

Museen der anderen "Art"

Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis

Von der Philosophischen Fakultät
der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie genehmigte Dissertation

vorgelegt von

Astrid Legge

aus Hamm

Berichter: Universitätsprofessor Dr. phil. Hans Holländer
Privatdozent Dr. phil. Heinz Herbert Mann

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Juli 2000

Diese Dissertation ist auf den Internetseiten der Hochschulbibliothek online verfügbar

Vorbemerkung

Ich danke Herrn Prof. Dr. Hans Holländer, dem Betreuer dieser Arbeit für seine Unterstützung und wertvollen Hinweise. Ich danke auch dem Korreferenten Dr. Heinz Herbert Mann für seine Hilfsbereitschaft und guten Ratschläge.

Zu danken habe ich ferner Herrn Stephan Andreae, der mir als Mitarbeiter des Musée sentimental de Cologne mit zahlreichen Informationen weiterhelfen konnte sowie den Mitarbeitern des Kölnischen Kunstvereins für ihre freundliche Unterstützung.

Mein besonderer Dank gilt meinem Lebengefährten Uwe Paul für seine unermüdliche Unterstützung.

Inhalt

1.	Einleitung	S. 7
2.	Sammeln als Welterkenntnis: Besonderheiten in Inhalt und Ordnung der Kunst- und Wunderkammern	S. 15
2.1	Das Wandelbare, das Gleichwertige, das Mehrdeutige, das Kuriose	S. 19
2.2	Die Rolle des Buches im Prozeß der Weltaneignung	S. 26
3.	Der Bruch mit der Tradition: Sammeln als künstlerische Strategie	S. 30
3.1	Museumskritik von Marinetti bis Duchamp	S. 33
3.2.	Dadaismus und Surrealismus: Das Kuriose, die Phantasie und der Zufall	S. 36
3.3	Das tragbare Museum: Marcel Duchamps "Boîte-en-valise"	S. 52
3.3.1	Zweifel als Methode	S. 69
4.	Die Duchamp-Rezeption durch die zweite Avantgarde	S. 73
4.1	Die "Eroberung des Raumes" im Kontext von Neosurrealismus und Neodada	S. 78
4.1.1	Alltagszitat als räumliches Erlebnis	S. 93
4.2	Unikat und Duplikat: Ausstellung als Kunstform	S. 99
5.	Museumskritik und "Kunstaufbruch" der 60er und 70er Jahre	S. 111
6.	Claes Oldenburgs "Eroberung des Raumes"	S. 117
6.1	Das "Ray Gun Theater"	S. 131
6.2	Oldenburg als Sammler: Schachteleditionen und das "museum of popular art n.y.c."	S. 134
6.3	Das Alter ego: "Ray Gun" und "Geometric Mouse"	S. 141
6.4	Die Maus in der Schachtel: Das "Maus Museum" auf der documenta 5	S. 149
6.4.1	Das Inventar: "Naturalia", "Artificialia", "Scientifica" und "Curiosa"	S. 154
6.4.2	Das "Spiel" mit der Realität	S. 162
6.4.3	"Maus Museum"- Mausoleum	S. 164
6.5	"Utopia" Neubern	S. 169

7.	Daniel Spoerri als Sammler: Topographie des Zufalls, “Fallenbild“ und Eat-Art	S. 172
7.1	Die Vorbilder: Duchamp, Dada und der “Hang zum Gesamtkunstwerk”	S. 177
7.2	Der Prototyp: das “Musée de reliques fétichistes de l’art“ 1977	S. 181
7.3	Das “Musée sentimental de Cologne”, der “K.R.A.F.T.-Fetisch” und der Kölner “Stammtisch“	S. 183
7.4	Vorsicht Falle! Fälschungen, Täuschungen und das Spiel mit dem Betrachter	S. 188
7.5	Vom Relikt zur Reliquie oder die Metamorphose der Objekte	S. 194
7.6	Mnemonische Analogien	S. 200
7.7	Die Affinität zur Kunst- und Wunderkammer: Gleichwertiges, Mehrdeutiges, Wandelbares, Kurioses	S. 205
8.	Schlußbetrachtung und Ausblick	S. 216
	Literatur	S. 221

1. Einleitung

*“Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.”*¹

Die Entwicklungsgeschichte des Museums ist heute umfangreich dokumentiert. Ebenso wurde in zahlreichen Studien versucht, die Motivation für das Sammeln als Grundvoraussetzung für den Bestand eines Museums zu ergründen.² Befaßt man sich mit der Genealogie des heutigen Museums, stößt man im 16. und 17. Jahrhundert auf eine Sammlungsform, die mit ihren Schauobjekten aus verschiedensten Bereichen universal und “Welt in der Stube” sein wollte: die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. In der Literatur häufig als “Vorstufe” unserer heutigen Museen beschrieben, stellt sich aber bei genauerer Untersuchung dieses Sammlungstyps heraus, daß das heutige Museum mit seiner strikten Trennung der verschiedenen Gegenstandsbereiche und seinen hochspezialisierten Sammlungen viel mehr als dessen Zerfallsprodukt gelten kann.³

Unter einem Museum versteht man heute eine öffentlich zugängliche Sammlung von Gegenständen oder Bildern, die dem Publikum in Form einer themengebundenen Ausstellung in einem speziell definierten Raum präsentiert werden. Doch das Museum war einmal ein Musenheiligtum, in welchem die Göttinnen der Inspiration, die Schutzheiligen der Dichter und Gelehrten verehrt wurden. Ihnen geweihte Schriften wurden in den antiken “museia” aufbewahrt, die als Vorläufer der Bibliotheken gelten können.⁴ Diese “museia” fanden sich sowohl in Schulen als auch in Philosophen- und Dichtervereinigungen, die sich im Dienst der Musen sahen.

Die Römer verbanden das Museum in der spätrepublikanischen Zeit mit der hellenistischen Villenkultur, wobei die musische Inspiration aus der das Landgut umgebenden freien Natur erfolgen sollte. Es war gedacht als Ort, an dem bedeutende Gedanken und Schriften entstehen konnten. Diese Deutungsvariante der Römer bildete die Grundlage für die Wiederbelebung des Museums in der Renaissance. Nachdem der Museumsbegriff und die Musenkultur im Mittelalter in Vergessenheit geraten waren, wurde nach Busch die ursprüngliche Bedeutung des Museums als Tempel und Studienort im 15. Jahrhundert auch in Deutschland wiederbelebt.⁵ Die antike Bedeutung des Museums als Gelehrtenvereinigung wurde dagegen seit dem 14. Jahrhundert zwar von den Humanisten aufgegriffen, die durch Bezeichnungen

¹Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1971, S. 22 (im folgenden Foucault, Frankfurt a.M. 1971).

²Folgende Werke liefern eine umfassende Bibliographie zum Thema: David Murray, *Museums, Their history and their use*, Glasgow 1904, Bd. 1-3 (im folgenden Murray, Glasgow 1904); Gudrun Calov, *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, in: *Museumskunde*, Bd. 38, Heft 1-3, Berlin 1969; Barbara Jeanne Balsinger, *The Kunst- und Wunderkammern, A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750*, Phil. Diss., Pittsburgh 1970 (im folgenden Balsinger, Pittsburgh 1970); O. Impey, A. MacGregor, *The origins of museums, The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985 (im folgenden Impey & MacGregor, Oxford 1985); Ellinoor Bergvelt, Debra J. Meijers, Mieke Rijnders (Hrsg.), *Verzamelen, Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993.

³Vgl. hierzu Hans Holländer, *Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes*, in: *Ausstellungskatalog Wunderkammer des Abendlandes, Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.), Bonn 1994, S. 144 (im folgenden Holländer, Bonn 1994).

⁴Vgl. Renate von Busch, *Die Entwicklung des Museumsbegriffes in: Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Tübingen 1973, S. 67 (im folgenden Busch, Tübingen 1973).

⁵Vgl. ebd. S. 68.

wie “musarum amici” ihre Musenjüngerschaft zum Ausdruck brachten.⁶ Doch setzte sich trotz der Kenntnis der verschiedenen klassischen Bedeutungen des Museumsbegriffes (Musentempel/Gelehrtenvereinigung) die Variante des Studienortes endgültig durch. Eine Ausstattung solcher “studios” war weder von der Begriffsgeschichte noch von der Funktion her nötig, jedoch fast immer als illustrierende Ergänzung, Ablenkung und Anregung in den Arbeitspausen vorhanden.⁷

So zeichnete sich von der Mitte des 15. Jahrhunderts an eine erneute Bedeutungsverschiebung ab, als der Begriff teilweise auf die in dieser Zeit entstehenden fürstlichen Kunstkammern übertragen wurde.⁸ Sie unterschieden sich von den “studioli” nicht nur in der Größe, sondern auch in Funktion und Bestand. Die Studienfunktion trat in den Hintergrund, die Schaufunktion in den Vordergrund. In diesen privaten Sammlungen von Fürsten oder reichen Bürgern waren kostbares Kunsthandwerk und Gemälde, wissenschaftliche Instrumente, Tiere, Pflanzen, Steine, exotische, unbekannte und sonderbare Dinge zu sehen.

“Die großen Sammlungen [...] enthielten alles und jedes, Artefakte, Naturwunder, Gemälde, Skulpturen, Mischungen und Vereinigungen von Kunst und Natur, Mißbildungen oder Abbildungen davon, Schönes und Grausiges, Nützliches und Dinge, die aus Spieltrieb oder Lust an Komplikationen entstanden zu seien scheinen, eben Kunststücke, die zweckfrei und völlig unverwendbar, ganz sich selbst und nichts anderes sind.”⁹

Diese Aufzählung impliziert schon ihre spätere Klassifizierung als *Artificialia*, *Naturalia*, *Scientifica* und *Curiosa*, die in den sogenannten Kunst- und Wunderkammern in ihrer gleichwertigen Zusammenschau ein Spiegel der vielfältigen Erscheinungen und Gesetzmäßigkeiten, eine Gesamtansicht der Welt und des Universums sein wollten. Hier gab es keine Hierarchien, sondern ein gleichwertiges Nebeneinander von heute getrennten Disziplinen. Es herrschte eine völlig andere, für uns heute schwer nachvollziehbare Ordnung aufgrund eines Analogie- und Gleichheitsdenkens. Kuriositäten und wunderliche, “magische” Dinge sowie das Spekulieren darüber waren dabei ein fester Bestandteil dieser “Mikrokosmen”,¹⁰ die sich selbst durch ihren universalen und enzyklopädischen Anspruch als “*theatrum mundi*” verstanden.

⁶Vgl. ebd. S. 68/69.

⁷Vgl. ebd. S.74.

⁸Hier eine Auswahl der in den Katalogen erscheinenden Titel: Francesco Calceolaris “*Musaeum Francisci Calceolari Veronensis*” von 1622; Ulisse Aldrovandis “*Musaeum Metallicum*” von 1648; Ole Worms “*Museum Wormianum*” von 1655; Manfred Settala “*Museum Septalianum*” von 1664; Ferdinand Cospis “*Museo Cospiano*” von 1677 und Athanasius Kirchers “*Museum Kircherianum*” von 1678. Zu den frühen Sammlungen vgl. auch Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908 (im folgenden Schlosser, Leipzig 1908). Nach Valter wendeten die meisten Sammlungskataloge, -beschreibungen und -anweisungen des 17. und 18. Jahrhunderts den Museumsbegriff sowohl auf Räumlichkeit als auch auf schriftliches Dokument an. Ihrer Meinung nach hat das “*Musaeum Francisci Calceolari Veronensis*” durch den Titel später erscheinende Kataloge in der Namensgebung beeinflusst. Vgl. hierzu Claudia Valter, *Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Phil. Diss., Aachen 1995, S. 31 (im folgenden Valter, Aachen 1995).

⁹Aus: Hans Holländer: “Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte *Relationes Curiosae*”. Über Kunst- und Wunderkammern, in: *Ausstellungskatalog Die Erfindung der Natur*, Sprengel Museum Hannover 1994, S. 35 (im folgenden Holländer, Hannover 1994).

¹⁰Nach Foucault steht der Begriff “Mikrokosmos” als Denkkategorie für eben dieses Analogiedenken, da er das “Spiel der reduplizierten Ähnlichkeiten” anwendet und bezeugt, “*daß jedes Ding in einer größeren*

Dazu trugen auch die beginnenden Entdeckungsreisen dieser Zeit bei, durch die fremde, weitentfernte Kontinente erschlossen wurden, welche dann durch verschiedenste "Curiositäten" in den Kammern vertreten waren. Antrieb sowohl von Wissenschaftlern als auch von Sammlern war die "curiositas", die Neugierde, die zusammen mit dem Wunsch nach Erkenntnis auch dem Sensationellen und Spektakulären galt.¹¹

Doch die Freude an Bizarrem und Staunenswertem, die Erbauung am ungewohnten Nebeneinander wich ehr und mehr der Vernunft und Verwissenschaftlichung. Durch die Erfindung von instrumentellen Erkenntnismitteln aus dem Bereich der scientifica, wie Fernrohr oder Mikroskop, kamen plötzlich Zweifel an der Gewißheit von optischen Erkenntnismethoden auf. Man hegte den Verdacht, ständigen Täuschungen zu unterliegen, was in allen Bereichen der Erkenntnis zum Gegenstand von Kunst, Literatur und Theater wurde.¹² Das Spiel mit den Bedingungen der Wahrnehmung wurde schließlich selbst zum Sammlungsgegenstand der Kunstkammern. Optische Täuschungen in Form von Anamorphosen, Trompe-l'œil Gemälden und perspektivischen Guckkästen hinterfragten die Richtigkeit von Wahrnehmung als Erkenntnisprinzip.

Mit zunehmendem Wissen und steter Spezialisierung wurden die Kunst- und Wunderkammern dann aufgelöst und ihr Inhalt in separate Spezialsammlungen aufgeteilt. Das bedeutete das Ende der universalen Zusammenschau und den Beginn des neuzeitlichen Museums. Doch etwas aus diesen Kunst- und Wunderkammersammlungen ging für immer verloren, denn es störte die Überzeugung, daß man nun in der Lage sei, die Welt zu verstehen und zu erklären: die Kuriositäten, die nicht erklärbaren, wunderlichen oder magiebehafteten Dinge und Gegenstände. Sie wurden aussortiert oder als "Plunder" vernichtet, weil man sie entweder mit zunehmender Erkenntnis "entzaubert" hatte und sie uninteressant geworden waren oder sich noch immer jeder vernunftmäßigen Deutung entzogen und als unerklärbare Rätsel den festen Glauben an die angestrebte Erklärbarkeit der Welt und Beherrschung der Natur durch den Menschen erschütterten. Sie ließen sich nicht wissenschaftlich einordnen und verschwanden auf Nimmerwiedersehen. Solche Curiosa, die durch Technik- und Wissenschaftsvertrauen seit der Aufklärung größtenteils aus dem allgemeinen Leben verdrängt worden waren, tauchten in anderer Form zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder auf, als die Dadaisten zu sammeln begannen und das Gesammelte - vorgefundene Gegenstände - in die Kunst integrierten. Diesem "Neubeginn" des Sammelns ging 1909 die Forderung der Futuristen voraus, "[...] *den Kult der Vergangenheit energisch zu bekämpfen und zu zerstören.*"¹³

Futurismus bedeutete "*Haß auf die Vergangenheit*"¹⁴ und verlangte den Bruch mit den Werten der Tradition, die Umgestaltung aller Bereiche der Kultur sowie des öffentlichen und politischen Lebens. Dieses Anliegen implizierte logischerweise auch die Kritik an der Institution Museum, welche im Manifest der futuristischen Maler im Februar 1910 deutlich formuliert wurde:

Stufenleiter sein Spiegelbild und seine makroskopische Versicherung findet.", vgl. Foucault, Frankfurt a.M. 1971, S. 62. Zur Mikro- und Makrokosmostheorie siehe auch: Balsinger, Pittsburgh 1970, S. 43ff.

¹¹Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 138.

¹²Vgl. ebd. S. 140.

¹³Aus: F. T. Marinetti, Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste, in: Aldo Palazzeschi, L' Incendiario, Mailand 1910, S. 12-16, zitiert nach: Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, rowohlt's deutsche enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 37 (im folgenden Baumgarth, Reinbeck 1966).

¹⁴Aus: ebd.

“[...] Wir wollen unerbittlich gegen den fanatischen, unverantwortlichen und snobistischen Kult der Vergangenheit kämpfen, der sich aus der unheilvollen Existenz der Museen nährt.”¹⁵

Der Forderung nach einer von allen Traditionen befreiten Kunst entsprachen nach den Dadaisten dann ab Mitte der 20er Jahre auch die Surrealisten. Das Kuriose gewann nun wieder an Bedeutung aus dem Verlangen heraus, mittels der Imagination mehr in den Gegenständen zu sehen, als es wissenschaftliche Festlegungen erlaubten. Man strebte im Zeitalter von Industrialisierung und technischem Fortschritt plötzlich danach, den *“falschen Fortschrittsglauben zu beseitigen, die Herrschaft der Logik zu durchbrechen und den platten Rationalismus in Frage zu stellen.”*¹⁶

Dies unterschied das Bestreben der Surrealisten deutlich von dem der Fürsten mit ihren Universalsammlungen, die gerade den Fortschritt, die Logik, die Entdeckung und Erklärbarkeit von Gesetzmäßigkeiten durch Instrumente und Automaten, letztendlich den Sieg des Menschen über die Natur beispielhaft in ihren Wunderkammern demonstrieren wollten. Im beginnenden 20. Jahrhundert wollte man nun mittels Psychoanalyse und Traumdeutung eine andere, jenseitige Realität erforschen,¹⁷ und man begann, scheinbar gesicherte Erkenntnisse und festgelegte Zuschreibungen in Frage zu stellen. Der Gegenstand sollte “entdeutet” und damit befreit werden, um eine andere, neue Deutung zu ermöglichen. Dazu wurden scheinbar unvereinbare Dinge auf ungewöhnliche Weise kombiniert und damit ein neues Bezugssystem geschaffen. Die berühmte “Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch”¹⁸ wurde zum Präzedenzfall. Die Curiosa waren also jetzt keine noch nie gesehenen, fremden Gegenstände mehr, sondern sehr wohl bekannte, die dadurch wieder kurios wurden, daß sie plötzlich eine andere, noch nicht dagewesene Bedeutung oder Funktion offenbarten. Der Wunsch nach neuen Wundern und Rätseln ging Hand in Hand mit einem Interesse der Künstler an fremden, primitiven Kulturen. Aber die Dadaisten und Surrealisten griffen auch jenes Charakteristikum der Kunst- und Wunderkammern wieder auf, welches neben dem Wunsch, durch die Vielzahl der Objekte Fortschritt, Logik und Erklärbarkeit von Gesetzmäßigkeiten zu zeigen, ein durchaus ernstzunehmendes Anliegen der Sammlungen war: Sie wollten Vergnügen bereiten und Spiel- und Schaulust befriedigen durch Bizarres, Wunderliches, Vertracktes - eben Kurioses.¹⁹

In den späten 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Kuriose und Ungewöhnliche durch die Neuen Realisten und Pop Artisten im künstlerischen Schaffen abermals thematisiert. Durch bloßes Sammeln und Zitieren von Alltagsfragmenten sollte das scheinbar Banale durch einen Prozeß der gezielten Wahrnehmung wieder ins Bewußtsein

¹⁵Aus dem Malermanifest von Marinetti, das Boccioni am 8. März 1910 auf der Bühne des Teatro Chiarella in Turin verlas, zit. nach: ebd. S. 49.

¹⁶Vgl. Wolfgang Drechsler, Die Romantik des Geschmacklosen, zur Faszination des Objekts, in: Ausstellungskatalog Zauber der Medusa, Europäische Manierismen. Wiss. Konzeption u. Leitung: Werner Hofmann, Wiener Festwochen (Hrsg.), Wien 1987, S. 96 (im folgenden Drechsler, Wien 1987).

¹⁷1900 erscheint die “Traumdeutung” Sigmund Freuds, 1913 sein “Totem und Tabu”.

¹⁸Vgl. Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Paris/Brüssel, 1874, S. 290. Comte de Lautréamont, ein Dichter des 19. Jahrhunderts, hatte mit seinem Ausspruch: “Schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch” bei den Surrealisten Berühmtheit erlangt.

¹⁹Siehe auch zum Thema Spielleidenschaft: Ausstellungskatalog Mit Glück und Verstand, Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert, Christiane Zangs und Hans Holländer (Hrsg.), Thouet Verlag, Aachen 1994 (im folgenden Holländer, Aachen 1994) und Hans Holländer, Kunstkammerspiele, in: Ausstellungskatalog Spielwelten der Kunst, Kunstkammerspiele, Kunsthistorisches Museum Wien 1998, (im folgenden Holländer, Wien 1998).

rücken und Neugierde wecken. Traditionelle Erwartungshaltungen des Museums- oder Ausstellungsbesuchers, der etwas Besonderes und Außergewöhnliches erwartete, wurden enttäuscht. Statt dessen fand er Dinge vor, die er zu kennen glaubte, doch tatsächlich aufgrund ihrer Alltäglichkeit im realen Leben nicht mehr wahrnahm. Dieser Prozeß der Bewußtmachung scheinbar unwichtiger Dinge des täglichen Lebens ließ diese in einem anderen, oft unvermuteten Licht erscheinen und gab ihnen damit eine neue Gewichtung. Durch eine neue "Poesie des Alltags" wurden die Dinge auf kuriose Weise wieder spannend und interessant.

Die Geschichte des "Kuriösen" zeigt, daß Wunder und Rätsel schon immer eine große Faszination auf den Menschen ausübten. Sie sind weder verdrängt worden noch als überwundenes Stadium menschlicher Neugierde einzustufen, doch die Vorliebe des Menschen dafür ist heute größtenteils in geordnete Bahnen gelenkt und, wie Drechsler es treffend formulierte, einer kommerziellen Nutzung zugeführt worden.²⁰ Was heute die Monster und Ungeheuer in der Spielzeugindustrie oder in Grusel- und Horrorfilmen sind, waren einst die Haarmenschen, Riesen und Zwerge, die "Teufel im Glas" und andere Curiosa der Kunst- und Wunderkammern.²¹ Allem Rationalismus zum Trotz gehören auch heute Fetische, Glücksbringer und Horoskope zu unserem Alltag und auch als Faktor musealer Darbietung hat das "Wunder" noch lange nicht ausgedient. Nach Scheicher ist sogar das von der gewohnten Norm Abweichende der Urgrund allen Sammelns überhaupt.²²

Die heutige Zeit ist, was Sammlungen allgemein betrifft, gekennzeichnet durch eine immer enger gefaßte Konzentration auf kleine und kleinste Ausschnitte der Welt, was besonders im Bereich der Vereins- oder Privathobbysammler deutlich wird. Dort werden oft nur noch ganz begrenzte Gegenstandsgruppen wie Pokale, Medaillen und Ehrenabzeichen, Briefmarken, Münzen, Schallplatten, Autogramme, Bierdeckel, Versteinerungen etc. gesammelt.²³ Aber auch in den Museen und Galerien konzentriert man sich in den Sammlungen beispielsweise auf einen Künstler, eine Stilepoche oder ein bestimmtes, sehr eingegrenztes Thema. Ursache dieser Spezialisierung ist die Entwicklung seit der Spätrenaissance, in deren Verlauf die Technik und Naturwissenschaften einen großen Aufschwung erlebten und das Wissen über die noch unbekanntere Welt so schnell zunahm, daß bald nur noch Spezialisten in Teilbereichen in der Lage waren, in ihrem Sachgebiet kompetent zu arbeiten.²⁴ Diese Spezialisierung, die im 18. Jahrhundert durch Hegels Trennung des "Kunstschönen" vom "Naturschönen"²⁵ endgültig Kunst von Technik und das Kunstwerk vom bloßen Kunststück unterschied, war selbstverständlich nicht nur auf die Museen und Sammler beschränkt, sondern erfaßte neben der Kultur auch andere Bereiche wie Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und Politik.

Unter den vielfältigen Formen des Sammelns sind für die vorliegende Arbeit die Sammeltätigkeiten der Künstler von vorrangigem Interesse. Diese haben schon immer und zu allen Zeiten gesammelt. Die Studioli, Gelehrtenkammern und Ateliers der Renaissance-Künstler waren frühe Beispiele künstlerischer Sammeltätigkeit und dienten sowohl als

²⁰Vgl. Drechsler, Wien 1987, S. 100.

²¹Vgl. ebd.

²²Vgl. Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Verlag Fritz Molden, Wien - München - Zürich - Innsbruck, 1979, S. 22 (im folgenden Scheicher, Wien 1979).

²³Vgl. Ausstellungskatalog Sammeln, Eine Ausstellung zur Geschichte und zu den Formen der Sammeltätigkeit, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1981, S. 10 (im folgenden Kat. Sammeln, Darmstadt 1981).

²⁴Vgl. ebd.

²⁵G. F. W. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, I, in: Ders.: Werke in zwanzig Bänden, neu editierte Werkausgabe 1832-45, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1970, S. 14ff.

Inspirationsquelle wie auch als "Vorratslager", in welchem der Künstler seine Vorlagen sammelte und bei Bedarf entnehmen konnte. Doch die weitere Geschichte des künstlerischen Sammelns zeigt, daß es sich aus seiner der Kunstproduktion dienstbaren Rolle zu einer eigenen Produktionsform entwickelt hat, denn in 20. Jahrhundert wurde das Sammeln plötzlich zu einer selbständigen Gattung der Kunst.²⁶ Die Collagen der Dadaisten beruhen beispielsweise auf der vorherigen Tätigkeit des Sammelns und, als eine dem Tafelbildformat angepaßte Sammlung von Objekten oder Bildern, beziehen sie ihre Spannung aus der Art der miteinander kontrastierenden Gegenstände sowie aus der Art der Montage.²⁷ Aber auch die Assemblage, die Akkumulation, das Environment oder die raumgreifende Installation sind ohne Sammeltätigkeit nicht möglich. Die Entscheidung darüber, was gesammelt wird, ist dabei prägend für dessen spätere Verwendungsform, unwichtig, ob es sich dabei um eine Collage, ein mehrteiliges Objekt oder sogar eine Museumssammlung handelt.

Bedenkt man die Entwicklung der stetig expandierenden Ausdrucksformen der künstlerischen Sammeltätigkeit im 20. Jahrhundert, so scheint es konsequent, daß sich in den späten 60er und 70er Jahren eine weitere Variante dazugesellt, das sogenannte "Künstlermuseum".²⁸ Doch nicht allein expandierende künstlerische Sammellust ist der Grund für die Entstehung solcher "Museen". Tatsächlich ist immer in Zeiten von verstärkten künstlerischen Sammelaktivitäten und daraus sich ergebenden Bedeutungsverschiebungen von Dingen und Sachverhalten mit festgelegten Traditionen und Interpretationen gebrochen und plötzlich auch diejenige Institution in Frage gestellt worden, die diese Traditionen als Maßstab im öffentlichen Bewußtsein verankert, das Museum.²⁹ Wie schon unter dem Postulat des Futurismus, wird auch in den 70er Jahren das Museum wieder zunehmend Gegenstand von kritischen Untersuchungen.³⁰ Man schimpft diejenige Institution "museal" und "überholt", die doch selbst "Museales" bewahren und ausstellen möchte. Das Interesse an der Institution Museum, seinen Ordnungsmustern, seinen Auswahlkriterien entspringt dem Zeitgeist eines kritischen Umdenkens in der Museumsgeschichte. Während einerseits das Museum und seine Zukunftsaussichten zunehmend in der Öffentlichkeit diskutiert werden und andererseits im Zuge des Museumsbooms eine Vielzahl von innovativen und "besuchergerechten" Neubauten in den späten 70er und 80er Jahren entsteht, folgt seit den 80er Jahren eine plötzliche "Renaissance" der Kunst- und Wunderkammern. Valter weist in ihrer Untersuchung bereits

²⁶Vgl. Walter Grasskamp, Künstler und andere Sammler, in: Kunstforum International, Bd. 32, 2/79, S. 35 (im folgenden Grasskamp, Kunstforum 2/79).

²⁷Vgl. ebd.

²⁸Die Bezeichnung „Museum“ für einen bestimmten von Künstlern geschaffenen Sammlungstypus findet sich u.a. in: Ausstellungskatalog documenta 5, Kassel 1972 (dort: "Museen von Künstlern"); Grasskamp, 2/79 S. 71 (dort: "Künstlermuseum"); AA. Bronson, Peggy Gale, Museums by Artists, Art Metropole 1983 und Werner Haftmann spricht vom "Antimuseum", in: Das Museum in der Gegenwart, in: Gerhard Bott (Hrsg.), Das Museum der Zukunft, 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1970, S. 112 (im folgenden Bott, Köln 1970).

²⁹Bezeichnender Weise sind auch die beiden Standardwerke zum Sammlungstyp der Kunst- und Wunderkammern als erste Auseinandersetzung mit dieser damals fast vergessenen und wenig erforschten Sammlungsform von Schlosser (1908) und Murray (1904) zu der Zeit entstanden, als sich auch Künstler mit alternativen Sammelinteressen beschäftigten, vgl. Schlosser, Leipzig 1908 und Murray, Glasgow 1904.

³⁰Vgl. Bott, Köln 1970; Brian O'Doherty (Hrsg.), Museums in Crisis, New York 1972; Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (Hrsg.), Das Museum, Lernort contra Museumstempel, Gießen 1976; Kenneth Hudson, Museums for the 1980s, London 1977. In den 80er Jahren: Pierre Jeudi, Die Welt als Museum, Berlin 1987; Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums, Vom Sammeln, Berlin 1988 (im folgenden Pomian, Berlin 1988).

auf das Interesse an der Sammlungsform der Kunstkammer in Form von Schriften, Symposien und Ausstellungen in dieser Zeit hin,³¹ die seit Schlosser um den Begriff der Wunderkammer erweitert wurde. Drechsler erklärt das wiedererwachte Interesse und die Versuche einer teilweisen Rekonstruktion der Kunstkammern in den letzten Jahrzehnten mit dem Wunsch nach historischer Wahrheit.³² Doch hinreichend ist diese Erklärung nicht. Holländer folgert die plötzliche Aktualität aus jenen Merkmalen der Seltsamkeit und Abenteuerlichkeit, die uns die Kunst- und Wunderkammern als neue *“surreale Weltinszenierungen”*³³ erscheinen lassen, denn die *“große Formel”*, die allen Dingen den nötigen Zusammenhang sichert, gibt es seiner Überzeugung nach nicht mehr.³⁴ Und auch Scheicher sieht den Grund für die neu erwachte Beliebtheit in einem allgemeinen Geschmackswandel, der sich in einer Vorliebe für das Surreale, Eigenartige und Kuriose äußert.³⁵ Doch der Frage nach dem Anlaß des plötzlich erwachten Interesses an einem fast vergessenen Sammlungstypus kann man außerdem mit dem Verweis auf verschiedene künstlerische Projekte seit den 60er und frühen 70er Jahren zu diesem Thema begegnen. Alternative und neuartige Sammlungsformen von Künstlern und ihre Umsetzung in einen musealen Rahmen³⁶ gingen dabei dem aufkeimenden Interesse voraus. Künstler beschäftigten sich verstärkt mit einer unorthodoxen Museumspraxis, anderen Sammel- und Ordnungskriterien und entwarfen Gegenkonzepte. In den späten 60er bis 70er Jahren entstanden eine Reihe solcher Künstlermuseen. Doch obwohl sie sich selbst als *“Museum”* bezeichneten, unterschieden sie sich durch Inhalt, Ordnung und Präsentation erheblich von diesem, so daß die Begriffswahl in der uns heute geläufigen Funktion in Frage gestellt werden muß oder die Namensgebung als kritische Absage zu verstehen ist.

Im Rahmen dieser Arbeit werden speziell die Museumskonzepte von Claes Oldenburg und Daniel Spoerri untersucht. Claes Oldenburgs *“Mouse Museum”*, das in großen Teilen schon seit 1965 bestand, war zum ersten Mal 1972 auf der documenta 5 mit eigenem

³¹Vgl. Valter, Aachen 1995, S. 10. Hier eine erweiterte Auswahl: Scheicher, Wien 1979; Kat. Sammeln, Darmstadt 1981; Ausstellungskatalog Mythen der Neuen Welt, Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berliner Festspiele, Karl- Heinz Kohl (Hrsg.), 1982 (im folgenden Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982); Kat. Zauber der Medusa, Wien 1987; Ausstellungskatalog The age of the marvelous, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Joy Kenseth (Hrsg.), Hanover (New Hampshire) 1991; Hans Holländer, Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae, Über Kunst- und Wunderkammern, in: Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, 20, 1992, S. 51-74 (im folgenden Holländer, Rheydter Jahrbuch 1992); Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993 (im folgenden Bredekamp, Berlin 1993); nach der gleichnamigen Fachkonferenz im Dez. 1990: Macrocosmos in Microcosmo, Die Welt in der Stube, Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Andreas Grote (Hrsg.), Opladen 1994 (im folgenden Grote, Opladen 1994); Ausstellungskatalog Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994; Ausstellungskatalog Deep Storage, Arsenele der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München 1997 (im folgenden Kat. Deep Storage, München 1997).

³²Vgl. Drechsler, Wien 1987, S. 96.

³³Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 136.

³⁴Vgl. Holländer, Wien 1998, S. 13.

³⁵Vgl. Scheicher, Wien 1979, S. 8.

³⁶Marcel Broodthaers: *“Musée d’Art Moderne”* 1968-1972; Herbert Distel: *“Schubladenmuseum”* 1972; Harald Szeemann: *“Museum der Obsessionen”* 1974; Bernhard Sandfort: *“Augenladen”* 1974; Les Levine: *“Museum of Mott Art”* 1977 u.a.

Museumsdirektor zu sehen.³⁷ Daniel Spoerri's "Musée sentimental de Cologne" war ein einmaliges Projekt, das er 1979 im Kölnischen Kunstverein realisierte und welches sich aufgrund der Mitarbeit vieler Kölner nicht wiederholen ließ. Allein das Konzept war auf andere Städte übertragbar, so daß 1980/81 das "Musée sentimental de Prusse" in Berlin und 1989 das "Musée sentimental de Bâle" in Basel entstehen konnten.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Vergleichbarkeiten in Inhalt und Aufbau der Künstlermuseen mit Ordnungskriterien der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern aufzuzeigen. Dabei werden an exemplarischen Beispielen künstlerische Positionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre hinein untersucht, um den künstlerischen Entwicklungsprozeß zu beleuchten, der den Boden für die Museumsgründungen bereitete. Besondere Aufmerksamkeit wird in der Besprechung dem "Museum im Koffer" von Marcel Duchamp geschenkt, um seine Rolle als Wegbereiter einer neuen Beurteilung und Präsentation von Kunst zu klären. Zu prüfen ist ferner, inwieweit sich das Konzept Oldenburgs und Spoerri's von dem des öffentlichen Museums unterschied und dieses damit als maßstabsetzend hinterfragte, denn ein "Museum", das andere Wertmaßstäbe in der Beurteilung von Kunst anwendet und andere Objekte für sammel- und ausstellungswürdig hält als das öffentliche Museum, tritt augenblicklich zu diesem in Konkurrenz und untergräbt dessen kulturelle Machtposition, wenn es als "Museum" in eben diesem Museum ausgestellt wird.

Nach Foucault fixieren die *"fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, [...] gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird."*³⁸

Sind Ordnungsmuster also kultur- und gesellschaftsbedingt, so bilden sie keine festen Bezugsgrößen, sondern sind einem langsamen, aber steten Wandel unterworfen. So unsinnig und unlogisch uns heute die Ordnungsstrukturen der Renaissance erscheinen, so intolerant sind wir auch alternativen Ordnungskriterien unserer eigenen Zeit gegenüber. Und gerade im 20. Jahrhundert haben Künstler immer wieder versucht, bestehende Ordnungskriterien in Frage zu stellen, denn neue Ordnungen vermitteln auch neue Erkenntnisse.

³⁷In leicht veränderter Form wurde es auch später noch gezeigt, so 1977 in Chicago und 1979 in Otterlo. Zuletzt war es 1997/98 in der Wanderausstellung "Deep Storage, Arsenele der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst" ausgestellt.

³⁸Foucault, Frankfurt a.M. 1971, S. 22.

2. Sammeln als Welterkenntnis: Besonderheiten in Inhalt und Ordnung der Kunst- und Wunderkammern

Die Zeit der Kunst- und Wunderkammern, deren Sammlungsgegenstände und Ordnungskriterien waren bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.³⁹ In bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit werden deshalb nur einige besondere Aspekte erläutert, die in den zu besprechenden Museumskonzeptionen in ähnlicher Form aufgegriffen wurden.

Richtungsweisend für die Diskussionen und die Studien zu den universalen Kunst- und Naturaliensammlungen des 16. Jahrhunderts waren die Publikationen der beiden Kunsthistoriker Julius Schlosser und David Murray⁴⁰ zu Anfang unseres Jahrhunderts. Vor allem Schlossers Werk initiierte den langsamen Prozeß ihrer Wiederentdeckung und Neubewertung.

Entgegen der Annahme, bei den Kunst- und Wunderkammern handle es sich um chaotische Ansammlungen von sammelwütigen Fürsten oder Kaufleuten,⁴¹ bescheinigen neuere Studien,

*„daß es sich keinesfalls um chaotische Ansammlungen und unfertige Zeugnisse einer mißgeleiteten und über die Ufer getretenen Sammelwut handelte, daß der Eindruck des Chaotischen-Irregulären nicht auf Unfähigkeit zur Ordnung verweist, sondern auf einen Überschuß an konkurrierenden Ordnungssystemen, die gleichzeitig am Werk waren.“*⁴²

Antrieb eines jeden Sammlers ist Neugierde gepaart mit Erkenntnisinteresse. Kurios kommt ursprünglich vom lateinischen Wort *„cura“* und meint Sorge, Aufmerksamkeit und Pflege. Die spätere Bedeutungszuweisung der Neugierde war im Mittelalter abwertend gemeint, denn dem neugierigen Menschen wurde mit seiner *„Schwäche“* für erdverbundene Dinge eine Abkehr von Gott nachgesagt. In der Renaissance avancierte die *„Neugierde“* zur Tugend und der kuriose Mensch war jetzt der, der mit offenem Herzen die Welt kennenlernen wollte.⁴³ So war es kein Zufall, daß die ersten Kunst- und Wunderkammern in einer kulturellen Umgebung entstanden, in der die Präsenz der Kirche keine Rolle mehr spielte, sie nicht mehr die

³⁹Eine umfangreiche Literaturliste zum Thema in: Impey & Macgregor, Oxford 1985.

⁴⁰Vgl. Schlosser, Leipzig 1908 und Murray, Glasgow 1904.

⁴¹Vgl. Valentin Scherer, Deutsche Museen, Jena 1913, S. 43 und 101; Nils v. Holst, Kunstkammer und Wunderstube, Kunstchronik 2. 1949, S. 222-223; Hannelore Sachs, Sammler und Mäzene, Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971, S. 57; Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1983, S. 447; alles zit. nach: Valter, Aachen 1995, S. 10.

⁴²Aus: Holländer, Hannover 1994, S. 35. Laut Valter revidierte sich dieses Bild seit der ausführlichen Interpretation durch Barbara J. Balsinger, vgl. Valter, Aachen 1995, S. 10. Vgl. auch Scheicher, Wien 1979, S. 9 und 12: *„Vielfalt und Facettenreichtum sind nicht gleichbedeutend mit Konfusion und Wirrwarr; die Kunstkammer ist daher als ein in sich geordnetes Gebilde zu verstehen, dessen scheinbar disparate Glieder die kosmische Ordnung des Universums widerspiegeln.“* Außerdem: Bredekamp, Berlin 1993, S. 33: *„Diese Viererkette [Naturform-antike Skulptur-Kunstwerk-Maschine, Anm. d. A.] kann als eine ideale Ordnung jenes Sammlungstypus gelten, [...] dem die Spezialsammlungen ideell verpflichtet waren: der zwischen ca. 1540 und 1740 vorherrschenden, enzyklopädisch angelegten Kunstkammer.“* Vgl. auch Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994 und Grote, Opladen 1994.

⁴³Lorraine Daston hat die Umstrukturierung der Neugierde in der frühmodernen Zeit untersucht und stellt einen Wandel vom Extrem der Wollust und des Hochmuts zur Habsucht fest, was, mit dem Wunsch nach neuen Besitztümern verbunden, noch heute unser Verhältnis zur Ware bestimmt und ein fieberhaftes Konsumdenken evoziert. Vgl. dazu Lorraine Daston, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft in: Grote, Opladen 1994, S. 36 und 56; vgl. auch Holländer, Bonn 1994, S. 138.

Zentralinstanz in Fragen des Glaubens und der Disziplin war, sondern von Meinungsverschiedenheiten gespalten wurde.⁴⁴

Der Zeitraum zwischen dem 15. Jahrhundert und dem Beginn des 18. Jahrhunderts war die Zeit dieser sogenannten Kunst- und Wunderkammern, der Raritäten- oder Kuriositätenkabinette, der Naturalien- und Artificialiensammlungen, womit ein bestimmter historischer Sammlungstyp gemeint ist, der natürliche, künstliche, wissenschaftliche sowie kuriose Dinge und Geräte gleichwertig zusammenfaßte. Er wurde zum einen in fürstliche und königliche Sammlungen unterteilt, die, als Welttheater gedacht, den universalen Blick repräsentierten, zum anderen in die Studiensammlungen von Renaissancegelehrten, die in Kontakt mit den Universitäten standen und fast den Charakter von Laboratorien hatten, da in ihnen mit Ordnungsprinzipien experimentiert wurde.⁴⁵ Aber nicht nur Könige, Fürsten und humanistische Gelehrte, wie Gesner, Cospi und Aldrovandi, legten Sammlungen an, sondern auch Patrizierfamilien, wie die Fugger in Augsburg und die Imhoff in Nürnberg.⁴⁶

Ein Merkmal dieses "entdeckenden" Sammelns, nachdem sich die "curiositas" von der religiösen Verbannung emanzipiert hatte, war die Überzeugung,

*"daß man am besten sich selber sammelt, indem man Anderes sammelt, und am besten zu sich selber kommt, indem man die Welt entdeckt und ihre Kuriositäten und Neuheiten im eigenen Land, im eigenen Schloß, in der eigenen Universität und in der eigenen Stube zusammenträgt."*⁴⁷

Und so sollten im Bestand einer Kunst- und Wunderkammer die universellen Interessen des allseits gebildeten Menschen zum Ausdruck kommen.

Durch die Begriffspaarung wie Naturalien- und Artificialiensammlung wird ein wichtiges Merkmal dieses Sammlungstyps schon deutlich, nämlich das gleichwertige Nebeneinander von Gegenständen aus der Natur (Naturalien) und künstlich bzw. künstlerisch hergestellten Objekten (Artificialien). Dieser groben Einteilung standen andere Klassifikationen gleichwertig zur Seite: Die Naturalia umfaßten Exemplare aus den drei Reichen der Natur. Die Artificialia zeigten die Erfindungskraft und virtuose Materialbeherrschung des Künstlers im Wettstreit mit der Natur. In den Mirabilia Naturae et Artis, der Verbindung von kunstvoll geformten Naturgebilden mit kunsthandwerklicher Arbeit, kam der Übergang von der natürlichen Schöpfung zur künstlerischen Gestaltungskraft deutlich zum Ausdruck. Die Scientifica, wissenschaftliche Instrumente wie Uhren, astronomische Geräte, Erd- und Himmelsgloben, Wegmesser, Automaten und deren Anwendung und Konstruktion, zeugten von der Auffassung, daß der Schöpfung ein mathematisch geordneter Plan, eine Weltformel zugrunde liege, die man durch Beobachtung und Messung erkennen könne. Mit der kunsthandwerklichen Qualität der Instrumente sollte der zu einem bestimmten Gerät gehörende Erfahrungsbereich auch sinnlich vermittelt werden. Die Curiosa, zu denen auch die "ludi naturae" gehörten, schöne und seltene Gebilde der Natur, aber auch sonderbare Mißbildungen bei Menschen und Tieren, Pflanzen und Steinen, zeigten neben der Vorliebe für die "Wunder der Schöpfung" auch den Wunsch, sich durch Spektakuläres und Rätselhaftes animieren und unterhalten zu lassen.⁴⁸

⁴⁴Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S.10.

⁴⁵Vgl. ebd. S. 28.

⁴⁶Vgl. Stefan Goldmann, Museum Wormianum, in: Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 322; und Valter, Aachen 1995.

⁴⁷Odo Marquard: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur, in: Grote, Opladen 1994, S. 912.

⁴⁸Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981 und Holländer, Bonn 1994, S. 138.

Im Bewußtsein der Menschen des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts waren diese Sammlungen das Exemplum für den Reichtum göttlicher Schöpfung, eine Offenbarung der göttlichen Weltordnung und der Geheimnisse des Seins, ein Abbild des Kosmos. Sie waren "theatrum sapientiae", eine Schaubühne des Wissens und damit zugleich ein Beweis für die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, der schöpferisch handelnd in die Natur eingreift und sie sich dienstbar macht.

Ein Beispiel für den schon frühen Versuch einer "Ordnung der Dinge", einer Anleitung für die Sammlungen, ist das Traktat von Samuel Quiccheberg "Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von 1565, in dem er versuchte, Theorie und Praxis des Sammelns miteinander zu verbinden. Seiner Einteilung der "Inscriptiones" in fünf Hauptklassen, die jeweils aus zehn bis elf Unterklassen bestehen, lag der Wunsch nach einer idealen, mit einer Bibliothek verbundenen, sinnlich erfahrbaren Enzyklopädie allen irdischen Seins zugrunde, mit ausdrücklichem Bildungs- und Erziehungszweck.⁴⁹ Anhand verschiedener Ordnungskriterien und in Form eines imaginären Theaters, sah er seinen Entwurf als Idealmuseum, als ideale Konstruktion des Universums, das alle Gegenstände der natürlichen und künstlichen Welt abbilden sollte.⁵⁰

Den Kunst- und Wunderkammern lag meist eine ähnliche, wenn auch keine ideale Ordnung im Sinne Quicchebergs zugrunde, denn trotz der durchgängigen Übereinstimmungen in ihren Grundbeständen waren diese Sammlungen natürlich von persönlichen Vorlieben und Interessen ihrer Besitzer geprägt. Doch ungeachtet der teils konkurrierenden Ordnungssysteme und über die Grenzen der Klassifikationen hinaus, stand auch hier alles mit allem in Zusammenhang. Man wollte in dieser gleichwertigen Zusammenschau einen universalen, sinnerfüllten Gesamtplan der Gesetze der Schöpfung an exemplarischen Objekten zeigen und durch vielfältige symbolische Bezüge, wie Entsprechungen und Analogien, zusammenhängend veranschaulichen.

Doch schon bald verloren die Kunst- und Wunderkammern den Status der "Welt in der Stube", als die Wissenschaften zum Rüstzeug des Kolonialismus avancierten und nun das in Spezialsammlungen aufgeteilt wurde, was vorher vereint war. Die zoologische, botanische, ethnologische, historische und physikalisch-technologische Sammlung löste als wissenschaftliche Sammlung die Wunderkammer ab, die vorher auch der Neugierde, der Magie und dem Vergnügen gedient hatte. Diese Spezialisierung ging zwangsläufig Hand in Hand mit dem Verlust der Weltanschauung einer sinnerfüllten Einheit des Weltganzen. Die Menge des Wissenswerten nahm schneller zu als die Menge der zur Verfügung stehenden Definitionen und Begriffe.⁵¹ Dies führte zu einer Zersplitterung des ehemals einheitlich gedachten Plans der Schöpfung in immer kleinere, kaum noch zusammenhängend vorstellbare Wissenspartikel, dessen Gesamtbild bald nicht mehr überschaubar war. Die Spezialsammlungen lieferten nun ihren Beitrag zur aufgeklärten Herrschaft über die Welt. Die damit einhergehende "Entfremdung" vom Ganzen hat sich dabei bis in unsere heutige Zeit fortgesetzt.

Die Kunst- und Wunderkammern stehen in diesem Prozeß an dem Wendepunkt der Entwicklung vom mythisch-christlichen Denken des Mittelalters hin zu einer wissenschaftlich-säkularisierten Zukunft. Doch als großangelegte Versuche, eine Ordnung der Dinge durch Sammeln zu ermitteln, durch ihren Hang zum Kategorisieren, Systematisieren

⁴⁹Vgl. Harriet Hauger, Samuel Quiccheberg: "Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi", Über die Entstehung der Museen und das Sammeln, in: Universität und Bildung, Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag, W. Müller, W. J. Smolka und H. Zedelmaier (Hrsg.), München 1991, S. 132-135.

⁵⁰Vgl. ebd. S. 135-136.

⁵¹Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 39.

und Analysieren trugen sie bereits den Keim zur Vereinzelung und Spezialisierung ihrer Objekte in sich.⁵²

⁵²Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 12.

2.1 Das Wandelbare, das Gleichwertige, das Mehrdeutige, das Kuriose

Die Schwierigkeit, heute eine Ordnung in dem scheinbaren Durcheinander einer Wunderkammer zu finden, erklärt sich nach Holländer aus den Unterscheidungen, *„die sich in der Moderne selbst heraus- und in das Kunstverständnis hineingebildet haben.“*⁵³ Die heute übliche rigorose Abgrenzung der verschiedenen Disziplinen, die Trennung von Natur, Kunst und Wissenschaft, die Unterscheidung des *„echten“* Kunstwerks vom *„bloßen“* Kunststück erschweren seiner Meinung nach das Verständnis dieser komplexen und vieldeutigen Gebilde.⁵⁴ Um die Ordnungsmuster dieser Sammlungen zu verstehen, muß man bedenken, daß der Begriff *„Kunst“* beispielsweise alles umfaßte, was Intelligenz und Übung, Phantasie und Gelehrsamkeit erforderte,⁵⁵ aber auch, daß sich die *„Seinsweise der Dinge und der Ordnung“* im Laufe der Zeit grundlegend verändert hat.⁵⁶

Der Beginn *„kurioser“* Sammelleidenschaft wurde in der Frührenaissance durch ein zunehmendes Interesse an der Antike deutlich. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstand in Westeuropa eine neue Einstellung gegenüber der Vergangenheit, den unbekanntem Teilen der Erde sowie der Natur. Das traditionelle Bild der Vergangenheit wurde in Frage gestellt, und der Gegensatz zwischen Heiligem und Profanem, christlicher und heidnischer Vergangenheit rückte zunehmend ins Zentrum des Interesses. Die Folge war ein Forschen und Suchen nach Manuskripten und Werken aus der Antike.

*„Gegenstände, die seit Jahrhunderten nicht dagewesen waren, kamen nun in wachsender Zahl wieder an die Oberfläche.“*⁵⁷

Antike Gegenstände wurden plötzlich zu Forschungsobjekten. Pomian beschreibt in seiner Untersuchung über den Ursprung des Museums dieses plötzliche Interesse an Dingen, die bis dahin uninteressant waren und sogar als *„Abfall“* betrachtet wurden, als einen Prozeß der Metamorphose, in dem aus *„Abfall“* sogenannte *„Semiophoren“* oder *„Repräsentanten des Unsichtbaren“* wurden.⁵⁸

*„Die Statuen repräsentieren Götter und Ahnen, die Gemälde Szenen aus dem Leben der Unsterblichen oder historische Ereignisse, die Steine die Macht und Schönheit der Natur etc.“*⁵⁹

Sie repräsentierten das *„Unsichtbare“* durch ihr Material, die Form, durch die Tatsache, daß sie von einer bestimmten Person erworben wurden, durch ihr Alter oder ihren exotischen Ursprung. Unsichtbar meint laut Pomian das durch räumliche wie zeitliche Distanz Entfernte, aber auch, was jenseits jedes physischen Raumes oder jeder räumlichen Ausdehnung liegt und was sich außerhalb des zeitlichen Ablaufs befindet, in der Ewigkeit.⁶⁰ Die Gegenstände

⁵³Aus: Holländer, Hannover 1994, S. 35.

⁵⁴Vgl. ebd.

⁵⁵Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 138.

⁵⁶Vgl. Foucault, Frankfurt a.M. 1971, S. 25. Siehe hierzu auch die *„chinesische Enzyklopädie“*, die Foucault im Vorwort zitiert und die auch Holländer als Veranschaulichung für ein andersartiges Denk- und Ordnungsmuster heranzieht, in: Holländer, Hannover 1994, S. 36/37.

⁵⁷Aus: Pomian, Berlin 1988, S. 55.

⁵⁸Vgl. ebd.

⁵⁹Aus: ebd. S. 42.

⁶⁰Vgl. ebd. S. 43.

wurden so zu Vermittlern zwischen dem Betrachter und einer anderen, nicht konkret faßbaren Welt.

Träger dieses neuen Interesses waren die Humanisten, die durch ihren Einfluß die Sammlungen von Altertümern an Höfen von Fürsten, Päpsten, Kardinälen und Königen initiierten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war das Sammeln von Altertümern in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten in Europa zur Regel geworden. Es sammelten Theologen und Juristen, Mediziner und Gelehrte, Priester und Mönche, Künstler und Dichter.⁶¹

Neue Erfindungen und die ansteigende Reisetätigkeit führten zu einer Verschiebung der Grenzen des "Unsichtbaren", denn man konnte plötzlich Dinge wahrnehmen und an Orte gelangen, die vorher unerreichbar gewesen waren. Man erwarb neues Wissen und

*"neue Semiophoren, Textilien, Goldschmiedearbeiten, Porzellangeschirr, Federgewänder, "Idole", "Fetische", Exemplare der fremden Fauna und Flora, Muscheln und Steine [...]"*⁶²

Ungeachtet ihrer ursprünglichen Bedeutung verwandelten sich diese Objekte in Europa zu etwas Besonderem und Außergewöhnlichem, denn man sammelte sie selbstverständlich nicht wegen ihres Gebrauchswertes, sondern wegen ihrer jetzigen Bedeutung.

Dieser Statuswandel, den sowohl antike als auch exotische Gegenstände innerhalb der Sammlungen erfuhren, räumte ihnen einen gleichwertigen Platz unter den Dingen einer Kunst- und Wunderkammer ein, die zu der Zeit noch keine Hierarchien kannte. Die frühen Sammlungen wurden von einem Analogie- und Gleichheitsdenken geprägt, durch welches man Übereinstimmungen zwischen den Dingen untereinander sowie zwischen der Sammlung von Dingen (Mikrokosmos) und der Welt als Ganzem (Makrokosmos) entdeckte. Man glaubte die Ordnung des ganzen Universums in den einzelnen Dingen wiederfinden zu können, wenn man alles heranzog, was man über diese Dinge sehen und wissen konnte. Das Wissen über Steine bestand beispielsweise darin, aufzuzählen, welchen anderen Formen sie entsprachen.⁶³ Aber auch die Lehren Aristoteles, die in der Hochscholastik zu besonderer Geltung kamen, und sein "Stufenreich der Zwecke", nach dem die göttliche natürliche Schöpferkraft mit der menschlich künstlerischen gleichzusetzen war, erklärt das gleichwertige Nebeneinander von Naturalien und Artificialien.⁶⁴

Das gedankliche Bezugssystem, in das die Gegenstände einer Kunst- und Wunderkammer eingebunden waren, umfaßte die gesamte kosmische und irdische Welt, die wirkenden Kräfte der Schöpfung sowie die wichtigen menschlichen Tätigkeiten und das menschliche Erkenntnisvermögen. Die Sammlung war als Mikrokosmos der Welt gedacht. Naturwissenschaftliche Theorie und Kunsttheorie waren in dieser Zeit noch gemeinsam auf die Durchdringung der inneren Gesetzmäßigkeiten der Schöpfung gerichtete Erkenntnisweisen. Daher waren in jener Zeit viele Künstler zugleich auch Techniker und Wissenschaftler.⁶⁵ Eine Reihe von Denksystemen der Philosophie und Naturlehre des 16. und 17. Jahrhunderts verdeutlichen den Ansatz, die vollkommene Harmonie der Schöpfung in jedem einzelnen Teil der Welt zu erkennen.⁶⁶

⁶¹Vgl. ebd. S. 57.

⁶²Vgl. ebd. S. 58.

⁶³Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 28.

⁶⁴Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 20.

⁶⁵Vgl. ebd. S. 18.

⁶⁶G. W. Leibniz' "Monadentheorie" von 1686 und die spätere "Monadologie" von 1714 vertraten beispielsweise die Auffassung, daß die Monaden als geschlossene, unteilbare, beseelte Einheiten, die durch ihren

Neben das Analogiedenken gesellte sich ein Gespinst aus Mehrdeutigkeiten und absichtlichen Metamorphosen, eine Vielfalt von Entsprechungen und inhaltlichen Bezügen, die von unserem heutigen klassifizierenden Denken absolut verschieden sind und es erschweren, Sinn und Logik in diesen Sammlungen zu erkennen. Viele Gegenstände wurden nicht einer einzigen Klassifikation zugeordnet, sondern wanderten zwischen den Systemen. Die Verbindung von kunstvoll geformten Naturgebilden, wie der Muschel oder dem Schneckengehäuse, mit kunsthandwerklicher Arbeit machte beispielsweise eine exakte Zuordnung schwierig. Ein Nautiluspokal gehörte deshalb sowohl zu den Naturalia als auch zu den Artificialia. Durch seine perfekte logarithmische Spirale als Verweis auf die Kunst der Mathematik war er aber ebenso Teil der Scientifica.⁶⁷ Künstlerisch eingefaßte und reich verzierte Naturprodukte wie das Straußenei, das Horn des Rhinoceros oder Edelsteine waren Beispiele der Gleichwertigkeit von natürlicher und künstlerischer Gestaltungskraft.

Das Spiel zwischen Natur und Kunst wurde als Thema auch von der Malerei aufgegriffen und exemplarisch dargestellt, wie in den berühmten Allegorien Guiseppe Archimbaldos, die gleichzeitig begehrte Sammelobjekte für die Kammern der Fürsten waren. Als Sammlungsgegenstand findet sich eine dieser Allegorien Jahrhunderte später im "Musée sentimental" von Daniel Spoerri wieder.

Die Gegenstände einer Kunst- und Wunderkammer waren in den Sinnzusammenhängen des allegorischen Denkens vieldeutig und beziehungsreich. Ein Fernrohr verwies beispielsweise nicht allein auf die Wissenschaft der Astronomie, sondern bezog sich ebenso auf die optische Wahrnehmung des Menschen. Es stand auf einer höheren Abstraktionsstufe schließlich für den göttlichen Plan des Universums, den es vermittelte. Eine Kanone war nicht nur Symbol der Kriegskunst, sondern auch für das Element Feuer und für physikalische Prinzipien, wie Dynamik und Mechanik, denn aus den natürlichen Fallgesetzen wurden wichtige Berechnungen für die Geschößbahnen der Waffen entwickelt.⁶⁸ Uhren aller Art waren nicht nur Instrumente der Zeitmessung, sondern zudem Gleichnisse für die Mechanik der Welt und die Nachahmung dessen, was als kosmische Ordnung der Zeit von Gott erschaffen worden war.⁶⁹

Was ein Ordnungsverständnis zusätzlich erschwerte, war das Interesse der Sammler für sogenannte "Wunder", für das Seltene, Absonderliche, aber auch für das Spielerische und Magiebehafte. Die Vorliebe für diese Kuriositäten schöpfte sich aus dem Interesse an allem Neuen und Unbekannten, was mit den beginnenden Entdeckungsreisen stark gefördert wurde. Durch die neue Weltsicht versuchte man, sich der Schöpfung dadurch zu versichern,

*"[...] daß man exempla ihrer Phänomene zusammenträgt und so die Welt in der eigenen Stube symbolisch widerspiegelt. Der Makrokosmos wird also in den Mikrokosmos gebracht."*⁷⁰

Exotische und fremde Objekte waren deshalb zum einen Zeugen einer unbekannteren, aber existenteren Welt und Beweis für das Wissen sowie den Weitblick des Sammlers.⁷¹ Zum

hierarchischen Aufbau das geordnete System der Welt ausmachen, lebendige Spiegel sind, welche das Universum auf ihre spezifische Art widerspiegeln und keimhaft das Unendliche enthalten.

⁶⁷Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 36.

⁶⁸Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 24.

⁶⁹Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 143.

⁷⁰Aus: Andreas Grote, Das Objekt als Symbol, in: Ders., Opladen 1994, S. 11.

⁷¹Laut Odo Marquard wurde durch das Sammeln von exotischen Objekten fremder Völker zum einen der Hang zur Selbstdarstellung befriedigt, zum anderen aber auch eine Selbstentdeckung durch die Entdeckung des Fremden initiiert, bei der man entweder seine Überlegenheit feststellen konnte oder die eigenen Vorbilder sichtbar machte, vgl. Ders. in: Grote, Opladen 1994, S. 913.

anderen waren pure Sensationslust und Aberglauben Anlaß, Mißbildungen bei Tieren und Menschen, Bezoare oder Knochen von angeblichen Riesen zu sammeln. Die komplexe Fülle einer Kunst- und Wunderkammer mit ihren staunenswerten Raritäten sollte sowohl die Kräfte des Verstandes anregen als auch die Sinne animieren. Die große Anzahl an Abstrusitäten und Abnormitäten in solchen Kammern könnte zudem den Grund gehabt haben, daß sie, neben reiner Schaulust und Sensation, als Fehlschläge der göttlichen Natur gleichzeitig Beispiel für deren angestrebte Vollkommenheit, für den harmonisch gestalteten sinnvollen Plan der Schöpfung waren.

In der Sammlung des Herzogs von Berry (1340-1416) waren solche Dinge vertreten, die ihr den typischen Charakter einer Wunderkammer verliehen. Dort fanden sich Spielbretter für Trictrac, Schach und Dame, ein Naturalienkabinett mit allerhand "Wundern", wie Straußeneiern, Schlangenkiefen, Stachelschweinborsten, Eberzähnen, Walfischzähnen, Eisbärfellen, Riesenknochen, die einem Mammut zugeschrieben wurden und seltenen "Meerungetümen" sowie verschiedene Reliquien wie der Kelch, aus dem Christus bei der Hochzeit von Cana trank, der Verlobungsring des heiligen Joseph und sogar ein Milchzahn der heiligen Jungfrau.⁷²

Der "Zwerchkasten" aus der großen Kunstsammlung von Erzherzog Ferdinand von Tirol (1520-1595) auf Schloß Ambras enthielt sogar ausschließlich Kuriositäten wie

"ein Scheit Holz, das zu Stein geworden war, als es ein ungläubiger Bauersmann am Tage eines Heiligen unter gröblichen Reden spalten wollte, ein Stück von dem Strick, daran sich Judas erhängte, [...] ein Zapfen von den Zedern des Libanon, die zum Bau des salomonischen Tempels dienten, ein Hirschgeweih, das an einem Judenhaus angebracht, an einem Charfreitag Blut geschwitzt hat, [...]".⁷³

Typisch war auch der sogenannte "Variokasten" der Ambraser Sammlung, der neben ethnographischen Raritäten

*"alte Spielkarten und sonstiges Spielzeug, Dinge, die ganz mit dem, was man heute mit einem alten Studiosenausdruck als 'Jux' bezeichnet, übereinstimmen, als Vexierspiegel, Kästchen mit hervorschnellenden Schlangen (auf dem Deckel als 'ain herrlich schen kunststuckh' bezeichnet), usw."*⁷⁴ enthielt.

Dazu gehörte eine Schachtel mit allerlei Gewürm und Geziefer, die durch Erschütterung täuschend echte Bewegung in den "grausigen Inhalt" brachte.⁷⁵

Das Museum von Ole Worm (1588-1654), welches wegen seiner vorbildlichen Ordnung bekannt war, enthielt ebenfalls eine Reihe solcher wundersamen Dinge. Monster, Fabeltiere, zweiköpfige Wesen, Meteoriten, den in einen Holunderbaum gewachsenen Kiefer eines Pferdes, Schuhe und Skeletteile von Riesen, einen Natterkopf mit einer Goldmünze, Schuhe, hergestellt aus der Haut eines Kindsmörders, ein Ei, das 1638 eine Norwegerin gelegt haben soll.⁷⁶ All diese Dinge stammten zum großen Teil aus der Sammlung von Ole Worm, die Frederik III. von Dänemark nach seinem Tod 1654 erwarb. Die Sammlung zeichnete sich auch dadurch aus, daß Worm einen ausführlich kommentierten Katalog zu seiner Sammlung

⁷²Vgl. Schlosser, Leipzig 1908, S. 30/31.

⁷³Aus: ebd. S. 59.

⁷⁴Vgl. ebd. S. 67.

⁷⁵Vgl. ebd. S. 67/68.

⁷⁶Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 40.

verfaßte, der nicht, wie die Naturenzyklopädien von Gesner oder Aldrovandi, eine allgemeine Übersicht aller bekannten Arten sein wollte. Ole Worm war Professor in Kopenhagen und Leibarzt des dänischen Königs. Während seines Studiums bereiste er weite Teile Europas und traf dabei mit bekannten Gelehrten und Sammlern zusammen, wie Ferrante Imperato in Neapel oder Paludanus in Enkhuizen. Er hatte zudem weitverzweigte Kontakte in Europa, die es ihm ermöglichten, eine ansehnliche Sammlung von Raritäten wie Korallen, Narwalzähnen, präparierten Tieren, getrockneten Pflanzen, Mineralien, Ethnographika und Kunstgegenständen zusammenzubringen. Doch trotz dieses "Weitblickes" glaubte er immer noch an die Existenz des Einhorns und hielt Traktate darüber.⁷⁷ Athanasius Kircher (1601-1680), Erfinder des Brennsiegels und Naturforscher, glaubte beim Anblick von fossilen Knochen aus Sizilien, die Gebeine des einäugigen Riesen Polyphem vor sich zu haben.⁷⁸ Aberglauben und mythisches Denken, welches Dinge mit wesenhaften und numinosen Qualitäten verband, behauptete sich noch lange neben dem beginnenden wissenschaftlichen Denken, das die Dinge später nach Qualitäten und Funktionen ordnete. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts glaubte man an die Existenz des Einhorns, obwohl man inzwischen wußte, daß es der Zahn des Narwals war, den man bis dahin für das Horn des Einhorns gehalten hatte. Knochen von ausgestorbenen Urwelttieren, wie dem Mammut, hielt man für Überreste von Drachen und Riesen. Man glaubte noch an die Magie von bestimmten Steinen, wie den Sternsteinen, Taubensteinen und Schlangensteinen, oder an die Heilkraft von Tierprodukten, wie Hörnern und Bezoaren.

*“Mit Versteinerungen (Krötensteine, Zungensteine, Spinnensteine etc.), menschen- oder tierähnlichen Wurzeln (Alraunen) usw. meinte man eine in der Natur wirkende plastische Kraft (vis plastica) beweisen zu können. Oder aber man brachte Fossilien in Verbindung mit der Sintflut und behauptete, die Versteinerungen seien Zeugen von damals ertrunkenen Tieren und Menschen.“*⁷⁹

Zudem waren Besizlust und Besessenheit nicht zu unterschätzende Aspekte dieser Sammlungen. Die Sammelleidenschaft einzelner Fürsten ging bisweilen soweit, daß, wenn sie des Originals nicht habhaft werden konnten, sich nicht scheuten, bloße Nachbildungen und sogar Fälschungen von Werken der Antike oder der Renaissance in den Sammlungen zu zeigen, wie dies beim Herzog Jean von Berry der Fall war.⁸⁰ Er war dafür bekannt, Leihgaben nicht zurückzugeben und Geschenke, die er Personen machte, nach deren Tod zurückzufordern.⁸¹ Aber zum Sammeleifer gehörten auch Dinge, die den Hang zur Spieleidenschaft ihrer Besitzer belegten, von Miniaturen bis hin zu mikroskopischen Verkleinerungen, wie das Schachspiel im Federkiel, das *”ebenso bewundernswert wie unbrauchbar war”*, da niemand ernsthaft auf die Idee gekommen wäre, *”eine Schachpartie mit Lupe und Pinzette zu spielen.”*⁸² Ebenso beliebt waren raffiniert ausgetüftelte Scherzartikel und Gemälde, die mit der Perspektive spielten, wie Zerrbilder und Spiegelanamorphosen. Ihre

⁷⁷Vgl. Stefan Goldmann in: Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 322/323. Das Museum Wormianum wurde im Rahmen der Wunderkammer - "Renaissance" 1982 anhand des Titelkupfers des gleichnamigen Kataloges in der Ausstellung "Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas" in Berlin rekonstruiert.

⁷⁸Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 16.

⁷⁹Aus: ebd S. 14.

⁸⁰Vgl. Schlosser, Leipzig 1908, S. 25-27.

⁸¹Vgl. ebd. S. 26.

⁸²Aus: Holländer, Wien 1998, S. 21.

Lösung - der Punkt, auf dem der Spiegel auf der gemalten Fläche angebracht werden mußte, um ein Bild zu erhalten - war nur dem Besitzer bekannt.

Der Kunstschränk hatte innerhalb einer Sammlung eine besondere Bedeutung. Er war zwar seiner Bestimmung nach reines, wenn auch sehr kunstvoll angefertigtes Behältnis für verschiedenste Sammlungsgegenstände in den Kammern, hatte jedoch durch die Anordnung und Auswahl der Objekte in seinen Fächern und Schubladen wiederum die Sammlung als Ganzes und damit auch die Welt zu spiegeln. Die Spiegelung des Mikrokosmos der Kunstkammer im miniaturisierten Mikrokosmos des Schränkes, das Spiel mit der Schachtel in der Schachtel, wo die Bedeutungen der Dinge sich in einer Art Labyrinth verbargen und das kleinste Kunststück noch einmal das Ganze abbilden konnte, machte die Sammlung gleichzeitig zur Allegorie der uneingeschränkten Macht des Besitzers.

*”Im 16., 17. und auch noch im 18. Jahrhundert gehörten Allegorien, bildhafte Analogien sowie in sich geschlossene Zahlen- und Begriffsschemata zu den geläufigen Formen der Reflektion. Es war die Zeit der gelehrten Anspielungen, der Spekulation, der komplizierten Sinnverbindungen, der mathematischen Rätsel, der Embleme, Devisen und Personifikationen.”*⁸³

Holländer verweist in diesem Zusammenhang auf den ”Zweifel an der Gewißheit von Erkenntnis” der jetzt zunehmend selbst zum ”Sammlungsgegenstand” wurde, und sich in Form von optischen Täuschungen, mathematischen Anamorphosen und Guckkästen als Demonstrationen eines illusionistischen Welttheaters in den Kammern präsentierte.⁸⁴ Was einem unbedarften Spieltrieb entsprungen schien, entwickelte sich zu ausgetüftelten und komplizierten Spielen mit der Wahrnehmung, in deren Verlauf die Trompe-l’œil Malerei ihre Blüte erlebte. Durch die immer größer werdende Zahl der instrumentellen optischen Erkenntnismittel und dem damit verbundenen kritischen Hinterfragen von optischen Wahrnehmungen, keimte der Verdacht auf, daß *”schließlich die ganze Welt eine Täuschung sein könne.”*⁸⁵ Das Spiel mit den Bedingungen von Wahrnehmung und Täuschung begleitete von nun an als ”produktiver Zweifel” die ”entdeckende Neugierde” und war im 17. Jahrhundert Anlaß für Traktate und Dispute.⁸⁶ Die Tatsache, daß Zweifel, Schein und Täuschung nun zunehmend zum Sammlungsgegenstand wurden, hatte zwar zum einen das Ziel, die Besucher zu erstaunen und sie durch Rätselspiele zu verblüffen, war aber zum anderen Beweis, daß sich der Blick auf die Welt offensichtlich verändert hatte.⁸⁷ Zudem setzten die Erkenntnisse von Kopernikus, Galilei, Bacon, Kepler und Newton unwiderlegbar die Zeichen für eine zunehmende Verwissenschaftlichung. Das Gleichheitsdenken verlor als Erkenntnisprinzip gegen Ende des 16. Jahrhunderts an Bedeutung. Die Klassifikation wurde das Kriterium, das den Naturforscher der Aufklärung von dem der Renaissance unterschied. Die Kuriositäten wurden seit der Aufklärung im 17./18. Jahrhundert aufgrund der neuen Ordnungsprinzipien immer häufiger als unnützer Plunder beschimpft: Der Physiker und Oberhofmarschall Adam Wilhelm Hauch (1755-1838) war für die Auflösung der

⁸³Aus: Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 24.

⁸⁴Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 140/141; vgl. auch Hans Holländer, ”Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Ornamente” in: W. Rasch, H. Geulen, K. Haberkamm (Hrsg.), Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730, Festschrift für Günther Weydt, Bern, München 1972 (im folgenden Holländer, München 1972).

⁸⁵Aus: Holländer, Bonn 1994, S. 140.

⁸⁶Vgl. ebd. S. 141.

⁸⁷Vgl. ebd. S. 142.

Kunstkammer des dänischen Königs Frederik III. 1824 verantwortlich, deren Inhalt auf verschiedene Spezialmuseen verteilt wurde. Er gründete 1821 die "Scientifiske Commission", welche die Kunstkammer von "unwürdigen Dingen" befreien sollte. Natürlich waren es die Kuriositäten, die als erstes aussortiert wurden, denn sie dienten keinem wissenschaftlichen Zweck und

*" [...] für den modernen Geist waren das Groteske und Kuriose Beweis dafür, daß es Phänomene gab, die sich immer noch außerhalb der Reichweite des Ordnungsprinzips befanden."*⁸⁸

Die Kunst- und Wunderkammern waren der Versuch, durch Anschauung und direkten Vergleich die Prinzipien der Schöpfung als Ganzes zu begreifen und zu beherrschen sowie durch die Verfügbarkeit der Objekte eine "natürliche Ordnung" der Weltschöpfung zu erkennen,⁸⁹ bevor die Aufspaltung des Wissens in spezialisierte Teilbereiche eine zusammenfassende universale Betrachtung unmöglich machte. Die Klassifikation als Ordnung des "entdeckenden Sammeln" leitete das Ende dieser vorurteilsfreien "curiositas" ein. Man war nun der Überzeugung, daß das Neue nicht mehr gefunden und gesammelt, sondern mit Hilfe der modernen Technik gemacht bzw. erfunden werden sollte.⁹⁰ Dies bedeutete den Bruch mit dem "entdeckenden Sammeln" und führte ins Zeitalter des "bewahrenden Sammeln".⁹¹ Statt Neues zu sammeln, war man jetzt bemüht, das bereits Gesammelte und Alte zu bewahren. Diese abermalige Neuordnung der Dinge wurde durch die alphabetische Ordnung der Enzyklopädien weitergeführt.⁹² Die darauf folgenden, auch von bürgerlichen Sammlern eingerichteten Kammern nahmen einen immer ausgeprägteren enzyklopädischen Grundzug an.⁹³ Die Konzentration auf einzelne Wissensgebiete nahm zu, bis schließlich die Trennung der Kunstkammer von der Naturalienkammer erfolgte und aus kosmologischem Erkenntnisdrang und Allgläubigkeit kritische Detailkenntnis und Spezialisierung auf einzelne Teile der Welt wurde.

⁸⁸Aus: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 36.

⁸⁹Vgl. Ilse Jahn, Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, Opladen 1994, S. 484.

⁹⁰Vgl. Odo Marquard: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur, in: Grote, Opladen 1994, S. 914.

⁹¹Vgl. ebd.

⁹²Vgl. ebd. S. 913/914.

⁹³Vgl. Kat Sammeln, Darmstadt 1981, S. 21.

2.2 Die Rolle des Buches im Prozeß der Weltaneignung

Das Buch als Medium der Weltaneignung spielte in der Zeit der großen Kunstkammern eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Aneignung der Welt und Weltgeschichte war durch das Buch als Hauptform der Bildung und Belehrung bis dahin zunächst in den Kloster- und Domschulen, ab dem 12. Jahrhundert an den Universitäten erfolgt. Ilse Jahn konstatiert in ihrem Aufsatz über die Aneignung und Verfügbarkeit der Sammlungen, daß sich die Ordnung der Welt bis dato entweder nach der Antike mit den *„vier Elementen“* und den *„drei Naturreichen“*, oder nach der biblischen Genesis gerichtet hatte, und deshalb in den Büchern mit Beginn der Renaissance ein Weltbild a priori vorgegeben war.⁹⁴ Die Kammern waren demzufolge anfänglich noch nach den Ordnungsstrukturen der Bücher geordnet. Im 16. und 17. Jahrhundert, als die Aneignung der Welt in der Vielfalt ihrer Objekte und Erscheinungen zum Bildungsziel wurde, wollte man durch das Sammeln dieses Weltbild jedoch a posteriori selbst erfahren und erfassen, um Widersprüche zwischen heidnischem und christlichem Weltbild zu lösen.⁹⁵ Verfügbarkeit und Anschaulichkeit der gesammelten Objekte führten schließlich zum Erkennen einer *„natürlichen Ordnung“*, losgelöst von der in den Büchern vorgegebenen. Die Utopien von T. Morus (1516), T. Campanella (1623) und F. Bacon (1637), die den vollkommenen Zustand einer Gesellschaft vorstellen, bilden hier als literarische Weltmodelle das Pendant zu dem Universalismus der Kunst- und Wunderkammern.⁹⁶ Doch durch die Entdeckung neuer Länder und Erdteile, Völker und Sitten wurde das alte Weltbild brüchig und ein anderes in den Gelehrtenstuben neu konstruiert. Das Kuriositätenkabinett bildete dabei die Bühne, um das Neue zu sammeln und zu einer neuen Ordnung zu bringen. Die bereits erwähnte erste literarische Methodologie zur Einrichtung einer Kunst- und Wunderkammer von Samuel Quiccheberg war untrennbar mit der Errichtung einer Bibliothek verbunden, die zusammen mit den Objekten eine begehbbare Enzyklopädie allen irdischen Seins bilden sollte. Die Bibliothek gehörte auch in der Praxis als unverzichtbarer Bestandteil und gleichzeitige Erläuterung der Sammlung zu den großen Kammern. Im Gegenzug empfahl man bei der Einrichtung einer Bibliothek wiederum die Miteinbeziehung von anschaulichen, kuriosen Objekten. In seinem Buch *„Advis pour dresser und bibliotheque“* von 1627 weist Gabriel Naudé darauf hin, daß auch in einer Bibliothek Dinge,

*„die sich gewöhnlich von Zeit zu Zeit ansammeln [...], wie ‘mathematische Instrumente, Globen, Weltkarten, Himmelskugeln, Gemälde, Tiere, Steine und andere Merkwürdigkeiten aus den Reichen der Kunst und der Natur’ ihren Platz finden sollten.“*⁹⁷

Auch Johann Daniel Major, der nach der *„Erkänntniß des Apfel-runden Kreises der gantzen Welt“*⁹⁸ strebte, forderte von dem Besitzer oder Aufseher einer Kunst- und Wunderkammer

⁹⁴Vgl. Ilse Jahn, Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, Opladen 1994, S. 479/480.

⁹⁵Vgl. ebd. S. 480.

⁹⁶Vgl. Bredekamp, Berlin 1993, S. 56-68. Dort heißt es: *“So weist Tommaso Campanellas im Jahre 1602 im Kerker verfaßte, erst 1613 veröffentlichte ‘Civitas Solis’ Züge einer gigantischen Kunstkammer auf.“* Und weiter: *“1627, als Keplers ‘Tabulae Rudolfinae’ publiziert wurden, kam auch Francis Bacons Utopie ‘Neu-Atlantis’ in lateinischer Übersetzung heraus. [...] Im Zentrum seiner Inselutopie beschreibt Bacon die ‘domus Salomonis’, die als eine gigantische, fiktive Kunstkammer anzusehen ist.“* Vgl. auch Holländer, Bonn 1994, S. 138. Zu den Utopien von Morus, Campanella und Bacon siehe Klaus-Jürgen Heinisch (Hrsg.), Der utopische Staat, Morus: Utopia, Campanella: Sonnenstaat, Bacon: Neu-Atlantis, Reinbek bei Hamburg 1960 (im folgenden Heinisch, Reinbek 1960).

⁹⁷Aus: Stefan Goldmann, Der Kasten des Alt-Vater Noah, in: Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 156.

die Anfertigung eines "Universal-Catalogi" mit der Beschreibung und Abbildung der Sammlungsstücke sowie der Auflistung aller mit ihnen durchgeführten Experimente.⁹⁹ Bücher wurden in dieser Zeit oftmals als Schatzkammern, Theater, Schaubühne oder Enzyklopädie bezeichnet, da auch sie versuchten, die Welt oder Teile von ihr zu illustrieren. Die Absicht der Kunst- und Wunderkammern, die Welt im Mikrokosmos zu zeigen oder das aufgeschlagene "Buch der Natur"¹⁰⁰ zu lesen, hieß jetzt, in bezug auf die Bibliothek, die Natur im Buch zu lesen.¹⁰¹

Adam Olearius, der im Auftrag des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorf Mitte des 17. Jahrhunderts Objekte in Persien und Rußland für die Gottorfische Kunstkammer erwarb, sprach in seiner "Gottorfischen Kunstkammer" noch von dem "Wunderbuch der Welt mit den zwei großen Blättern, nämlich Himmel und Erde".¹⁰² Und auch Eberhard Werner Happel bezeichnete in seinen Schriften die Welt als eine "herrliche Gotteskunstkammer".¹⁰³

Überhaupt begann mit der Zunahme an Privatsammlungen schon seit dem 15. Jahrhundert die Ausbreitung einer Literaturgattung, die sich ganz oder teilweise mit diesen Sammlungen beschäftigte. Es entstanden

*"Fremdenführer für Reisende, Liebhaber und Neugierige, Reiseberichte, Beschreibungen von Kabinetten, Pinakotheken und Privatmuseen; Schriften, die manchmal von Besuchern, manchmal von den Besitzern verfaßt sind; Künstlerbiographien, Werke örtlicher Historiker, Untersuchungen von Antiquitätenhändlern und Gelehrten, naturgeschichtliche Arbeiten, Korrespondenzen, oft zu Lebzeiten ihrer Verfasser schon publiziert; seit Beginn des 17. Jahrhundert Auktionskataloge und seit den sechziger Jahren des gleichen Jahrhunderts Zeitschriftenartikel."*¹⁰⁴

Hinzu kamen schriftliche Inventare, die nach dem Tod eines Sammlers von dessen Besitz angefertigt worden waren. Auch die Kunsthändler begannen, schriftliche Ratschläge für den Aufbau und die Einrichtung einer Sammlung zu geben. Sie schrieben Abhandlungen über das "Geschäft der Liebhaberei und die Auktionen, oder Handbücher zum Gebrauch der Sammler."¹⁰⁵ Schließlich wurden sogar Monographien über Sammlungen und Museen in bestimmten Städten und Ländern verfaßt. Daß die gesammelten Gegenstände in Büchern beschrieben wurden und sowohl fürstliche wie bürgerliche Sammler Kataloge mit schönen Titelpuffern als Inventare drucken ließen, entsprach dem Wunsch dieser neuen Epoche, das gesamte Wissen der damaligen Zeit festzuhalten. Auch als der Sammelimpuls immer spezialisierender wurde, sahen sich die Sammler dennoch durch ihr Konzept der Universalität

⁹⁸Aus: Johann Daniel Major, Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalienkammern ins gemein, Kiel 1674, I. Cap., Paragr. 4, zit. nach: Valter, Aachen 1995, S. 11. Interessant ist bei Majors Wortwahl die Analogie zum "Apfel der Erkenntnis", der als Inbegriff der menschlichen "curiositas" gleichzeitig die Vertreibung aus dem Paradies verursachte. In dem christlichen Glauben war deshalb lange Zeit Neugier und Erkenntnisstreben ein sündhaftes Verhalten, siehe hierzu auch Holländer, Bonn 1994, S. 138.

⁹⁹Vgl. Major ebd., VIII. Cap., Paragr. 13, zit. nach: Valter, Aachen 1995, S. 34.

¹⁰⁰Vgl. hierzu Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1981.

¹⁰¹Vgl. Stefan Goldmann, Der Kasten des Alt - Vater Noah, in Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 156.

¹⁰²Vgl. A. Olearius, Gottorfische Kunstkammer..., Schleswig 1666, Vorrede (unpag.), zit. nach: Stefan Goldmann, Der Kasten des Alt-Vater Noah, in Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 159, Anm. 5.

¹⁰³Vgl. Eberhard Werner Happel, Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae, Uwe Hübner und Jürgen Westphal (Hrsg.), Berlin 1990 (Auswahl der unter diesem Titel im Zeitraum von 1685-1691 in Hamburg herausgegebenen Schriften, Bd. 1-5), S. 224.

¹⁰⁴Vgl. Pomian, Berlin 1988, S. 9.

¹⁰⁵Vgl. ebd., S. 9/10.

mit der ganzen Welt verbunden, denn man war der Überzeugung, daß dem Weltganzen ein bestimmter Plan zugrunde lag, den es zu entdecken galt.¹⁰⁶

Die zunehmende Spezialisierung, besonders das Klassifikationsprinzip Carl von Linnés im 18. Jahrhundert, welches durch Formenvergleich eindeutige Merkmale der Baupläne von Tieren und Pflanzen lieferte, wirkte sich auch auf den Erwerb von Objekten für die Sammlungen aus. Jahn konstatiert hier eine auffällige Entwicklung: Waren Magiebehaftetes oder Fabelwesen aus alten Überlieferungen in die neuzeitlichen Bücher und Abbildungswerke gelangt,¹⁰⁷ und nahmen sie ausgehend von diesen Vorbildern als scheinbare Realien vorübergehend Gestalt in Form von Kuriositäten und Raritäten in den Wunderkammern und ihren schriftlichen Inventaren an, so wurden sie im 18. Jahrhundert bei vergleichendem Studium durch Erkenntnis der Bauplangesetze wieder aus den Kammern in das Reich der Fabel verwiesen.¹⁰⁸

Die Sammlungen waren in erster Linie privat und nicht frei zugänglich, doch schon bald forderten Wissenschaftler, Schriftsteller, Gelehrte und Künstler freien Zugang zu Büchern, Manuskripten, historischem Quellenmaterial und den verschiedensten Gegenständen. Auf ihr Drängen hin öffneten Privatsammler und Machthaber ihre Bestände und so entstand 1643 die erste wirklich öffentliche Bibliothek.¹⁰⁹

Enzyklopädien als Mittel zur Darstellung des gesamten Wissens hatte es schon in der Antike ("Historia naturalis" von Plinius d. Ä. um 70 n. Ch.) und im Mittelalter gegeben. Doch waren diese Werke in systematische, sachlich zusammenhängende, große Übersichten gegliedert. Und war noch im 17. Jahrhundert von Major kritisiert worden, daß die Einteilung der Naturalia in Unterkategorien wie Mineralia oder Vossilis, Vegetabilia und Animalia nicht reiche und man sich auch nicht der "einfältigen Alphabetischen Ordnung"¹¹⁰ zu bedienen brauche, sondern eine Methode anwenden müsse, welche die Einzelobjekte nach ihrer Natur in die richtigen Klassen einteile, so wurden seit der Aufklärung die alphabetisch geordnete Enzyklopädie und das inzwischen spezialisierte Museum gültige, wenn auch grundverschiedene Modelle der Weltaneignung und Weltdarstellung. Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert gaben als führende Vertreter der französischen Aufklärung 1751-1780 die 35bändige berühmte "Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" heraus. Das Ziel der Aufklärung, Wissen und Kenntnis schnell zugänglich zu machen und weit zu verbreiten, war durch das alphabetische Ordnungsprinzip der Enzyklopädie und den schnellen Zugriff auf gespeichertes Wissen garantiert.

Grasskamp hat auf die Konkurrenz der zwei dominierenden Modelle der Weltaneignung, Enzyklopädie und Museum, in dieser Zeit hingewiesen: Während das Museum zwar mit den Objekten selbst operierte, sich jedoch durch das Prinzip des bewahrenden Sammelns nur der Vergangenheit widmete, avancierte die Enzyklopädie zum fortschrittlichen Medium von Wissenschaft und Bildung, da sie zeitgemäß, interdisziplinär, detailliert und flexibel

¹⁰⁶Vgl. Ilse Jahn, Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, Opladen 1994, S.491/495.

¹⁰⁷Die Natur-Enzyklopädien von Konrad Gesner (1516-1565) und Ulisse Aldrovandi (1522-1605) waren der Versuch, die gesamte Naturkunde mit allen damals bekannten Arten darzustellen. Besonders Gesner schuf mit seiner "Bibliotheca universalis" von 1545, seinen "Pandectarum libri XXI" von 1548 sowie seinen Tier-, Pflanzen- und Mineralienkundebüchern eine Art "Weltinventar". Das "Thierbuch" Gesners wandte sich dabei in der deutschen Ausgabe von 1669 an den "Wunder- und Kunstbegierigen Leser". Vgl. hierzu: Hans Fischer u.a., Conrad Gessner (1516-1565) Universalgelehrter, Naturforscher, Arzt, Zürich 1967 und Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982, S. 156.

¹⁰⁸Vgl. Ilse Jahn, Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, Opladen 1994, S. 495/496.

¹⁰⁹Vgl. Pomian, Berlin 1988, S. 66/67.

¹¹⁰Vgl. Johann Daniel Major: Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalienkammern insgemein, Kiel 1674, III. Cap., zit. nach Ilse Jahn, Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, Opladen 1994, S. 481.

arbeitete.¹¹¹ Den Grund für die zunehmende Verwissenschaftlichung des Museums sieht Grasskamp in eben dieser Konkurrenz zur Enzyklopädie,¹¹² denn im 19. Jahrhundert strebte das Museum selbst enzyklopädische Vollständigkeit an und konnte zudem mit der Originalität und "Aura" seiner Werke aufwarten. Doch gerade dieses Merkmal der Verwissenschaftlichung und rationalen Vermittlung löste zu Beginn unseres Jahrhunderts jene Anfeindung und Kritik am Museum aus, die sich bis in unsere heutige Zeit fortgesetzt hat.

¹¹¹Vgl. hierzu Walter Grasskamp, *Museum und Enzyklopädie*, in: *Kat. Wunderkammer des Abendlandes*, Bonn 1994, S. 198.

¹¹²Vgl. ebd. S. 199.

3. Der Bruch mit der Tradition: Sammeln als künstlerische Strategie

Den Beginn des Konfliktes zwischen Künstler und Museum datiert Schröter auf die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Künstler aus einflußreichen Posten in Museen und kunstvermittelnden Betrieben von wissenschaftlich ausgebildeten Kunsthistorikern verdrängt wurden.¹¹³ Aber die allgemeine Unzufriedenheit mit den öffentlichen Museen, welche "die geistige Bildung der Nation" fördern sollten, ging einher mit dem Zweifel an einer ausschließlich von der Vergangenheit dominierten ästhetischen Kultur, denn die Museen stellten allesamt nur Werke der Vergangenheit aus. Die Künstler gingen ins Museum, um dort die Meister zu finden, mit denen sie sich messen konnten und das allgemeine Publikum sollte sich an den Schätzen der Vergangenheit erbauen sowie Kenntnisse über die Entwicklungsgeschichte erwerben.¹¹⁴ Man war allgemein der Überzeugung, daß die neuere Kunst den besten Erzeugnissen der Vergangenheit unterlegen sei und man zweifelte an der Fähigkeit der Künstler, sich jemals mit den Errungenschaften der klassischen Antike oder der Renaissance messen zu können. Die Idee des Museums setzte ein geschlossenes System von Meisterwerken voraus, in dem die neuen Werke keinen Platz hatten. So darf es auch nicht wundern, wenn sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine steigende Unzufriedenheit in bezug auf die traditionelle akademische Kunst breit machte. Zu gleichen Zeit, als Nietzsches "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (1874) erschien, setzte sich immer mehr die Auffassung durch, daß die Vergangenheit mehr Bürde als Nutzen war. Die Zeit war bestimmt von der Suche nach einem neuen Verhältnis zur Vergangenheit und Künstler forderten eine der modernen Zeit angemessene Kunst.¹¹⁵

Für Grasskamp beginnt der relevante Zeitraum, innerhalb dessen sich eine Entwicklung von der Kritik am Museum bis zu seiner Neugründung durch Künstler rekonstruieren läßt, bei der futuristischen Avantgarde, die sich dadurch ein soziales Selbstverständnis ihrer Arbeit verschaffen wollte. Er endet in den 60er und 70er Jahren mit dem Ziel, die Vermittlung der künstlerischen Arbeit selbst in die Hand zu nehmen, wobei die Expansion des Kunstmarktes entscheidend zu dieser Entwicklung beigetragen hat.¹¹⁶ Nach Groys galt der Protest der Avantgarde nicht der Institution Museum als solcher, sondern vielmehr dem exklusiven Recht der Kuratoren, die Kunstgegenstände auszuwählen, zu sammeln und zu präsentieren.¹¹⁷ Seiner Meinung nach wollten die Künstler der Avantgarde nicht bloß gesammelt werden, sie wollten selber sammeln. Insofern markiert die moderne Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts den Wechsel vom künstlerischen Objekt als Sammlungsgegenstand zur Sammlung des Künstlers als Kunstwerk, wobei der Künstler gleichzeitig des Weitblick des Sammlers hatte. Das Kunstwerk, vorher Gegenstand von Sammlungen, war jetzt selbst eine Sammlung von Gegenständen. Der Künstler war sowohl Sammler als auch Kurator, indem er Gegenstände wie "objets trouvés" oder Ready-mades sammelte, sie zur Kunst erklärte und damit etwas ins Museum brachte, was vorher nicht gesammelt worden war und was Groys' Überzeugung nach

¹¹³Vgl. Hans Schröter, *Maler und Galerie. Das Verhältnis der Maler zu den öffentlichen Galerien Deutschlands im 19. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1954.

¹¹⁴Vgl. James J. Sheenan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des Kunstmuseums*, in: Grote, Opladen 1994, S. 865.

¹¹⁵Vgl. ebd. S. 867.

¹¹⁶Vgl. Walter Grasskamp, *Das Neue Kolonialmuseum, Homage à Marcel Broodthaers*, Münster, Bochum, Aachen, 1977, S. 7-14 (im folgenden Grasskamp, Münster 1977).

¹¹⁷Vgl. *Sammeln und gesammelt werden*, in: Boris Groys, *Logik der Sammlung, Am Ende des musealen Zeitalters*, Carl Hanser Verlag München, Wien 1997, S. 55 (im folgenden Groys, München 1997).

zu einer Expansion des musealen Systems führte.¹¹⁸ Grasskamp hingegen erklärt den Statuswandel des Sammlungsgegenstandes innerhalb der Kunst mit einer Expansion des Sammelns, welches sich aus einer der Kunstproduktion dienstbaren Rolle zu einer eigenen Produktionsform emanzipiert hat.¹¹⁹ Dienstbar insofern, als daß die alten Studiolos, Gelehrtenkammern und die Ateliers der Renaissance-Maler Sammlungen waren, denen die Maler ihre Vorlagen bei Bedarf entnehmen konnten. Einen Grund für die Entstehung einer eigenständigen Kunstgattung des Sammelns sieht er in dem Scheitern der Futuristen, die trotz ihrer Kritik am Museum die Integrierbarkeit ihrer Werke in die bürgerliche Kunstvermittlung falsch einschätzten, da die Arbeiten später in genau den Institutionen gezeigt wurden, gegen die sich ihre Attacken gerichtet hatten. Doch die eigentliche Ursache sieht er in der sich daran anschließenden radikalen Konsequenz, die Duchamp aus diesem Scheitern zog.¹²⁰ Indem dieser nicht wie die Futuristen das Museum von außen zu attackieren versuchte, sondern es nach der Methode des trojanischen Pferdes von innen heraus angriff, wollte er die Widersprüchlichkeit der Kunstvermittlung in der Institution selbst deutlich machen. Seine Ready-mades - gesammelte und nicht veränderte Objekte - wurden signiert, wodurch ihnen, den Vorteil des Meisternamens nutzend, der Eintritt in den "Tempel" der Kunst ermöglicht wurde.¹²¹ Als früher Versuch einer solchen "Infiltrierung" kann Duchamps Beitrag zur Ausstellung der "Society of Independent Artists Inc." (S.I.A.) 1917 gelten. Sein Ready-made "Fountain", ein Urinal der New Yorker Firma "J. L. Mott Iron Works", reichte er unter dem Pseudonym Richard Mutt als Plastik ein. Obwohl sein Beitrag entgegen dem Reglement der Ausstellung von der Jury abgelehnt wurde, verstand er es doch, den "Fall Mutt" in der Presse und den zur Ausstellung erscheinenden zwei Ausgaben der Zeitschrift "The Blind Man" öffentlich zu inszenieren und bekannt zu machen.¹²²

Der Grund für die Bildung einer neuen Kunstgattung des Sammelns erschöpft sich jedoch nicht in der Analyse der diese Kunstgattung bereits vertretenden Kunststile und künstlerischen Einzelpositionen. Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ist charakterisiert durch die rasante Entstehung von Abstraktion, Kubismus, Konstruktivismus, Expressionismus und Futurismus, die innerhalb kürzester Zeit die Grundlagen für die Malerei des 20. Jahrhunderts legten. Die Überzeugung, daß die nachimpressionistische Kunst nicht mehr unreflektiert die Darstellung der reinen Erscheinung übernehmen dürfe, sondern eine neue Formensprache schaffen müsse, war nach Walter Benjamin vor allem Folge der großen Konkurrenz, welche die Malerei durch das Aufkommen des "revolutionären Reproduktionsmittels" Fotografie erfuhr.¹²³ Die daraus resultierende Lehre von der "l'art pour l'art", der Idee der "reinen", von allen Funktionen befreiten Kunst, war seiner Meinung nach Grundlage für die sich anschließenden Neuerungen. Doch erst das Zusammenwirken von dem Drängen nach Autonomie in der Kunst einerseits, und der Kritik an der Museumspolitik andererseits, ermöglichte jene bis in unsere heutige Zeit reichenden künstlerischen Ausdrucksformen, die ein völlig verändertes Selbstverständnis der Kunst spiegelten und schließlich sogar zu einem totalen Verzicht der künstlerischen

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. Sammeln als Geste in: Grasskamp, 2/79, S. 48.

¹²⁰ Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 9.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. Heinz Herbert Mann, Anwesenheit und Abwesenheit: Über Marcel Duchamps frühe Zeit in Amerika, in: Ders., Wörter und Texte in den Bildkünsten, Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst, Habilitationsschrift, München 1999, S. 247 und 267ff. (im folgenden Mann, München 1999).

¹²³ Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1963, S. 20 (im folgenden Benjamin, Frankfurt a.M. 1963).

Produktion zugunsten einer reinen Sammeltätigkeit führten. Den Anfang bildeten die kubistischen "papiers collés" und die Objektkunst der Dadaisten und Surrealisten, die mit der neu entdeckten Sammeltätigkeit die Verfügungsgewalt darüber, was Kunst ist und wie sie vermittelt werden soll, wieder zurückgewinnen wollten.

3.1 Museumskritik von Marinetti bis Duchamp

Mit dem "Manifeste du futurisme", das im Pariser "Figaro" am 20. Februar 1909 erschien und welches das Prinzip der Bewegung zur ästhetischen Grundmaxime proklamierte, wurde der Futurismus Name, Programm und Schlachtruf einer Kunstrevolution, deren Ziel es war, zuerst Italien von den Fesseln einer erstarrten Tradition zu befreien und dann die geistige Führung ganz Europas zu übernehmen.¹²⁴ Erfinder, Führer und Organisator dieser politisch-literarisch-künstlerischen Bewegung war der Dichter und Kritiker Filippo Tommaso Marinetti, der die Distanz zwischen Kunst und Leben aufheben und damit eine neue Weltordnung schaffen wollte.¹²⁵

In der bildenden Kunst traten 1910 Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini mit einem eigenen Manifest hervor,¹²⁶ welches einer praktischen Anschauung des Prinzips der Dynamik entsprach und dessen Ziel die Zerstörung der auf dem subjektiven Seh-Akt beruhenden Bildeinheit war. Ihre These, daß ein Rennauto schöner sei als die Nike von Samothrake, verdeutlicht den Bruch mit der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, die das klassische Ideal der ausgeglichenen Proportion als Schönheitsideal apostrophierte, und zeigt den Wunsch, eine zukunftsweisende Kunst zu schaffen, die dem dynamischen Geist des modernen Großstadtmenschen entsprechen sollte.¹²⁷ Diese Dynamik wird in den Bildern durch Überlagerungen und Aneinanderreihungen von mehreren Bewegungsphasen illustriert. Bildinhalte sind Eisenbahnen, Dampfschiffe, Flugzeuge, Unterseeboote oder allgemein das Leben in den Großstädten. Einige Futuristen griffen die Technik der Collage auf, weil diese ein geeignetes Mittel zur Darstellung der modernen Welt schien. Sie begannen alltägliche Materialien in die Werke einzubinden. Angeregt von der Dynamik der modernen Großstadt, experimentierten sie aber auch mit Klang, Licht und Bewegung.¹²⁸ Die Verherrlichung der von neuer Technik und wachsender Geschwindigkeit bestimmten Gegenwart wurde der traditionellen Bildästhetik, der Anschauung im ruhenden Verweilen, entgegengestellt und ging Hand in Hand mit der Ablehnung vergangener Kunststile sowie der sie vermittelnden Institution, dem Museum. Die Futuristen, allen voran Marinetti, kündigten in zahlreichen Manifesten das Ende der traditionsverhafteten Einrichtung an und formulierten die Bedingungen, unter denen sie ihre Werke rezipiert wissen wollten¹²⁹:

"Die Malerei hat nicht die Aufgabe, eine fotografische Reproduktion der äußeren Welt zu geben, sondern das Lebensprinzip schlechthin darzustellen. Dieses Lebensprinzip ist der universelle Dynamismus, der in der Malerei als dynamische Empfindung wiedergegeben werden muß. [...] Der Künstler, der das Leben erfühlen muß, um es gestalten zu können,

¹²⁴Vgl. Baumgarth, Reinbek 1966, S. 7.

¹²⁵Vgl. Diane Waldman, Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, DuMont Buchverlag, Köln 1993, S. 56 (im folgenden Waldman, Köln 1993).

¹²⁶Das "Technische Manifest der futuristischen Malerei" vom 11.04.1910. Einige Zeit später erschienen die Manifeste zur futuristischen Plastik, Architektur, Literatur, 1913 ein politisches Programm zum Futurismus und im Bereich Musik wurde die "Geräuschkunst" entwickelt.

¹²⁷"Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen...ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake." Aus: Manifest des Futurismus, in: Baumgarth, Reinbeck 1966, S. 26.

¹²⁸Giacomo Balla arbeitete beispielsweise mit den Werkstoffen Zinn und Folie, die nicht nur das Licht reflektierten, sondern auch Geräusche von sich gaben, die an den Lärm einer Stadt erinnerten, vgl. Waldman, Köln 1993, S. 62.

¹²⁹Vgl. hierzu Dokumente, 3. Bildende Kunst, in: Baumgarth, Reinbek 1966, S. 181-217.

zwingt den Beschauer diesen Schaffensprozeß nachzuempfinden und läßt ihn somit aktiv am Kunstwerk teilhaben.”¹³⁰

Als Folge der laufenden wissenschaftlichen Entdeckungen forderte der Futurismus eine vollständige Erneuerung der menschlichen Sensibilität.¹³¹ Diese von Marinetti 1913 definierte futuristische ”Sensibilität” sollte Grundlage sein für ein neues Lebensgefühl, das die Geschwindigkeit als integrierenden Bestandteil einschloß und für die Futuristen nicht das Ergebnis eines logischen Denkprozesses war, sondern allein auf der Intuition beruhte. Damit verbunden war eine regelrechte Verachtung der Logik.

”Diese ‘Witterung’ [Intuition, Anm. d. A.] stellten die Futuristen den Pedanten entgegen, die ‘alles zerlegen, erklären, aufzählen und in Stufen und Zahlen ordnen’, die ihr Leben damit verbringen, ‘das letzte Kapitell rechts hinten in diesem Palast oder in der zweiten Arkade links in jener Kirche’ zu studieren und zu bewundern.”¹³²

In ihrer Kritik verglichen sie die Museen mit Friedhöfen, öffentlichen Schlafsälen oder absurden Schlachthöfen, bei deren Besuch man sich vergifte.¹³³

”In der Kunst ist Futurist:

[...] 2. Wer die Ruinen, die Museen, die Friedhöfe, die Bibliotheken, die Bildungsbeflissenheit, das Professorentum, den Akademismus, die Nachahmung der Vergangenheit, den Purismus, die Weitschweifigkeit und die peinliche Genauigkeit haßt.”¹³⁴

Besonders Italien, das künstlerisch stagnierte durch die einseitige Fixierung auf das klassisch-ästhetische Erbe, wurde wegen seines ”Totenkultes” kritisiert, den man mit den großen Vorbildern der Geschichte betrieb.

”Man bedenke, daß die Zahl der großen Toten schier endlos ist: furchtbare Heere toter Genies, die längst unumstritten anerkannt sind, umzingeln und erdrücken die kleine Legion der Lebenden.”¹³⁵

Sie forderten den Bruch mit alten Werten und eine zeitgemäße, reformistische Umgestaltung des politischen, kulturellen und öffentlichen Lebens.

*”Mögen die Toten in den tiefsten Tiefen der Erde ruhen! Frei von Mumien soll die Schwelle der Zukunft sein! Platz der Jugend, den Gewalttätigen, den Verwegenen!”*¹³⁶

Den Anlaß für diese scharfe Kritik am Museum sieht Grasskamp in dem Ausschluß futuristischer Kunst aus den kunstvermittelnden Institutionen, was die Überzeugung der

¹³⁰Aus: Technisches Manifest, in: ebd. S. 54/55.

¹³¹Vgl. Einleitung des Manifestes *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, vom 11.05.1913, in: ebd. S. 130.

¹³²Aus: Gian Pietro Lucini, *Come ho sorpassato il futurismo*, in: *La Voce* V, 1913 und: Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste*, Mailand 1914, zit. nach: ebd. S. 131.

¹³³Vgl. Manifest des Futurismus in: ebd. S. 27.

¹³⁴Aus: F.T. Marinetti, Settimelli, Mario Carli, *Futurismus Grundkenntnisse* in: ebd. S. 156.

¹³⁵Aus: *Die erste futuristische Soirée* in: ebd. S. 37.

¹³⁶Aus: *Das Manifest der futuristischen Maler*, zit. nach: ebd. S.51/52.

Futuristen stärken mußte, daß das Museum der Fetischisierung der Vergangenheit, also der vorindustriellen Kultur diene, und sich vor einer Auseinandersetzung mit der Technik und der industriellen Revolution scheute.¹³⁷ Dies bedeutete für die Futuristen den Bruch zwischen Kunst und Leben oder Kultur und Alltag, der unweigerlich eine tiefgreifende Entfremdung von Künstler und Rezipient nach sich ziehen mußte, da nur solche Kunst Einzug ins Museum hielt, die das "Tabu" Technik respektierte. Die Futuristen, sich sehr wohl der Bedeutung des Museums in der Geschichtskonzeption bewußt, reagierten mit einer gezielten Attacke auf die vorindustrielle Kunst und einem übertriebenen Kult der Technik. Ihre Aktivitäten als zeitgenössische Künstler erfolgten daher in Opposition zum Bürgertum, was gesellschaftliche Isolation und ein künstlerisches Produzieren unter Öffentlichkeitsentzug zugunsten einer wenn auch kurzfristigen zeitgenössischen, künstlerischen Identität mit sich brachte. Dieses Phänomen rechtfertigt für Grasskamp hauptsächlich ihren Status als Avantgarde. Seiner Meinung nach ist die Reflexion der Öffentlichkeitsbeziehung des Kunstwerkes seit den Futuristen sogar das Thema jeder Form von avantgardistischer Kunst, die seitdem die Rezeptionsbedingungen selber festlege und formuliere.¹³⁸

Während zuerst der Einfluß des Pointillismus und Expressionismus in der futuristischen Kunst spürbar war, wurde ab 1912 die kubistische Collagetechnik, die "Papiers collés", angeregt durch Georges Braque und Pablo Picasso, zum künstlerischen Ausdruck einer Auseinandersetzung mit der modernen, von der Technik bestimmten Wirklichkeit.

Die futuristische Bewegung war nicht von langer Dauer, ebnete jedoch den Weg für den sich anschließenden Dadaismus und Surrealismus. Diese nahmen zwei grundlegende Aspekte des Futurismus auf und führten sie weiter: Eine von allen Traditionen befreite neue Kunst und die Ablehnung jeglicher Logik und Wissenschaftlichkeit durch die Einbeziehung des Zufall und die Thematisierung einer jenseitigen Realität.

¹³⁷Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 7.

¹³⁸Vgl. ebd. S. 8.

3.2 Dadaismus und Surrealismus: Das Kuriose, die Phantasie und der Zufall

Der Dadaismus war eine internationale literarisch-künstlerische Bewegung. Ausgehend vom 1916 in Zürich gegründeten "Cabaret Voltaire" - einem vom Schriftsteller und Dichter Hugo Ball gegründeten "literarischen Nachtclub" – bildete sie auch in Paris, New York und Berlin eigene Gruppen. Zu den Gründern zählten die Schriftsteller Tristan Tzara, Rainer Huelsenbeck, Hugo Ball sowie die Künstler Marcel Janco und Hans Arp. Sie waren allesamt Flüchtlinge vor dem Ersten Weltkrieg und kamen in der neutralen Schweiz zusammen, um gegen den Krieg zu protestieren und ihrem Unmut über das System Ausdruck zu verleihen, das ihn ausgelöst hatte. Der Begriff Dada ist ein Kunstwort, abgeleitet von dem französischen Wort "dada" für "Pferdchen" oder "Steckenpferd" aus dem Kinderwortschatz. Die Bewegung verstand sich in der Tradition des Futurismus als antibürgerlich, antiästhetisch und als Protest gegen überholte bürgerliche Konventionen.

*"Der Dadaist muß sich gegen die Kunst stellen, denn er hat durchschaut, daß die Kunst als moralisches Ventil mißbraucht wird. Kunst in diesem Sinne ist ein groß angelegter Schwindel... Ich wiederhole: die ganze 'geistige' Sache ist ein abscheulicher, gemeiner Schwindel ..."*¹³⁹

Wie die Futuristen vertraten auch die Dadaisten eine aktive Form des Protestes auf der Bühne, in Proklamationen und in der Kunst. Diese war subversiv, irrational und schaltete logische Zusammenhänge aus. Produziert wurden hauptsächlich Montagen in Wort, Bild und Ton.

*"Laokoon und die Söhne können nach ihrem jahrtausendelangen Kampf mit der Klapperschlange endlich austreten und ihre abgenutzten Zahnbürsten den großen Wohltätern des Volkes zurückgeben, nachdem das Vokabular von deren Weisheit sich inzwischen als eine Hieroglyphe für Habgier und Mord gezeigt hat. Dada ist für den 'Ohne-Sinn' der Kunst, was nicht Unsinn bedeutet."*¹⁴⁰

Dada war Rebellion, Aufruhr und Umsturz. Aus einer ehemals festen Ordnung entstand eine Kunst des Zufälligen, Willkürlichen und mit ihr neue künstlerische Medien wie die Collage, die Assemblage, das "objet trouvé" oder die Fotomontage. Alles waren Disziplinen der Kunst, die mit der vormals traditionellen Malerei und Bildhauerei wenig gemein hatten. Die Arbeiten waren im Grunde Gesten und provokatorische Erklärungen, die eine Reaktion herausfordern wollten. In der Tradition der italienischen Futuristen verfaßten die Dada-Künstler unzählige Manifeste, in denen ihr Zorn und ihre Frustration zum Ausdruck kamen. Doch in seiner Ideologie unterschied sich der Dadaismus sehr wohl von der futuristischen Idealisierung des Krieges und der Technik. Der Gruppierung gehörten in erster Linie Maler und Dichter an, die zum Sturz der Gesellschaft und deren Kunst aufriefen und mit nihilistischen Angriffen ihre Abscheu der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber ausdrücken wollten, welche sie für die Schrecken des Krieges verantwortlich machten.

"Raserei und Mord griffen um sich als Dada 1916 in Zürich aus den Urgründen auftauchte. [...] Mit starrem Blick, wie verlorene Schafe, sahen die Menschen auf ihre Umwelt. Die

¹³⁹Aus: Richard Huelsenbeck in: Dada Almanach, Berlin 1920, zit. nach: John Russell, Max Ernst, Leben und Werk, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1966, S. 40 (im folgenden Russell, Köln 1966).

¹⁴⁰Aus: Hans Arp in: Unsern täglichen Traum...Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914 bis 1954, Verlag Die Arche, Zürich 1955, zit. nach ebd.

*Absicht Dadas war, die Menschen aus ihrer jämmerlichen Hilflosigkeit aufzuscheuchen. Dada verabscheute Resignation. [...] Dada war keine Farce.*¹⁴¹

Der Dadaismus verstand sich als Weltanschauung mit der Überzeugung, daß die Kunst nur dann den direkten Bezug zur Wirklichkeit halten konnte, wenn sie Erfahrung aus der Zufälligkeit des Materials bezog. So verzichteten die meisten Dada-Künstler in ihren Arbeiten auf die Illusion von Wirklichkeit durch Zeichnung oder Malerei und setzten an ihre Stelle die Wirklichkeit selbst. Das bedeutete, im Vorfeld diese Wirklichkeit zu sammeln. Inspirationsquelle waren dabei die Massenmedien, während in formaler Hinsicht die "Papiers collés" der Kubisten das unmittelbare Vorbild lieferten. Man bediente sich dabei des vorgefertigten oder zufällig gefundenen Gegenstandes, Zeitungsausschnittes oder Teilen von fotografischen Reproduktionen, die man ohne vorgegebene Ordnung zu neuen Bildkompositionen zusammenfügte. Selbst Reproduktionen alter Meister dienten als Vorlage oder wurden in dadaistischer Manier "überarbeitet". Mit seiner radikalen Abkehr von den akademischen Techniken zelebrierte Dada einen Akt der Kunstzerstörung um zugleich den Weg für etwas neues zu ebneten.

*"Collage bleibt eine mehrdeutige und komplizierte Infragestellung, die, [...] wie ansatzweise beim Futurismus, voll im Dadaismus, der Belle Epoque der Verneinung, einen Kulturputsch zustande bringen möchte."*¹⁴²

Basis für die neue Kunst war der Zufall als kreatives Element. Die Zufallscollagen von Hans Arp machen die unmittelbare Auseinandersetzung mit gefundenen Materialien und dem ästhetischen Reiz des Zufälligen deutlich. In dem Buch "Dada-Kunst und Antikunst" beschreibt Hans Richter als ehemaliges Mitglied der Dadagruppe, wie Hans Arp und Tristan Tzara in künstlerischen Experimenten ihre Methodik des Zufalls entwickelten, angeregt durch die psychoanalytischen Schriften von C. G. Jung, der den Zufall als "Ordnung außerhalb der Kausalität" definierte.¹⁴³ Zufall und Ästhetisierung des Alltags wurden als neue Stimulans im künstlerischen Schaffensprozess auch in der dadaistischen Dichtung eingesetzt. So komponierte Tzara Gedichte aus Zeitungsschnipseln oder ließ seine "Simultangedichte" von mehreren Personen asynchron vortragen.

1919 fand die Züricher Dada-Bewegung mit einer Totalkunstschau ihr Ende. Doch 1918 entstand in Berlin nach dem Vorbild des Züricher "Cabaret Voltaire" der "Club Dada". Mitglieder waren Hannah Höch, Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck. Der Berliner Dada war radikal, sozialkritisch, prokommunistisch und hatte sich der politischen Aktion verschrieben.¹⁴⁴ Er sympathisierte mit der nachrevolutionären Aufbruchstimmung der russischen Avantgarde, welche die Idee der Revolution in der Kunst mit dem technischen Fortschrittsglauben der Futuristen zur Utopie einer kosmopolitisch gesinnten Gesellschaft verband. Die "Erste Internationale Dada-Messe" am 5. Juni 1920 in Berlin stand unter dem Motto "Die Kunst ist tot! Lang lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!".¹⁴⁵ Der Titel betonte noch einmal das Bekenntnis des Dadaismus zum Industriezeitalter. So wurde in der Malerei der Einfluß der russischen

¹⁴¹Aus: ebd. S. 38.

¹⁴²Aus: Werner Spies, Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974, S. 11 (im folgenden Spies, Köln 1974).

¹⁴³Vgl. Hans Richter, Dada - Kunst und Antikunst, Köln 1978, S. 30 ff.

¹⁴⁴Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 102.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 108.

Maschinenkunst deutlich, aber auch Techniken des Futurismus und des analytischen Kubismus, die sich besonders in der Foto- und Plakatmontage zeigten. Den Begriff der "Fotomontage", die sich als geeignetes Mittel zur Gesellschaftskritik erwies, erfanden die Berliner Dadaisten. Sie distanzieren sich als "Ingenieure" oder "Monteure" von den "Künstlern" und trugen Arbeitsanzüge um zu betonen, daß sie Arbeiter und keine Künstler waren.¹⁴⁶ Die Fotomontage, eine Zusammenschau aus einzelnen Versatzstücken der Fotografie, wurde sogar zum hauptsächlichen Ausdrucksmittel der Berliner Dadaisten. Die fast surreale, phantastische Wirkung dieser Montagen definierte Raoul Hausmann als "satirischen Surrealismus".¹⁴⁷

Der in Hannover lebende Kurt Schwitters versuchte 1918 dem Berliner Kreis beizutreten, wurde jedoch abgewiesen. So praktizierte er seine Kunst aus Wort, Bild und Klang als Ein-Mann-Bewegung in dadaistischer Manier, die ebenfalls den Zufall als oberstes Prinzip mit einbezog. Seine "Merzbilder"¹⁴⁸ waren der Versuch, eine neue Quelle künstlerischen Schaffens zu erschließen. Seine Bilder bestanden aus dem "objet trouvé", zufällig gefundenen Objekten, wie Abfall, Bindfäden, Holz, Fahrscheine, Maschendraht etc., aus dem er willkürlich seine Collagen nagelte oder klebte. Vergessene, verbrauchte und verwesende Dinge waren für ihn Zeugen der menschlichen Existenz und hatten nicht nur historische Relevanz. Sie waren Fetische, die Leben und Tod gleichermaßen mit einbezogen.¹⁴⁹ Durch die einzelnen Versatzstücke von Realität wurde Wirklichkeitsnähe in den Bildern suggeriert und ihre zufällige Verteilung erweckte vielfältigste Assoziationen, denn Schwitters nahm die gefundenen Dinge aus ihrem natürlichen Kontext heraus und setzte sie in einen neuen Sinnzusammenhang. Sein Begriff des "Entformelns"¹⁵⁰ verdeutlicht die Ablehnung alter und die Suche nach neuen Ordnungskriterien. Höhepunkt in Schwitters Schaffen war der "Merzbau", eine phantastisch wuchernde, stalaktitenartige Raumplastik, die sich über zwei Stockwerke seines Hauses in Hannover erstreckte. Sie war eine Kombination aus Skulptur, Collage und Malerei und wurde nie vollendet, weil das dem Prinzip des Wachstums widersprochen hätte. Sie verwirklichte aber deutlich das Anliegen Schwitters und der Dadaisten, als Spiegel des Lebens und durch Einbeziehung des Zufalls, das Phänomen der Veränderung zu materialisieren, um damit jede gesellschaftsfunktionale Ordnung aufzuheben.¹⁵¹

Die dadaistische Weltanschauung war auf der Basis des Futurismus entstanden und antwortete auf dessen Forderung nach einer Erneuerung der Kunst mit einer aktuellen Bestandsaufnahme der Realität durch die Tätigkeit des Sammelns. Die "Befreiung" der Kunst aus ihren tradierten Fesseln erfolgte zum einen durch die Integration bis dahin kunstfremder Gegenstände wie industriell vorgefertigten Produkten und Abfall, zum anderen durch die Einbeziehung des Zufalls. Auf diese Weise konnten Objekte zu ungewöhnlichen Werkkompositionen und

¹⁴⁶Vgl. ebd. S. 103.

¹⁴⁷Hausmann spielte in seinen Montagen ein ironisch-satirisches Spiel mit menschlichen Formen. Als Reaktion auf nationalsozialistisches Gedankengut zeigten Werke wie "Holzkopf" von 1919 oder "Kunstkritiker" von 1919/20 auf zynische Weise die Beschränktheit des Menschen zu denken und zu schaffen.

¹⁴⁸"Merzbilder" waren aus Abfallprodukten der Zivilisation geschaffene Materialbilder, deren Technik Schwitters mit dem Kennwort "Merz" bezeichnete, einem Kürzel, das beim Ausschneiden einer Anzeige der Kommerz- und Privatbank entstand.

¹⁴⁹Vgl. hierzu Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, DuMont Schauberg Verlag, Köln 1967 (im folgenden Schmalenbach, Köln 1967).

¹⁵⁰Vgl. ebd. S. 120.

¹⁵¹Siehe dazu Schwitters Ausführungen im Veilchenheft Nr. 1 von 1931 abgedruckt in: ebd. S. 136/137.

neuen Sinnzusammenhängen zusammengefügt und jede bis dahin gültige Ordnung in der Kunst aufgehoben werden. Die Dada-Bewegung wurde zur Geburtsstätte neuer künstlerischer Arbeitsmethoden. Das Einbeziehen und Mischen verschiedener, vormals streng getrennter kultureller Medien wie Malerei, Skulptur, Musik, Dichtung und Literatur widersprach der bis dahin üblichen Vorstellung von Kunst zutiefst. Die Poesie des Alltäglichen, der ästhetische Reiz im unscheinbaren Detail, offenbarte eine neue Art der "curiositas", die sich im Sammeln von Ungewöhnlichem manifestierte. Aus "Abfall" wurden wieder "Semiophoren", denen durch diesen Bedeutungswandel der Status "Kunst" im dadaistischen Sinne zuteil wurde. So verschieden die Botschaften der so entstandenen Arbeiten auch sein mochten - absurd, phantastisch, banal, politisch, provokant, schockierend oder nihilistisch – sie waren allesamt Zeichen einer umwälzenden Veränderung und Erneuerung. Die Dadaisten legten damit das Fundament für einen politischen, sozialen und ästhetischen Dialog in der Kunst, der bis heute als richtungsweisend gelten kann. Die neuen Sinnzusammenhänge, die sich durch die ungewöhnlichen Objektkombinationen ergaben und die bisherige Kunstanschauung ad absurdum führen sollten, wurden hingegen eindringlicher von den Surrealisten thematisiert. Was Dada gezielt zerstört hatte, konnte der Surrealismus neu gestalten.

Dieser formierte sich Anfang der 20er Jahre in der Fortsetzung der Pariser Dada-Bewegung. Doch während Dada in erster Linie eine Kunst des Protestes gewesen war und wie die Futuristen die Zerstörung des herrschenden politischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Systems angestrebt hatte, vertraten die Surrealisten mit ihrer Kunst die Überzeugung, daß ihre Lehren das Gerüst für eine neue Ordnung in Kunst und Gesellschaft lieferten.¹⁵² Neben dem Dadaismus war vor allem die "Pittura metafisica" von Giorgio de Chirico und Carlo Carrà Ausgangsbasis für die Bewegung, die sich um die Dichter André Breton, Louis Aragon und Philippe Soupault gruppierte. Die "metaphysische Malerei", die um 1917 das Ende des italienischen Futurismus einleitete, schuf in ihren Werken verfremdete illusionistische Bildräume, in denen Gegenstände und Situationen in widersprüchlichen Kombinationen zusammengestellt wurden. Die Arbeiten sind im Grunde gemalte Collagen, die mit gegenständlichen Mitteln zunächst einen scheinbaren Sinnzusammenhang suggerieren, der sich jedoch auf den zweiten Blick als absurd und phantastisch entpuppt. Auffallendes Merkmal bei de Chirico ist dabei die Zerstörung der Einheit des Bildraumes. Die Zentralperspektive als Orientierungs- und Kommunikationssystem verliert in seinen Bildern ihre Funktion und wird durch eine Multiperspektivität ersetzt. Fluchtlinien schneiden sich nicht dort, wo sie es nach den perspektivischen Regeln müssen und der so projizierte Raum ist mit dem realen nicht mehr identisch. Die dadurch entstandenen disparaten Räume, oft Darstellungen von menschenleeren öffentlichen Plätzen, widersprechen jeder Logik, denn zu der räumlichen Divergenz kommt eine zeitliche.

“Den zerfallenen Räumen entspricht nämlich auch ein Zerfall der Zeitmaße. [...] Die Phänomene gehören nicht dergleichen Zeit an, und jedes Ding hat auch sein eigenes Zeitmaß. Das sind deutliche Anspielungen auf einen Zusammenhang zeitlicher und räumlicher Struktur in einer gebauten Welt, die absurd und unbegreiflich ist, obgleich man sich in ihren Abläufen irgendwie einrichten kann.”¹⁵³

¹⁵²Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 154.

¹⁵³Aus: Hans Holländer, Platzperspektiven und absurde Räume in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: La Piazza: Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen. Internationales Symposium Stuttgart 1988, S. 81. Vgl. dazu auch Hans Holländer, Ars inveniendi et investigandi, Zur surrealistischen Methode, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXII, 1970, überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrages am 5.2.1969 im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, S. 222 (im folgenden Holländer, Jahrbuch 1970).

Zwischen 1911 und 1913 schrieb de Chirico:

*“Damit ein Kunstwerk wirklich unvergänglich sei, muß es ganz und gar die menschlichen Grenzen überschreiten – der ‘bon sens‘ und die Logik müssen ihm fernbleiben. Auf diese Weise wird es dem Traume und der kindlichen Mentalität nahekommen.“*¹⁵⁴

Seine Bilder besitzen eine eigenartige Rätselhaftigkeit und Mystik. Sie ermöglichen die phantastische Raum- und Zeiterfahrung einer anderen, traumhaften Realität durch freie, nicht von der Vernunft kontrollierte Assoziationen.¹⁵⁵ Interessanterweise bediente sich de Chirico dabei einer fast traditionellen, altmeisterlichen malerischen Technik, die sowohl von Futuristen wie Dadaisten aufs schärfste verurteilt worden war. Doch unterschied sich die *”Pittura Metafisica”* vom traditionellen Kunstverständnis trotz dieser vordergründigen Affinität durch die Thematisierung von alogischen Sinnzusammenhängen, die im nachfolgenden Surrealismus ihre volle Entfaltung erfuhren.

Der von Apollinaire geprägte Begriff *”Surrealismus”* kam zu ersten Mal 1917 auf, als dieser das Stück *“Les Mamelles de Tirésias“* aufführen ließ, welches er als surrealistisches Drama bezeichnete.¹⁵⁶ In dieser ursprünglichen Bedeutung verstand sich der Begriff als Gegensatz zu Naturnachahmung und Naturalismus. Er bezeichnete die Fähigkeit des Menschen, das *”Nicht-Natürliche”* zu schaffen. Dabei stand für Apollinaire die wahre Symbolik *”einer Vielzahl von Deutungen offen, die sich bisweilen widersprechen”*.¹⁵⁷

Die begriffliche Neudeutung erfolgte durch André Breton im ersten *”Manifest du surréalisme”* von 1924, der den Surrealismus als Darstellung des Irrationalen und Ausdruck einer jeder Gesetzmäßigkeit oder Vernunft enthobenen jenseitigen Realität charakterisierte.

*”SURREALISMUS, Subst., m. - Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.”*¹⁵⁸

Zur Zielsetzung der Surrealisten trugen auch die Untersuchungen Sigmund Freuds maßgeblich bei. Für beide war der Traum ein direkter Weg in das menschliche Unterbewußtsein. Die Art und Weise, wie im Traum Ereignisse erlebt werden, verdichtet oder verzerrt, wie Eindrücke widersprüchlich oder bedenkenlos nebeneinanderstehen, waren für die Surrealisten *”Offenbarungen”* aus dem Jenseits.

¹⁵⁴Aus: André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, S. 45/46, zit. nach: Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1965, S. 27 (im folgenden Waldberg, Köln 1965).

¹⁵⁵Bredenkamp konstatiert zu den Bildräumen de Chiricos und Max Ernsts: *“Dennoch hat die Kunstammer ihren Anspruch weiter vermitteln können, und dies nicht nur im Bereich der Kunstmuseen. Momente einer künstlerischen Wiederkehr bildeten die metaphysischen Räume Giorgio de Chiricos, in denen antikisierende Mannequinos jene Spannung von Automat und antiker Skulptur [...] bewahren, und auch die ‘Histoire Naturelle‘ Max Ernsts war jener pensée sauvage verpflichtet, die das gedankliche Ferment der Kunstammern abgegeben hatte.“* Aus: Bredenkamp, Berlin 1993, S. 99.

¹⁵⁶Vgl. Waldberg, Köln 1965, S. 7.

¹⁵⁷Aus: Guillaume Apollinaire in: Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago 1986, S. 92, zit. nach: Waldman, Köln 1993, S. 157.

¹⁵⁸Aus: Erstes Manifest des Surrealismus 1924, in: André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1977, S. 26 (im folgenden Breton, Reinbek 1977).

“Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts ist es gelungen, alles aus dem Geist zu verbannen, was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinnst gilt, und jede Art der Wahrheitssuche zu verurteilen, die nicht der gebräuchlichen entspricht. Scheinbar durch den größten Zufall nur ist vor kurzem ein Bereich der geistigen Welt wieder ans Licht gehoben worden – meines Erachtens der weitaus wichtigste Bereich -, um den man sich angeblich nicht mehr zu kümmern brauchte. Insofern sind wir den Entdeckungen Freuds zu Dank verpflichtet.“¹⁵⁹

Freuds Ausführungen zu Psychoanalyse und Traumdeutung erklärten erstmals die Imaginationen des Traumes und krankhafter Wahnzustände zu gültigen und ernstzunehmenden Bestandteilen menschlicher Psyche und damit zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Seine Theorien fanden allerdings eine andere Auslegung bei den Surrealisten, speziell bei Breton, der die Vereinigung der sich widersprechenden Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer neuen Realität anstrebte, der “Surrealität“.

“Ich glaube an die zukünftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“¹⁶⁰

Doch ausgehend von Freud wurde das Interesse der Surrealisten desweiteren auf die Kunst von Geisteskranken und primitiven Kulturen gelenkt. Auch die Wiederentdeckung von Dichtern der Romantik und des Symbolismus war prägend. Man berief sich in der Vergangenheit auf Rimbaud, Lautréamont und Mallarmé, in der Gegenwart auf Apollinaire und Reverdy.¹⁶¹ Der Surrealismus verfolgte das Ziel, die innere Welt der Phantasie mit der äußeren Welt der Realität in Einklang zu bringen.

Holländer definiert in seiner Analyse der surrealistischen Praxis den Surrealismus nicht als Stil, sondern als Methode.¹⁶² Er zeigt auf, daß die Methodik, die in der Kombination von disparaten Elementen besteht und unter kalkulierbarer Einbeziehung des Zufalls neues entstehen läßt, keine Erfindung des Surrealismus ist, sondern sich schon in zahlreichen naturwissenschaftlichen Modellen seit dem Mittelalter findet. Ausgehend von der “Ars magna et ultima” des Raimundus Lullus im 13. Jahrhundert und seiner kombinatorischen Methode zur Zusammenfassung, Ordnung und Entdeckung aller Seins- und Wissensgebiete, wurde die “lullische Kunst” unter anderem zum Vorbild für Anthasius Kirchners “Ars magna sciendi sive combinatoria” (1669) und Gottfried W. Leibniz’ “De arte combinatoria” (1666). Ziel war sowohl eine neue mathematische Formulierung der Kombinatorik, als auch die Begründung eines umfassenden Systems der Wissenschaften und Künste.¹⁶³ Insofern kann die “surrealistische Methode”, die auch in den Kunst- und Wunderkammern Anwendung fand, weiterhin als Verbindungsglied zu den Künstlermuseen der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts gesehen werden.

¹⁵⁹Aus: ebd. S. 15.

¹⁶⁰Aus: ebd. S. 18.

¹⁶¹Vgl. Waldberg, Köln 1995, S. 9.

¹⁶²Vgl. Holländer, Jahrbuch 1970, S. 200. Dort heißt es: “Surrealismus ist auch kein ‘Stil’. Das ist eine Selbstverständlichkeit zwar, aber dennoch festzustellen: Er ist kein Stil im traditionellen Sinne der Kunstgeschichte, kein Versuch, einen derart beschaffenen Stil zu begründen in der Art von Jugendstil, Kubismus oder dergleichen, sondern ein Versuch, die in derartigen Programmen enthaltenen ästhetischen Voraussetzungen zu überwinden. Surrealismus ist kein Stil, sondern mehr als das, eine Methode.“

¹⁶³Vgl. ebd. S. 197.

In bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit beschränken sich die weiteren Ausführungen zu Positionen der surrealistischen Kunst exemplarisch auf Max Ernst und René Magritte. Auch in ihren Werken lassen sich Aspekte des Kuriosen, des Gleichwertigen, des Wandelbaren und des Mehrdeutigen als Merkmale surrealer Kombinatorik ausmachen. Voraussetzung dafür war eine neue Art von Realitätserfassung und -analyse. Diese zeichnete sich durch ein vorurteilsfreies Sammeln und Kombinieren aus, eine damit verbundene Ordnung nach neuen Kriterien sowie daraus sich ableitende neue Erkenntnisse, ohne die eine Reihe von Kunstformen bis in unsere heutige Zeit hinein nicht denkbar wären.

Max Ernst vollzog als einer der wenigen Künstler den Schritt vom Dadaismus zum Surrealismus. Die Kölner Dada-Bewegung, an deren Gründung er 1919 beteiligt war, wurde in ihren Grundzügen von ihm folgendermaßen beschrieben:

*”Entgegen der allgemeinen Annahme hatte Dada nicht die Absicht, die Bourgeoisie zu schockieren. Die war bereits schockiert genug. Nein, Dada war ein rebellisches Aufflammen von Lebenskraft und Wut; es kam von der Absurdität, der ganz ungeheuren Schweinerei des wahnsinnigen Krieges her. [...] Da ergab es sich ganz von selbst, daß wir die Grundlagen jener Kultur angriffen, die für den Krieg verantwortlich war. [...]”*¹⁶⁴

Doch schon ein Jahr später, mit dem Ende der Kölner Gruppierung als organisierter Bewegung und der Inspiration durch de Chiricos gemalte Collagen, schuf Ernst eine eigene, provokante Weltsicht in seinen Arbeiten. Die Quellen seiner Bildlichkeit formulierte er wie folgt:

*”[...] je fus frappé par l’obsession qu’exerçaient sur mon regard irrité les pages d’un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J’y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l’absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d’images contradictoires, images doubles, triples et multiples [...]”*¹⁶⁵

Der Anblick dieser Ansammlung von Gegenständen höchster Diskrepanz, deren Zusammenstellung an enzyklopädische Sammlungen der Spätrenaissance mit all ihrer Vielfalt und Formenverschiedenheit erinnert, wirkte wie eine Initialzündung. Die Zusammenschau war in einem Maße sinnverwirrend, daß sie bei Ernst Assoziationen ungeahnten Ausmaßes entstehen ließ. In seinen Collagen von 1920 verband er dann auch mechanische mit

¹⁶⁴Aus: Patrick Waldberg, La Partie des Boules, in: Ausstellungskatalog Dada: Dokumente einer Bewegung, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Kunsthalle, New York 1968 (unpag.).

¹⁶⁵Aus: Au dela de la peinture, in: Max Ernst, Œuvres de 1919 a 1936, Édition “Cahier d’ Art“, Paris 1937, S. 33 (im folgenden Ernst, Paris 1937). Deutsche Ausgabe in: Günter Metken (Hrsg.), Als die Surrealisten noch Recht hatten, Texte und Dokumente, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1976, S. 326-333. Übersetzung: “[...] übten plötzlich die Seiten eines illustrierten Kataloges eine überraschende Obsession auf meinen Blick aus, auf denen Gegenstände abgebildet waren, die zu anthropologischen, mikroskopischen, psychologischen, mineralogischen und paläontologischen Demonstrationen dienten. Ich fand dort derart wesensfremde gegenständliche Elemente vereinigt, daß die Absurdität dieser Zusammenstellung eine plötzliche Steigerung meiner visionären Fähigkeiten bewirkte und eine Folge widerspruchsvoller, doppelter, dreifacher und vielfacher Bilder vor mir entstehen ließ, [...]“

organischen Formen zu irrationalen Gegenüberstellungen.¹⁶⁶ Ihre Titel stehen in häufigem Kontrast zum Dargestellten und führen absichtlich in die Irre. Die oft auch in sich widersprüchlichen Titel nannte Ernst "Wortcollagen", welche er mit dem Beispiel "Was ist eine Phallustrade?" veranschaulichte, und diese als "Produkt der Alchimie" beschrieb, bestehend aus Autostrade, Balustrade und einer gewissen Anzahl Phalli.¹⁶⁷

Als Breton 1922 die Leitung der Pariser Zeitschrift "Littérature" übernahm, gewann er neben den Dadaisten Man Ray, Tristan Tzara und Francis Picabia auch Max Ernst für seinen surrealistischen Feldzug. 1920 hatte Breton eine Ausstellung in der Galerie Au Sans Pareil mit Collagen und anderen Arbeiten von Ernst gesehen.¹⁶⁸ Breton war offensichtlich von den Werken fasziniert. In einem Vorwort zur Ausstellung schrieb er:

*"Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et, de leur rapprochement, de tirer une étincelle; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient."*¹⁶⁹

Scheinbare Gegensätze, welche die traditionelle Kunst gemäß den überlieferten Konventionen in einer strikten, auch gedanklichen Trennung belassen hatte, wurden mit der Überzeugung, daß die Psyche jedes Individuums als organische Einheit zu begreifen sei, aufgehoben.

*"Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen."*¹⁷⁰

Um die Kräfte des Emotionalen, des Traumes und des Unbewußten in eine bewußte Verfügbarkeit zu lenken, war der Verzicht auf die Kontrollinstanz der Vernunft und der Moral unerlässlich. Dies erforderte jenen von Breton geforderten "kreativen Automatismus" - im ersten Manifest als "écriture automatique"¹⁷¹ auf die Dichtkunst bezogen -, der bei Ernst durch eine Reduktion von Oberflächen auf bildhafte Strukturen und ihre Montage in seiner Frottage-Technik Niederschlag fand. Nach Holländer ist die von Breton für die Dichtkunst geforderte Methode, Unbewußtes freizusetzen, in den Bildkünsten nur als unbewußtes

¹⁶⁶Siehe hierzu die Arbeiten "un peu malade le cheval" oder "frau wirtin an der lahn..." von 1920.

¹⁶⁷Aus: Ernst, Paris 1937, S. 38. Dort heißt es: "Qu'est-ce qu'une Phallustrade? C'est un produit alchimique, composé des éléments suivants: l'autostrade, la balustrade et une certaine quantité de phallus."

¹⁶⁸Zum genauen und umstrittenen Zeitpunkt der Ausstellung siehe: Waldman, Köln 1993, S. 325, Dada, Anm. 16.

¹⁶⁹Aus: Ernst, Paris 1937, S. 30. Übersetzung: "Es ist die wunderbare Fähigkeit, zwei weit voneinander getrennte Realitäten zu erreichen, ohne den Bereich unserer Erfahrungen zu verlassen, und aus der Berührung Funken zu schlagen; die Fähigkeit, unseren sinnlichen Erlebnisraum zu erweitern durch Hereinnahme abstrakter Figuren von gleicher Intensität und Schärfe wie alle anderen und uns unter Aufhebung des Bezugssystems in der eigenen Erinnerung zu verfremden."

¹⁷⁰Aus: Breton, Reinbek 1977, S. 26/27.

¹⁷¹In ersten Versuchen von Breton und Soupault, das "automatische Schreiben" zu erproben, entstand eine Vielzahl von Texten, die sich "vor allem durch einen sehr hohen Grad von unmittelbarer Absurdität [auszeichneten, Anm. d. A.], wobei das Spezifische dieser Absurdität sich bei näherem Hinsehen als Platzmachen erweist für alles nur Zulässige, auf der Welt Gültige: die Ausbreitung einer gewissen Zahl von Eigenschaften und Tatsachen - die schließlich genauso objektiv sind wie die anderen.", aus: ebd. S. 25.

Zeichen oder als unkontrollierte zeichnerische Kombination anwendbar, wie es Ernst dann in seinen Frottagen durch den hohen Stellenwert der Assoziationsfähigkeit umzusetzen vermochte.¹⁷² Ernst selbst beschrieb die Frottage als Steigerung der Reizbarkeit geistiger Fähigkeiten mit geeigneten Mitteln, bei welcher jede bewußte Steuerung und der aktive Anteil desjenigen, den man bislang als "Autor" des Werkes bezeichnet hatte, nach Möglichkeit auszuschalten sei. Die Frottage war deshalb für ihn das genaueste bildnerische Äquivalent zur "écriture automatique".¹⁷³ Die Technik bestand im Durchreiben von alltäglichen Elementen und Materialien auf Papier. Dazu dienten neben verschiedenen Gewebestrukturen auch gestanzte Bleche, Fußböden, Mauern und Holzbalken. Das "Spiel mit dem Zufall" wurde bei dieser Art Abklatschverfahren auf vielfältigste Weise von Ernst erkundet. Er arbeitete in technischer Hinsicht mit Druckfahnen, Radierungen, Frottagen, fotomechanischen Verkleinerungen aber auch konventionellen Mitteln wie den "Papiers collés" oder gemalten Bildern. Nach Waldman leistete er damit den bedeutendsten technischen Beitrag zur Dada-Collage.¹⁷⁴ Spies beschreibt Ernst sogar als "Collagekünstler par excellence" und erhebt die Collage als ästhetische Grundlage zum Oberbegriff für dessen gesamtes Werk.¹⁷⁵ Ernst selber begegnete der Frage, was eine Collage sei, mit den Worten:

*"Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage."*¹⁷⁶

Die ironische Äußerung richtete sich wohl gegen die allgemeine Ansicht dieser Zeit, zur Schaffung einer Collage seien einzig Schere und Kleister nötig.

Als eine Art Zusammenschau seiner künstlerischen Aktivität unter Einbeziehung der verschiedenen Medien, die Ernst bis dahin in seinen Collagen verwendet hatte, kann nach Spies die Arbeit "Dada au grand air – Der Sängerkrieg in Tirol" gelten. Dieser Plakatentwurf von 1921 für eine Ausstellung in Düsseldorf gleiche einer enzyklopädischen Schautafel seines gesamten Schaffens, ähnlich Schwitters' "Merzbau" oder Duchamps "Koffermuseum", welches in diesem Kapitel noch eingehender besprochen wird.¹⁷⁷ In gewissem Sinne bestehen sogar Parallelen zu den Universalsammlungen der Spätrenaissance, denn auch Ernst stellte hier - auf seine Person als Künstler beschränkt - den Mikrokosmos seiner Kunst- und Weltanschauung vor.

Später verwandte er Materialien wie Sackleinwand, Laub und Fäden, die jedoch im abschließenden Bild eine Metamorphose erfuhren und als solche nicht mehr erkennbar waren. Schon in seinen früheren Collagen hatte er versucht, so wenig wie möglich zu schneiden und zu kleben. Später reproduzierte er seine Bilder fotografisch, so daß die Schnittkanten fast nicht mehr zu sehen waren und eine nahtlos ineinanderübergehende traumhafte Bildlichkeit erreicht wurde. Die Fragmente wurden wieder zur Einheit auf dem Bildträger. Spies bezeichnet diese Form der Collage als "Totalcollage".

¹⁷²Aus: Hans Holländer, Surrealität und Perspektive, in: Wolfgang Drost (Hrsg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts, Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Sonderdruck, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1986, S. 309 Anm. 4.

¹⁷³Vgl. Ernst, Paris 1937, S. 20.

¹⁷⁴Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 126.

¹⁷⁵Vgl. Spies, Köln 1974, S. 18.

¹⁷⁶Aus: Ernst, Paris 1937, S. 31. Übersetzung: "Wenn es die Federn sind, die das Gefieder machen, so ist es nicht der Leim, der die Collage macht."

¹⁷⁷Vgl. Spies, Köln 1974, S. 90/91.

*“Collage wird hier zum indizienfreien perfekten Irritationsbild. Die Annäherung geschieht jetzt in einer technisch so perfekten Weise, daß dabei kaum mehr Nahtstellen ausgemacht werden können. Die ‘Totalcollage’, die so zustande kommt, widerspricht hier all dem, was sich an Vergleichbarem anführen ließe. Ich glaube, man kann geradezu die paradoxe Feststellung ableiten, daß in diesen Arbeiten der Begriff der Collage selbst – als ein technischer – zum Verschwinden gebracht werden soll.“*¹⁷⁸

Hierin unterscheidet sich Ernst von der üblicherweise praktizierten Methodik der Surrealisten, die - Lautréamonts berühmter Feststellung folgend¹⁷⁹ - die Befreiung beliebiger Dinge aus ihrem Funktionszusammenhang anstrebte, um durch das kombinatorische Prinzip der Montage aus scheinbar bekannten Elementen Neues und Unbekanntes zu ermitteln. Ernst versuchte über die freie Kombination der “entfunktionalisierten“ Dinge hinaus die systematische Ausnutzung der Vieldeutigkeit von Strukturen und die Montage aus vexierenden Mustern zu zeigen.¹⁸⁰ Während in den gemalten Collagen de Chiricos oder den Objektmontagen der Surrealisten eine Realisierung des Phantastischen aus Elementen des fremd gewordenen Alltäglichen angestrebt wurde, die einzelnen Dinge selbst aber eindeutig als solche wiedererkennbar sind, wurden die Abdrücke bei Ernst von jeder gegenständlichen Bedeutung befreit und damit mehrdeutig. Die Reduktion auf die reine Struktur verbunden mit dem kombinatorischen Prinzip der Montage, wobei der Abdruck eines bestimmten Gegenstandes nicht als das genommen wird was er ist, sondern als Bild für etwas anderes steht, fand seine erste Anwendung in der ”Histoire naturelle” von 1926.

*“J’insiste sur le fait que les dressins ainsi obtenus perdent de plus en plus, à travers une série de suggestions et de transmutations qui s’offrent spontanément, - à la manière de ce qui se passe pour les visions hypnagogiques, - la caractère de la matière interrogée (le bois par exemple) pour prendre l’aspect d’images d’une précision inespérée, [...]“*¹⁸¹

Als höchste Errungenschaft der Collage wertete Ernst das Vordringen des Irrationalen in Bereiche wie Kunst, Poesie, Wissenschaft, Mode, aber auch in das private und öffentliche Leben eines jeden. Wer Collage sage, meine das Irrationale.¹⁸² Auch in seiner Objektkunst, die sich auf die dadaistische Erfahrung stützte, daß Gegenstände in ungewöhnlichen Kombinationen oder durch provokante Kommentare ihre gewohnte Funktion verlieren und eine Metamorphose in Richtung der künstlerischen Idee erfahren, wurde der ”Kult des Absurden” und die ”Metamorphose des Gegenstandes” praktiziert. Ernst unterzog seine Fundstücke dabei zum Teil einer doppelten Metamorphose, indem er, wie bei ”Habakuk” von 1928/29, die aus Fundstücken bestehende Plastik in Gips abgoß und die Abgüsse erst zur endgültigen Figur zusammensetzte, so daß der Prozeß der Formwerdung später nicht mehr zu erkennen war.

¹⁷⁸Aus: ebd. S. 93.

¹⁷⁹Den berühmten Satz Lautréamonts verallgemeinerte Ernst als ”zufällige Begegnung zweier gleichweit voneinander entfernter Realitäten auf unpassender Ebene”, vgl. Ernst, Paris 1937, S. 29.

¹⁸⁰Vgl. Holländer, Jahrbuch 1970, S. 211.

¹⁸¹Vgl. Ernst, Paris 1937, S. 20. Übersetzung: *“Ich möchte hervorheben, daß die so gewonnenen Zeichnungen durch eine Reihe spontaner, wie bei hypnagogischen Visionen sich einstellender Suggestionen und Transmutationen den Charakter des befragten Materials (z. B. Holz) nach und nach verlieren, um das Aussehen von unerwartet scharfen Bildern anzunehmen, [...]“*.

¹⁸²Aus: ebd. S. 42.

Holländer machte in seinem Vortrag über die "surrealistische Methode" und der Miteinbeziehung des Zufalls jedoch auf den durchaus rationalen und strategischen Charakter dieser angewandten Methodik auch bei Ernst aufmerksam.

*"Berechnet ist die Methode [...] Das Berechnete besteht darin, alle Elemente so bereit zu stellen, daß die Zündung möglich wird. Hier wird das Pulver angerichtet, bei dem man nur weiß, daß es explodieren kann, nicht aber, welche Wirkung es haben wird."*¹⁸³

Die Einbeziehung des Zufalls als Mittel zur Erkenntnis oder als kreatives Moment ist nicht neu. Im Zusammenhang mit der Genealogie der Naturspiele weist Holländer auf eine schon weitaus frühere Auseinandersetzung mit dem Zufall als schöpferischem Prinzip hin.¹⁸⁴ Dazu führt er die elektrostatischen Staubkonstellationen Lichtenbergs und die Klangfiguren Chladnis an,¹⁸⁵ die unter bestimmbareren Spielregeln und der produktiven Mitwirkung des Zufalls, neben ihrer naturwissenschaftlichen Bedeutung, vielfältigste Assoziationen, z. B. an Sternsysteme und Ornamente, auslösen.¹⁸⁶

Die stimulierende Wirkung der kalkulierten Zufallsstrukturen in Ernsts Bildern eröffnet ebenfalls ein universales Bezugssystem, denn die durchgeriebenen Materialien verlieren durch ihre Reduktion auf die reine Struktur oder durch die Bearbeitung des Künstlers ihren ursprünglichen Charakter und werden, je nach Eingebung, zu Bestandteilen einer neuen Natur- und Weltvorstellung. Diese Mehrdeutigkeit, die ein und dieselbe Struktur durch die Kombination und Bearbeitung des Künstlers in den verschiedenen Bildern annehmen kann, seien es bizarre Architekturen oder organische Naturformen, vermittelt ein analoges Weltverständnis, in dem die Grenzen zwischen Natur und Zivilisation aber auch zwischen Phantasie und Realität fließend sind. Die ungewöhnliche Auswahl der verwendeten Materialien, ihre gleichwertige Behandlung innerhalb der Bildkomposition, besonders aber die zufällige und dadurch alogische Anordnung der verschiedenen Bildelemente auf der Leinwand evozieren ein neues, phantastisches Bildsujet. Mit der dazu notwendigen "curiositas" konnte Ernst in ungeahnte und unbekanntere Bereiche der menschlichen Psyche vordringen, welche die uns bekannte Realität auf den Kopf und damit in Frage stellte.

Max Ernst kann mit seinen Arbeiten als einer der wichtigsten Vertreter des Surrealismus gelten. Nach Waldman vollzog er mit seiner innovativen Verwendung der Collage, die von der dadaistischen wie surrealistischen Geisteshaltung profitierte, den Übergang vom Dadaismus zum Surrealismus.¹⁸⁷ Innerhalb des Surrealismus entwickelten sich zwei Varianten, wobei die erste auf dem "kreativen Automatismus" basierte und eine zweite die figurative Umsetzung einer surrealistischen Traumlandschaft vertrat. Diese praktizierten vor allem Salvador Dalí und René Magritte, welcher in Belgien zur führenden Figur des Surrealismus avancierte. Ebenfalls angeregt durch die "Pittura Metafisica" von de Chirico stand Magritte zwar durch die Art seines sachlichen Darstellungsstils in Opposition zu dem von Breton im surrealistischen Manifest geforderten Automatismus, schaffte jedoch durch die collagenhafte Zusammenstellung verschiedener Realitätsebenen eine mystische und geheimnisvolle Atmosphäre in seinen Bildern, welche wiederum die Infragestellung von

¹⁸³Aus: Holländer, Jahrbuch 1970, S. 213.

¹⁸⁴Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 118/119.

¹⁸⁵Solche Figurationen bilden sich bei der Übertragung von akustischen Schwingungen auf Metallplatten, die mit feinem Sand bestreut sind. Der Sand wird zu den in Ruhe befindlichen Schwingungsknoten gewirbelt. Sie sind benannt nach dem dt. Physiker Ernst Chladni (1756-1827).

¹⁸⁶Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 119.

¹⁸⁷Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 168.

Realität thematisiert. Der Zweifel an der Wirklichkeit realer Phänomene und ihrer Beziehung zum gemalten Abbild ist Gegenstand zahlreicher Arbeiten.¹⁸⁸ Bei diesen kuriosen Zusammentreffen von ungewöhnlichen Objekten werden vertraute Dinge in groteske Zusammenhänge gebracht: So gibt ein offenes Fenster den Blick frei in ein schwarzes Nichts, obwohl durch den geschlossenen zweiten Fensterflügel ein Wolkenhimmel zu sehen ist. Durch Umkehrung der Größenverhältnisse im Bild werden große Dinge klein, und kleine mutieren zu riesigen raumfüllenden Objekten. Die gemalte Landschaft auf einer Staffelei verschmilzt komplett mit ihrer Vorlage, so daß die reproduzierte Realität die tatsächliche im Bild ersetzt und sich Bild und Abbild nicht mehr unterscheiden lassen. Die widersprüchlichen Bildsujets stellten gewohnte Anordnungen, Größenverhältnisse, Trennung von Hintergrund und Vordergrund, logische Zusammenhänge und die Definition von Realität in Frage. Verschachtelungen von verschiedenen Realitätsebenen in den Arbeiten, wie dem "Bild im Bild", welches letztlich doch nur Abbild einer Realität sein kann, die sich wiederum als solches auf der Netzhaut unseres Auges spiegelt, greifen auch hier Fragen auf, die schon Sammlungsgegenstand der Kunst- und Wunderkammern waren. Dort hatten die Anamorphosen und Trompe-l'œil-Bilder ebenfalls die Infragestellung der sichtbaren Realität deutlich machen wollen. Auch Magrittes künstlerisches Prinzip vom "Bild im Bild" oder der "Schachtel in der Schachtel", bei dem das eine die miniaturisierte Reproduktion des anderen ist, findet seine Entsprechung in den universalen Sammlungen der Spätrenaissance. Ziel und Inhalt der Kunst- und Wunderkammern war es, eine Darstellung der Welt, ein Abbild des Kosmos, zu sein. Man wollte den Makrokosmos als Mikrokosmos in der Sammlung widerspiegeln, während sich der Mikrokosmos der Sammlung wiederum in miniaturisierter Form in Unterabteilungen der Sammlung wie dem Kunstschränk zu spiegeln hatte, was Foucault das "Spiel der reduplizierten Ähnlichkeiten" nannte.¹⁸⁹ Magritte erschwerte die Unterscheidung zwischen scheinbarer Realität und Abbild oder zwischen "Original" und "Fälschung", indem er zusätzlich das geschriebene Wort in seinen Arbeiten verwendete und systematisch das Verhältnis von Sprache, Gegenstand und Abbildung untersuchte.¹⁹⁰ Seine berühmte Feststellung, "Dies ist keine Pfeife", unter der üblichen Darstellung einer solchen, oder falsche Begriffszuweisungen zu gemalten Objekten, machen seine Überzeugung deutlich, daß Bilder niemals Realität sind, sondern immer nur eine Vorstellung von ihr sein können.¹⁹¹ Auch die Namen die man Dingen gibt und die Begriffe, mit denen man sie klassifiziert, konnten seiner Meinung nach niemals ihr eigentliches Sein benennen und die Erscheinung eines Dinges sagte demzufolge nichts über seine wahre Natur.¹⁹² Diese Meinung propagierte er bereits 1929 in seiner Abhandlung "Les mots et les images".¹⁹³ Er verstand die Malerei als bloßes Hilfsmittel seiner Gedanken, erklärte Originale für überflüssig, und Reproduktionen für ausreichend.

Neben der Infragestellung von Realität löste auch Magritte die Dinge aus ihrem gewohnten Kontext, erzeugte "ordnungswidrige" Konstellationen, um sie zu neuen Rätseln werden zu

¹⁸⁸Beispiele dafür sind unter anderem Arbeiten wie "La Condition Humaine I" 1933, "Versuch des Unmöglichen" von 1928 oder "Verbotene Reproduktion (Portrait von Mr. James)" 1937.

¹⁸⁹Vgl. Michel Foucault, Frankfurt a.M. 1971, S. 62.

¹⁹⁰Vgl. Karlheinz Lüdeking, Die Wörter und die Bilder und die Dinge, Magritte und Foucault, in: Ausstellungskatalog René Magritte, Die Kunst der Konversation, Prestel-Verlag München, New York, Düsseldorf 1996, S. 68 (im folgenden Lüdeking, München 1996).

¹⁹¹Vgl. hierzu Werke wie "Der Verrat der Bilder" von 1929 und "Der Schlüssel der Träume" von 1927.

¹⁹²Vgl. Lüdeking, München 1996, S. 60.

¹⁹³Vgl. René Magritte, Les mots et les images, in: La révolution surréalistes, Nr. 12, 15. Dezember 1929, S. 32-33.

lassen, die sich jeder wissenschaftlichen Auseinandersetzung entzogen. So schuf er gemalte Collagen, die solche Gegenstände gleichwertig zusammen zeigen, die auf den ersten Blick keine Verbindung zueinander haben. Doch anders als Max Ernst setzte er die Dinge bewußt und nicht zufällig in bestimmte Zusammenhänge, um eine gewollte Wirkung zu erzielen. Die Dinge und Figuren, die er äußerlich unverändert in seine Bilder aufnahm, erlebten ihre Wandlung nicht durch technische Bearbeitung oder verfremdende Reduktionen auf die reine Struktur wie bei Ernst. Magritte führte ihre vorgegebene Bedeutung durch die Art der Konstellation ad absurdum und ermöglichte neue Bedeutungszuweisungen. Er wollte jedoch die vertraute Betrachtung der Dinge nicht nur abstrakt negieren oder durch die "subjektiven Launen der Phantasie" ersetzen, sondern das eigentliche Sein der Dinge wiederherstellen, indem er sie aus dem Zugriff jeglicher Denkweisen befreite.¹⁹⁴ Er ersetzte die "kausallogische Identität" der Gegenstände durch den Begriff der "Ähnlichkeit":

*"Die Ähnlichkeit ist das Denken, das unmittelbare Erkenntnis wird, ohne die unmittelbare Erkenntnis zu modifizieren [...]. Die Ähnlichkeit ist der wesentliche Akt des Denkens, das aus keinem guten oder schlechten Wollen resultiert und durch keine Denkweise bestimmt wird."*¹⁹⁵ [...] *"Die Dinge haben untereinander keine Ähnlichkeit, sie haben nur Gleichartigkeiten oder keine. Es kommt nur dem Denken zu, ähnlich zu sein. Es ähnelt, indem es das ist, was es sieht, hört oder erkennt, es wird das, was die Welt ihm bietet."*¹⁹⁶

Lüdeking deutet in seinem Essay über "Magritte und Foulcault" Magrittes Begriff der Ähnlichkeit als eine essentielle Aufgabe des Denkens, sich den Dingen gegenüber zu öffnen, anstatt sie dem eigenen "Wollen" und den eigenen "Denkweisen" zu unterwerfen. Die Qualität der Ähnlichkeit zeichne ein Denken aus, das die Dinge nicht länger durch die Filter seiner eigenen Denkweisen, durch eine "kategoriale Brille" aufnehme, sondern unmittelbare Erkenntnis ermögliche.¹⁹⁷ Die völlige Verwandlung verbunden mit einer neuen Sinngebung für bereits mit Bedeutung versehene Fundstücke praktizierte Magritte auch in der Objektkunst. So war die Bemalung von Napoleons Totenmaske mit einem blauweißen Wolkenhimmel keine Entweihung einer profanen Devotionalie, sondern sollte der durch seinen starken Fetischcharakter festgelegten Bedeutung des Objektes eine phantastische Aura und enorme Bedeutungserweiterung verleihen.

Die hier erörterten künstlerischen Positionen zeigen, daß sich die Kunst der Dadaisten wie auch Surrealisten dadurch auszeichnete, bis dahin gültige Ordnungsmuster in den bildenden Künsten zu zerstören und durch ein gleichwertiges Nebeneinander von disparaten Elementen höchst assoziative und mehrdeutige Objektkombinationen zu schaffen. Die Werke weckten die Neugierde am unscheinbaren Objekt und vermittelten neue Sichtweisen, indem sie das Potential des Zufalls und der Phantasie wieder nutzten.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch das "surrealistischen Wörterbuch", das 1929/30 zu jeder Ausgabe der Zeitschrift "Documents-Doctrines Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie" erschien. Die Zeitschrift bietet eine Zusammenstellung von Gegenständen, Etiketten, Fotos, Kunst, Folklore, Handwerk, Karikaturen, Masken, Annoncen und

¹⁹⁴Vgl. André Blavier (Hrsg.), René Magritte, Sämtliche Schriften, München, Wien 1981, S. 410-411.

¹⁹⁵Aus: ebd. S. 405.

¹⁹⁶Aus: ebd. S. 532. Siehe zum Begriff der "Ähnlichkeit" (ressemblance) im Unterschied zur "Gleichartigkeit" (similitude) bei Magritte auch: Lüdeking, München 1996, S. 58-72, und: Ausstellungskatalog René Magritte, Galerie Rive Droite, Paris 1960.

¹⁹⁷Vgl. Karlheinz Lüdeking, München 1996, S. 60.

Reportagen.¹⁹⁸ Das Präsentationsprinzip will keine hierarchisch gestuften Ordnungsmuster vorgeben, sondern ein gleichwertiges Nebeneinander zeigen mit dem Ziel, Unruhe zu stiften und zu schockieren. Zu jeder Ausgabe gehört ein sogenanntes Wörterbuch, ein "Lexikon unerwarteter Definitionen", das durch eine alphabetische Ordnung die Dinge auf die willkürlichste Art zusammenstellt und einen neuen, ungewohnten Blick auf die Welt ermöglicht. Ausgewählte Begriffe werden dort in kurzen Artikeln von Bataille, Leiris, Michaux, Einstein und anderen neu definiert:

*"MENSCH: [...] Das im Körper eines normal gebauten Mannes enthaltene Fett würde reichen, um sieben Stücke Seife herzustellen. Im Organismus findet man genug Eisen, um einen mittelgroßen Nagel herzustellen, wie auch genug Zucker, um eine Tasse Kaffee zu süßen. Mit dem Phosphor könnte man 2200 Streichhölzer produzieren. Das Magnesium ließe sich für die Anfertigung einer Photographie verwenden. Hinzu kommen noch geringfügige Mengen von Pottasche und Schwefel, die indes nicht weiter verwertbar wären. Diese verschiedenen Rohstoffe haben nach dem gegenwärtigen Stand einen Marktwert von insgesamt etwa 25 Francs."*¹⁹⁹

Der Höhepunkt surrealistischer Objektkunst kann in die 30er Jahre datiert werden. Der direkte Vorläufer, das dadaistische "objet trouvé" war in seiner Intention konzeptuell, ironisch oder provokant, während die Objekte der Surrealisten der puren Phantasie und traumähnlichen Gedankenspielen entsprangen. Laut Drechsler fand das surrealistische Streben nach dem Geheimnisvollen im Banalen, dem Absurden im Alltäglichen, nach der "Poesie von unten" und deren Möglichkeiten phantasievoller Interpretation seinen Höhepunkt in der "Exposition Surréaliste d' Objets",²⁰⁰ die in der Pariser Galerie Charles Ratton vom 22.-29. Mai 1936 stattfand und deren Einteilung Marcel Jean, ein Mitarbeiter der Ausstellung, nach folgenden Kriterien vornahm:

- Objets Naturels (Natürliche Gegenstände)
- Objets Naturels Interprétés (Natürliche interpretierte Gegenstände)
- Objets Naturels Incorporés (Natürliche einzugliedernde Gegenstände)
- Objets Pertubés (Verwirrte Gegenstände)
- Objets Trouvés (Darunter fielen Objekte von Surrealisten, wobei nur der Name des Finders aufgelistet war)
- Objets Trouvés Interprétés (Interpretierte Objets trouvés, diese wurden einzeln mit Titel aufgeführt als 'gehörend zu')
- Objets Américains (Amerikanische Gegenstände z. B. von Eskimos oder Indios)
- Objets Océaniens (Ozeanische Gegenstände)
- Objets Mathématiques (Mathematische Gegenstände)
- Ready-made et Ready-made aidé (Hier waren allein Duchamps 'Flaschentrockner' und 'Why not Sneeze' aufgeführt)
- Objets Surréalistes (Diese bildeten die größte Gruppe)²⁰¹

¹⁹⁸Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1995, S. 94.

¹⁹⁹Aus: Journal de Débats, 13.8.1929, in: ebd. S. 97.

²⁰⁰Vgl. Drechsler, Wien 1987, S. 92.

²⁰¹Vgl. Dieter Daniels, Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Diss. DuMont Buchverlag Köln, 1992, S. 336/337, Anm. 139 (im folgenden Daniels, Köln 1992).

Bemerkenswert ist hier nicht nur die Zuordnung der Gegenstände zu teils rätselhaften Klassifikationen, sondern auch ihre Kombination untereinander. So wurden beispielsweise zwei Ready-mades von Marcel Duchamp zusammen mit Fetischobjekten der Papuas und Eskimos sowie mathematischen Demonstrationsmodellen in einer Vitrine gezeigt. Diese Art der Zusammenstellung von unterschiedlichen Objekten erinnert an das Inventar einer Kunst- und Wunderkammer. Dort war Gemeinsamkeit der versammelten Objekte ihr divergierender Charakter und ihre unterschiedliche Herkunft, die sie zu Kuriositäten machte. Auch Drechsler stellt bei seinen Ausführungen die Affinität dieser ordnenden, kategorisierenden Aufzählung zum Inventar einer Kunst- und Wunderkammer fest. Ihre Klassifizierung erfolgte seiner Meinung nach unter anderem auf Grund des Materials und nach dem Gesichtspunkt der Technik.²⁰² Naturalia und Artificialia einer Kunst- und Wunderkammer waren bei der "Exposition Surréaliste d' Objets" genauso anzutreffen, wie deren mannigfache Verbindungen:

*"Hier wie dort gab es seltsam geformte Mineralien, technische Instrumente, fremdartige, (ausgestopfte) Tiere, Alraunen, außereuropäische Exponate und dazwischen - als gleichberechtigte Partner dargeboten - 'Kunstwerke' im engeren Sinn."*²⁰³

Drechsler konstatiert jedoch, daß sich in der sehr umfangreichen Primär- und Sekundärliteratur über den Surrealismus kein einziger Hinweis auf die Kunstkammern als möglicher Anknüpfungspunkt finden läßt.²⁰⁴ Seiner Meinung nach gibt es zwar keinen Beweis, daß den Surrealisten die Existenz, der Inhalt und der Aufbau einer Kunst- und Wunderkammer bekannt war, die Kenntnis der "Raritätenkabinette" sei aber auch nicht auszuschließen, denn 1908 erschien die grundlegende Arbeit von Julius Schlosser über das Thema, aus deren Schilderung sich sowohl Bestand und Ordnung der Kammern, als auch Rückschlüsse auf die Beweggründe zur Schaffung einer solchen Sammlung ergaben. Ende 1937 erarbeitete man das Konzept für eine weitere Ausstellung, bei der Objekt und präsentierende Umgebung auf spektakuläre Weise miteinander verbunden werden sollten. Sie fand als "Exposition Internationale du Surréalisme" 1938 in der Pariser Galerie des Beaux-Arts statt. Teil der Ausstellung war die "surrealistische Straße", die von 18 Schaufensterpuppen flankiert wurde.²⁰⁵ Jede Puppe war von einem anderen Künstler individuell gestaltet worden. Entlang der "Straße" waren zudem Schilder aufgehängt, die historische Pariser Straßennamen trugen, so auch die Straße, in der Lautréamont lebte. Spektakulär war Dalís "Regentaxi", in dem eine Puppe saß, die entgegen jeder Logik im Inneren des Wagens naß zu werden schien.²⁰⁶ Duchamp hatte die Organisation dieser Ausstellung übernommen. Sein Beitrag bestand aus 1200 Kohlesäcken, die von der Decke hingen, während der Boden mit trockenem Laub und Moos ausgelegt war. Etwas weiter platzierte er einen Lilienteich umgeben von Schilf und Farn. Auf diese Weise gelang es ihm, *"die große Halle in einen Raum zu verwandeln, indem das Wunderbare - sozusagen auf*

²⁰²Vgl. Drechsler, Wien 1987, S. 93.

²⁰³Vgl. ebd. S. 95.

²⁰⁴Vgl. ebd.

²⁰⁵Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 181.

²⁰⁶Nach Waldman wurde gerade dieses Objekt zum Vorläufer einer Reihe von Objekten und Tableaux im Zuge von Neodada in den 60er Jahren, vgl. ebd.

humoristischem Niveau - mit einer essentiellen Verwirrung zusammentraf, eine phantastische Metapher, in die der Betrachter hineingestürzt wurde, ob er nun wollte oder nicht."²⁰⁷

Der Duft von frischem Kaffee, das Abspielen deutscher Marschmusik und der Auftritt einer Tänzerin betonten zusätzlich das außergewöhnliche Konzept dieser zweiten Surrealistenausstellung.²⁰⁸ Hier zeigt sich zum ersten Mal deutlich das Bestreben der Künstler, den musealen Raum, seine Atmosphäre und damit auch die Rezeption durch den Betrachter maßgeblich mitzugestalten und zu beeinflussen. Die Aufmachung der Räume, welche die verschiedenen Sinne ansprachen, die wundersamen Ausstellungsstücke selbst, die gesamte rätselhafte und staunenswerte Atmosphäre ist vielleicht mit dem Aufbau und dem Ziel einer Wunderkammer vergleichbar. Auch dort hingen an Decke und Wänden verschiedenste Objekte, ausgestopfte Tiere oder seltsam geformte Gewächse. Der Bedeutungswandel, den die Objekte in der Surrealistenausstellung durch ihre ungewohnte Nachbarschaft untereinander erfuhren und ihre Metamorphose im Sinne der künstlerischen Idee, ähnelt der Entstehung von neuen "Semiophoren" in der Renaissance, die durch ein verändertes Bewußtsein und eine andere Sensibilität plötzlich die Neugierde der Menschen weckten. Allerdings steht das Bestreben der Surrealisten, Wissenschaftlichkeit, Logik und Rationalismus in Frage zu stellen, in Kontrast zu den fürstlichen Bestrebungen bei der Einrichtung ihrer Sammlungen. Denn gerade der Fortschritt, die Logik, die Erklärbarkeit von Gesetzmäßigkeiten z. B. durch Instrumente und Automaten, waren unter anderem Beweggründe zur Schaffung der großen Kunstkammern. Zum anderen war die "curiositas" als Antrieb der Sammelbestrebungen in der Renaissance nach außen gerichtet. Man wollte die noch unbekannte Welt erschließen, während die "curiositas" der Surrealisten nach innen gerichtet war, um die Tiefen und Geheimnisse der menschlichen Seele zu erforschen. Und während die Kunst- und Wunderkammerstücke wegen ihrer Unerklärlichkeit oder ihrer großen handwerklichen Virtuosität Wunder genug waren, wurde die surrealistische Philosophie, jedes Ding sei potentiell etwas Besonderes, erst durch die unorthodoxe Objektkombination und deren neuer Interpretation ermöglicht.

*"Für dieses Mal wollte ich nur mit dem Haß auf das Wunderbare, der bei manchen Menschen herrscht, abrechnen, und mit der Lächerlichkeit, der sie es Preis geben wollen. Sagen wir es geradeheraus: das Wunderbare ist immer schön, gleich, welches Wunderbare schön ist, es ist sogar nur das Wunderbare schön."*²⁰⁹

Die universale Mehrdeutigkeit der Objekte, wo "jede Sache auch das Bild einer anderen Sache" sein kann, nennt Holländer das alchemistische Prinzip der potentiellen Verwandlungsfähigkeit aller Dinge, welches alle Begriffshierarchien und Klassifikationen durchbricht.²¹⁰ Dieses Prinzip, das in den Kunst- und Wunderkammern wie in den Arbeiten der Surrealisten Geltung fand, sollte auch Jahrzehnte später wieder Ausgangspunkt für die Sammlungen der "Museumsgründer" werden.

²⁰⁷ Aus: Marcel Jean in: Marcel Jean/Arpad Mezei, The History of Surrealist Painting, 2. Aufl., New York 1960, S. 281f., zit. nach: ebd. S. 185.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 181-185.

²⁰⁹ Aus: Breton, Reinbek 1977, S. 18.

²¹⁰ Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 41, siehe zu Thema auch Holländer, Jahrbuch 1970, S. 244-312; Horst W. Janson, The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought, in: Ders., 16 Studies, New York 1974, S. 55-69; Ausstellungskatalog Zufall als Prinzip, Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1992.

3.3 Das tragbare Museum: Marcel Duchamps "Boîte-en-Valise"

*"Kann man Werke machen, die nicht 'Kunst' sind?"*²¹¹

Die 1913 in einer Notiz formulierte Frage ist gleichzeitig Antwort auf ein Werk, dessen Auswirkungen auch lange Zeit nach seiner Entstehung spürbar blieben und sich bis in die Objektkunst der Neuen Realisten und Pop Art Künstler Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts fortsetzten. Rückblickend läßt sich feststellen, daß Marcel Duchamp innerhalb der avantgardistischen Beschäftigung sowohl mit neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln als auch mit der Institution Museum eine besondere Position einnimmt. Angefangen mit seinem "Akt, eine Treppe hinabsteigend" von 1912, über seine berühmten Ready-mades, sowie der späteren Konzeption seines "Koffermuseums" sind diese Arbeiten Ergebnisse einer Entwicklung, die bis heute Gegenstand zahlreicher Untersuchungen sind.²¹² Die gängige Überzeugung, daß Duchamp mit seinen Ready-mades Vorläufer der Dadaisten und Anreger des Surrealismus war, entkräftet Daniels in seinen Ausführungen über Marcel Duchamp, indem er aufzeigt, daß es sich bei den Ready-mades und dem "objet trouvé" um zwei historisch unabhängige Entwicklungen handelt.²¹³ Doch während Daniels den Ready-mades jede beabsichtigte Provokation und gewollte Medienpräsenz abspricht,²¹⁴ zeigt neuere Literatur, daß Duchamps Arbeiten sehr wohl provokativ und publikumswirksam waren, wie beispielsweise sein "Akt-Bild" von 1912 oder das Ready-made "Fountain" von 1917 beweist. So macht Heinz Herbert Mann in seiner Studie über die "An- und Abwesenheit" Duchamps anhand von Briefen, Interviews, Ausstellungsbesprechungen, Zeitungsartikeln, Fotografien und Äußerungen Duchamps deutlich, wie es diesem durch geschicktes und subtiles Taktieren gelang, seine Person als Künstler und seine Arbeit in der Öffentlichkeit zu inszenieren.²¹⁵ Das Spiel mit der "An- und gleichzeitigen Abwesenheit" Duchamps zeigt er exemplarisch am "Fall Mutt" auf.

*"Es haben sich so viele, teilweise auch widersprüchliche Angaben zu Fountain versammelt, daß sich die Ursachen, Intentionen und Bedeutungen des 'Falles Mutt' (ganz im Gegensatz zum Original, das als reales, ursprüngliches Objekt verschwunden ist) als chaotische Ver- und Ansammlung von Meinungen ständig vermehrt haben und vermehren. Marcel Duchamp, der Urheber von Fountain, hatte sofort, umfassend und mit Erfolg für Publizität gesorgt."*²¹⁶

Duchamp selbst zeigte wenig Ambitionen, sich mit Dada zu identifizieren. Noch 1921 hatte er eine Einladung der Dadaisten zur Beteiligung am "Salon Dada" in der Galerie Montaigne in

²¹¹Von Duchamp veröffentlichte Notiz in der "Weissen Schachtel (Im Infinitif)" 1966 zitiert nach: Serge Stauffer, Marcel Duchamp, Die Schriften, Bd. 1, Regenbogen-Verlag Zürich 1981, S. 125 (im folgenden Stauffer, Zürich 1981).

²¹²Vgl. dazu Daniels, Köln 1992 mit umfangreicher Bibliographie; Herbert Molderling, Marcel Duchamp, Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Frankfurt a.M., Paris 1983; Robert Lebel, Marcel Duchamp, Köln 1962 (im folgenden Lebel, Köln 1962) und Arturo Schwarz, The complete Works of Marcel Duchamp, London, New York 1969.

²¹³Daniels führt dazu verschiedene Beispiele aus der kunsthistorischen Literatur an, vgl. Daniels, Köln 1992, S. 166-232. Vgl. auch Kat. Deep Storage, München 1997, S. 120, dort heißt es in einer Besprechung von Duchamps "Kofferschachtel": "Ab 1917 ist er neben Man Ray und Francis Picabia einer der wichtigsten Akteure der New Yorker Dada-Bewegung".

²¹⁴Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 166-185.

²¹⁵Vgl. Mann, München 1999, S. 234-376.

²¹⁶Aus: ebd., S. 234/235.

Paris - was seine erste Teilnahme an einer Dada-Ausstellung gewesen wäre - per Telegramm abgelehnt mit den Worten: "PODE BAL", was lautsprachlich für "peau de mes balles" steht, zu deutsch "Haut meiner Hoden" und soviel heißt wie "Nichts zu machen".²¹⁷

Auch von den Arbeiten der Surrealisten mit ihrer Ablehnung jeder Form von Rationalität, Logik und Wissenschaftlichkeit unterschied sich Duchamps Überzeugung:

*"Wir müssen in der Kunst neue Werte schaffen - wissenschaftliche Werte, und nicht sentimentale."*²¹⁸

Sein Interesse an der Wissenschaft begründete er mit dem Maschinenzeitalter, in dem er aufwuchs. In seiner Kunst äußerte sich diese Wissenschaftsverbundenheit durch den Versuch, die Komposition einer "trockenen Kunst" oder "mechanischen Zeichnung" zu erzielen, und er begann den Wert der Exaktheit und der Präzision neben der Bedeutung des Zufalls zu schätzen.²¹⁹

Als Verbindung zu den Dadaisten und Surrealisten kann allein seine angewandte Methodik gelten, die bereits in diesem Kapitel als "surrealistische Methode" beschrieben wurde. Laut Holländer kann Duchamp sogar als Begründer surrealer Kombinatorik gelten, dessen Mystifikationen jedoch auf einem genauen Kalkül basierten und ihn umso mehr als rationalen Geist und Fallensteller höchsten Ranges entlarvten.²²⁰ Die Methode wird beispielsweise deutlich in der Disparatheit von Titel und Bildinhalt, wie dies in der Arbeit "Ehefrau" von 1912 der Fall ist. Als "freie Phantasie über ein technisches Thema", als "exakte Phantastik über ein absurdes Maschinchen" vexiert das Bild zwischen der suggerierten Erwartung des Betrachters und dem tatsächlich Dargestellten:

*"Wer den Titel liest, erwartet etwas und beginnt im Bilde danach zu suchen. Der Wunsch, etwas vom Titel im Bild zu identifizieren, ist stark. Titel fordern zum Suchen auf, aber was man findet, ist hier nicht eine Bestätigung des Titels, sondern etwas völlig anderes."*²²¹

Die Kombination von Disparatem, in diesem Fall Titel und Darstellung, erfüllt dieselbe Funktion wie die späteren surrealistischen Dingzusammenstellungen, ob gemalt, wie bei de Chirico und Magritte, oder als Objektmontage. Ihr Zweck war es, "Gewohnheiten aufzudecken, Gewißheiten zu relativieren, Zweifel zu erwecken."²²² Die Ready-mades sind radikale Umsetzungen dieser Intention, denn der für einen bestimmten Zweck hergestellte Gebrauchsgegenstand wird durch den Akt der Benennung als Kunstwerk von diesem Zweck befreit. Duchamps Beweis, daß beliebige Dinge von ihren Funktionen befreit alles oder nichts bedeuten können, macht die Ready-mades nach Holländer zu präzisen kunsttheoretischen Demonstrationen.²²³ Die Benennung als Kunstwerk muß im Fall der Ready-mades durch die Signatur erfolgen. Sie gibt dem bis dahin funktionsbehafteten Objekt die angestrebte Vieldeutigkeit. Wenn sich auch bei manchen Ready-mades Titel und bisherige Funktion nicht widersprechen, so beim "Flaschentrockner", pendelt der Gegenstand jetzt zwischen ursprünglicher Funktion und neuem Status als Kunstwerk. Zwei völlig verschiedene

²¹⁷Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 86/87.

²¹⁸Aus: Serge Stauffer: Imaginäres Gespräch mit Marcel Duchamp (1971), in: Ders., Zürich 1981, S. 306.

²¹⁹Vgl. ebd.

²²⁰Vgl. Holländer, Jahrbuch 1970, S. 202-204.

²²¹Vgl. ebd. S. 204.

²²²Aus: ebd. S. 205.

²²³Vgl. ebd. S. 206.

Rezeptionsabläufe prallen hier aufeinander: Die selektive und beschränkte Wahrnehmung des Objektes als Funktionsgegenstand und das Wissen um seinen neuen Bedeutungsstatus als Kunstobjekt mit völlig anderen ästhetischen Qualitäten. Die Absicht Duchamps, Mißtrauen und Zweifel an der Richtigkeit von Glaubensgewißheiten zu erzeugen, wird erst durch die Signatur des vorgefertigten Gegenstandes deutlich. Er setzte das später auch von den Surrealisten übernommene Konzept Lautréamonts auf ironische Art und Weise in Szene, denn *„Die Nähmaschine auf dem Seziertisch, der Flaschentrocker im Museum, das ist dasselbe Modell, die gleiche Demonstration.“*²²⁴

Das vollständige Konzept unter dem amerikanischen Begriff Ready-made entwickelte Duchamp erst in Amerika, dem Land der industriellen Serienfertigung. Hier entstanden unter anderem das als *„Fountain“* betitelte Pissoir von 1917, welches er unter dem Pseudonym Richard Mutt, sozusagen als ersten Test einer öffentlichen Reaktion, in die Ausstellung der neugegründeten *„Society of Independent Artists Inc.“* (S.I.A.) einreichte, einer Vereinigung, zu deren Gründern und Direktoren er selbst gehörte.²²⁵ Diese erste juryfreie Ausstellung in den USA ermöglichte es jedem Künstler, gegen eine Jahresgebühr von fünf Dollar mit zwei Arbeiten teilzunehmen. Duchamps Verwendung der *„surrealistischen Methode“* zeigt sich unter anderem in dem Konzept der Ausstellung.²²⁶ Auf seinen Vorschlag hin, wurde die Reihenfolge der Bilder in der Ausstellung alphabetisch nach Künstlernamen geordnet. Selbst der Buchstabe, mit dem die Präsentation begann, wurde ausgelost und damit dem Zufall überlassen.²²⁷ Mit dem Wissen um die unerwarteten Nachbarschaften einer solchen Hängung, in der weder auf Eigenarten noch qualitative Unterschiede Rücksicht genommen wird, provozierte er jene *„most unexpected contacts“*,²²⁸ die neue Zusammenhänge und Sichtweisen ermöglichen. Die Idee einer zufälligen, weil alphabetischen Hängung mit dem Ziel, Hierarchien zu vermeiden, sollte sich Jahrzehnte später im *„Musée sentimental de Cologne“* von Daniel Spoerri wiederfinden. Die Affinität von Lautréamonts *„rendevous“* als Begegnung mit dem Unbekannten und der Konzeption der Ausstellung führt wiederum zum Konzept der frühen Ready-mades. Mann verweist hier auf den Begriff der *„personal choice“*, dem Akt des Auswählens, der sowohl auf die Ready-mades zutrifft, als auch auf die alphabetische Konzeption der Ausstellung.²²⁹ In der ersten Ausgabe von *„The Blind Man“*, der begleitenden Zeitschrift zur Ausstellung heißt es nämlich:

*„[...] In das Chaos der Indeps [Ausstellung der Society of Independent Artists, Anm. d. A.] einzutreten, heißt dagegen, einen jungfräulichen Wald voller Überraschungen und Gefahren zu betreten. Man ist gezwungen, eine persönliche Auswahl aus der Menge der Gemälde, die einen von allen Seiten anfallen zu treffen. Das bedeutet, den Geschmack durch schwere Prüfungen und Versuchungen zu stärken; das heißt, sich selbst zu finden, und das ist eine riesige Anstrengung.“*²³⁰

²²⁴Vgl. ebd. S. 208.

²²⁵Vgl. Mann, München 1999, S. 236.

²²⁶Bereits 1913 hatte Duchamp das *„Musical Erratum“* komponiert. Die Komposition folgte den Noten, die er zufällig aus einem Hut zog. Mit solchen musikalischen Zufallsfindungen übte er nachhaltigen Einfluß auf die Künstlergeneration der 50er und 60er aus, so auf den Experimentalmusiker John Cage. Vgl. Mann, München 1999, S. 279/280.

²²⁷Vgl. ebd. S. 277.

²²⁸Aus: *The Blind Man*, No. 1, S. 3, zit. nach ebd. S. 283.

²²⁹Vgl. Mann, München 1999, S. 283/284.

²³⁰Aus: *The Blind Man*, No. 1, S. 3, zit. nach: ebd. S. 283.

Der künstlerische Akt der Auswahl als Pendant zum künstlerischen Schaffensprozess, die Signatur als Zeichen einer persönlichen “Handschrift“ ist ein Prozedere, das Duchamp mit seiner Arbeit “Fountain“ bis an die Grenzen austestete. Mann beschreibt die Einreichung des Urinals 1917 als “ersten Schachzug einer Partie“, dessen Spielvarianten noch heute Verwirrung stiften.²³¹ Die unter falschem Namen eingereichte Arbeit “Fountain“ wurde trotz seines Protestes von der Mehrheit der Direktoren abgelehnt, was Duchamp mit seinem Rücktritt quittierte. Die Tatsache, daß die Direktion, die nichts von der wahren Autorenschaft wußte, die Arbeit ablehnte, obwohl nach außen mit der uneingeschränkten Teilnahme junger Kunst geworben wurde, macht die bestehenden traditionellen Maßstäbe deutlich, an denen die zeitgenössische Kunst trotz aller gegenteiligen Bemühungen gemessen wurde. Trotzdem “Fountain“ in der S.I.A. nicht gezeigt wurde, schuf Duchamp mit den beiden zur Ausstellung erscheinenden Zeitschriften “The Blind Man“ den entsprechenden Rahmen, um sowohl “Fountain“ und den Künstler Richard Mutt bekannt zu machen, als auch Bezüge zu seiner eigenen Person herzustellen.²³² Mit der Tatsache, daß Duchamp bei dem Stück seine Urheberschaft verschleierte, entspricht er natürlich dem von ihm mitbegründetem Konzept der Gleichberechtigung aller beteiligten Künstler, wofür auch seine Idee der alphabetischen Ordnung stand. Außerdem widersetzte er sich auf diese Weise der gängigen Praxis, den bekannten Namen als Erfolgsgarant zu benutzen. Der befreundete Galerist Alfred Stieglitz erläuterte die Argumente gegen den bestehenden Kult des Meisternamens in einem Brief, der in der zweiten Ausgabe von “The Blind Man“ veröffentlicht wurde:

“ [...] Indem man so die Ausstellung von Traditionen und Aberglauben der Namen befreit, würde die Gesellschaft gerade nicht in die Hände der Händler und Kritiker spielen, und ebenso nicht in die der Künstler. Denn die letzteren sind durch Namen ebenso beeinflusst wie die Öffentlichkeit und die Kritiker, ganz zu schweigen von den Händlern, die ausschließlich an Namen interessiert sind. Jedes Stück würde für seine eigenen Meriten stehen. Als eine Realität. Die Öffentlichkeit würde seine eigene Realität kaufen und nicht einen kommerzialisierten und aufgeblasenen Namen. [...] “²³³

Duchamp selbst erläuterte seine Wahl eines Pseudonyms in einem späteren Interview wie folgt:

²³¹Vgl. Mann, München 1999, S. 368.

²³²Vgl. den Artikel im New York Herald vom 14. April 1917 in ebd. S. 246 und Manns Feststellung: “Auch darf man nicht übersehen, wie hier das Kunstwerk ‘Fountain’ und der vorher unbekannte ‘Künstler’ ‘R. Mutt’ über die Vermittlung durch das Medium Zeitschrift erst richtig ‘gemacht’ werden. [...] Fountain wurde ‘ausgestellt’ – jedoch nicht im konventionellen Sinn. Fountain wurde zum Medienereignis.“, in: ebd. S. 319-21. Duchamp war zudem mit Walter Arensberg und Jean Crotti Herausgeber der Zeitschriften. Heinz Herbert Mann geht den Spuren des Duchamp’schen Verwirrungsspiels sorgfältig auf den Grund und deckt Zusammenhänge zwischen seiner Abwesenheit in der Ausstellung durch die Ablehnung von “Fountain“, seiner gleichzeitig fiktiven Anwesenheit dort als Maler des Bildes “Tulips Hysteria Coordination“, das in einem in der Presse erscheinenden literarischen Ausstellungsrundgang ausgiebig besprochen wurde, in Wirklichkeit aber gar nicht existierte und seiner tatsächlichen Anwesenheit in “*somewhat a ghostly form*“ als Skulptur “Bildnis Marcel Duchamp“ von Jean Crotti, einem ausstellenden Künstlerkollegen, überzeugend auf. Das verschwundene Objekt “Fountain“ wurde schließlich durch die authentische Fotografie von Walter Stieglitz und ihre Veröffentlichung in der zweiten Ausgabe von “The Blind Man“ bekannt und öffentlich gemacht.

²³³Aus: The Blind Man, No. 2, S. 15, zit. in der deutschen Übersetzung nach: ebd. S. 362.

“ [...] Und ich hatte ja den Namen Mutt auch angegeben, um jedes persönliche Moment auszuschalten. [...]“²³⁴

Die Ready-mades, die Duchamp nach 1917 schaffte, entsprachen nicht mehr dem ursprünglichen Konzept des unveränderten industriellen Objektes, so die mit Bart und Schnäuzer versehene Mona Lisa unter dem Titel „L.H.O.O.Q.“ von 1919, die in der öffentlichen Presse zum ersten Mal als von Duchamp geschaffenes Ready-made in der Dada-Zeitschrift „391“ vorgestellt wurde und heute als Ikone des Dadaismus gefeiert wird. Dieses Mißverständnis ist laut Daniels Folge eines 1932 von Georges Hugnet veröffentlichten Artikels über die Epoche des Dadaismus in der Malerei, in dem er die Ready-mades ganz im Geiste Dadas deutet:

„Das ‘simple Ding’ wird geweiht, es wird aufgestellt auf den Sockel der unterschiedslos in einen Sack geworfenen alten und modernen Meisterwerke, und die Kunst muß alles akzeptieren, gefesselt, zur Ohnmacht gezwungen.“²³⁵

Diese Interpretation der Ready-mades als dadaistisch-provokative Geste mit der Absicht, Antikunst zu produzieren, weist Daniels zurecht zurück. Er zeigt auf, daß die Ähnlichkeiten zwischen Duchamps Ablehnung von Malerei und Museum und der Absage der Futuristen und Dadaisten an die traditionelle Malerei und die Institution Museum nicht auf historischen Zusammenhängen beruhen.²³⁶ Sowohl dem „objet trouvé“ als auch dem Ready-made liegt zwar, was die Zielsetzung ihrer künstlerischen Aktivitäten betrifft, eine verwandte Geisteshaltung zugrunde, denn beide wollten verkrustete Wahrnehmungsgewohnheiten aufbrechen. Doch während Dada eine „Kunst der Zerstörung“ zelebrierte und provokativ einen Neubeginn proklamierte, verfolgte Duchamp das Ziel einer neuen Akzeptanz und neuen Form von Wahrnehmung mit weitaus subtileren Mitteln. Seine Vorstellungen über die Indifferenz eines Kunstwerks unterscheiden sich sehr wohl von den dadaistischen Proklamationen einer Anti-Kunst. Allerdings beruft sich Daniels in seiner Beweisführung auf das Ready-made als „stilles Experiment“, dessen angestrebte „Indifferenz“ einzig abseits jeder Öffentlichkeit möglich und erfahrbar ist.²³⁷ Mann überzeugt hingegen mit seiner Feststellung, daß bei Duchamp sowohl Werk als auch „Skandal“ und Publizität untrennbar zusammengehören.²³⁸ Unterstützend verweist er auf eine Äußerung Duchamps von 1966, die dieser in einem Interview zu seinen Ready-mades machte:

„Das Publikum verdirbt alles. Es macht den Künstler glauben, daß er es geschafft hat, dann wird es müde und verwirft wieder alles. Für einen Künstler ist das Spiel nie zu Ende. Trotz des Skandals und der Publizität, die ‘Akt, die Treppe herabsteigend’ begleiteten, würde niemand mehr von mir sprechen, wäre ich 1912 gestorben. Aber ich erneuerte den ‘Akt’ mit

²³⁴Aus: Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Galerie Der Spiegel, Köln o. J. [1972], zit. nach: Mann, München 1999, S. 262. Mann erklärt deshalb Duchamps Verwendung des Pseudonyms „R. Mutt“, auf dessen vielseitige Wortverwandtschaften er an anderer Stelle verweist, mit genau diesem Argument: „Duchamp benutzte ja das Pseudonym Mutt, damit das Werk von dem in den USA ‘verbrauchten’ Namen Duchamp, unabhängig sein konnte, also von dem Namen, auf den die von Stieglitz ‘beklagten’ ‘traditions and superstitions’ absolut zutreffen.“ Aus: Mann, München 1999, S. 363.

²³⁵Aus: George Hugnet, L’Esprit Dada dans la Peinture, Teil 1 in: Cahiers d’ Art, Nr.1-2, Paris 1932, S. 64 ff., zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 196.

²³⁶Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 195.

²³⁷Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 208.

²³⁸Vgl. Mann, München 1999, S. 236.

*den 'Ready-mades', mit dem 'großen Glas'. Der Erfolg ist nur gerade ein Strohfeuer – hinterher muß man Holz finden, um das Feuer zu schüren.*²³⁹

Duchamps erste Ausstellungstätigkeiten ab dem Jahre 1907 endeten schon fünf Jahre später mit der Absage an die professionelle Malerei.

*”1912 beschloß ich, damit aufzuhören, ein Maler im professionellen Sinne zu sein”.*²⁴⁰

In diese Zeit fällt die Entstehung seines berühmten Bildes *”Akt, eine Treppe hinabsteigend Nr.2”* von 1912. Das Bild wurde vom Organisationsausschuß für den *”Salon des Indépendants”* in Paris vom 20. März bis 16. Mai 1912 als *”Angriff auf den Kubismus“* gewertet und nicht ausgestellt.²⁴¹ Doch ein Jahr später, 1913, fand es auf der *”Armory Show”* in New York große Beachtung und avancierte zum Skandalbild und umstrittensten Werk der Ausstellung.²⁴² Als Duchamp 1915 in die USA übersiedelte, war er bereits ein bekannter Mann, der berühmte Maler der *”Nude“*.²⁴³ Für die nächsten 18 Jahre, bis zum Jahr 1930, war von diesem Zeitpunkt ab in Europa keine Arbeit mehr von Duchamp in einer öffentlichen Ausstellung zu sehen. Bis zu seiner Übersiedlung entstanden jedoch die Vorstudien zum *”Großen Glas”*, das als wichtigste Arbeit im Schaffen Duchamps gelten kann, seine später als *Ready-mades* benannten *”Fahrrad-Rad”*, *”Pharmacie”* und *”Flaschentrockner”* von 1913/14 und die für sein weiteres Schaffen wichtige Arbeit *”Trois Stoppages-Étalon”*, die erstmals das Prinzip des Zufalls mit einbezog. Die einzige Veröffentlichung, sofern man davon sprechen kann, war seine *”Schachtel von 1914”*, eine fotografische Reproduktion von handschriftlichen Notizen und Skizzen, die in einem Karton für Fotoplatten verpackt war und in drei Exemplaren angefertigt wurde.²⁴⁴

Duchamp war leidenschaftlicher Schachspieler. Auch als Künstler, *”für den das Spiel nie zu Ende ist“*, war er ein Stratege und fällt mit geschickten Schachzügen, die verwirrend, uneindeutig, widersprüchlich, in jedem Falle aber das *”Holz“* sind, mit dem er das *”Feuer des Erfolges schürte“*, bis heute aus dem *”üblichen Rahmen“* der Kunstgeschichtsschreibung. Als Einzelgänger mied er andere Künstlergruppierungen, verweigerte seine Teilnahme an öffentlichen Ausstellungen und beugte durch diesen Museumsboykott der Vermarktung seines Werkes vor. Gleichzeitig trieb er jedoch die Vermarktung anderer Künstler voran,²⁴⁵ setzte seine *Ready-mades* als *”trojanische Pferde”* im Museum ein und realisierte zudem das Konzept für ein eigenes Museum.

²³⁹ Aus: Otto Hahn, Passport No. G 255300 [Interview], in: Arts and Artists (London), I, No. 4, July, (1966), S. 7-11, in der deutschen Übersetzung in: Ulricke Gauss (Hrsg.), Marcel Duchamp, Interviews und Statements, Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Edition Canz, Stuttgart 1992, S. 205 (im folgenden Stauffer, Stuttgart 1992).

²⁴⁰ Aus: Serge Stauffer, Marcel Duchamp, Ready made!, Zürich 1973, S. 21, (im folgenden Stauffer, Zürich 1973).

²⁴¹ Für den Maler Albert Gleizes, Mitglied des Ausschusses, war besonders der Titel des Bildes ein Affront kubistischer Maxime, vgl. Mann, München 1999, S. 227.

²⁴² Vgl. Milton Brown, The Story of the Armory Show, Abbeville Press, 2. Auflage, New York 1988, S. 136, zit. nach: Mann, München 1999, S. 225.

²⁴³ Vgl. Unsigniert [Henry McBride], The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us (Der Akt-die-Treppe-Herabsteiger gibt uns einen Überblick, in: The New York Tribune, 12. September 1915, sec. IV, 2, zit. nach: Stauffer, Stuttgart 1992, S. 12.

²⁴⁴ Vgl. Stauffer, Zürich 1981, S. 17-24.

²⁴⁵ Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 95.

Duchamp wollte, gemäß seiner Notiz von 1913, weder Kunst noch Antikunst machen, sondern etwas anderes, für das er später den Begriff "A-Kunst" verwendete.²⁴⁶ In einer weiteren Notiz als "Indifferenzschönheit"²⁴⁷ betitelt, suchte er nach einem Ausdruck in der Kunst, der sich "indifferent" gegenüber allen ästhetischen Kategorien verhielt, der den "guten Geschmack" überwinden sollte und die Aufgabe hatte, "den Künstler von seinen Gedanken zu befreien".²⁴⁸ Aufschluß darüber gibt ein Text, den Duchamp anlässlich einer kurzen Ansprache zum Symposium der Ausstellung "The Art of Assemblage" im Museum of Modern Art in New York 1961 zu seinen Ready-mades verfaßte.

*"Einen Punkt möchte ich ganz besonders hervorheben, nämlich den, dass die Wahl dieser 'Readymades' nie von einer ästhetischen Lust diktiert wurde. Diese Wahl beruhte auf einer Reaktion visueller Indifferenz, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack ... in der Tat eine völlige Anästhesie."*²⁴⁹

Indifferente Kunstwerke entzogen sich der gängigen Beurteilung als schön oder häßlich und fielen daher nicht in die traditionelle Kategorie "Kunst". In einem späteren Interview betonte Duchamp, das gemeinsame Kriterium der Ready-mades sei ihre Indifferenz.²⁵⁰ Das Verschieben von Bedeutungen zum einen durch Entfunktionalisierung und Auswahl des Objektes als Kunstwerk, zum anderen durch unterschiedliche Benennungen, die oft gegensätzlichen Aussagen Duchamps in den Interviews als "literarische Möglichkeitsspiele"²⁵¹, das Spiel mit seiner "An- und Abwesenheit" in der Öffentlichkeit, seine männliche wie weibliche Identität, die vielen möglichen Ordnungsmuster seines späteren "Koffermuseums" sowie auch alle späteren Deutungsversuche und Interpretationsansätze – all das ist letztendlich Teil des Konzepts, ist sozusagen "praktizierte Indifferenz".²⁵²

²⁴⁶Vgl. ebd. S. 69.

²⁴⁷In einer Arbeitsnotiz Duchamps steht: "Präzisionsmalerei und Indifferenzschönheit", aus: Alain Jouffroy, Une Révolution du Regard, Paris 1964, S. 116 f., zit. nach: ebd.

²⁴⁸In einem Interview von 1966 formulierte Duchamp zu seinen Ready-mades: "[...] Ich habe sie ohne Absicht gemacht, ohne andere Absicht als die, mich von den Gedanken zu befreien. [...]" Aus: Stauffer, Stuttgart 1992, S. 206.

²⁴⁹Aus: Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner "Readymades", 1961, in: Stauffer, Zürich 1981, S. 242. Mann wendet in seiner Habilitationsschrift eine Stelle aus Remy de Gourmonts "La Dissociation des Idées" auf den Begriff der Indifferenz bei Duchamp an, der den Übergang von einem Aggregatzustand in einen anderen beschreibt. "Es gibt ein Mittelding zwischen dem Eis und dem flüssigen Wasser [...]", aus: Remy de Gourmont, La Dissociation des Idées, in: Ders., La Culture des Idées, 3. Aufl., Société du Mercure de France, Paris 1900, S. 94, zit. nach: Mann, München 1999, S. 338/339. Mann erläutert die Stelle wie folgt: "Das Wasser ist noch nicht Eis, oder das Eis ist noch Wasser. Es ist im Moment des Übergangs weder das eine noch das andere, zugleich ist es paradoxerweise beides.", aus: ebd.

²⁵⁰Vgl. Otto Hahn, Passport No. G 255300 [Interview], in: Arts and Artists (London), I, No. 4, July, (1966), S. 7-11, in: Stauffer, Stuttgart 1992, S. 206.

²⁵¹Vgl. Mann, München 1999, S. 261.

²⁵²Mann stellt bei der Untersuchung von zeitgenössischen Aussagen zu "Fountain" und dem "Fall Mutt" fest, "[...] daß wir es überhaupt nicht mehr mit 'Fakten' zu tun haben, sondern mit künstlichen, literarisch bearbeiteten, späteren 'Wahrheiten', mit nachträglichen Interpretationen, mit Objekt-Bild-Text-Komplikationen." Aus: ebd. S. 271. Das was um "Fountain" herum berichtet werde, müsse tatsächlich als "Dichtung und Wahrheit" aufgefaßt werden. Vgl. ebd. S. 259. Diese Feststellung in Bezug auf das Ready-made "Fountain" läßt sich auf die Beurteilung und Interpretation seines gesamten Werkes ausweiten, welches durch Duchamps uneindeutige und verwirrende Aussagen nie seinen "indifferenten" Charakter verloren hat. Das Spiel mit "Dichtung und Wahrheit", mit Tatsache und Erfindung findet sich Jahrzehnte später im "Musée sentimental de Cologne" von Daniel Spoerri wieder.

Mit Duchamps Schaffung einer "indifferenten" Kunst erklärt Daniels auch die zwei gegensätzlichen Arbeitsmethoden "Präzisionsmalerei und Indifferenzschönheit", die sich beispielsweise in der handwerklich mühevollen Realisierung des "Großen Glases" und der mühelosen Geste bei der Wahl eines Gegenstandes äußern.²⁵³ Dieses Gegensatzpaar war auch maßgebend für die Entstehung der "Boîte-en-Valise".

Die Überzeugung Duchamps, das Ready-mades sei nicht Produkt eines Künstlers, sondern eines Handwerkers,²⁵⁴ verweist auf die Intellektualisierung des Werkes durch eine Reduktion des Manuellen auf die rein handwerkliche Ausführung und bedeutete eine Befreiung des Werkes von unmittelbaren sinnlichen Aspekten der Ästhetik. Auf die Frage, wie er ein Ready-made auswähle, antwortete Duchamp: "*Es wählt Sie, sozusagen.*"²⁵⁵ Das Ready-made wurde anders als das "objet trouvé" nicht als Teil einer Realität zu einer neuen Symbolik weiterverarbeitet, sondern zunächst als Zeichen bar jeden Bezugs von jedem erkennbaren Inhalt gesäubert, um nichts anderes, als die reine Intentionslosigkeit zu propagieren. Duchamps "Findung" eines Gegenstandes zeigt allerdings jene methodische Verwendung des Zufalls, der sich später auch die Dadaisten und Surrealisten bedienten. Besonders deutlich wird das in der Arbeit "Trois Stoppages-Étalon" von 1913/14, auf der das "Prinzip Zufall" sogar schriftlich vermerkt wurde: "Ein Meter geraden, horizontalen Fadens, aus ein Meter Höhe heruntergefallen." Die Einbeziehung des Zufalls als Gegensatz zur exakten Naturwissenschaft in "Trois Stoppages-Étalon" führt wiederum zur ironischen Aufhebung der Vorstellung von der Schöpferkraft des erfindenden Künstlers und dem Geniebegriff in der Kunst. Die reinste Form dieser "Findung" war deshalb das Ready-made, welches an die Stelle des Schaffens oder der kreativen Erfindung trat.

Die vollständige Dokumentation und Präsentation der gesamten Ready-mades als abgegrenzter Werkgruppe erfolgte erstmals in der "Boîte-en-Valise", seinem "Museum im Koffer", welches diese in einem vom Künstler bestimmten Kontext präsentierte. Mit seiner Edition 1941 schloß Duchamp eine Lücke in der Dokumentation seines Werkes, die ihn seit den 30er Jahren zunehmend beschäftigte. Grund dafür war zum einen die Zerstörung seines Hauptwerkes, des "Großen Glases", nach dessen Fertigstellung er 1923 nach Europa zurückgereiste sowie die ungleiche Verteilung seiner Werke, die sich fast ausschließlich in den USA befanden. Der Bruch des Glases nach dessen erster öffentlicher Präsentation 1926 in New York bei einem Transport, war 1933 Anlaß für Duchamp, sich wieder mit den fast 20 Jahre alten Notizen der Arbeit zu beschäftigen. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist die "Grüne Schachtel" von 1934, die den gleichen Titel trägt wie sein gläsernes Hauptwerk, "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même" (Die Braut von ihrem Junggesellen entblößt, sogar) und als Vorläufer und Ergänzung der späteren "Kofferschachtel" gelten kann. Die "Grüne Schachtel" ist kein Unikat, sondern wurde in einer Auflage von 300 Standard- und 20 Luxusexemplaren im Eigenverlag herausgegeben. Ursprünglich in Form eines

²⁵³Dazu konstatiert Daniels: "*Einerseits die detailliert geplante, handwerklich präzise Ausführung eines Werks, die keinerlei Raum für genialische Spontaneität des Gestus der Hand mehr zuläßt [...]. Dieser Präzision stellt Duchamp andererseits die Integration des Zufalls und die völlige Beliebigkeit gegenüber, die in der ausdrücklich nichtästhetischen, also nicht aufgrund des Geschmacks getroffenen Wahl der Ready mades ihren klarsten Ausdruck findet*", vgl. Daniels, Köln 1992, S. 69/70.

²⁵⁴In einem Interview äußerte Duchamp dazu: "*[...] Die Idee war, ein Objekt zu finden, das keinerlei ästhetische Attraktivität hat. Dies war nicht der Akt des Künstlers, sondern des Nicht-Künstlers, eines Handwerkers, wenn Sie wollen. [...]*" Aus: Francis Roberts, I propose to strain the Laws of Physics, in: Art News, Bd. 67, Nr. 8, New York, Dezember 1968, S. 62, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 304, Anm. 164.

²⁵⁵Aus: Francis Roberts, ebd., zit. nach: ebd.

Kaufhauskataloges geplant,²⁵⁶ enthält diese Schachtel Reproduktionen seiner alten Notizen zum "Großen Glas" auf Zetteln in allen Größen und von unterschiedlichster Papierqualität, sei es Briefpapier oder die Rückseite einer Rechnung. Auch Skizzen, Streichungen, Korrekturen mit verschiedenen Stiftsorten sind als Details seiner Originalnotizen von 1911-1923 aufwendig reproduziert.²⁵⁷ Insgesamt 94 solcher Reproduktionen von Werken, größtenteils vom "Großen Glas", von Zeichnungen, Skizzen und handschriftlichen Notizen sind in der Schachtel enthalten. Die Form des Manuskriptfaksimiles ist für Daniels ein Beweis, daß Duchamp mit der Schachtel nicht eine nachträgliche Deutung seiner Werke liefern wollte, sondern es sich dabei um die reine Wiedergabe authentischer Gedanken handelte, "ohne jede bei einem Druck im Schriftsatz unvermeidbare Veränderung oder Redaktion."²⁵⁸ Die überraschende Akribie und der große Aufwand, den die Herstellung der Schachtel erforderte, entsprechen der erwähnten Methode vom angewandten Prinzip des Zufalls und der minuziösen handwerklichen Ausführung dieser "zufälligen" Ergebnisse. In bezug auf die "Grüne Schachtel" hieß das:

*"Zwölf Jahre, nachdem ich mein Glas vollendet oder vielmehr zum alten Eisen geworfen habe, habe ich meine Arbeitsnotizen wiedergefunden, aufs Geratewohl auf etwa 100 Zettel geschmiert. Ich wollte sie so exakt wie möglich wiedergeben. Ich habe also all diese Gedanken in derselben Tinte wie im Original lithographieren lassen. Um die Papiere von absolut gleicher Qualität zu finden, mußte ich in den unwahrscheinlichsten Ecken von Paris herumstöbern. Anschließend mußten 300 Exemplare aus jeder Lithographie unter Zuhilfenahme von Zinkschablonen ausgeschnitten werden, die ich entsprechend dem Umriß der Originale zugeschnitten hatte. Es war eine Menge Arbeit, [...]."*²⁵⁹

Als die "Grüne Schachtel" 1934 in Paris erschien, befand sich sein Pendant, das "Große Glas", wie auch die meisten anderen Arbeiten aus der Schachtel in Amerika. Die Trennung von Werk und Kommentar führte zu einer unterschiedlichen und sehr einseitigen Rezeption der Arbeit. Die Tatsache, daß ein Künstler beginnt, Teile seiner Arbeit schriftlich zu dokumentieren und als eigenständige Edition zu veröffentlichen, erinnert nur entfernt an die veröffentlichten Manifeste der Futuristen, Dadaisten und auch Surrealisten, die dadurch den politischen und philosophischen Grundgedanken ihrer Kunst als Weltanschauung vermitteln wollten. Ohne jede Wertigkeit geht der Charakter von Duchamps "Grüner Schachtel" über den Status einer reinen Dokumentation nicht hinaus. Einzig die Ideen zu den Elementen der Bilder im "Großen Glas" sind in den Notizen der Schachtel festgehalten. Und weil das "Große Glas" nie beendet worden war, mußte auch die "Grüne Schachtel" unvollkommen bleiben.

²⁵⁶"Ich wollte ein Buch oder vielmehr einen Katalog etwa in der Art 'Armes et Cycles de Saint-Etienne' hinzufügen, in welchem jede Einzelheit erklärt, katalogisiert worden wäre." aus: Serge Stauffer: Imaginäres Gespräch mit Marcel Duchamp (1971), in: Ders., Zürich 1981, S. 306.

²⁵⁷In einem Brief erläuterte Duchamp sein Vorhaben: "[...] ich möchte alle meine Notizen zusammenstellen, die ich 1912, 13, 14 und 15 über dieses Thema geschrieben habe, und sie im Faksimile reproduzieren lassen (mit Lichtdruck, der völlig den Eindruck des Originals ergibt, vor allem bei handschriftlichen Notizen). Ich möchte auch die wichtigsten Bilder und Zeichnungen reproduzieren, die der Ausarbeitung der 'Mariée...' gedient haben.", aus: Duchamp in einem Brief an die Arensbergs vom 20.2.1934, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 312.

²⁵⁸Aus: Daniels, Köln 1992, S. 105.

²⁵⁹Aus: Michel Sanouillet, Dans l' Atelier de Marcel Duchamp, in: Nouvelles Littéraires, Nr. 1424, 16.12.1954, S. 5, zit. nach: ebd. S. 104/105.

*”Dies ist nicht die Zeit, um irgend etwas zu vollenden. Dies ist eine Zeit für Fragmente. Ich spürte, daß es im vollendeten Ding manchmal mehr - immer noch mehr Wärme hat, die man nicht erreicht, die man nicht verändert, oder die man nicht vervollständigt oder irgendwie vollkommener macht im beendeten Produkt.”*²⁶⁰

Um die Möglichkeit einer ganzheitlichen Rezeption des Werkes zu gewährleisten und das Problem der Trennung zu umgehen, plante Duchamp schon direkt nach der Edition der ”Grünen Schachtel” ein weitaus umfangreicheres Projekt, die ”Boîte-en-valise”, ein ”Miniaturmuseum”, das 1941 fertiggestellt wurde. Der Wunsch nach einer umfassenderen Dokumentation seines Werkes entstand zum einen aus der erneuten Beschäftigung mit dem ”Großen Glas” und der Erkenntnis, daß dieses und andere Arbeiten ihm nicht zur Verfügung standen. Zum anderen reiste Duchamp 1936 zur Reparatur des Glases nach Amerika und sah nach 15 Jahren die Arbeiten wieder, welche die wichtigsten Stationen in seiner künstlerischen Laufbahn markierten. Schon 1935 bat er die in Amerika ansässigen Besitzer in einem Brief, alle seine Werke fotografieren zu lassen und nannte als Grund die Anfertigung eines Albums von annähernd allem, was er gemacht habe.²⁶¹

Zudem war die Beschäftigung Duchamps mit der Institution Museum und ihren Gesetzmäßigkeiten nicht neu. Bereits 1920 hatte Duchamp zusammen mit Katherine Dreier, einer engagierten Kunstsammlerin und -förderin, Pläne für eine nichtkommerzielle Vereinigung zur Förderung der Moderne entwickelt, mit der Hoffnung, einen Weg für die Kunst außerhalb der Vermarktbarkeit oder gesellschaftlichen Repräsentationsfunktion zu finden. Das Ergebnis war die Gründung der New Yorker ”Société Anonyme, Inc., Museum of Modern Art” am 29.04.1920 mit Duchamp als Präsident. In ihrer Zielsetzung formulierte sie:

*”Internationale Organisation zur Förderung des Studiums in Amerika des Progressiven in der Kunst, basierend auf fundamentalen Prinzipien, und zur Hilfeleistung bei der Erhaltung der Kraft und der Vitalität der neuen Ausdrucksformen der Schönheit in der Kunst von heute.”*²⁶²

Nach dem Motto: *”Traditionen sind schön, um sie zu schaffen, nicht um sie zu befolgen”*,²⁶³ waren internationale Wechselausstellungen, eine Bibliothek sowie ein Programm für Vorträge und Publikationen über moderne Kunst geplant. Doch durch seine Rückkehr nach Europa konnte Duchamp nur noch einer beratenden Funktion nachkommen und schon 1924 wurden die Räume wegen stagnierender Mitgliederzahlen wieder geschlossen.

Das Duchamp, was die Präsentation und Vermittlung seiner Arbeiten anging, gerne selbst die Fäden in der Hand hielt und zwar, auf seine ihm ganz eigene Art und Weise, zeigen Aktionen, die er Ende der 30er Jahre in der öffentlichen Kunstvermittlung durchführte. In der Surrealistenausstellung 1938 in Paris schlug er vor, die Decke mit Säcken abzuhängen und in die Mitte des Raumes ein Feuerbecken als einzige Lichtquelle zu stellen. Aus versicherungstechnischen Gründen wurden letzteres jedoch nicht realisiert. 1942 durchzog er die New Yorker Surrealistenausstellung mit einem Gewirr von Kordeln und Fäden, das die Besucher zu umständlichen Kletteraktionen zwang und einen normalen Besuch der Ausstellung beinahe unmöglich machte. Grasskamp sieht in diesen Aktionen die Rache

²⁶⁰Aus: Anais Nin, The Diary, 1931-1934 (The Swallow Press, New York, 1966, S. 357 und: Hamilton BBC-Interview (1959), zit. nach: Serge Stauffer: Imaginäres Gespräch mit Marcel Duchamp (1971) in: Ders., Zürich 1981, S. 308.

²⁶¹Vgl. Duchamp in einem Brief an die Dreiers vom 5.3.1935, in: Daniels, Köln 1992, S. 317, Anm. 144.

²⁶²Aus: Stauffer, Zürich 1981, S. 216.

²⁶³Aus: ebd.

Duchamps an einem Kunstpublikum, welches ein "riskantes Leben" des Künstlers in Kauf nimmt, sich selbst aber die Kunst "harmlos wünscht".²⁶⁴ Duchamp hingegen verglich in einer ironischen Bemerkung "exposer" (ausstellen) mit "épouser" (heiraten) und kam zu dem Schluß, daß beides zu meiden sei.²⁶⁵ Und gemäß der Überzeugung, daß der Grad der Professionalität eines Künstlers das Ausmaß an Kompromissen bestimmt, die er mit der kunstvermittelnden Institution schließt, bewahrte Duchamp sich stets durch anderweitige Erwerbsquellen die gewünschte Unabhängigkeit und Kompromißlosigkeit seiner Arbeiten. Sein Bestreben, sich der Erwartungshaltung eines Museumspublikums zu widersetzen, zugleich aber auch der Wunsch, die Regeln der Ausstellungspolitik selber zu bestimmen, gipfelten schließlich in der Gründung eines eigenen Museums.

Die "Boîte-en-valise" ist wie die "Grüne Schachtel" ein Auflagenobjekt, dessen erste Exemplare 1941 fertiggestellt wurden. "Boîte-en-valise" hieß soviel wie Schachtel im Koffer und bot sich als Bezeichnung an, da die ersten Exemplare aus einer Pappschachtel in einem Lederkoffer bestanden. Die Wahl eines Koffers hing offensichtlich mit seiner gleichzeitigen Ausreise in die USA zusammen, denn Duchamp besorgte sich den Dauerpaß eines Käsehändlers für die "unbesetzte Zone" und schmuggelte das Material für 300 "Schachteln-im-Koffer" von Paris nach Sanary, wo er auf sein Ausreisevisum wartete.²⁶⁶

Die in dem Koffer untergebrachte aufklappbare Schachtel enthält fast das gesamte Werk Duchamps im Miniaturformat bis 1936, in Form von kleinen Modellen, Reliefrepliken, Reproduktionen auf Celluloid sowie schwarzweißen und farbigen Reproduktionen in verschiedensten Druckverfahren. Wie bei der "Grünen Schachtel" nutzte Duchamp nicht die Möglichkeiten schneller Reproduktionstechniken, sondern bediente sich fast schon veralteter Methoden, dem Lichtdruck und anschließender Pochoir-Colorierung.²⁶⁷ Die Inanspruchnahme solch zeitintensiver Techniken ließ dabei mehr und mehr die Grenze zwischen Einzelstück und Multiple, zwischen dem Original, welches bei den Ready-mades an sich schon fragwürdig war, und der technischen Reproduktion verblassen. Duchamp erschuf etwas, was einer "indifferenten" Zwischenstufe entsprach. Der eigentliche Titel des "Koffermuseums", "de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy", befindet sich auf dem inneren Schachteldeckel. Stauffer verweist auf den nicht eindeutigen Wortsinn von "de" oder "par", wodurch Duchamp das Spiel mit seinem weiblichen Alter ego "Rose Sélavy" weiterführen wollte.²⁶⁸ Mit dem Pseudonym der "Rose Sélavy", welches sich Duchamp 1920 zulegte, begann das Spiel mit seiner männlich-weiblichen Identität, das sich perfekt in das künstlerische Konzept der "Indifferenz" fügte, weil es stets das "sowohl als auch" zelebrierte.²⁶⁹

"Rose Sélavy" inspirierte ihn zu einer Reihe von Wortspielen, die er in einer eigenen Edition 1939 herausgab und die seit 1922 in verschiedenen dadaistischen und surrealistischen Zeitschriften verbreitet wurden.²⁷⁰ In der 1980 erschienenen Publikation von Paul Matisse

²⁶⁴Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 10.

²⁶⁵Vgl. Ecke Bonk, Marcel Duchamp, Die große Schachtel, München 1989, S. 18 (im weiteren Bonk, München 1989).

²⁶⁶Vgl. Stauffer, Zürich 1981, S. 311.

²⁶⁷Vgl. Bonk, München 1989, S. 20. Zu der sehr arbeits- und zeitintensiven Pochoir (Schablonen)-Colorierung siehe ebd. S. 152-154.

²⁶⁸Aus: Stauffer, Zürich 1981, S. 208.

²⁶⁹Vgl. Mann, München 1999, S. 371: "Der Künstler Duchamp bewegte sich 1917 immer im Lichte eines 'sowohl als auch' – genau so, wie seine Bedeutungskonstruktionen sich ihrer jeweiligen Konkretisierung gegenüber 'indifferent' verhalten."

²⁷⁰Vgl. Stauffer, Zürich 1981, S. 173.

”Marcel Duchamp, Notes” wurde erstmals Duchamps Idee zur Entstehung der ”Rose Sélavy” veröffentlicht:

”Rose Sélavy, geboren 1920 in N. Y. - jüdischer? Name, Wandel des Geschlechts - indem Rose für meinen persönlichen Geschmack der ’hässlichste’ Name, und Sélavy das gefällige Wortspiel ’C’est la vie’ darstellt -.”²⁷¹

Bonk weist daraufhin, daß im Wort ”Valise” auch das Anagramm ”Selavi” wiederzufinden sei.²⁷² Stauffer beschreibt die Wortspiele Duchamps als ein Eindringen in ”die Niederungen des Geistes”, denen der Humor ”in bemerkenswerter Masse abging”.²⁷³ Seiner Meinung nach zeichnen sie sich durch das völlige Fehlen eines Wortwitzes aus und sind von solcher Banalität, daß sie den Intellekt des Schöpfers in Frage zu stellen scheinen. Zudem charakterisiert er sie als systemlos und ohne Rezept²⁷⁴ und verweist in diesem Zusammenhang auf Freuds Untersuchung ”Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten” von 1905, in der deutlich zwischen ”Wortspiel” und ”Kalauer”, französisch: ”calembour” oder ”contrepèterie” (wörtlich: Gegenwurzerei), unterschieden wird, wobei letzteres als die niedrigste Abart des Wortwitzes gilt. Tatsächlich haben Duchamps Wortspiele jedoch sehr wohl System und spiegeln deutlich die Verwendung von Zufall und Methode, hier angewandt auf Schrift und Sprache. Er bringt mit solchen Wortkombinationen eine Kettenreaktion von Assoziationen und Bedeutungen in Gang, die durch kleinste ”Verschiebungen“ ausgelöst werden kann.²⁷⁵ So heißt der Titel seiner ”Mona Lisa” von 1919 ”L.H.O.O.Q.” auf französisch buchstabiert ”Elle a chaud au cul” (Sie hat warm am Arsch). Die Verwandlung der ”Mona Lisa” in einen Mann korrespondiert wiederum mit Duchamps Verwandlung in sein weibliches Alter ego ein Jahr später. Er selber erklärte seine Vorliebe für derartige Wortspiele folgendermaßen:

” [...] es ist eine Spiel mit Wörtern (a play with words), das eine ganze Reihe von Betrachtungen, Nebenbedeutungen und Untersuchungen einleiten kann. Allein der Klang dieser Wörter löst eine Kettenreaktion aus. [...] Sie wissen, Wortspiele sind stets als eine niedrige Form des Witzes angesehen worden, aber ich finde sie sind eine Quelle der Anregung, sowohl wegen ihres tatsächlichen Klangs wie wegen unerwarteter Bedeutungen, die mit der Wechselbeziehung ungleichartiger Wörter verknüpft sind. Für mich ist das ein unendliches Feld des Vergnügens [...].”²⁷⁶

Hier zeigt sich deutlich Duchamps Vorliebe für die aus dem Zufallsprinzip resultierenden ”unexpected moments“, jene surreale Kombinatorik, die gleichermaßen auf Schrift und Sprache anwendbar ist. Diese scheinbar ”niedere“ Form des Wortwitzes, zu der jedoch Methode, Sprachkenntnis und kombinatorisches Denken gehören, sollte später zur Grundlage der surrealistischen ”écriture automatique“ werden.

²⁷¹Aus: ebd. S. 178; ausführlichere Erläuterung zur Entstehung des Namens in: ebd. S. 174.

²⁷²Vgl. Bonk, München 1989, S. 21.

²⁷³Vgl. Stauffer, Zürich 1981, S. 173.

²⁷⁴Vgl. ebd.

²⁷⁵Vgl. Mann, München 1999, S. 240. Dort konstatiert er: ”Der Wechsel der Sprachen durch Schreibvarianten und Unterschiede der Aussprache, das Reimen, das Lesen von rechts nach links, oder das Verdrehen, Tauschen, Ersetzen und Einsetzen einzelner Buchstaben sind dabei mögliche operative Verfahren für das Spiel mit Worten.“

²⁷⁶Aus: Katherine Kuh, Marcel Duchamp, in: Dies., The Artists’s Voice, New York 1962, S. 88-89, zit. nach: Stauffer, Zürich 1981, S. 173.

Mann spielt alle denkbaren Facetten eines Wortspiels am Beispiel von "Fountain" durch, welches Duchamp unter dem Namen "R. Mutt" in die Ausstellung der Society of Independence Artists einreichte. Von "ar [t] matt", dem Schachmatt der Kunst, über das englische "mat" im Sinne von glanzlos als gewolltem Widerspruch zur hochglänzenden Oberfläche des Porzellanbeckens bis zu "un richard", einem "stinkreichen Kerl" und "rich art", werden mögliche Spielvarianten aufgezeigt.²⁷⁷ Die enge Verwandtschaft von Wort und Objekt bei Duchamp geht einher mit dem Verschwinden alter und dem Auftauchen neuer Bedeutungen. So sind die verschiedenen Titulierungen des Urinals als "Fountain", "Buddah of the Bathroom",²⁷⁸ "legs of the ladies by Cezanne" oder "touchstone of Art" deutlich werden, laut Mann " 'be-deutende' Begriffe [...], die grundsätzlich davon ablenken sollen, daß es sich hier ja um ein Urinoir handelt, um ein Stück 'dekadentes Klempner Porzellan'. Diese unterschiedlichen 'Titel' für Fountain dienen nur dazu, die ursprüngliche Realität (als Seinsform) verschwinden zu lassen."²⁷⁹ Die Wortspiele waren ein weiterer Beitrag Duchamps zum Konzept der Indifferenz, denn durch die verschiedenen neuen Bezeichnungen wurde die bisherige Wahrnehmung und Funktion des Objektes "überlagert, unscharf, unsichtbar" eben "indifferent".²⁸⁰

Beim Aufklappen der "Boîte-en-valise" präsentiert sich auf der Deckelinnenseite die Reproduktion des "Großen Glases" auf Celluloid, der die miniaturisierten plastischen Modelle von drei Ready-mades zugeordnet sind. Dem oberen Bereich der "Jungfrau" ist die Replik von "Air de Paris", einem mit Pariser Luft gefüllten Glaskolben, zugeordnet, dem unteren Bereich der "Junggesellen" die Replik von "Fountain", und dazwischen rangiert die Replik eines Schreibmaschinenüberzugs der Marke Underwood "Pliant...de voyage". So setzt sich das Spiel mit der männlich/weiblichen Identität im Titel, auch in der Präsentation der Objekte im Inneren der Schachtel fort. Das Modell vom Ready-made "Fountain" wurde nach dem Foto des verlorenen Originals erstellt, das Modell "Pliant...de voyage" wurde ohne Foto des Originals und das Modell zu "Air de Paris" nach einem Foto des erhaltenen Originals gefertigt. Als weitere Replik eines Ready-mades ist "A Bruit secret" - nach einem Foto des erhaltenen Originals - in der "Kofferschachtel" zu finden. Im weiteren sind folgende Abbildungen nach Fotos erhaltener Originale von Ready-mades vertreten: "Pharmacie", "Kamm", "L.H.O.O.Q.", "Apolinère Enameled" und "Wanted/\$ 2000 Reward" sowie eine Abbildung vom "Flaschentrockner" nach dem Foto einer für diesen Zweck ausgewählten Replik von Man Ray. Vom "Flaschentrockner", der Schreibmaschinenhaube "Pliant...de voyage" und dem Schornsteinaufsatz "Pulled at Four Pins" war zu dem damaligen Zeitpunkt weder das Original noch ein Foto erhalten.²⁸¹ Als Duchamp vom Verschwinden des Originals "Pulled at Four Pins" erfuhr, reproduzierte er es nicht.²⁸² "In advance of the broken arm",

²⁷⁷Vgl. Die Signatur 'R. Mutt' – Überlegungen zur Wortmagie, in: Mann, München 1999, S. 239ff. Zur "Wortmagie" von "Fountain" vgl. auch S. 237/238.

²⁷⁸Die Bezeichnung des Fountain als "Buddah of the Bathroom" ist laut Mann ein bewußt gewählter, zeitgenössisch publizierter zweiter Name, der in "The Blind Man" No. 2 in einem Artikel von Louise Norton erstmals Erwähnung fand und vollkommen dem Konzept der Indifferenz Duchamps entspricht. So weist Mann auf die Affinität zwischen dem von Wandel und Veränderung bestimmten Lebensweg Buddahs hin, der mit jedem Erreichen einer neuen Wesenstufe auch einen neuen Namen erhielt, und Duchamps Spiel mit verschiedenen Benennungen von Fountain, wobei mit jeder neuen Namensgebung auch ein "neuer Gedanke" geschaffen wurde. Dieses "sowohl als auch" entspricht exakt dem Konzept der Indifferenz. Vgl. Mann, München 1999, S. 333/334 und 348.

²⁷⁹Aus: ebd. S. 325.

²⁸⁰Vgl. ebd.

²⁸¹Vgl. Bonk, München 1989, S. 159 und 202.

²⁸²Vgl. ebd. S. 159.

”Hutständer” und ”Ready-made malheureux” sind als zeitgenössische Dokumentarfotos vertreten, während das ”Fahrrad-Rad” und ”Trébuchet”, welches nachträglich eingefügt wurde, auf einem Foto von Duchamps Wohnung abgebildet sind. Andere Werke, die heute der Gruppe der Ready-mades zugeordnet werden, sind in der ”Kofferschachtel” von Duchamp nicht ausdrücklich als solche bezeichnet, wie ”Trois Stoppages-Étalon”, ”Why not Sneeze”, ”Tzanck-Scheck”, ”Fresh Widow”, ”La Bagarre d’Austerlitz” und ”Roulette de Monte-Carlo”. Die Abbildungen lassen sich durch weiteres Aufklappen und Verschieben in die unterschiedlichsten Konstellationen bringen. Ferner beinhaltet das ”Koffermuseum“ 25 bekannte Wortspiele, die auf Notenpapier gedruckt sind.

Mit dieser Dokumentation legte Duchamp die definitive Gruppe der Ready-mades mit den genauen Titeln und Jahreszahlen erstmals fest. Sie rangierten gleichrangig neben anderen Werken und seinen Arbeiten auf Glas. Aufgrund der unterschiedlichen Quellen - Original, Foto vom verlorenen Original oder bloße Erinnerung an das Original - die ihm zur Verfügung standen, bediente sich Duchamp auch unterschiedlicher Verfahren für ihre Darstellung in der Schachtel. Von einigen entstanden dreidimensionale Modelle, andere waren in Form von zeitgenössischen oder später entstandenen Fotos vertreten.

Daniels weist hier auf ihre unterschiedliche Bewertung durch die Art der Reproduktion hin. Er stellt fest, daß die ersten drei Stücke, die beim Öffnen der Schachtel sichtbar und dem ”Großen Glas” zugeordnet sind, in aufwendigen Modellen reproduziert wurden, während die nach zeitgenössischen Originalfotos dokumentierten Arbeiten nur als unscheinbare, kleine nachkolorierte Schwarzweißabbildungen vertreten waren, so das berühmte ”Fahrrad-Rad” auf einem unscharfen Foto von 1916 in der Wohnung Duchamps.²⁸³ Offensichtlich war dieses Foto nicht in der Absicht einer Dokumentation seiner Werke entstanden. Um die unscharfe Aufnahme etwas zu verbessern, nahm Duchamp zahlreiche Retuschen vor, die bis zur Neuschaffung im Foto führten, so im Fall der eingesetzten Zeichnung vom Ready-made ”Trébuchet”.²⁸⁴ Diese unterschiedliche Bearbeitung entsprach wieder ganz den zwei gegensätzlichen Arbeitsmethoden, der mühevoll handwerklichen Ausführung und der scheinbar mühelosen Auswahl eines Seriengegenstandes. Bonk beschreibt die Entstehung der ”Kofferschachtel” als Zerlegung der Originale in graphische Einzelschritte, die auf der Seite der Reproduktion wieder neu zusammengesetzt wurden.²⁸⁵

Neben dem Aspekt einer fast vollständigen Dokumentation seines Werkes ermöglicht die ”Boîte-en-valise” eine Präsentation der miniaturisierten Werke in einem faltbaren dreidimensionalen Raummodell. Anstelle der linearen Aneinanderreihung eines Kataloges, schafft die ”Kofferschachtel” eine maßstabsgerecht verkleinerte Ausstellung im Raum, die in einen kleinen Koffer verpackt an jedem erdenklichen Ort und zu jedem gewollten Zeitpunkt präsentiert werden kann. 1941 begann Duchamp mit der Fertigstellung und Herausgabe der Deluxe-Version, der ”Boîtes-en-valise”. Dagegen wurde erst 1954 der größte Teil seines Werkes in der Sammlung Arensberg im Philadelphia Museum of Art mit seiner Unterstützung der Öffentlichkeit präsentiert und damit auf der Ebene der Originale das erreicht, was die ”Kofferschachtel” bereits als Modell viele Jahre vorher verwirklicht hatte.²⁸⁶ Bonk vergleicht die handwerklich und technisch präzise ausgearbeitete und akribische Produktion des Schachtelinhaltes mit seinen 69 Werkminiaturen sogar mit der dreidimensionalen Publikation eines ironisch-skeptischen, ”cartesianischen” Weltbildes.²⁸⁷ Auch die Konstruktion der

²⁸³Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 202.

²⁸⁴Vgl. Bonk, München 1989, S. 235 und 238/239.

²⁸⁵Vgl. ebd. S. 20.

²⁸⁶Vgl. ebd. S. 20/21.

²⁸⁷Vgl. ebd. S. 21.

klappbaren Schachtel, ihr Öffnungs- und Bewegungsmechanismus mit den entsprechenden Gleitschienen und Elementen zur Stabilisierung der Seitenfächer setzt eine mathematisch-technische Planung und Berechnung voraus. Duchamp schuf 320 dieser "Kofferschachteln", 20 davon als "Boîte-en-valise". Die Edition der "Kofferschachteln" verteilte sich laut Bonk wie eine "homöopathische Dosierung" auf einen Zeitraum von 30 Jahren.²⁸⁸ Bis 1968 entstanden sieben Serien der Edition, wobei die erste in einem Koffer untergebracht war. Bei der zweiten Edition (1942-1952) bekamen nur noch vereinzelt Exemplare einen Lederkoffer und in den 50er Jahren realisierte Duchamp eine "Normalversion" seiner Boîte als reine Schachtel ohne Koffer. Anfang der 60er Jahre war etwa die Hälfte der geplanten Auflage fertig. 1966 wurde der Inhalt um zwölf Abbildungen erweitert, die letzten "Boîtes" wurden 1971 montiert.²⁸⁹

Die "Kofferschachtel" ermöglichte in den 40er Jahren, die zeitlich und räumlich getrennten Arbeiten und Ideen Duchamps in einer modellhaft idealen Zusammenstellung zu präsentieren und das zu einem Zeitpunkt, als Umfang und Art seines Werkes noch weitgehend unbekannt waren. Der gesamte Inhalt, der ausnahmslos aus Reproduktionen besteht spiegelt Duchamps Idee von der Duplizierbarkeit der Kunst und damit die Weigerung, dem sonst zelebrierten "Kult des Originals" zu huldigen. Die Veränderung der Kunst angesichts ihrer technischen Reproduzierbarkeit ist ein Aspekt, den Benjamin ausführlich in einem Aufsatz behandelt hat.²⁹⁰ Er weist, trotz aller Vorteile der technischen Reproduktion, auf den Verlust der "Aura" hin, der mit der Vervielfältigung des Einmaligen verbunden ist, und warnt vor der unbegrenzten Tragweite dieser Entwicklung in Denken und Anschauung.²⁹¹ Mit dem Verlust der "Aura" verliere das Original auch seinen rituellen, magischen Ursprung, womit eine Verlagerung des Kultwertes zugunsten seines Ausstellungswertes einhergehe, welcher es jedoch ermögliche, das Kunstwerk den Massen zugänglich zu machen.²⁹² Duchamp schlug mit seinem "Koffermuseum" eine Brücke zwischen Auraverlust und Ausstellungswert. Er verlieh dem beliebigen Serienobjekt durch seine Signatur die "Aura" des Besonderen und ersetzte dadurch die "Aura" des Originals durch den Starkult um den Künstler, bei dem der Name des Herstellers=Künstlers zum Markenzeichen und das Kunstwerk zur Ware wurde. Durch das Miniaturmuseum im Koffer, der wohl nicht zufällig dem eines Vertreters ähnelte, wurde er zum Vertreter, der sein eigenes Produkt anbot und vermarktete. Die Tatsache, daß er kleine und handliche Reproduktionen anbot, machte ihn unabhängig vom Museum und ermöglichte eine Ausstellung, wo immer sie gewünscht war.

Wie zuvor die "Grüne Schachtel", beinhaltet auch die "Kofferschachtel" Aspekte, die sowohl den Kunst- und Wunderkammern zu eigen waren, als auch die späteren Künstlermuseen charakterisieren sollten. So weist die komplette Sammlung und Dokumentation seines Werkes Vergleichbarkeiten mit den schriftlichen Inventaren in Form der Sammlungskataloge der Kunst- und Wunderkammern auf. Diese waren gleichermaßen Bestandteil und Dokumentation der fürstlichen Sammlungen. Darüber hinaus hatten sie aber auch die Sammlung als ganzes noch einmal zu spiegeln, die selbst als Mikrokosmos ein Spiegel des Makrokosmos sein wollte. Duchamps Idee, disparate Texte, Dokumente und Abbildungen von Werken in einer Schachtel zu einem Mikrokosmos zu vereinen, zeigt offensichtliche Analogien zu den alten Kammern mit ihrer ergänzenden Bibliothek. Zudem erfüllt die Schachtel alle Ansprüche einer

²⁸⁸Vgl. ebd. S. 163.

²⁸⁹Vgl. ebd. S. 163 und 298-301.

²⁹⁰Vgl. Benjamin, Frankfurt a.M. 1963.

²⁹¹Vgl. ebd. S. 19.

²⁹²Vgl. ebd. S. 23.

- in bezug auf das Werk beschränkten - universalen, gleichwertigen, mehrdeutigen und kuriosen Sammlung. Auch in der Verkleinerung und der reproduzierten Form der Arbeiten bleiben die Ideen Duchamps gültig. Das Miniaturmuseum ist trotz aller Verfremdung schon allein wegen der sonst nicht erreichbaren Vollständigkeit dem echten Museum überlegen. Duchamp ermöglichte durch die lose Zusammenstellung seines Schachtelinhaltes die unterschiedlichsten Kombinationen und ein Höchstmaß an freier Interpretation, was vergleichbar mit dem Aspekt des Gleichwertigen und Mehrdeutigen einer Renaissancesammlung ist. Zwischen den einzelnen Arbeiten entfaltet sich ein Geflecht an Beziehungen, welches sein Werk nur als Einheit begreifen läßt. Durch die Tatsache, daß der Betrachter die Schachtel tatsächlich benutzen kann, können die einzelnen losen Blätter zu stets neuen Kombinationen arrangiert werden. Sie ermöglicht eine Vielfalt von Assoziationen und Bezügen der Werke untereinander, eine freie Lesbarkeit und Rezeption ohne zwingende Vorgabe des Künstlers oder vorgeschriebene Reihenfolge und kann auf diese Weise immer neue Aspekte und Erkenntnisse vermitteln. Dem Betrachter ist die sonst versagte Freiheit gegeben, selber zu ordnen, zu systematisieren und die Stücke zueinander in Beziehung zu setzen, um vielleicht die Botschaft seiner Arbeit zu ermitteln, doch führt die Vielfalt an Beziehungsmöglichkeiten gleichzeitig zu keiner eindeutigen Aussage. Gewürzt mit hintersinnigen und ausgetüftelten Wortspielen wird die Schachtel zum Spielfeld des Betrachters, zu einem Labyrinth ohne Endpunkt. Michel Leiris' Besprechung der "Grünen Schachtel" in einer französischen Literaturzeitschrift beschreibt dieses Phänomen treffend:

*" [...] Denn das Spannende am Spiel ist nicht das Ergebnis, die Ausführung, sondern das Spiel selbst, die ständige Verschiebung der Figuren, der Umlauf aller Karten, all dies, was ausmacht, daß ein Spiel - im Gegensatz zu einem Kunstwerk - niemals erstarbt."*²⁹³

Der Aspekt des Spiels um des spielen willens, die Lust, Rätsel aufzugeben und Verwirrung zu stiften, ist ein weiteres Merkmal, das die "Kofferschachtel" mit den Kunst- und Wunderkammern teilt. Dort befanden sich unter der Rubrik Kuriositäten ebenfalls Spiele und Schachteln, die Rätsel aufgaben und der Unterhaltung des Betrachters dienten. Die vielen Kombinationsmöglichkeiten des Schachtelinhaltes mit ihren unterschiedlichen Bezugssystemen erinnern aber vor allem an eine Spielform, der sich Duchamp seit 1923 mit größter Hingabe widmete: das Schachspiel. Das spielerische Prinzip in seiner Schachtel gleicht allerdings einer Endlosschleife, denn faßt man den Inhalt der Schachtel als puzzleartige Anleitung oder Aufforderung auf, durch spielerisches Assoziieren und Probieren ein lösbares Ganzes zu erzielen, wird man enttäuscht, da es die ultimative Lösung nicht gibt. Stauffer konstatiert, daß sich Duchamp nie zur Entstehung der Idee der "Schachtel im Koffer" geäußert habe, und führt den umgangssprachlichen Doppelsinn des Ausdrucks "mettre en boîte" (wörtlich: in die Schachtel setzen) als möglichen Grund dafür an, der unter anderem "jemanden übertölpeln" bedeuten kann.²⁹⁴ Das Risiko, als Betrachter oder Benutzer der Schachtel "übertölpelt" oder "reingelegt" zu werden, war nach Meinung Stauffers ganz im Sinne des "professionellen Fallenstellers" Duchamp, der sich sein Leben lang dagegen wehrte, festgelegt oder der Interpretation des Betrachters ausgesetzt zu sein. In einem Brief an Duchamp spricht er von dem Versuch, den Inhalt der "Grünen Schachtel" ins Deutsche zu übersetzen, ist sich aber durchaus der Schwierigkeit bewußt, daß auf diese Weise der Text "enorm an Saft" verlieren würde:

²⁹³ Aus: Michel Leiris in Nouvelle Revue Française, 1936, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 109.

²⁹⁴ Vgl. Stauffer, Zürich 1981, S. 19.

*„Heute bin ich absolut überzeugt, dass man das gewollte Durcheinander der Originalschachtel beibehalten muss, weil jedes Suchen nach einer Abfolge in der Gesamtheit der Texte sich als unheilvoll herausstellt, indem es auch das Vergnügen der Lektüre verringert.“*²⁹⁵

Duchamps Reproduktionen von Ready-mades in der Schachtel - aufgrund ihrer serienmäßigen Herstellung selbst keine Originale - sind Abbilder ersten bis vierten Grades. Sie reproduzieren entweder das Original, das Abbild vom Original, das Abbild in Form einer Zeichnung nach dem Abbild eines Abbildes oder waren Manifestationen eines abbildhaften Gedächtnisses. Mehrfach „gefiltert“ präsentieren sich die gezeigten Gegenstände auf unterschiedlichsten Realitätsebenen. Ähnlich wie die Surrealisten, lehnte auch Duchamp die Benennung einer einzigen, wahren Realität ab und entfachte durch die Darstellung verschiedener Realitätsebenen in der Schachtel jene Diskussion, die auch durch die Anamorphosen und Zerrbilder in den Kunst- und Wunderkammern ausgelöst worden waren. Zudem war die Reproduktion seiner Originalnotizen mit einem Arbeitsaufwand verbunden, der zunächst jeder Logik zu widersprechen schien, aber eindeutig Duchamps geringe Gewichtung von Authentizität, Autorenschaft sowie Originalität belegt und die Frage aufwirft, ob eine Nachahmung oder Fälschung nicht denselben Zweck erfüllen kann wie das Original.

Die Häufung von Schachteln in Duchamps Werk ist auffällig und in der Zeit einmalig. Von seinem Prototyp, der ersten „Schachtel von 1914“, über die „Schachtel von 1932“ mit dem Etikett „OLD ENGLAND“ über die „Grüne Schachtel“ von 1934 und die „Boîte-en-valise“ von 1941 bis zur „Weissen Schachtel“ von 1966 hat Duchamp den Versuch unternommen, sein Werk über einen Zeitraum von 76 Jahren zu dokumentieren. Das vorerst letzte Konvolut von Notizen erschien 1980, lange nach seinem Tod, obwohl er, als Serge Stauffer ihn 1960 nach der Existenz von weiteren Texten und Notizen fragte, antwortete:

*„Nein, nichts in Reserve, noch wiederzufinden.“*²⁹⁶

Die Tatsache, daß er zu diesem Zeitpunkt noch 368 Texte „in Reserve“ hatte, spiegelt nur zu deutlich seine Verwirrungstaktik, sein „Spiel“ mit der Öffentlichkeit, das bis heute die endlose Diskussion um sein Werk lebendig hält.

²⁹⁵Aus: ebd. S. 251.

²⁹⁶Aus: ebd. S. 290.

3.3.1 Zweifel als Methode

*„Kunst ist das einzige, was Leuten übrigbleibt, die der Wissenschaft nicht das letzte Wort überlassen wollen.“*²⁹⁷

Die allgemeine Kritik der Avantgarde am Museum hatte ihren Grund in der traditionsverhafteten und damit rückwärtsgewandten Kunstvermittlung, welche neuere Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst ablehnte, sowie in der Willkür und Macht der vermittelnden Institutionen, die dem Künstler keine Möglichkeit einräumten, auf die Rezeption seiner Werke Einfluß zu nehmen. Hofmann kritisiert diese Abhängigkeit des Künstlers vom Museum als Entmündigung der Kunst durch die Musealisierung.²⁹⁸ Grasskamp spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer Kollaboration sowohl des Kunstmarktes als auch des Museums, die beide den Künstler um seine Rechte zu betrügen schienen, wenn er auch scheinbar die Hauptperson dieser Vermittlung sei.²⁹⁹ Mit dem *„Museum im Koffer“* vollzog Duchamp in seiner Auseinandersetzung mit dieser Institution den radikalsten und konsequentesten Schritt in der Reihe der Kritiker. Während sich Futuristen, Dadaisten und Surrealisten neben einer verbalen Kritik von außen auf werkimmanente Lösungen einer neuen Kunst und Weltvorstellung beschränkten, durchkreuzte Duchamp die gängigen Ordnungsmuster in der Institution Museum selber. Die vielen Versuche, sein eigentlich überschaubares *Œuvre* zu deuten, scheiterten stets an der Widersprüchlichkeit, der *„Indifferenz“*, die seine Arbeiten bestimmte.

*„Ich habe mich gezwungen mir selbst zu widersprechen, um zu verhindern, daß ich meinem eigenen Geschmack nachfolge.“*³⁰⁰

Die Gegensätzlichkeit in seinen Arbeiten zeigt sich beispielsweise in der präzisen Handarbeit am *„Großen Glas“*, den aufwendigen Reproduktion der Ready-mades für die *„Kofferschachtel“* sowie dem scheinbar mühelosen Akt der Auswahl bei den *„Originalen“* und der Einbindung des Zufalls. Sie wird auffällig bei der sorgfältigen Dokumentation und Verwahrung seiner Arbeiten in den verschiedenen Schachteln, seinem Interesse und Engagement für die New Yorker *„Société Anonyme, Inc., Museum of Modern Art“* und dem gleichzeitigen Rückzug aus dem Ausstellungswesen. Daniels vergleicht bei seiner Suche nach Motiven, Themen und Methoden im Werk Duchamps diesen *„methodischen Widerspruch“* mit dem *„methodischen Zweifel“* von Descartes.³⁰¹ Der französische Philosoph und Mathematiker hatte im 17. Jahrhundert mit seiner Suche nach einem *„unerschütterlichen Fundament“*, auf welches sich eine sichere Erkenntnis gründen sollte, den methodischen, radikalen und universellen Zweifel propagiert, wobei nach seiner Überzeugung die mathematische Exaktheit das Ideal allen Erkennens war und sein mechanistisches Weltbild bestimmte. In mehreren Interviews verweist Duchamp auf Descartes, bezeichnet sich als *„Kartesianer“* und erhebt den Zweifel zur obersten Maxime seiner Weltanschauung:

²⁹⁷Aus: Serge Stauffer: *Imaginäres Gespräch mit Marcel Duchamp* (1971), in: Ders., Zürich 1981, S. 308.

²⁹⁸Vgl. Werner Hofman, *Kunst und Politik, Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*, Köln 1969, S. 25.

²⁹⁹Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 11.

³⁰⁰Aus: Stauffer, Zürich 1973, S. 19.

³⁰¹Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 260.

*„Alles ist zweifelhaft. Das heißt, sehen Sie, Descartes Idee des Zweifels auf einen weit fernerer Punkt zu stoßen, als sie das in der Schule des Kartesianismus je getan haben.[...] Letztlich führt es zum Zweifel am Sein. [...] Und ich gehe noch weiter und sage, daß Wörter wie Wahrheit, Kunst, Wahrhaftigkeit oder so was dumm an sich sind. Natürlich ist es schwierig, das zu formulieren, deshalb beharre ich darauf: Jedes Wort, das ich jetzt zu Ihnen sage, ist dumm und falsch.“*³⁰²

Die Widersprüche, die das methodische Gerüst von Duchamps Kunst bilden, lassen jedoch keine rationale Analyse mit Rückführung auf einen einzigen Grundwiderspruch zu, was Duchamp mit großer Wahrscheinlichkeit auch vermeiden wollte. Es hätte seinem Konzept der „Indifferenz“ widersprochen. Der Sinn seines Werkes ist deshalb nicht restlos zu entschlüsseln, was die unzähligen Interpretationsversuche über sein Werk seit den 50er Jahren auch beweisen.³⁰³ Die vom Umkreis der Surrealisten geprägte Deutungsvariante, mittels der Alchemie einen Schlüssel zu seinem Werk zu finden, ließ dabei die surrealistische Methode künstlerischer Kombination im Sinne Lautréamonts zur Methode einer kunstwissenschaftlichen Interpretation werden. In bezug auf die „Kofferschachtel“, die eine Vielzahl von Werkzusammenstellungen erlaubt, heißt das, unzählige Analogien, Entsprechungen und damit Vieldeutigkeiten zu entdecken. Doch die „Kofferschachtel“ ist ebenso Beweis dafür, daß Duchamps Werk trotz seiner Überschaubarkeit sich durch seine konzentrierte Zusammenstellung in einer Schachtel einer einzigen Deutung immer wieder entzieht. Daniels führt bezüglich Duchamps Werk Wittgensteins Begriff der „Familienähnlichkeit“ an, bei der zwar jedes Mitglied typische Merkmale der Familie trägt, sich jedoch keine feste Gruppe von Kriterien ermitteln läßt, die diese Ähnlichkeit definiert, da sich immer wieder Mitglieder finden, die untereinander überhaupt keine Ähnlichkeit besitzen, die aber im Familienverbund sofort als zueinandergehörig erkennbar sind.³⁰⁴ So stehen, ähnlich dem Analogie- und Gleichheitsdenken der Renaissance, auch die Werke in der „Kofferschachtel“ nicht nur für sich selbst, sondern entwickeln erst in der Zusammenschau ihre weiterreichende Intention.

Die künstlerische Inspiration, welche die Surrealisten in der Begegnung einander fremder Elemente entdeckten, läßt sich jedoch für eine Interpretation nicht wieder in ihre disparaten Einzelteile wie Regenschirm, Nähmaschine und Seziertisch zerlegen, da der poetische Funke ja gerade aus diesem Prinzip der Begegnung entspringt.³⁰⁵ Insofern symbolisiert die „Kofferschachtel“ als höchst heterogenes Gebilde vorbildlich die Weigerung Duchamps, einen sicheren Weg zur Erkenntnis seines Werkes aufzuzeigen. Genaugenommen wird, durch die in der komplexen Einheit des Œuvres begründete Vieldeutigkeit seines Werkes, eben jener

³⁰²Aus: Stauffer, Zürich 1973, S. 53f.

³⁰³Daniels widmet in seiner Untersuchung ein Kapitel allein der umfangreichen Deutung Duchamps durch verschiedene Autoren, die den Schlüssel zu seinem Werk in der Alchemie und in esoterischem Gedankengut sahen. Die Esoterik war Ende des 19. Jahrhunderts sehr populär und wegen ihres unwissenschaftlichen und antirationalen Charakters sowohl Thema der Kunst als auch der Dichtung (siehe Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé). Sämtliche Formen des Okkulten wie Alchemie, Kabbala, Tarock, Gnosis, Rosenkreuzer etc. wurden zur Modeerscheinung im Fin de siècle und beeinflussten auch nachhaltig den Surrealismus. Daniels kommt dabei zu dem Schluß, daß seit einem Artikel von Gaston Puel 1949 die surrealistische Methode nach Lautréamont in eine Methode der Exegese verkehrt wurde. Die sich anschließenden Deutungsversuche stellten daraufhin verschiedenste Analogien der Werke untereinander, aber auch zu Werken anderer Autoren fest, wobei Daniels die Meinung vertritt, daß die Alchemie als Deutungsmodell durch keinen nachweisbaren Beleg erhärtet werden kann. Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 238-257.

³⁰⁴Vgl. ebd. S. 259.

³⁰⁵Vgl. ebd. S. 256.

kartesianische Zweifel geschürt, der an den sicher geglaubten Methoden zur Erkenntnis rüttelt. Sein Spiel mit den exakten Naturwissenschaften, welches er schon in der Arbeit *”Trois Stoppages-Étalon”* ironisch thematisierte, formulierte er später wesentlich deutlicher:

*”Ich kam auf die Idee, daß das Leben interessanter wäre, mehr ein Spiel, wenn man die Gesetze der Physik und Chemie ein wenig ausdehnen könnte. Letzten Endes müssen wir diese sogenannten Gesetze der Wissenschaft akzeptieren, weil sie das Leben bequemer machen, aber das heißt überhaupt nichts, was ihre Gültigkeit betrifft. Vielleicht ist eben alles nur eine Täuschung.”*³⁰⁶

Das Infragestellen von erkenntnisfördernden Mitteln war auch zur Zeit der Kunst- und Wunderkammern Thema der großen Sammlungen und hatte als *”produktiver Zweifel”* die *”eskalierende Neugier”* begleitet.³⁰⁷ Besonders die Gruppe der *Scientifica*, der wissenschaftlichen Instrumente und Geräte, spielte dabei eine vorrangige Rolle, die zwar das bisherige Wissen erweiterte, gleichzeitig aber bis dahin sicher geglaubte Erkenntnismethoden in Frage stellte. Im fortschrittlichen 20. Jahrhundert wurde abermals der Zweifel an wissenschaftlichen Methoden deutlich, die besonders von den Surrealisten mit ihrem Hang zum Okkulten nicht mehr als einziger Weg zur Erkenntnis akzeptiert wurden. Die Grundlage dafür bildete sicherlich zum Teil der französische Symbolismus, aber auch die allgemeine Situation des *”Fin de siècle”* im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Weltuntergangsstimmung und Endzeitgefühl führten zu einer regen Beschäftigung mit esoterischem Gedankengut als Opposition zum rationalistisch-naturwissenschaftlichen Weltbild und begründeten letztlich auch die Formierung einer neuen Avantgarde. Metaphorisch gesprochen wurde ein altes alchemistisches Prinzip auf die Kunst übertragen und damit die Karten im ewigen Spiel um die Erkenntnis, *”was die Welt im Innersten zusammenhält”*, wieder neu gemischt.³⁰⁸

Duchamp verstand es jedoch nicht nur, eindeutige Aussagen im Sinne einer wissenschaftlichen Theorie über sein Werk erfolgreich zu vereiteln, sondern schaffte es sogar unter Mithilfe der Wissenschaft und ihrer Verflechtung mit genuin künstlerischen Ansätzen, seine erklärtes Ziel der *”Indifferenz”*, die an sich schon den berechtigten Zweifel in sich trägt, zu verwirklichen. Seine *”Rotoreliefs”* von 1935 sind in gewissem Sinne optische Versuchsreihen zur Erzeugung von Augentäuschungen.³⁰⁹ Als Versuchsreihen über Gegenstände, die *”sowohl als auch”* sind, können auch die *Ready-mades* gelten, deren wohl dosierte Veröffentlichung sie zu Studienobjekten machte im Hinblick auf ihren Statuswandel unter bestimmbareren Rezeptionsbedingungen. Und nicht zuletzt erinnert sein gesamtes akribisches Vorgehen bei der Dokumentation und Verwahrung seines *Œuvres* an Methoden der Kunst- und Geschichtswissenschaft.³¹⁰ Duchamps zitierten wissenschaftlicher Verfahren führte aber zu keinen *”objektiven”* Erkenntnissen, sondern wurde - so scheint es - einzig von

³⁰⁶Aus: Stauffer, Zürich 1973, S. 26.

³⁰⁷Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 141.

³⁰⁸Die Alchemie und ihre Vorstellung von der Verwandtschaft und Veränderbarkeit von Stoffen bekam besonders seit dem Mittelalter *”magische”* Konnotationen, wurde aber mit der Aufklärung zunehmend von der rein wissenschaftlich orientierten Chemie abgelöst.

³⁰⁹Die *”Rotoreliefs”* sind beidseitig bedruckte Kartonscheiben, deren spiralförmige Muster bei entsprechender Drehgeschwindigkeit die Illusion von Tiefe erzeugen. Die ersten Prototypen stammen von 1923.

³¹⁰Auch Duchamps Verwendung naturwissenschaftlicher Methoden wurde bereits untersucht, vgl. hierzu Linda Dalrymple Henderson, *The fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in modern Art*, Princeton, New Jersey, 1983; Daniels weist in seiner Untersuchung auf den Tausch der Paradigmata von Kunst und Wissenschaft bei Duchamps *Ready-mades* hin, vgl. Daniels, Köln 1992, Kapitel III und S. 262.

ihm verwendet, um mit Hilfe dieser wissenschaftlichen Methoden der wissenschaftlichen Analyse seines Werkes ein Schnippchen zu schlagen. Er, der den Zufall als neues Element im künstlerischen Schaffensprozess nutzte, überließ, was die Publikation seines Werkes anging, nichts dem Zufall. Die Verunsicherung und der Zweifel, den Duchamp mit seinem Werk erzeugte, unterlaufen bis heute jeden wissenschaftlichen Ansatz, der schließlich immer zum Ziel hat, Widersprüche aufzulösen und zu einer eindeutigen Aussage zu kommen. Als Einzelgänger innerhalb einer Avantgarde, die "die Karten neu mischte und verteilte", beschriftete Duchamp gerade in bezug auf das Museum einen neuen Weg. Er, der stets seine Unabhängigkeit von dieser Institution demonstriert hatte, markierte mit der "Boîte-en-valise" den Höhepunkt einer Entwicklung zur Selbstbestimmung musealer Präsentation durch den Künstler und lieferte jenes Vorbild, welches einen Wendepunkt in der Auseinandersetzung zwischen Künstler und Museum einleitete. Die Produktionsabsichten der Künstler, die sich nicht mit den tradierten Ordnungsmustern des Museums deckten, sondern im Gegenteil durch thematische oder chronologische Ausstellungen abgewertet oder mißdeutet wurden, sowie der stetig expandierende Kunstmarkt, der die verfälschten Botschaften in klingende Münze verwandelte, waren ab diesem Zeitpunkt Thema der nachfolgenden Künstlergenerationen. Das Ergebnis waren künstlerische Museumskonzeptionen mit ungewöhnlichen Inhalten und alternativen Ordnungskriterien.

4. Die Duchamp-Rezeption durch die zweite Avantgarde

Die Rezeption der dadaistischen, surrealistischen und Duchamp'schen Praktiken nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Da im Rahmen dieser Arbeit nicht die Vielfalt der Rezeptionsmethoden diskutiert werden kann, beschränken sich die weiteren Ausführungen auf einzelne exemplarische Positionen, wie sie beispielsweise in der Kunst von Joseph Cornell, Robert Rauschenberg und Edward Kienholz deutlich werden. Während Cornell als surrealistisches Bindeglied zwischen der alten und der neuen Avantgarde gelten kann,³¹¹ fand bei Rauschenberg und Kienholz als Vertretern des amerikanischen "New Realism" eine Umsetzung der Vorbilder schon in einem veränderten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext statt. So werden anhand dieser Einzelpositionen auch wesentliche Merkmale des Neuen Realismus und der Pop Art deutlich, vor deren Hintergrund die alternativen Museen entstanden.

Das breite Spektrum an teils zeitgleichen Kunstströmungen um die Jahrhundertwende wie Expressionismus, Fauvismus, russischer Konstruktivismus, Kubismus, Futurismus, bis hin zu Dadaismus und Surrealismus, macht die tiefgreifende Umbruchsituation dieser Zeit zwischen "apokalyptischem Weltschmerz" des "Fin de siècle", Erstem Weltkrieg und sich anschließendem revolutionären Gedankengut deutlich. Merkmale dieser Kunststile finden sich nach dem Zweiten Weltkrieg in verschiedenen künstlerischen Positionen wieder. Auch der surreale Automatismus von Breton wurde aufgegriffen und verschaffte sich im Abstrakten Expressionismus mit seinen einzelnen Facetten, wie Action Painting in Amerika, Tachismus oder Informel in Europa, sogar internationale Geltung. Die Wiederbelebung vieler dieser künstlerischen Ausdrucksmittel nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa reflektiert zum einen die vergleichbare desolate wirtschaftliche und soziale Situation, die auch nach dem Ersten Weltkrieg geherrscht hatte, zum anderen gleicht die intensive Beschäftigung mit dem Gedankengut der ersten Avantgarde einem Verdrängungsprozeß, bei dem das "Intermezzo" Nationalsozialismus vollkommen ignoriert wurde. Man machte dort weiter, wo andere vor dem Krieg aufgehört hatten. In mancher Hinsicht schien sich der Prozeß der künstlerischen Emanzipation sogar in ähnlicher Weise bei der neuen Avantgarde zu wiederholen. Auch sie strebte in gewissem Sinne einen "Nullpunkt" in der Kunst an, wie dies schon zu Beginn des Jahrhunderts die Kubisten, Futuristen und Dadaisten mit ihrer gezielten "Demontage" von traditionellen Kunstvorstellungen zelebriert hatten und es auch Malewitsch mit seinem "Schwarzen Quadrat auf weißem Grund" propagierte. Darauf aufbauend sollte eine neue Kunst- und Weltanschauung entstehen. Das Ziel der neuen künstlerischen Formationen nach dem Krieg war es, an die Errungenschaften von Duchamp, Dadaismus und Surrealismus anzuknüpfen und durch Präsentation von "ungewöhnlicher" Kunst oder sogar schockierenden Aktionen die eingefahrenen Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachter zu zerstören und neu zu sensibilisieren. So machte Anfang der 60er Jahre der Wiener Aktionismus mit spektakulären Aktionen bis hin zur Selbstverstümmelung auf sich aufmerksam. Es ging darum,

*"[...] den in einer Konsumgesellschaft lebenden Menschen allzu Vertrautes wieder fremd zu machen und durch die bewußte Verzerrung und Übersteigerung des gegenständlichen Sehens der Objekte ihre Objektivität und Ferne für den Beschauer zurückzugewinnen."*³¹²

³¹¹Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 204-217.

³¹²Aus: Peter Gorsen, Das Bild Pygmalions, Rowohlt 1969, S. 101, zit. nach: Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg (Hrsg.), Die 60er Jahre, Kölns Weg zur Kunstmetropole, vom Happening zum Kunstmarkt, Kölner

Hier lassen sich deutliche Parallelen zu den frühen dadaistischen Skandalaktionen erkennen, wie Johannes Theodor Baargelds anstoßerregender “fluidoskeptrik der Rotzwitha von gandersheim”.³¹³ Frühe Arbeiten des “Verpackungskünstlers” Christo, wie seine “Rechenmaschine” von 1963, erinnern unweigerlich an Man Rays “Das Rätsel der Isidore Ducasse” von 1920, das aus einer verpackten und verschnürten Nähmaschine besteht. Auch Name und Zielsetzung der Gruppe “Zero”, die zu Beginn der 60er Jahre ihre Oppositionshaltung zu den Farbgesten des Abstrakten Expressionismus mit manifestartigen Proklamationen bekundete, erinnert an den Neubeginn, den schon Futuristen und Dadaisten mit ihren politischen Programmen angestrebt hatten.

*“Zero ist Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel über Zero. Die Nacht - Zero fließt.”*³¹⁴

Die Happening- und Fluxusbewegung der ausgehenden 50er Jahre scheint wie eine Fortsetzung der publikumswirksamen Aktionen der Dadaisten. So saß in dem “Klangstück 4’33” vom Experimentalmusiker John Cage ein Pianist 4 Minuten und 33 Sekunden auf dem Podest ohne einen einzigen Ton zu spielen.³¹⁵ Schließlich sei hier noch die berühmte Geste von Robert Rauschenberg erwähnt, der mit der Ausradierung einer Zeichnung von Willem de Kooning schon 1953 ein symbolisches Ende des Abstrakten Expressionismus proklamierte und gleichzeitig einen Neubeginn in der Kunst durch eine neue positive Einstellung zur Alltagswirklichkeit forderte.

Vor allem das Einbeziehen von realen Gegenständen sowie das Prinzip ihrer unorthodoxen Kombination, die Einbeziehung des Zufalls und die künstlerische Freiheit in der Wahl eines Kunstobjektes waren Errungenschaften, die bereitwillig in die neue Kunst aufgenommen wurden. Dabei bildete besonders Duchamps Werk, welches in der Zeit, als die neue Avantgarde sich formierte, zunehmend bekannt wurde, die Voraussetzung für weiterführende Innovationen. In Amerika waren es in den ausgehenden 40er Jahren zunächst Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die sich für Duchamps Ready-mades und der damit verbundenen Ablehnung des Unikates begeisterten. Das war einige Jahre nachdem Duchamp begonnen hatte, seine Ready-mades in den “Kofferschachteln” zu publizieren. Doch durch ihre Präsentation in der Pariser Surrealistenausstellung 1936 sowie durch ihre immer wieder betonte, aber falsche Zuordnung zum Dadaismus, erfolgte die Rezeption der Ready-mades -

Kunstverein, Köln 1986, S. 568. Vgl. dazu auch Peter Weibel, Im Namen des Volkes, Das gesunde Volksempfinden als Kunstmaßstab, Duisburg 1979.

³¹³Bei dieser Aktion, die 1919 unter dem Motto “Dada-Vorfrühling” in einem kleinen Lichthof, in den man durch die Toiletten des Brauhauses Winter in Köln gelangte, wurde ein Aquarium mit blutrotgefärbtem Wasser aufgestellt, in dem ein Wecker, eine Perücke und eine hölzerne Frauenhand schwammen. Dazu rezitierte ein Mädchen im weißen Kommunionkleid obszöne Gedichte. Mit einer zu einem Objekt von Max Ernst gehörenden Axt wurde das Publikum aufgefordert, seinem Ärger Luft zu machen, was auch geschah. Vgl. Russell, Köln 1966, S. 52.

³¹⁴Aus: Manifest “Zero - Der neue Idealismus”, Berlin 1963, in: Ausstellungskatalog Mack-Piense-Wecker, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965, S. 29.

³¹⁵Vgl. zur Geschichte von Happening und Fluxus: Jürgen Becker/Wolf Vostell, Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Reinbeck 1965. Die Aktionen von John Cage und dem Künstler Robert Rauschenberg in den 50er Jahren, in denen sie versuchten, die Aufhebung der künstlerischen Medienabgrenzungen zwischen Kunst und Musik vorzuführen, zeigen auch Parallelen zu Kandinskys Versuchen um 1910, die Farbe von ihrer konventionellen Beschränkung auf die reine Funktion der Dingbezeichnung zu befreien und sie als abstrahierte Umsetzung von musikalischen Akkorden auf die Leinwand zu bringen.

entgegen ihrer angestrebten Indifferenz - zwangsläufig unter falschen Vorzeichen, obwohl noch 1946 der Schriftsteller Michel Leiris in einem Aufsatz den ursprünglichen Status der Ready-mades wie folgt formulierte:

“Hier wird der gewählte Gegenstand einfach isoliert, benannt, seiner Umgebung entzogen, in eine neue Welt projiziert; das Stück Realität wird nicht aufgegriffen, um (wie in der Collage) mit den manuell hergestellten Teilen des Werks konfrontiert oder um Symbol zu werden, sondern es wird genommen, um des Nehmens willen und gewinnt diese Qualität, diese einzigartige Wirksamkeit, allein aus der Tatsache, daß es vom übrigen ausgesondert wurde. [...] Am Ende [...] bleibt das Zeichen stehen, bar jeden Bezugs und sorgfältig von jeglichem erkennbaren Inhalt gesäubert.”³¹⁶

In den 60er Jahren eröffneten sowohl der Nouveau Réalisme als auch die Pop Art durch ihre Einbindung von Alltagsgegenständen in die Kunst einen neuen Blick auf die industrielle Kultur und damit auch auf das Ready-made. Mit der wachsenden Zahl ihrer Deutungen etablierte sich jene am hartnäckigsten, die das Ready-made als provokante Geste im Sinne des Dadaismus beschrieb. Trotz zahlreicher gegenteiliger Verweise Duchamps bis in die 60er Jahre³¹⁷ erfuhr das Ready-made dadurch eine Umwertung und avancierte im Kontext der neuen aktuellen Kunst zum ästhetischen Modellfall. So stellte Robert Rauschenberg, der zusammen mit Jasper Johns die Grenze zwischen Kunst- und Lebenswirklichkeit aufheben wollte, fest:

“Ich glaube nicht, daß Duchamps Sachen nur als Gesten gemeint sind, [...]. Sein Fahrrad-Rad hat mich immer ergriffen als eines der schönsten Stücke Skulptur, das ich je gesehen habe.”³¹⁸

Auch der Kritiker Pierre Restany, der als Gründer des Nouveau Réalisme gilt, war durch sein zweites Manifest von 1961 maßgeblich an der Umwertung des Ready-made in dieser Zeit beteiligt:

“Die Neuen Realisten betrachten die Welt als Bild, als das große, grundlegende Werk, dessen Fragmente von universeller Bedeutung sie sich aneignen [...]. Mit der neuen Betrachtungsweise der Welt bekommen viele Dinge einen neuen Sinn, angefangen von den Ready-mades eines Marcel Duchamp.”³¹⁹

Während vereinzelte Ready-mades ihren Status der Indifferenz unbeschadet erhalten konnten,³²⁰ war sich Duchamp dem Problem der Ästhetisierung der Ready-mades im Kontext der Pop Art durchaus bewußt:

³¹⁶Aus: Michel Leiris, Arts et Métiers de Marcel Duchamp, in: Fontaine, Nr. 54, 1946, zit. nach: Ders., Die Lust am Zusehen, Frankfurt a.M. 1988, S. 121/123.

³¹⁷“Im Falle der Ready-mades versuchte ich, mich vom persönlichen Geschmack fernzuhalten und mir dieses Problems voll bewußt zu sein. Die Folge war, daß ich über einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren nur eine kleine Zahl von Ready-mades akzeptiert habe. Hätte ich zehn pro Tag produziert, so wäre die ganze Idee zerstört worden, weil große Zahlen an sich unverzüglich einen persönlichen Geschmack erzeugt hätten.”, aus: Stauffer, Zürich 1973, S. 51.

³¹⁸Aus: Calvin Tomkins, The Bride and the Bachelors, New York 1968, S. 236, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 222.

³¹⁹Aus: Pierre Restany, Bei vierzig Grad über Dada, in: Kat. Les Nouveaux Réalistes, München 1963, S. 2, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 222.

³²⁰“(Kamm, 1916-S 237):

*“Dieser verdammte Hérisson (frz.:Flaschentrocker) ist eine große Versuchung geworden. Er fängt an, zu gut auszusehen.”*³²¹

Im Gegenzug schuf er vierzehn Ready-mades, die als Multiples in limitierter Auflage von je acht Exemplaren 1964 erschienen. Das Multiple, ein künstlerisches Serienprodukt, das in industrieller technischer oder druckgrafischer Fertigung in hoher und damit preiswerter Auflage nach dem Entwurf des Künstlers in den 60er Jahren entstand, ist eigentlich das Gegenteil von der ursprünglichen Intention des Ready-made. Denn wo mit dem Ready-made das industriell gefertigte Serienprodukt durch die Auswahl des Künstlers zum Kunstwerk vereinzelt wird, überwindet das Multiple als Kunstgegenstand den Unikatsanspruch und wird in Serie produziert. Auf der anderen Seite entsprechen diese neuen Arbeiten durchaus der seriellen Auflage seiner “Kofferschachtel”, welche in gewissem Sinne schon als Multiple gelten kann, wenn sie auch mit größerem handwerklichen Aufwand verbunden war.

Während man Duchamp mit dieser neuen Produktion von Multiples eine “Verwässerung seiner ursprünglichen Radikalität“ aus kommerziellen Gründen vorwarf,³²² erklärt Daniels die Multiples mit dem gestiegenen Bedarf an Duchamp-Ausstellungen in den 60er Jahren, welcher mit dem relativ kleinen Œuvre nicht mehr gedeckt werden konnte.³²³ Duchamp war in der Zeit, als Pop Art und Neuer Realismus ihre Blüte erlebten, bereits zur Vaterfigur avanciert, und seine Ready-mades wurden in vielfacher Weise von den jüngeren Künstlern aufgegriffen, umgesetzt und museumstauglich gemacht. Die große Anzahl an Literatur seit den 60er Jahren zeigte deutlich das plötzlich entflammte Interesse an seiner Person, die bis dahin eher als “Sonderfall” der Kunstgeschichte eingestuft worden war.³²⁴

Neben der Interpretation als dadaistisches Provokationsobjekt wurde seit den 60er Jahren verstärkt esoterisches Gedankengut zur Klärung von Duchamps Œuvre herangezogen. Die ersten Versuche dieser Art lassen sich in den Umkreis der Surrealisten datieren, während seit den 60er Jahren die universelle Deutung durch die Alchemie zur dominierenden Theorie wurde.³²⁵ Wie wenig Duchamp allerdings von der Deutung seines Werkes durch die Alchemie hielt, belegt folgender Kommentar:

*“Wenn ich Alchemie betrieben habe, dann auf die einzige Art, die heute zulässig ist, das heißt, ohne es zu wissen.”*³²⁶

...Ein gewöhnlicher Hundekamm aus Metall, auf den ich einen sinnlosen Satz schrieb [...] In den 48 Jahren, seit dieser kleine Eisenkamm als Ready-made ausgewählt wurde, hat er die Charakterzüge eines echten Ready-mades bewahrt: weder Schönheit noch Hässlichkeit, nichts besonders Ästhetisches drum herum...Er wurde sogar in all diesen 48 Jahren nicht einmal gestohlen!”, aus: Marcel Duchamp, Hinsichtlich meiner selbst, in: Stauffer, Zürich 1981, S. 245.

³²¹Aus: Don Morrison, Don Morrison’s 2 Cents Worth, in: The Minneapolis Star, 19.10.1965, zit. nach: Daniels, Köln 1992, S. 223.

³²²Vgl. Interview von Moira und William Roth mit John Cage, in: Joseph Masheck, Marcel Duchamp in Perspective, Englewood Cliffs, New Jersey 1975, S. 156, zit. nach Daniels, Köln 1992, S. 228.

³²³Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 228.

³²⁴Daniels belegt diesen “Boom” in der Duchamp-Forschung, der sich in einer sprunghaft ansteigenden Literatur seit Anfang der 60er Jahre niederschlug, mit statistischen Angaben und schätzt die vollständige Duchamp-Bibliographie heute auf etwa 600-1000 Titel, vgl. Daniels, Köln 1992, S. 234/235.

³²⁵Vgl. Daniels, Köln 1992, S. 241; diese Theorie hielt sich noch bis in die 80er Jahre hinein, vgl. dazu John F. Moffitt, Marcel Duchamp, Alchemist of the Avantgarde, in: Ausstellungskatalog The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles 1986/87.

³²⁶Aus: Lebel, Köln 1962, S. 71.

Doch gemäß seiner methodischen Widersprüchlichkeit und formulierte er an anderer Stelle:

*“Wenn ich sagen sollte, was mein eigener Ausgangspunkt war, so müßte ich sagen, es war die Kunst von Odilon Redon.”*³²⁷

Ob und inwieweit die Alchemie zur Klärung von Duchamps Werk geeignet ist, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Interessant ist jedoch die Tatsache, daß gerade diese, jeder Wissenschaftlichkeit widersprechende Variante, so nachdrücklich zur Deutung herangezogen wurde. Der Zeitraum der alchemistischen Entschlüsselungsversuche von Duchamps Œuvre deckte sich mit der Entstehung eines malerischen Neosurrealismus und einer neosurrealen Objektkunst verbunden mit einem neuerlichen Interesse an Geschichte und “Spurensuche” seit Mitte der 60er Jahre. Nachdem in den 50er Jahren die Collagen, Assemblagen und Environments mit ihrer neodadaistischen Kombinatorik zu einer universellen Methode des Alltagszitates variierten, bei der die Dinge jedoch das blieben, was sie waren, nämlich gegenwartsbezogen, knüpfte die Objektkunst der 60er Jahre mehr an eine surreale Ausrichtung im Hinblick auf die metamorphotischen Eigenschaften von Dingen an. Sie mündete vor dem Hintergrund einer allgemeinen Institutionskritik gegen Ende der 60er Jahre in die scheinbar alogischen Sammlungen der Künstlermuseen.

Die zweite Avantgarde, darunter auch die Gründer dieser alternativen Museen, die nachweislich Berührungspunkte mit Duchamps Werk zu dessen Lebzeiten hatte, konnte in der Folge hauptsächlich an drei seiner Errungenschaften anknüpfen. Zum einen war der Künstler wieder zum “Autor seiner Definition” geworden, indem er unter Einbeziehung des Zufalls jeden beliebigen Gegenstand in den Rang eines Kunstwerkes erheben konnte.³²⁸ Zum anderen hatte sich mit Duchamps “Koffermuseum” die Ausstellung als Kunstform und methodisches Konzept etabliert. Außerdem wurde Duchamps Verflechtung von zwei scheinbar widersprüchlichen Arbeitsweisen aufgegriffen. Die Vorgehensweise war häufig wissenschaftlich-methodisch, die Ausführung aber subjektiv, gefühlsbelegt oder zufällig. So wurde die Eintracht von Kunst und Wissenschaft, die mit der Auflösung der Kunst- und Wunderkammern in zwei getrennte Disziplinen gespalten wurde, über die Vermittlung Duchamps und seines “Koffermuseums” in den späteren Künstlermuseen der 60er und 70er Jahre wieder hergestellt.

³²⁷ Aus: Walter Pach, *Queer Thing Painting, Fourty Years in the World of Art*, New York/London 1938, S. 163, zit. nach: ebd. S. 247. Als einem der bedeutendsten Vertreter des Symbolismus galt Redon’s Vorliebe dem Magischen, Geheimnisvollen und Visionären. In seinen Arbeiten erfand er Fabelwesen oder malte Blumen, die in der Natur nicht vorkamen. Durch sein Bestreben, die Logik des Sichtbaren in den Dienst des Unsichtbaren zu stellen, war er Vorbild für den späteren Surrealismus.

³²⁸ Vgl. Marcel Broodthaers, *Methode Duchamp Magritte*, in: *Katalog Museum, Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972, S. 13.

4.1 Die “Eroberung des Raumes” im Kontext von Neosurrealismus und Neodada

*“Es gab eine Zeit, in der die Leute sich für die Bronzeschneide des Schwerts der Freiheitsstatue auf Bedloe’s Island interessierten. Dann kam eine Zeit, in der die Künstler sich nicht mehr mit der Bronzeschneide befaßten, sondern mit Eiffels Eisenkonstruktion, die das Standbild trägt. Heute interessieren sie sich für Bedloe’s Island” (Carl Andre)*³²⁹

Der Wandel vom Kunstwerk als Sammlungsobjekt zur Sammlung als Kunstwerk erfolgte in diesem Jahrhundert in wesentlichen Schritten durch die Collage, die Assemblage, das Environment und das Künstlermuseum.³³⁰ Bei dieser “Eroberung des Raumes” durch den Künstler waren die Collage und die Objektkunst der 10er und 20er Jahre Ausgangspunkt für die darauf aufbauenden künstlerischen Sammelstrategien nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Sammeln hatte sich als Methode künstlerischer Realitätserfassung durchgesetzt und wurde in vielfältigster Form betrieben. Man sammelte Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges und konnte durch deren direkte Einbindung in das Kunstwerk sowohl zeitliche wie räumliche Distanzen ignorieren. Innerhalb dieser Sammelstrategien bildete sich dann eine neosurrealistische und eine neodadaistische Objektkunst heraus, wobei die Einbeziehung der Dingwelt jeweils unter verschiedenen Gesichtspunkten erfolgte.

Während vor dem Zweiten Weltkrieg Paris unumstrittene Kunstmetropole war, etablierte sich durch die Auswanderung zahlreicher Künstler im Zuge faschistischer Verfolgung auch New York als gleichwertiges Kunstzentrum. So hielten sich viele führende Vertreter des Surrealismus in dieser Zeit dort auf und übten nachhaltigen Einfluß auf die nachfolgende Künstlergeneration aus. Und wie schon in den 30er Jahren der Surrealismus in einen abstrakten “Automatismus” (Ernst) und eine realistische Ausprägung (Magritte, Dalí) gespalten war, entwickelten sich auch nach dem Krieg zwei unterschiedliche Formen des Neosurrealismus. Der Abstrakte Expressionismus mit seinen verschiedenen Varianten stützte sich in wesentlichen Punkten auf den Automatismus im Sinne Bretons. Dagegen vertraten Künstler, wie Rudolf Hausner oder Konrad Klapheck eine gegenständlich surreale Malerei, wie sie in ähnlicher Form bei Magritte und Dalí zu finden war. Als Vertreter einer gegenständlichen, surrealen Objektkunst kann der Amerikaner Joseph Cornell gelten, der schon seit den 30er Jahren mit Künstlern der surrealistischen Bewegung in New York in Kontakt stand. Seine Kasten-Arrangements ersetzen den traditionellen illusionistischen durch einen “echten”, dreidimensionalen Bildraum und können daher als wichtiger Schritt auf dem Weg zur künstlerischen “Eroberung des Raumes” gelten.

Cornell wuchs auf im New York der 20er Jahre. Wie schon die Surrealisten zu dieser Zeit entdeckte auch er die technischen Möglichkeiten des Films für seine Arbeiten. Denn dieser konnte in höchstem Maße surrealistische Kombinationen liefern, wie abrupte Bildwechsel zwischen verschiedenen Ereignissen und Orten oder Sprünge in der zeitlichen Abfolge durch die Technik des „Schnitts“. Diese technischen Optionen des Films eröffneten der Phantasie und der Illusion ungeahnte Möglichkeiten. 1933 schrieb Cornell sein erstes Drehbuch, das jedoch nie realisiert wurde. Später drehte er Filme wie “Rose Hobart”, der 1937 in der Galerie

³²⁹Aus: Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972*, New York, Washington, 1973, S. 156, zit. nach: Manfred Schneckenburger, *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum International*, Bd. 34, 4/79, S. 21 (im folgenden Schneckenburger, 4/79).

³³⁰Weiterführende, aber in dieser Arbeit nicht diskutierte Entwicklungen gehen über die Kunst im öffentlichen Raum und die Land Art bis hin zur künstlerischen Eroberung des virtuellen Raumes durch die Computertechnik (ars electronica).

von Julien Levy Premiere hatte.³³¹ Seine Filme waren im Grunde Collagen, die das in hohem Maße illusionistische Potential des Mediums Film nutzten, um völlig alogische Inhalte zu vermitteln. "Cotillon" war beispielsweise ein Zusammenschnitt von Sequenzen alter Hollywood- und Dokumentarfilme, sowie Szenen aus der Serie "Die kleinen Strolche". Der Film wurde jedoch erst 1968 unter Cornells Regie fertiggestellt.³³²

Vor diesem Hintergrund entstanden auch seine ersten Objektcollagen, mit denen er an der surrealistischen Ausstellung 1932 in der Galerie Julien Levy teilnahm. Dort wurden unter anderem Arbeiten von Max Ernst, Salvador Dalí und Man Ray gezeigt.³³³ 1932 war Cornell mit der Arbeit "Minutiae, Glass Bells, Coups d'Œil, Jouets Surréalistes" in einer weiteren Ausstellung bei Julien Levy vertreten. Waldman beschreibt die einzelnen Objekte dieser Arbeit als "surrealistische Spielsachen", zu denen kleine Geschenkschachteln gehörten, von denen die größte etwa 13 x 23 cm maß.³³⁴ Bei ihrer Aufzählung der restlichen Objekte der Ausstellung fühlt man sich an Auszüge aus dem Inventar einer Kunst- und Wunderkammer erinnert:

*"[...] Fingerhüte auf Nadelstützen; Engelchen aus Biskuitporzellan und winzige Silberkugeln unter Glasglocken; bunte Pailletten, Nähnadeln, zerschnittene Kupferstiche von Fischen und Schmetterlingen, farbiger Sand und Metallfedern, die sich in kleinen runden, an Kompaßgehäuse erinnernden Schachteln pausenlos hin- und herbewegten."*³³⁵

Cornell entnahm sein Material und die Ideen für seine Arbeiten den verschiedenen Vierteln in Manhattan. Eindrücke von den Sternbildern im Bahnhof, den Gemäldesammlungen in den Museen, oder von Schießbuden, Spielhallen, Theatern, Kinos und Souvenirläden wurden allesamt verwertet.³³⁶ Er war fasziniert vom "Strandgut des Lebens" und sammelte industrielle Alltagsgegenstände genauso wie getrocknete Zweige, Muscheln oder ausgestopfte Vögel. Kynaston McShine verglich ihn in seiner Sensibilität beim Sammeln sogar mit dem "Kurfürsten von Sachsen in seiner Wunderkammer" und mit einem "Sammler in seinem 'Cabinet de curiosités'".³³⁷

1936 nahm Cornell mit seiner Arbeit "Soap Bubble Set" (Seifenblasen-Set) an der großen Ausstellung "Fantastic Art, Dada, Surrealism" im Museum of Modern Art teil. Neben der von Waldman konstatierten Affinität dieses Kastens zu den Trompe-l'œil-Gemälden eines William Harnett aus dem 19. Jahrhundert und der Arbeit Man Rays "Ce qui manque à nous tous" von 1936,³³⁸ weist er große Ähnlichkeit zu den gemalten, bühnenartigen Objektzusammenstellungen von de Chirico und Magritte auf, wo ebenfalls Größenverhältnisse in ihr Gegenteil verkehrt werden. Im übrigen verwendete Cornell hier das

³³¹"Rose Hobart" war eine zusammengeschnittene Collage aus Bildern des Films "East of Borneo" von 1931, vgl. Waldman, Köln 1993, S. 206.

³³²Vgl. ebd.

³³³Vgl. ebd. S. 204.

³³⁴Vgl. ebd. S. 205.

³³⁵Aus: ebd. Schon in sehr frühen Sammlungen, wie der von Charles V., 1364 bis 1380 König in Frankreich, befanden sich Objekte wie Kruzifixe, Paternosterschnüre, Räucherfässer, Wärmekugeln, perlenbestickte Börsen und Gürtel, Glöckchen, Uhren, Spiegel, Brettspiele, Schmuckstücke, Fläschchen mit Gegengiften und Parfümflakons. Vgl. dazu Wolfgang Liebenwein, Studiolo, Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, S. 43 (im folgenden Liebenwein, Studiolo 1977).

³³⁶Vgl. Kynaston McShine in: Beiheft zur Ausstellung Joseph Cornell (1903-1972), Kunsthalle und Kunstverein Düsseldorf 1981, S. 8, (im folgenden McShine, Düsseldorf 1981).

³³⁷Vgl. ebd. und Lindsay Blair (Hrsg.), Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order, 1988.

³³⁸Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 206.

Motiv der Pfeife, das Magritte zur Infragestellung von Realität und Abbild benutzt hatte, und welches auch Man Ray in der genannten Arbeit zum Zweck einer Infragestellung von Funktionszuweisungen benutzte.³³⁹ Im Gegensatz zu den späteren Kästen, deren Innenraum er mit Glasscheiben unterteilte und damit die einzelnen Dinge isolierte, war der Inhalt hier noch nicht fixiert und konnte unterschiedlich arrangiert werden. Die Objekte dieses Kastens waren Grundelemente, die auch in seinen anderen Arbeiten immer wieder auftauchten, wie ein Puppenkopf, ein Glas und vor allem das Ei, für ihn ein Symbol des Lebens und der Perfektion.³⁴⁰ Das Seifenblasenthema wurde verschiedentlich variiert, er schuf immer andere Weltschöpfungen aus künstlichen Seifenblasen verbunden mit Materialien wie Sand, Muscheln, Schnecken, Kristallen, Sternkreiszeichen und Weltkarten und erreichte durch deren Kombination eine unendliche Folge von Stimmungen in den kleinen Räumen.

Die Arbeiten Cornells wurden in der Presse wohlwollend kommentiert. Die New York Herald Tribune kommentierte eine Ausstellung seiner Arbeiten 1939 in der Galerie von Julien Levy als *“wunderbarer Spielzeugladen der Kunst, ein exquisites Vergnügen, faszinierend und amüsan zugleich”*.³⁴¹ Die Zeitschrift *“Art News”* sprach von seinen Arbeiten in der Ausstellung als einer *“seltsamen Alchimie von Flaschen, künstlich grünen Blättern und Glasscherben”* und an anderer Stelle von Objekten, die sich allesamt in einem abgedunkelten Raum befanden wie *“Seifenblasenröhrchen, Fingerhüte und Porzellanpuppen inmitten von Konfetti, teils in, teils außerhalb von Geschenkkartons [...], Vögel, Bücher und Bälle die an Schnüren schwebten”*.³⁴² Eines der Objekte gab sogar Melodien von sich. Auch diese Beschreibung der Ausstellung und Objekte erinnert an Sammlungsstücke einer Raritätenkammer.

In den 30er Jahren glichen Cornells Kästen oft Behältnissen wie Schmuckkassetten, Kosmetikköfferchen oder Schatullen zur Aufbewahrung von Kostbarkeiten. In dieser Zeit bekamen seine dreidimensionalen Bildräume den Zusatz *“Konstruktion”* im Titel. In vielen dieser Kastenkonstruktionen praktizierte er die Konfrontation von Gegenwart und Vergangenheit. McShine beschreibt diese Arbeiten als *“ständiges Zwiegespräch mit der Kunstgeschichte”*,³⁴³ in denen aber auch Anspielungen auf Musik, Literatur, Ballett, Theater, Film und Naturwissenschaft zu finden sind, denn Cornells Kenntnisse reichten von der französischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bis zur Astrologie.³⁴⁴

Eine erwähnenswertes Werk in bezug auf das Thema dieser Arbeit ist die *“Medici Slot Machine (Medici-Spielautomat)”* von 1942, eine Verbindung von zahlreichen Zitaten aus der Kunstgeschichte mit dem zeitgenössischen Automaten einer Spielhalle. Cornell entwickelte dieses Thema in verschiedenen Varianten.

Die Medici waren als Kunstmäzene und -sammler in ihrer Zeit berühmt. Piero de Medici (1416-1469) war ein leidenschaftlicher Sammler. Er sammelte auch sogenannte *“cosa strana”*, womit Kuriositäten gemeint waren, und widmete sich neben Musik und Geometrie auch der

³³⁹Während Magritte unter die Abbildung einer Pfeife den Kommentar *“Dies ist keine Pfeife”* fügte, entsprang auf der Fotografie von Man Ray einer realen Pfeife anstatt des Rauches eine Seifenblase. Cornell variierte dieses Thema in dem Kasten, indem er aus einer realen Pfeife die zweidimensionale Abbildung der Mondkugel herausquellen ließ.

³⁴⁰Vgl. Wieland Schmied, Joseph Cornell, in Ausstellungskatalog Joseph Cornell, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1972 (unpag.) (im folgenden Schmied, Hannover 1971) und: McShine, Düsseldorf 1981, S. 10.

³⁴¹Aus: New York Herald Tribune, 10. Dezember 1939, zit. nach: Waldman, Köln 1993, S. 209.

³⁴²Aus: Art News, 23. Dezember 1939, zit. nach: ebd.

³⁴³Vgl. McShine, Düsseldorf 1981, S. 10.

³⁴⁴McShine konstatiert, daß Cornell ausführliche Sammelmappen anlegte über verschiedene Personen und Themen und in seinen Tagebüchern Assoziationen festhielt, die ihn gerade beschäftigten, vgl. ebd. S. 7.

Astrologie. Lorenzo il Magnifico (1449-1492) erweiterte die Medici-Sammlung hinsichtlich ihrer Universalität. Unter den Objekten, die aus allen Teilen der Welt zusammengetragen waren, befanden sich sogar Arbeiten aus den päpstlichen Sammlungen in Rom sowie das Horn eines Einhorns.³⁴⁵ Nach Scheicher verwirklichte die Medici Sammlung ihren enzyklopädischen Anspruch - Spiegel aller Hervorbringungen dieser Welt zu sein und ein begehbares und überschaubares Universum für den Lernbegierigen zu bieten - sogar noch vor den großen Kunstkammern nördlich der Alpen.³⁴⁶

In der Arbeit Cornells ist durch ein in der Mitte angebrachtes Fadenkreuz das Bildnis eines Fürstenkindes zu sehen, nach Waldman eine Reproduktion von Giovanni Battista Moronis "Bildnis eines jungen Edelmanns".³⁴⁷ Es wird umrahmt von Grundrissen des römischen Palatin. Seitlich eingefügte Bildsequenzen, unter anderem Ausschnitte aus "Giuliano de Medici" und "Pegasus" des von den Medici protegierten Renaissancemalers Botticelli, sind durch eine kubistische Aufbrechung des Raumes in kleine Facetten zu einem komplexen Wechselspiel aneinandergereiht und suggerieren Bewegung sowohl in zeitlicher wie räumlicher Dimension. Zu Füßen des Fürstenkindes befinden sich diverse Gegenstände hinter fensterartigen Öffnungen: ein Kompaß mit Spirale, zwei Kugeln, eine Münze, ein Kubus, ein Würfel, dessen sechs Seiten nochmals in vier Quadrate unterteilt sind und Zahlen wie 7, 48, 42 und 50 tragen. Außerdem sind zwei Objekte zu sehen, die in ihrer Form an Kreisel erinnern, jedoch bei Verbindung ihrer sechs Enden die Koordinaten für einen kubischen Oktaeder ergeben. Die Präsentation dieser Gegenstände in Verbindung mit einem Portrait zeigt deutliche Parallelen zu den Gelehrtenbildern der Renaissance.³⁴⁸ Die theoretischen und praktischen Geräte der Meßkunst waren unverzichtbarer Bestandteil jeder Gelehrten- und Fürstensammlung. Der Wunsch, zum Zwecke der Erkenntnis die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht zu ordnen, drückte sich in den verschiedenen astrologischen Gerätschaften, wie Armillarsphäre und Astrolabium,³⁴⁹ Meßinstrumenten wie Zirkel, Waage, und Sanduhr sowie in mathematischen Reihen, wie dem Zahlenquadrat, geometrischen Körpern und Konstrukten wie Kugel, Kubus und Polyeder aus.³⁵⁰ Nach Abels verkörpern solche geometrischen Gebilde

“die Ziele des deduktiven Systems der Geometrie, wie es von den Griechen errichtet, in Euklids Elementen kanonisiert und von Platon naturphilosophisch gedeutet worden ist, und

³⁴⁵Vgl. Scheicher, Wien 1979, S. 39-41 und Liebenwein, Studiolo 1977.

³⁴⁶Vgl. Scheicher, Wien 1979, S. 41.

³⁴⁷Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 211. Sie deutet das "graphische Muster aus Horizontalen und Vertikalen", das die Oberfläche überzieht, als künstlerisches Mittel, welches dem Bild in Einklang mit der Renaissance-Thematik eine Atmosphäre der Ausgeglichenheit und Ordnung gibt.

³⁴⁸Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf Dürers "Melancholia" von 1514, wo eben diese Gerätschaften zur wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt versammelt sind. Nach Erwin Panofsky wird in diesem Bild jedoch schon Dürers Zweifel am Erkenntnisvermögen des Menschen durch wissenschaftliche Instrumente deutlich im Gegensatz zu seinem Selbstbildnis von 1500, das die Überzeugung von der göttlichen Schöpferkraft des Künstlers durch den Einsatz der Geometrie als darstellerisches Mittel thematisierte. Vgl. Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Dürers Melancholia I, Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Berlin 1923, S.75. Zu allgemeinen Studien über Raumtyp und Ausstattung der Gelehrtenräume vgl. Liebenwein, Studiolo 1977, und Ders., Privatortorien des 14. Jahrhunderts, in: Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, Bd.III.

³⁴⁹Astrolabien waren Winkelmeßgeräte, mit denen, wie bei der Armillarsphäre, die Winkelabstände zwischen Horizont, Ekliptik, Meridian und Himmelsäquator gemessen wurden.

³⁵⁰Das Polyeder, ein aus kongruenten Vielecken bestehender Körper, ist in die sogenannten "fünf platonischen Körper" eingeteilt, bei denen die Anzahl der begrenzenden Seitenflächen von 4 bis 20 variiert.

dienen zur direkten Belehrung der Florentiner Humanisten, Künstler und Techniker als Anschauungsobjekte.”³⁵¹

In Anspielung auf ein Gelehrten- oder Sammlerbild zeigt der Kompaß in der “Medici Slot Machine” - neben seiner Funktion als solcher - zusammen mit der Spiralfeder eine äußerliche Ähnlichkeit zu einem Astrolabium oder einer Amillarsphäre.³⁵² Die Kreisel dagegen verweisen durch ihre ausgewogene Gewichtsverteilung auf Himmelskörper, die sich um die eigene Achse drehen. In Verbindung mit dem Kompaß (Kreiselkompaß) werden sie zu einem wichtigen Navigationsinstrument, da sie vom Magnetfeld der Erde und von Eisenmassen unabhängig sind. Zudem liefern sie die Koordinaten für eine vieleckige geometrische Form, das Polyeder. Mit Kugel und Kubus sind weitere geometrische Formen vertreten und würde man den zahlenbeschriebenen Würfel auseinander klappen, ergäbe sich das magische Zahlenquadrat.³⁵³ Die Münze in der unteren rechten Öffnung hat in der Arbeit eine doppelte Funktion. Zum einen verweist sie als begehrter Sammlungsgegenstand für die großen Münzsammlungen in die Zeit der Renaissance, zum anderen stellt sie den aktuellen Bezug zur Gegenwart her, denn ein Spielautomat wird durch den Einwurf einer Münze betätigt. Der Aspekt des Spiels, der durch den Automaten, die Kreisel und Murmeln angesprochen wird, tritt in verschiedenen anderen Kästen ebenfalls als deutliches Merkmal hervor und verweist auf eine weitere Analogie zu den Kunst- und Wunderkammern, deren Vorliebe für Automaten und Spiele ein hervorstechendes Merkmal war.

Die rekonstruierte Biographie des Renaissancesfürsten ähnelt der Aneinanderreihung von Filmsequenzen, die in Form einer Rückblende den Bezug zur Jetzt-Zeit hält. Die Kombination von verschiedenen Gegenständen, Abbildungen und technischen Geräten zu einem einheitlichen, aber verschlüsselten Bild, weist kurioser Weise ausgerechnet in die Zeit, in der eben solche Sammlungszusammenstellungen üblich waren. Der Rückblick in die Zeit der Kunst- und Wunderkammern erfolgt hier über die Errungenschaften von Duchamp und den Surrealisten.

In anderen Kästen Cornells, wie “Sandbrunnen” und “Sandkästen”, findet sich das klassische Gegenstandsrepertoire der Vanitas Stilleben. Von Hand bewegt formt sich der ständig fließende Sand dieser Kästen zu immer neuen Mustern. Fließender Sand als Verweis auf die Stundenuhr, aber auch zerbrochene Gläser oder Spiegelscherben sind übliche Metaphern für das Verrinnen von Zeit und die Vergänglichkeit allen Seins. Sanduhren waren unverzichtbarer Bestandteil sowohl der gemalten wie der echten Inventare einer Kunst- und Wunderkammer. Die Kastenkonstruktion “Ohne Titel (Kork oder Varia Kasten)” von ca. 1943³⁵⁴ erinnert dagegen im Titel an den “Variokasten” der großen Kunstkammer von Ambras, der solche

³⁵¹Aus: Josijka Gabriele Abels, Erkenntnis der Bilder, Die Perspektive in der Kunst der Renaissance, Frankfurt a.M./New York 1985, S. 13. Vgl. dazu beispielsweise das Gemälde von Jaco. Bar., “Bildnis des Pacioli” von 1495.

³⁵²McShine weist zudem auf die Verwandtschaft der häufig verwendeten Spirale als Zielscheibenmotiv bei Cornell und den “Rotoreliefs” von Duchamp hin, vgl. McShine, Düsseldorf 1981, S. 9, und Kynaston McShine (Hrsg.), Joseph Cornell, The Museum of Modern Art, New York, Prestel Verlag München, 1990, S. 28 (im folgenden McShine, New York 1990).

³⁵³Eindeutigere Verweise auf geometrische Formen, insbesondere auf das Vieleck, sind in vielen seiner späteren Collagen zu sehen, wie “Untitled” Mid-1960s, “Aerodynamics” von ca. 1960, “Vue par Tina (Mathematics in Nature)” von 1962, “How to Make a Rainbow (for Jeanne Eagles)” von ca. 1963-65 und “Cassiopeia” von 1966. Waldman deutet die Kugeln oder Murmeln als Objekte, die das “Fürstenkind aus der Renaissance zum Zeitgenossen” machen, vgl. Waldman, Köln 1993, S. 211.

³⁵⁴Cornell fügte dem Datum seiner Arbeiten oft ein einschränkendes “circa” bei, da er glaubte, daß der Prozeß der Herstellung seiner Arbeiten nicht genau datiert werden könne, vgl. McShine, Düsseldorf 1981, S. 9.

Dinge enthielt, die man als "Jux" bezeichnete. Cornells "Varia Kasten" ist in 15 Felder aufgeteilt, wovon einige mit Zwischenböden ausgestattet und zwei verglast sind. Jedes Feld enthält lose Gegenstände, die teilweise oder ganz aus Kork bestehen. Dazu gehört eine Notiz mit dem Hinweis auf die Bezugsquelle für das Material Kork und eine Notiz bezüglich der Schachtel als "Kork Kasten und Varia Kasten" sowie verschiedene Papiermuster zum Einfassen der Schachtel.³⁵⁵

Um 1930 hatte Cornell eine Widmung an sein Vorbild Max Ernst gestaltet, die jedoch erst 1942 in der Aprilausgabe der Zeitschrift "View" erschien. Sie besteht aus 16 Montagen im Stil von Ernsts "Collage-Romanen" und trägt den Titel "Story without a name - for Max Ernst".³⁵⁶ Die Collagen von Max Ernst wurden oft als Quelle von Cornells Arbeiten angegeben,³⁵⁷ doch zeigen seine späteren Arbeiten durch die einfache Auswahl der Gegenstände für die Kästen immer größere Parallelen zu seinem zweiten Vorbild Marcel Duchamp.³⁵⁸ Ihm widmete Cornell 1933 den original maschinengeschriebenen Text seines Drehbuches zu "Monsieur Phot". Dazu gehören fünf Fotos mit stereoskopischen Ansichten, was nach Meinung von Dawn Ades nahelegt, daß Cornell, neben seiner Vorliebe für optische Instrumente und Geräte aus der viktorianischen Zeit, eine bewußte Gemeinsamkeit sah in dem Interesse an optischen Kunstgriffen.³⁵⁹ 1934 trafen sich Cornell und Duchamp zum ersten Male persönlich. Nach einigen Zusammentreffen in Manhattan während des Krieges schenkte Duchamp ihm ein Ready-made aus geklebtem Karton mit der Aufschrift "gimme strength".³⁶⁰ Im Gegenzug gestaltete Cornell 1943 eine zweite Hommage an Duchamp, die aus einer Serie von Kasten-Arrangements mit dem Titel "Pharmacie" in Analogie zu einer gleichnamigen Arbeit Duchamps besteht. Doch anders als Duchamps Ready-made gleicht Cornells Arbeit tatsächlich einem Apothekerschrank mit verschiedenen verschließbaren Glasflacons, in denen Gegenstände wie Kugeln, Korke, Muscheln, Spiralen, Papierschnipsel u.a. zu sehen sind. All diese Objekte waren feste Bestandteile seiner Kastenkonstruktionen, aus denen er durch verschiedene Kombinationen immer neue Bildräume schuf. Auffällig ist hier die Tatsache, daß die Serie der Kästen kurz nach Erscheinen von Duchamps "Kofferschachtel" erfolgte, die unter anderem das Ready-made "Pharmacie" enthielt. Dieses Ready-made war bereits 1914 in einer Auflage von drei Exemplaren erschienen. Daß Cornell in dieser Zeit Zugang zu den bereits editierten Auflagen der "Kofferschachtel" hatte, belegt eine Gemeinschaftsausstellung in der Peggy Guggenheim Art of This Century Gallery im Dezember 1942, wo sowohl Duchamps "Boîte-en-valise" als auch Objekte Cornells zu sehen waren.³⁶¹

³⁵⁵Vgl. McShine, Düsseldorf 1981, S. 21.

³⁵⁶Ernst veröffentlichte zwischen 1929 und 1934 drei "Collage-Romane", die aus einer Abfolge von bearbeiteten und veränderten Stichen aus dem 19. Jahrhundert stammten und in Buchform zusammengefaßt waren.

³⁵⁷Vgl. Schmied, Hannover 1972, (unpag.) und Waldman, Köln 1993, S. 206.

³⁵⁸Die Verbindung zwischen den Kästen Cornells und den Schachteln Duchamps wurde in der Ausstellung "Joseph Cornell/Marcel Duchamp in resonance" aufgearbeitet, vgl. Ausstellungskatalog Joseph Cornell/Marcel Duchamp in resonance, Philadelphia Museum of Art, Menil Foundation, Inc. Houston, Texas, 1998 (im folgenden Cornell/Duchamp, Texas 1998).

³⁵⁹Ades nimmt dabei Bezug auf Duchamps "Precision Optics" sowie "Rotary Apparatus" von 1920 und die späteren "Rotoreliefs", vgl. Dawn Ades, The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: McShine, New York 1990, S. 28.

³⁶⁰Vgl. Cornell Papers, AAA, 1058, Dec. 21, 1942; entered Feb. 17, 1947, zit. nach: Dawn Ades, The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: ebd.

³⁶¹Dawn Ades konstatiert sogar, daß Cornell im Vorfeld der Ausstellung Duchamp half, Material für seine "Kofferschachtel" zu sammeln, vgl. Dawn Ades, The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: ebd., S. 20 und 22.

Ab den 40er Jahren traten nun verstärkt Kästen in Cornells Werk auf, bei denen man einen Deckel öffnen mußte, um hineinzusehen. Der Koffercharakter dieser Stücke zeigt ganz offensichtliche Gemeinsamkeiten mit Duchamps Werken.³⁶² Und so folgten 1943 und 1945-47, als Höhepunkte in Cornells Duchamp-Rezeption, zwei Schachtelkonstruktionen mit dem Titel "Museum". Dieser ist jeweils auf der Innenseite eines aufklappbaren Deckels zu lesen. Die Deckelinnenseiten und der untere Teil der Schachtel sind mit Stoff und Dekorpapier überzogen. Den Inhalt bilden in der einen Schachtel fünf Glasfläschchen in je drei Reihen, in der anderen fünf Glasfläschchen in je vier Reihen, deren Verschlüsse mit Stoff verhüllt und zugebunden sind. Jedes Fläschchen enthält andere Gegenstände, die in ihrer Auswahl jedoch an die Arbeit "Pharmacie" für Marcel Duchamp erinnern. Es scheint, daß Cornell auch hier eine Auswahl der wichtigsten und symbolhaftesten Objekte und Materialien seines Œuvres präsentierte. Insofern ist der Titel "Museum" für eine Ausstellung der geistigen und materiellen Essenz seines Werkes konsequent.

Cornells Atelier glich einem Archiv. Er sammelte und archivierte alles, was sich seinen vielfältigen Sujets zuordnen ließ. Dazu gehörten Fotos, Reproduktionen, Texte, Notizen, aber auch Filme und herausgeschnittene Sequenzen, die normalerweise ausgemustert wurden. Er stellte seine Sammlung an Quellenmaterial auch anderen zur Verfügung, so dem Autor Gilbert Seldes, der sich Bildmotive für sein Buch "Movies for the Millions" von 1937 auslieh.³⁶³ 1946 präsentierte Cornell sein Werk "The Crystal Cage" (1934-67). Es war Teil eines neuen Werkkomplexes, den Cornell selber als "Dossiers" bezeichnete. Der Titel "Dossiers" bezog sich auf die unzähligen Ordner und Schachteln voller Bilder und Informationen, die in seinem Haus am Utopia Parkway in Queens untergebracht waren. Insgesamt gab es über 150 "files" die "Dossiers" enthielten, welche wiederum bestimmten Themen zugeordnet waren. Einige behandelten ausschließlich berühmte Personen, andere hatten die Bezeichnung "source-material files". Sie faßten Material zu verschiedenen allgemeinen Themen wie "Zirkus", "Cassiopeia", "Vögel", "Astronomie" oder "Geschichte" zusammen.³⁶⁴ Diese Basissammlung war Inspirationsquelle und Grundrepertoire, aus dem er seine Werke schuf. Auch für das Thema "Medici" gab es eine Schuhschachtel, in welcher er Kontaktabzüge von in großer Zahl vervielfältigten Renaissancebildnissen der Mediciprinzen und -prinzessinnen verwahrte. Ein dazugehöriger Ordner enthielt weiteres Material über das berühmte Sammlergeschlecht.³⁶⁵ Die erste Ankündigung von "The Crystal Cage (Portrait of Berenice)" erschien in der Zeitschrift "View" im Januar 1943 mit dem Vermerk:

"Research for the Crystal Cage has been conducted by Joseph Cornell.

³⁶²Ein solcher Kofferkasten war "L'Égypte de Mlle. Cléo de Mérode: Cours élémentaire d'histoire naturelle" von 1940. Cléo de Mérode war eine Primaballerina der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Sie stammte aus einer adeligen Familie und gehörte zu den Schönen der Belle Époque. Sie war die Muse von Degas und die Muse von Cornells Kasten, welcher die Rätsel und Geheimnisse des Weiblichen bergen sollte. In dem Kasten befanden sich zwölf Glasfläschchen, die mit verschiedenen Inhalten gefüllt waren wie Farben, Sand, Fotoschnipseln und mehr. Nach Wieland Schmied wirkte dieser Kasten wie ein Koffer für das jenseitige Leben mit Grabbeigaben, die einen Toten auf die große Wanderschaft begleiten sollen, vgl. Schmied, Hannover 1972, (unpag.). Eine ausführliche Beschreibung des Kastens in: Waldman, Köln 1993, S. 209. Auch die Arbeit "Untitled (The Life of King Ludwig of Bavaria)" von ca. 1941-52 war ein Koffer, in dem sich verschiedene Abbildungen, ein Buch und Objekte befanden, Abb. 104 in: McShine, New York 1990.

³⁶³Vgl. Kat. Deep Storage, München 1997, S. 104.

³⁶⁴Vgl. Dawn Ades, The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: McShine, New York 1990, S. 15.

³⁶⁵Vgl. ebd. S. 105.

*A portfolio of materials to be issued in facsimile form will contain original materials and notes.*³⁶⁶

Die erste Ausstellung von “The Crystal Cage” in der Hugo Gallery wurde auf der Einladungskarte angekündigt als “Romantic Museum at the Hugo Gallery. Portraits of woman: Constructions and Arrangements by Joseph Cornell”.³⁶⁷ “The Crystal Cage” ist das einzige Dossier, das in einem Koffer untergebracht ist, und zeigt dadurch deutliche Parallelen zu Duchamps “Kofferschachtel”. Die “Dossiers” sind, im Gegensatz zu seinen sonstigen Collagen, unabgeschlossene Werke, die, sobald eine Glasscheibe über ihnen angebracht war, als beendet galten. Sie wurden in Dokumentenschachteln aufbewahrt, die sich öffnen und schließen ließen. Sie sollten sich im Lauf der Zeit durch Ergänzung oder Entnahme von Gegenständen weiterentwickeln.

Mit dieser Methode, Quellenmaterial in Form von Texten, Abbildungen und schriftlichen Notizen zu einem Werk oder Werkkomplex zu sammeln und zu publizieren, steht Cornell ganz in der Tradition von Duchamps “Grüner Schachtel” von 1934. Er fertigte auch ein “Dossier” (ca. 1942-53) über Duchamp an,³⁶⁸ das die Kenntnis und intensive Auseinandersetzung mit dem Werk seines Vorbildes belegt, denn seine Bezüge zum Werk Duchamps sind häufig und vielfältig. Wie Duchamps Ready-mades kamen auch Cornells verwendete Gegenstände mit einem Minimum an Veränderung aus, wenn er sie überhaupt veränderte. Ades sieht in Cornells Wahl des Materials Glas und der Verwendung von Geräuschen und Musik in seinen Kästen unmittelbare Anknüpfungspunkte an das Werk Duchamps.³⁶⁹ Schmied konstatiert sogar Vergleichbarkeiten in der Konzeption der Kästen als “*stille Zeugnisse so weiter Reisen durch nicht vergangene Zeit [...]*”.³⁷⁰ Und Growe erklärt:

*“Wie Duchamp setzt Cornell auf die Stille, das Schweigen, im Gegensatz zur Geschwätzigkeit eines teilweise zur Salonkunst verkommenen Surrealismus.”*³⁷¹

Cornell gab vielen seiner poetischen Objektarrangements, die ein Höchstmaß an Klarheit in der Gegenstandswahl und Genauigkeit in der Anordnung zeigen, den nüchternen Titel “Konstruktion”. Unmittelbare Vorbilder dieser Arbeiten sieht Waldman besonders in den Werken der Surrealisten Pierre Roy und Salvador Dalí.³⁷² Cornells Konstruktionen sind wohl überlegt, akribisch ausgeführt und lassen nichts von einer wahllosen Verteilung durch die Einbeziehung des Zufalls erkennen. Der Künstler Robert Motherwell beschrieb sie sogar als

³⁶⁶Aus: View, series 2, no 4 (Januar 1943), in: McShine, New York 1990, Abb. S. 276.

³⁶⁷Vgl. ebd. S. 271.

³⁶⁸Ausführliche Beschreibung des Inhalts mit zahlreichen Abbildungen in: Cornell/Duchamp, Texas 1998.

³⁶⁹Als Beispiele werden u.a. Duchamps “Grosses Glass” von 1915-1923 und “With Hidden Noice” von 1916 sowie Cornells “Object Daguerreotype” von 1935 und “Untitled (Yellow Bird)” von 1950 genannt, vgl. Dawn Ades, The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: McShine, New York 1990, S. 28.

³⁷⁰Vgl. Wieland Schmied nach einem Gespräch mit Cornell in: Schmied, Hannover 1972, (unpag.). Cornell verbrachte einen großen Teil seiner Zeit zu Hause bei seiner Mutter und seinem kranken Bruder. McShine beschrieb diese zeitweilige Isolation Cornells als die “*eines Gelehrten in seinem Studierzimmer, eines Autoren und Chronisten an seinem Schreibtisch, oder die eines Wissenschaftlers in seinem Labor*”, vgl. McShine, Düsseldorf 1981, S. 7.

³⁷¹Aus: Bernd Growe, Die Ordnung der Dinge in: Ausstellungskatalog Joseph Cornell 1903-1072, Galerie Karsten Greve, Köln 1992, S. 79 (im folgenden Kat. Cornell, Köln 1992).

³⁷²Waldman bezieht sich hier auf die Arbeit “Erleuchtete Lüste” von 1929, in welchem Dalí das Motiv von Kästen als Fenster zu einer surrealen Welt malerisch vorwegnimmt, vgl. Waldman, Köln 1993, S. 205.

ein *“Wunder an Überlegtheit und Methode”*.³⁷³ Die akribische Sammeltätigkeit im Vorfeld und die sorgfältige Konstruktion der Schachteln sind weitere Aspekte, die an die Arbeitsmethode Duchamps erinnern. Dessen Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft zu einer *“indifferenten”* Synthese in der *“Kofferschachtel”* zeigt sich auch in den Kästen Cornells: Mit Hilfe zahlreicher Zitate aus der Kunstgeschichte und ihrer Verflechtung mit Darstellungen naturwissenschaftlicher Erkenntnisse wird auf die Einheit von Künsten und Wissenschaften in der Renaissance verwiesen.

Cornells Sensibilität als Sammler ist ein entscheidendes Kriterium bei der Betrachtung seiner Arbeit. Die Präsentation einzelner Gegenstände zu einem Thema im begrenzten Raum des Kastens macht eine, über die Funktion des Objektes hinausweisende, universelle Symbolik unabdingbar. Zitiert wird in Fragmenten und die Aussagekraft seiner Arbeiten nicht durch Reibung und Konfrontation der disparaten Elemente erzielt, sondern durch deren Verschmelzung zu einer harmonischen Einheit. Hilfreich sind dabei natürlich die expliziten Themen der einzelnen Kästen, denen sich die Gegenstände unterordnen.³⁷⁴ Das Fragmentarische seiner Kästen, gleichzeitig ein Merkmal der Moderne und Folge der fortlaufenden Spezialisierung unserer Zeit, macht seine Kästen zu *“Reliquiaren”* bestimmter Personen oder Themen.³⁷⁵ Jedem Ding in der Hierarchie dieser Miniaturwelten ist ein fester Platz zugeordnet, von dem aus es eine Fülle von Bedeutungen entfalten kann. Genaugenommen sind die Kästen eine symbolische Essenz ihres jeweiligen *“Dossiers”*, die Cornell über einen langen Zeitraum zu diesem Thema sammelte und anlegte. Faßt man dann die einzelnen Kästen wiederum als Einheit zusammen, hat man eine universale Zusammenschau von den Dingen, die Cornells gesamtes künstlerisches Schaffen bestimmten. Dieses System erinnert an jenes der Kabinettschränke in den Kunstkammern, in denen jedes Schubfach als Teil des Ganzen gleichzeitig das Ganze *“en miniature”* zu spiegeln hatte.

*“Jedes Sammlungsstück hatte Anteil an der Abbildung der gesamten Welt, denn das war die Absicht, der mächtige Antrieb der Sammler. Im Mikrokosmos der Kabinette, die noch im kostbaren Kabinettschrank ihr miniaturisiertes Abbild hatten, in diesem ganz verschachtelten System der Räume und Klassifikationen sollte ein Spiegel des Makrokosmos entstehen, ein Abbild der ganzen Welt, von den ‘Reichen der Natur’ bis zu den Künsten der Menschheit und ihren Gedanken über den Zusammenhang aller Dinge unter theologischen und philosophischen Perspektiven.”*³⁷⁶

Der Vergleich seiner illusionistischen Schaukästen mit Mikrokosmen, Weltschöpfungen oder *“Konstruktionen eines wiedergefundenen Weltzusammenhanges”*³⁷⁷ drängt sich auf. Für Growe sind die Kästen Cornells Beispiele für das Wagnis, die Welt wieder im Zusammenhang und nicht als gebrochen oder fragmentiert zu deuten. Er stellt sie in die Tradition des *“aperta finestra”* der Renaissance, des Ausblickes in die Welt.³⁷⁸

Auch die Reproduktion, die als Absage an die traditionelle Forderung nach Originalität auch in Duchamps Werk Verwendung fand, taucht im Œuvre Cornells immer wieder auf. In seinen

³⁷³Vgl. Robert Motherwell, Vorwort zu einer Joseph Cornell Ausstellung, in: Kat. Cornell, Köln 1992, S. 9.

³⁷⁴Beispiele sind *“Taglionis Schmuckkasten”* von 1940, *“Swiss Shoot the Chutes”* von 1941, *“Untitled (The Life of King Ludwig of Bavaria)”* ca. 1941-52, *“Object (Roses des Vents)”* von 1942-53, *“Untitled (Paul and Virginia)”* von ca. 1946-48, *“Trade Winds # 2”* ca. 1958-59 u.a.

³⁷⁵Vgl. McShine, New York 1990, S. 10-11.

³⁷⁶Aus: Holländer, Wien 1998, S. 15.

³⁷⁷Aus: Bernd Growe, Die Ordnung der Dinge in: Kat. Cornell, Köln 1992, S. 79.

³⁷⁸Vgl. ebd. S. 79/80.

Kästen findet sich eine Fülle von Zitaten aus der Kunstgeschichte in Form von Fotografien, Postkarten, Fotokopien und gedruckten Reproduktionen von Bildnissen alter Meister. Diesen zur Seite steht ein Grundrepertoire an gesammelten, industriell gefertigten und fast nicht veränderten Objekten. Schon in seinen frühen Collagen benutzte Cornell Pläne der Weltsysteme von Ptolemäus über Copernikus bis Kepler als Beispiel alternativer Denkansätze.³⁷⁹ Er beklebte die Rahmen und Rückwände der späteren Kästen mit alten Buchseiten fremdsprachiger Texte, die - aus dem Kontext herausgerissen - zu rätselhaften und verschleierte Metaphern vergangener Zeiten und Orte wurden. Er verwendete auch Seiten aus einem Buch über Planetenkonstellationen und allgemeine Astrologie des 12. Jahrhunderts. Überhaupt nahmen Planeten- und Sternkonstellationen einen großen Raum in seinen Arbeiten ein. Denn der Begriff "Konstellation" war gleichzeitig das Schlüsselwort für seine Arbeitsmethode. Er veranschaulichte, daß je nach Zusammenstellung sich immer neue "Ausblicke" und "Fenster" in eine andere Welt, in die Vergangenheit oder Zukunft öffnen konnten.

*"What about 'constellations' for experiments in going over past experiences on various subjects, and picking out certain points for a presentation [...]"*³⁸⁰

Im Katalog zur Ausstellung "Joseph Cornell" 1980/81 im Museum of Modern Art befindet sich zwischen Bibliographie und der Liste mit Abbildungen recht unauffällig "A Dossier for Joseph Cornell", das aus einer Aufzählung von Namen in alphabetischer Reihenfolge und Abbildungstafeln besteht. Die Namen sind in die drei Kategorien Philosophen/Schriftsteller, Künstler und Komponisten unterteilt. Aufgeführt sind berühmte Dichter und Denker, Künstler und Komponisten der vergangenen Jahrhunderte wie: Apollinaire, Baedeker, Foucault, Heidegger und Mallarmé, Arp, Caravaggio, Duchamp, Dürer, Redon und Vermeer, Bach, Mozart und Vivaldi. Die Abbildungen zeigen unter anderem typische Sammler- und Gelehrtenbildnisse vom 15. bis 19. Jahrhundert, die Titelseiten alter Kunstkammerkataloge aus der Renaissance, klappbare Köfferchen für medizinische Geräte und Malutensilien des 18. und 19. Jahrhunderts, Kuriositätenschränke und gemalte Holzkästen mit Vogelstilleben.³⁸¹ Dieses Dossier für Joseph Cornell ist eine Zusammenfassung aller seiner Vorbilder und Inspirationsquellen. Viele Motive dieser Arbeiten sind in seinem Werk wiederzufinden und

³⁷⁹Claudius Ptolemäus, Geograph, Astronom und Mathematiker im 2. Jahrhundert, definierte in seinem "Großen astronomischen System" die Erde als Mittelpunkt der Planetenbewegungen. Erst im 17. Jahrhundert konnte sich durch den Astronomen Johannes Kepler das bereits von Nicolaus Copernicus (1473-1543) entwickelte heliozentrische Planetensystem durchsetzen.

³⁸⁰Aus: Cornells Papers, AAA, 1058, undatiert, zit. nach: Dawn Ades, *The transcendental surrealism of Joseph Cornell*, in: McShine, New York 1990, S. 33. Übersetzung: "Was ist mit 'Konstellationen' für Experimente, für die man vergangene Erfahrungen hinsichtlich verschiedener Themen noch einmal durchdenkt, um dann bestimmte Aspekte für die Präsentation auszuwählen [...]"

³⁸¹Darunter sind Jan van Eycks "Hieronymus im Gehäus" von ca. 1441, Dürers "Melancholia I" von 1514, eine Abbildung vom Studiolo des Federigo da Montefeltro von 1470, Robert Nanteuils "Cardinal Mazarin in der Galerie seines Stadthauses" aus dem 17. Jahrhundert, die Titelseite des Kataloges "Museum Wormianum" von Ole Worm, eine Abbildung des Naturhistorischen Kabinetts von Ferrante Imperato aus Neapel, Charles Willson Peales "Der Künstler in seinem Museum" von 1822, das Gemälde eines unbekanntem Malers, das ein Medizinköfferchen aus dem 18. Jahrhundert zeigt, Ackermanns "Artist's Paint Box" von ca. 1840, das Gemälde eines unbekanntem Malers, das einen Kabinettschrank mit Kuriositäten zeigt, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert und Leroy de Bares "Stilleben mit Vögeln" von 1840, um nur einige zu nennen.

belegen seine umfangreiche Kenntnis der Kunstgeschichte, insbesondere auch von Inhalt und Aufbau einer Kunst- und Wunderkammer.³⁸²

In den 50er Jahren ließen Cornells Werke mit ihrer Einbindung von abstrakten Farbflächen Merkmale des Abstrakten Expressionismus erkennen. Gleichzeitig entwickelte er eine Vorliebe für das Morbide, für die Schönheit von abblättrenden und verblassenden Farben, um den Eindruck von Zeitlosigkeit zu erzielen. Wie Ernst mit seiner metamorphotischen Behandlung der heterogenen Bildelemente zu einem Bildganzen, unterzog Cornell die Rahmen seiner Kästen durch mehrfache Farbaufträge und die Behandlung mit Hitze oder Witterung einer ebenfalls speziellen Metamorphose.³⁸³ Das Zufallsprodukt der äußeren Erscheinung stand so in Kontrast zu dem wohlüberlegten Aufbau des Inhalts.³⁸⁴ Er erwähnte laut Waldman sogar Leonardos Gleichnis von der fleckigen Wand,³⁸⁵ welches schon von Ernst in seiner "Histoire Naturelle" zitiert wurde. Die Zufallsbildungen und die Mannigfaltigkeit der Erscheinung, die sich nie wiederholt, ist das bestimmende Merkmal der Natur und eine nie versiegende Quelle für die Phantasie.³⁸⁶ Ernst konnte dem Gleichnis Leonardos folgend in einer Mauer die verschiedensten Dinge erkennen, wie "[...] *des tetes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore* [...]".³⁸⁷

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß - auf der Grundlage von Duchamp, Dada und den Surrealisten - Cornells Kastenkonstruktionen in ihrer Eigenschaft als neue, "surreale Weltinszenierungen"³⁸⁸ die erwähnten Merkmale der Gleichwertigkeit, Wandelbarkeit, Mehrdeutigkeit und Kuriosität beinhalten und weiterführen. Dabei werden so unterschiedliche Aspekte wie Kunst und Wissenschaft oder Zufall und Methode einander ergänzend zur Seite gestellt. Seine dreidimensionalen Objekte beeinflussten die Arbeiten der Neuen Realisten nachhaltig und prägten besonders das Werk von Robert Rauschenberg, der als Vorreiter dieser Bewegung gelten kann.³⁸⁹

³⁸²Am Ende des Dossiers findet sich ein kleines Gedicht an Joseph Cornell von Frank O' Hara, der in den 60er Jahren einige Artikel über Cornell schrieb.

³⁸³Ähnlichkeit solcher Rahmen besteht besonders zu der Arbeit "Dadaville" 1923/24 von Max Ernst. Durch die Bemalung von Gips und Kork verlieh Ernst diesem Werk einen morbiden, von Witterung zerfressenen Charakter.

³⁸⁴Auch hier werden wieder die zwei grundlegenden Ansätze - Zufall und Ordnung - deutlich, die auch Duchamp in seinem Werk verband.

³⁸⁵Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 215

³⁸⁶Nach Holländer wird Leonardos Gleichnis von der Vieldeutigkeit der zufälligen Strukturen einer Mauer immer dann zitiert, wenn es darum geht, ungewöhnliche Methoden der Bild-Erfindung zu rechtfertigen. Es zeige die Überzeugung der Künstler, daß die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit nicht vollständig reglementierbar ist, schon gar nicht in den Formen ihrer Abbildung. Im Gegensatz dazu sei die Kunst der Mathematik, der natürliche und zufällige Formen der Natur als regelwidrig und chaotisch erscheinen, die einzige Form des menschlichen Denkens, die vollständig ohne Natur auskomme und dennoch die Gesetzmäßigkeiten ihrer Erscheinung am besten beschreiben könne. Vgl. dazu Hans Holländer, Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur, in: Ausstellungskatalog Die Erfindung der Natur, Sprengel Museum Hannover 1994, S. 114-120.

³⁸⁷Aus: Ernst, Paris 1937, S. 16. Übersetzung : " [...] *menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, eine Schlacht, Felsen, das Meer, Wolken, Wälder und andere Dinge* [...]."

³⁸⁸Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 136.

³⁸⁹Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 215, und Ellen H. Johnson, Eingeschlossenes Arkadien: Die Kästen von Joseph Cornell, in: Ausstellungskatalog Joseph Cornell 1903-1972, Galerie Karsten Greve, Köln 1992, S. 40.

Rauschenberg hatte 1953 den Abstrakten Expressionismus mit der Ausradierung einer Zeichnung von Willem de Kooning symbolisch beendet. Anknüpfend an das Postulat der Futuristen, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben, begann er Ende der 50er Jahre zunächst, das dadaistische Collage-Prinzip neu zu bearbeiten. Dabei waren gemeinsame Aktionen mit dem Komponisten John Cage von großer Bedeutung, der als Bewunderer Duchamps, den Alltag und die Realität als neue Inspirationsquellen propagierte. Cages Kompositionen aus Zufallsgeräuschen und Alltagsklängen fanden ihre Entsprechung in Rauschenbergs Einbindung von dreidimensionalen Alltagsobjekten in seine Gemälde. Er prägte dafür den Begriff "Combine Painting", um seine Bilder von den traditionellen Collagen und Assemblagen zu unterscheiden und verband darin Merkmale des Abstrakten Expressionismus - in Anlehnung an einen malerischen Automatismus - mit gegenständlichen Objektarrangements. Damit zitierte er sowohl die malerische Geste als auch das "modifizierte" Ready-made unter Einbindung des dadaistischen Zufallsprinzips, was in gewisser Hinsicht eine Verschmelzung von surrealem Automatismus mit Duchamps einfacher Gegenstandsauswahl war. Sämtliche Werkbestandteile, ob Malerei, Holzstücke, Fotos, Zeitungsausschnitte, Stoffreste oder Tapetenfetzen, wurden dabei als Informationen einer unmittelbaren Gegenwart gleichwertig behandelt und nach einem Zufallsprinzip angeordnet, um tatsächlich jede Möglichkeit der Einflußnahme auszuschalten.³⁹⁰ Mit der Erzeugung einer homogenen Bildfläche wurden dabei die traditionellen Gattungsgrenzen zwischen "Bildhauerei" und "Malerei" bei gleichzeitiger Unterordnung unter ein Thema aufgehoben.³⁹¹ So war in seiner Arbeit "Bed" von 1955 gleichermaßen das Bild Objekt, die Illusion Realität und die Realität Illusion. Neben dem Infragestellen von Realität und Abbild seit Magritte, knüpfte er damit auch deutlich an das Verwandlungsprinzip von Max Ernst an, der durch sein Abklatschverfahren ebenfalls Zitate aus der Realität erhielt, und diese metamorphotisch dem Bildganzen unterordnete.

Rauschenbergs Absicht, Kunst und Leben auf der Basis von Duchamps Errungenschaften miteinander zu verbinden, wird besonders deutlich in seiner Arbeit "Schwarzmarkt" von 1961. Die Arbeit besteht aus einem an der Wand befestigten "Combine Painting" und einem am Boden liegenden Koffer mit Alltagsutensilien. Der Betrachter ist angehalten, eines der Objekte durch den Tausch gegen ein eigenes Mitbringsel zu ersetzen und diesen Tausch auf der Wandarbeit zu vermerken. "Schwarzmarkt" ist dadurch einem ständigen Wandel unterworfen, an dem der Besucher als aktiver Part maßgeblich beteiligt wird. In der Tradition des "Koffermuseums" sollte der Museumsbesucher aus der passiven Rolle des Betrachters "erlöst" und zum aktiven Teilnehmer des Kunstgeschehens werden. Die Parallelen zum freien Arrangieren der Werke in Duchamps "Koffermuseum" durch den Benutzer sind mehr als deutlich.³⁹² Rauschenbergs spätere Arbeiten wie "Achse" von 1964 rücken ihn in die Nähe der

³⁹⁰Vgl. hierzu M.L. Kotz, Robert Rauschenberg, Art and Life, New York 1990. Die Einbeziehung des Zufalls zur Ausschließung einer bewußten Steuerung der Komposition stand dabei noch ganz in der Tradition des Abstrakten Expressionismus.

³⁹¹Beispiele dafür sind die Arbeiten "Haremsfrau" von 1955-58 und "Allegorie" von 1959-60.

³⁹²Auch andere Künstler wie Robert Morris und Jasper Johns arbeiteten mit deutlichen Parallelen zu Duchamp. 1961 fertigte Morris eine "Box with the Sound of Its Own Making (Schachtel mit dem Klang ihrer Entstehung) in deutlicher Affinität zu Duchamps "A bruit secret" von 1916 an, die rasselte, wenn man sie bewegte. Auch seine Arbeit "Tree rulers" von 1963 mit drei herabhängenden Linealen entstand in offensichtlicher Anlehnung an Duchamps "Trois stoppages-étalon" von 1913/14, welches das Problem der maßstabgerechten Übertragung in der traditionellen Kunst mit herunterfallenden Fäden als Maßeinheit ad absurdum führte. Bei Johns, dem zweiten großen Wegbereiter der Pop Art, fand eine ganz offene Übernahme Duchamp'schen Gedankenguts statt. Seine Faksimiles in "Target with Plaster Casts" und "Painted Bronze" von 1955 und 1960, wo er statt des Originals eine Replik präsentierte, zeigen den Dialog zwischen Original und Abbild, den auch Duchamp mit der Auflage seiner "Koffermuseen" initiierte.

Fotomontage, wie sie die Dadaisten der Berliner Gruppe schufen. Doch deren politischen und gesellschaftskritischen Charakter hatten sie nicht.³⁹³

Das Werk von Robert Rauschenberg kann als weiterer Schritt auf dem Weg zur "Eroberung des Raumes" gelten. Im Unterschied zu Cornell trugen seine Arbeiten jedoch mit der Einbindung von banalen Alltagsgegenständen, als Informationsträger einer unmittelbaren Realität, bereits den Keim zur sich anschließenden Pop Art in sich. Die Adaption des vorgefertigten Gegenstandes seit Duchamp und seine metamorphotische Einbindung in einen Gesamtkontext bei den Surrealisten und Cornell änderte sich ab diesem Zeitpunkt. Im Unterschied zu Cornell blieben bei Rauschenberg die zitierten Gegenstände in den Arbeiten das, was sie waren: ein reines Alltagsfragment im Kontext seines normalen Wertesystems. Er wurde damit wegweisend für die in Opposition zum Abstrakten Expressionismus agierenden Neuen Realisten und Pop Art-Künstler wie Andy Warhol, der den Kult der Gegenwart in allen Facetten betrieb. Die Kunst der Transformation zeitgenössischer Objekte in einen völlig anderen Kontext, die Öffnung "surrealer" Fenster in eine unbekannte und geheimnisvolle Welt, war damit - bis auf wenige Ausnahmen - vorerst beendet.

Das zeigte sich zunächst in den proklamierten Manifesten, die in Anlehnung an die Manifeste der Futuristen und Dadaisten entstanden. 1960 formulierte der Gründer und Theoretiker der europäischen Ausprägung des "Nouveau Réalisme", der französische Kritiker Pierre Restany, das sogenannte "Erste Manifest". Zu der Künstlergruppierung gehörten Tinguely, Arman, Dufrené, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Villeglé und Spoerri. Restany definierte den Begriff "Neuen Realismus" als eine Kunst nach dem Untergang des Tafelbildes, die "*die Wirklichkeit an sich und nicht durch das Prisma der Konzeptions- oder Vorstellungstranskription wahrgenommen*" präsentieren sollte.³⁹⁴ Der Begriff Nouveau Réalisme stand für die "*Rückbesinnung auf die konkrete, reale Welt und forderte die Rückkehr auf den Boden der Tatsachen: Objekt = objektiv = real = Realität*".³⁹⁵ Den Arbeiten sollte eine Objektivität innewohnen, die alle Gegenstände und Situationen ohne subjektive Einflußnahme für sich selbst sprechen ließ, die Arbeiten sollten sich die Realität direkt zu eigen machen. Diese Formulierung zeigt deutlich die veränderte Intention der Arbeiten im Gegensatz zu den "magischen" Objektarrangements von Cornell. Die Neuen Realisten sahen sich mehr in der Tradition Duchamps, dessen einfache Auswahl eines alltäglichen und dazu noch serienmäßig hergestellten Gegenstandes sie sich zum Vorbild nahmen. In ihrem zweiten Manifest "A 40° au-dessus de Dada" von 1961, wurde Duchamp offen als Vorreiter der Gruppierung genannt, gleichzeitig aber seinen Ready-mades eine tiefere, universalere Bedeutung zuerkannt.

"[Sie, Anm. d. A.] *nehmen das Recht in Anspruch, einen integralen Bereich moderner Aktivitäten auszudrücken, den der Großstadt, der Straße, der Fabrik, der Massenproduktion*".³⁹⁶

³⁹³ Ganz im Gegensatz zu Wolf Vostell, der den Berliner Dadaismus mit seinen politischen und sozialkritischen Décollagen wie "Peter Fechter" von 1965 wiederbelebte.

³⁹⁴ Aus: Ausstellungskatalog Stichworte zu einem sentimentalen Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum, zusammengestellt, beschrieben und herausgegeben von André Kamber, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou Paris 1990, Musée Picasso Antibes 1990, Museum moderner Kunst - Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1990, Städtische Galerie im Lehnbachhaus München 1991, Musée Rath Genève 1991, Kunstmuseum Solothurn 1991, S. 75 (im folgenden: Spoerri, Stichworte Paris 1990).

³⁹⁵ Aus: Kat. Deep Storage, München 1997, S. 256.

³⁹⁶ Aus: Pierre Restany, A 40° au-dessus de Dada, Vorwort zum Katalog der Ausstellung "A 40° au-dessus de Dada", Galerie J., Paris 1961, abgedruckt in: Paris-Musée et La Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), 1960: Le nouveaux réalistes, Paris 1986, S. 266f., zit. nach: Waldman, Köln 1993, S. 249.

Die Neuen Realisten begannen die Wirklichkeit in Form von Fundstücken zu sammeln. Es entstand die Präsentationsform der Akkumulation, die besonders von Künstlern wie Arman (Armand Fernandez) in allen Variationen erprobt wurde. In seinen Schaukästen stellte er ganze Gruppen von identischen oder ähnlichen Gegenständen zusammen. Die pure Anhäufung von industriell hergestellten Gegenständen sollte einerseits die Gedankenlosigkeit und die Folgen der Massenkonsumproduktion offenlegen,³⁹⁷ andererseits die kleinen, nur im Vergleich erkennbaren, individuellen Unterschiede der angeblich gleichen Objekte zeigen.

Die Darstellungsformen der Neuen Realisten - sowohl in Amerika als auch in Europa - variierten zwischen Happening, Fluxus, Akkumulation und Environment. Bei all ihrer Verschiedenheit war die Intention eine ähnliche: die Einbeziehung des Alltags in die Kunst. Denn nach Überzeugung der Künstler war es gerade die alltägliche Realität, die am wenigsten bewußt wahrgenommen wurde und die es nun wieder bewußt zu machen galt.

Im Amerika der 60er Jahre wurde die alltägliche Welt, wie sie sich in den populären Medien Film, Fernsehen, Comic strip und Klatschblättern präsentierte, zum Thema in der Kunst. Es war die Zeit der Massenproduktion und des Massenkonsums, wo das Warenangebot nach rein ästhetischen und verkaufsstrategischen Gesichtspunkten erfolgte und der Käufer mit "special offers" zum Kauf in der Masse animiert wurde.³⁹⁸ Insbesondere die genormte Alltagsware, deren Wert sich mit der Benutzung und dem Konsum erschöpfte, wurde zum bevorzugten Darstellungsobjekt. Gerade die Kurzlebigkeit dieser Konsumobjekte veranlaßte die Künstler, sie zu sammeln und ihnen als Sammlungsgegenstand den Status des Besonderen und Erinnerungswürdigen zu verleihen. Vor diesem Hintergrund darf es auch nicht verwundern, wenn Künstler begannen, die Strategien der Warenwelt in die Kunst zu übernehmen und Kunst als Ware zu behandeln. Grasskamp schreibt in diesem Kontext auch dem rapide expandierenden Kunstmarkt der Zeit eine große Rolle zu, der durch seine ständige Forderung nach Innovation die Kurzlebigkeit des Kunstobjektes förderte:

*“Die Differenz zwischen dem Anspruch und der Wirklichkeit des Kunstmarktes, zwischen den überwältigenden Eigenschaften, die der Markt der Innovation zuschreibt, und dem traurigen Anblick von Kunstwerken, die gerade aus der Mode gekommen sind, diese Differenz ist in den 60er Jahren so groß geworden, daß sich ihre Erkenntnis in der Kunst selber niederschlagen muß.”*³⁹⁹

Durch stete Nachfrage auf dem Markt wurde die Kunstproduktion angekurbelt und verlieh dem Kunstwerk regelrechten Warencharakter, der sich jedoch, wie bei jedem anderen Konsumobjekt auch, schnell erschöpfte. Dieses Phänomen wird besonders in der Kunst von Andy Warhol deutlich, der in dieser Hinsicht als der radikalste und konsequenteste Vertreter gelten kann. Ganz in der Tradition Duchamps wandte er sich konsequent von der Malerei ab und benutzte stattdessen die Technik des Siebdrucks, durch die er in der Lage war, seine Arbeiten beliebig zu reproduzieren und damit ein Kriterium zu mißachten, was Jahrhunderte hindurch als Wertmaßstab in der Kunst galt, nämlich das der Originalität und Einzigartigkeit

³⁹⁷Vgl. ebd.

³⁹⁸1958 hatte Präsident Eisenhower mit einer Kampagne "You Auto Buy" den Konsum zur nationalen Verpflichtung erhoben. Die Amerikaner sollten sich als Käufer und Verbraucher verstehen, die Lust am persönlichen Eigentum genießen, um die wirtschaftliche Prosperität zu sichern und zu steigern, vgl. Sidra Stich, Made in USA, An Americanization im Modern Art, The '50s & '60s, Katalog Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 98 (im folgenden Stich, Made in USA, Los Angeles 1987).

³⁹⁹Vgl. Grasskamp, 2/79, S. 49.

durch die persönliche Handschrift des Künstlers. Anders als Duchamp reagierte er jedoch auf die Gesetze des Kunstmarktes, indem er sich und seine Kunst ungeniert vermarktete. Er bediente sich derselben profitorientierten und markt eigenen Mechanismen, hatte aber das Ziel, genau diese zu konterkarieren und offenzulegen. Seine Kunst unterschied sich weder in Herstellungsweise noch Inhalt von einem gewöhnlichen Konsumobjekt ("Brillo Boxes"), jegliche Autorenschaft fehlte. Ähnlich wie Duchamp hob er die Grenze zwischen Kunst und Leben gänzlich auf, indem er ein industriell gefertigtes Objekt ohne Veränderung allein durch den Akt seiner Auswahl zur Kunst erklärte. Der Slogan der Dadaisten "Ware als Kunst" wurde bei Warhol zu "Kunst als Ware".⁴⁰⁰

Die Verschmelzung von Kunst und Leben bezeichnete Schneckenburger als eine der fruchtbarsten Utopien des 20. Jahrhunderts.⁴⁰¹ Sie wurde in der Kunst der Neuen Realisten und Pop Artisten so weit vorangetrieben, daß die Realität, in Affinität zu Duchamps Ready-mades, allein durch die Definition des Künstlers zur Kunst werden konnte. Höhepunkte dieser "Utopie" bildeten unter anderem Joseph Beuys Idee der "Sozialen Plastik" und seine Formulierung "Jeder Mensch ist ein Künstler", aber auch Aktionen wie die von Timm Ulrichs, der 1965 auf der Berliner "Juryfreien" seine eigene Person als "erstes lebendes Kunstwerk" ausstellte nach dem Motto, daß alles, was nach dem Willen des Künstlers Kunst sein soll, auch Kunst ist. Wieder werden hier historische Parallelen deutlich. So wie Dada als Reaktion auf Krieg und Expressionismus entstand und Neodada als Reaktion auf Krieg und Abstrakten Expressionismus, ist die Aktion Ulrichs vergleichbar mit dem Vorhaben Duchamps etwa 50 Jahre zuvor, ein Urinal in eine Ausstellung zu geben. Doch der Kampf der Künstler für mehr Mitbestimmung, Autonomie und "Freiraum" ging auch in den 60er Jahren weiter, denn wie Duchamp, schlug auch ihnen Unverständnis, Ablehnung und Empörung sowohl seitens der Kunstwissenschaft als auch seitens des Publikums entgegen.

⁴⁰⁰Vgl. Bernhart Schwenk, Das Warenlager als Kunstwerk, in: Kat. Deep Storage, München 1997, S. 226 (im folgenden Schwenk, München 1997).

⁴⁰¹Vgl. Schneckenburger, 4/79, S. 20.

4.1.1 Alltagszitat als räumliches Erlebnis

Die ungewöhnliche Zusammenstellung von gesammelten Gegenständen, die als Protesthaltung der Dadaisten begann und bei den Surrealisten eine Besetzung mit neuen Inhalten erfuhr, beschränkte sich vor dem Hintergrund von Neuem Realismus und Pop Art bald nicht mehr auf zweidimensionale Arbeiten oder kleine Assemblagen, sondern bekam zunehmend "raumgreifenden" Charakter. Die 1962 von George Macunias begründete Fluxus-Bewegung mit Mitgliedern wie Benjamin Petterson, Emmett Williams, Ben Vautier, Robert Filliou und anderen wollte die Kluft zwischen den einzelnen Gattungen wie Malerei, Bildhauerei, Musik, Dichtung, Tanz und Theater überbrücken. In den von der Experimentalmusik John Cages abgeleiteten Fluxus-Aktionen wurde - gemäß dem dadaistischen "Antikunst"-Vorbild - der Lärm von zertrümmerten Instrumenten als unverbrauchtes akustisches Material außerhalb des konventionellen Klangrepertoires definiert und benutzt.⁴⁰² 1965 wurde der "Fluxusatz" herausgegeben, eine imitierte "Neuaufgabe" von Duchamps "Kofferschachtel". Sie entstand in drei Versionen größerer Auflage und enthielt verschiedene Arbeiten der Fluxus-Künstler und eine Zeitung der Gruppe mit Fotografien aus der Presse.⁴⁰³ Im Unterschied zu der aus der Experimentalmusik abgeleiteten Fluxusbewegung war das Happening eine theaterverwandte Präsentationsform. Bei den Aktionen, an denen auch Robert Rauschenberg und Claes Oldenburg teilnahmen, handelte es sich um "raumgreifende Collagen" aus Ereignissen. Das "Drehbuch" dieser theaterverwandten Präsentationsform war dabei in groben Zügen vorgegeben, doch es gab keine fortlaufende Handlung, um spontane Reaktionen zu ermöglichen.

Andere, "stillere" künstlerische Ausdrucksformen konzentrierten sich auf raumfüllende Installationen, wie sie der Amerikaner Edward Kienholz präsentierte. In seinen raumgreifenden Installationen läßt sich der Einfluß Cornells ausmachen, der bis in die 60er Jahre hinein anhielt.⁴⁰⁴ Kienholz, der zusammen mit Walter Hopps die Ferus Gallery in Los Angeles betrieb, kannte das Werk Cornells und stellte mehrmals dessen Arbeit "Habitat Group for a Shooting Gallery" von 1943 aus. Als 1961 die große Ausstellung "Art of Assemblage" im Museum of Modern Art stattfand und die Assemblage als neue Kunstform - weil unorthodox im Material - gefeiert wurde, beschäftigte sich Kienholz mit der Konstruktion der ersten environmentartigen Tableaus, lebensgroßen "Raumcollagen". Er stellte reale Gegenstände in originalgetreue Nachbildungen realer Orte. Seine Raumarrangements sind eine perfekte Illusion der wirklichen Welt und stehen damit in der Tradition der Trompe-d'œil-Malerei. Doch stets stört etwas den Eindruck einer scheinbar realistischen Alltagsszene, denn die darin agierenden Figuren erinnern an Produkte

⁴⁰²Zur Duchamp-Adaption bei Cage vgl. Johannes Meinhardt, Fluxus und Hauptstrom: Die Ausbildung einer Sprache der Aktion bei Beuys, in: Ausstellungskatalog Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987, Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 27 (im folgenden Kat. Brennpunkt, Düsseldorf 1987). Dort heißt es: "*John Cage hatte schon Anfang der 50er Jahre, ausgehend von einer intensiven Beschäftigung mit Satie und den beiden kleinen Zufallskompositionen von Duchamp ('Erratum musical' und 'La mariée mis à nu par ses célibataires même. Erratum musical', beide 1913), begonnen, mit Zufallsoperationen, Permutationen und kontingenten Geräuschen zu arbeiten.*"

⁴⁰³Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 284.

⁴⁰⁴Walter Grasskamp konstatiert zu den Environments von Kienholz, daß diese ebenso ihre Wurzeln in der traditionellen Kunstvermittlung besitzen. Als Beispiel nennt er den "period room", eine Zusammenstellung von Kunstwerken, Möbeln und Gebrauchsgegenständen einer Stilepoche zu Museumsräumen. Diese Präsentationsform sei laut Joshua C. Taylor in Amerika zwischen den Kriegen beliebt gewesen und sei sogar unverzichtbarer Bestandteil einer Museumssammlung gewesen. Vgl. Grasskamp, 2/79, S. 35, und Joshua C. Taylor, The Art Museum in the United States, in: Sherman E. Lee, On Understanding Art Museums, Englewood Cliffs, New Jersey 1975, S. 34-67.

surrealistischer Phantasien. So zeigt die Arbeit "The Beanery (Die Imbißbude)" von 1965 das echte Interieur einer amerikanischen Imbißstube mit Bar, doch haben einige der sich darin befindenden Personen anstelle von Köpfen große Uhren in verschiedenen Variationen, die alle dieselbe Zeit anzeigen: 10.10 Uhr. Auch in vielen anderen seiner Environments ersetzte er die Köpfe, als Zentrum des Denkens und Wissens, durch andere Gegenstände oder, besonders in den späteren Arbeiten, durch zweidimensionale Reproduktionen von Köpfen. Wieder einmal wird auf diese Weise die Frage nach Realität und Abbild thematisiert. Der Kontrast zwischen der scheinbaren Realitätsversicherung durch die "echten" Interieurs und den realitätsfremden, alogischen und rätselhaften Personenarrangements macht Anlehnungen an dadaistische und surrealistische Vorbilder deutlich. Auch mit dem Thema "Ausstellung" setzte sich Kienholz auseinander. Die Arbeit "The Art Show" von 1963-1977 parodiert sowohl die Kunstrezeption durch das Publikum als auch das Medium der Kunstkritik dieser Zeit. Sie zeigt den Innenraum einer Kunstausstellung mit verschiedenen Kunstwerken an den Wänden. Das Publikum, im ganzen neun Personen, steht scheinbar interessiert, teils in diskutierenden Gruppen zusammen. Doch anstelle von Gesichtern haben alle Ventilatoren, die, verbunden mit Kassettenrekordern, auf Knopfdruck heiße Luft herausblasen. Die scheinbar kritischen Ausstellungsbesucher, die nur "heiße Luft" verpusten, spiegeln die Einstellung des Künstlers zu seinem Publikum und zeigen deutlich die Unfähigkeit der kunstvermittelnden Institutionen, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Die subtile Kritik beschränkt sich jedoch nicht allein auf die Arbeit, denn jede Galerie und jedes Museum, welches das Stück ausstellt, bildete automatisch den Rahmen dieser Arbeit, und wird auf diese Weise unmittelbar Bestandteil der Kritik.⁴⁰⁵

Im weiteren Verlauf der Entwicklung von der Collage zum Environment zielte die künstlerische Intention in Richtung einer erweiterten Funktion des Kunstwerkes als unmittelbarer "Erfahrungsraum". Die Schaffung solcher Räume war unter anderem mit einem Interesse an alten Mythen, an der symbolischen Bedeutung von Ritualen, an einer Harmonie von Mensch und Natur in ihrer elementarsten Form und einer neuerlichen Beschäftigung mit der Alchemie seit Mitte der 60er Jahre verbunden.⁴⁰⁶

*"Der Mensch muß wieder nach unten mit den Tieren, den Pflanzen, der Natur und nach oben mit den Engeln und Geistern in Beziehung treten."*⁴⁰⁷

So schuf Walther Pichler 1979 im Dorf St. Martin im Burgenland eine "Kultstätte" mit unterirdischen Silos, Rampen und Kammern als rituelle Architektur, die mit "Schlafstellen" oder "Sitzen" auf existenzielle Grundsituationen verwies.⁴⁰⁸

Im Gegensatz zu den Arbeiten der Neuen Realisten und Pop Artisten, in denen die Alltagsobjekte nichts als sich selbst zitierten, barg das einfache Objekt jetzt wieder das Potential zur Mehrdeutigkeit, woran Beuys maßgeblich beteiligt war. Er thematisierte den Aspekt der Wandelbarkeit in seinen Arbeiten und verwandte dazu vergängliche Materialien, anhand derer er chemische Reaktionen, Gärungsprozesse, Farbverwandlungen, Fäulnis und

⁴⁰⁵Vgl. Robert L. Pincus, On a scale that competes with the world, The art of Edward and Nancy Reddin Kienholz, The Regents of the University of California, 1990, S. 56.

⁴⁰⁶Vgl. Waldman, Köln 1993, S. 288.

⁴⁰⁷Aus: Joseph Beuys in: Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf 1987, 2. Auflage 1997, S. 87 (im folgenden Stachelhaus, Düsseldorf 1987).

⁴⁰⁸Vgl. Schneckenburger, 4/79, S. 27.

mehr veranschaulichte.⁴⁰⁹ Das alchemistische Prinzip der Verwandlung war für ihn eine Metapher für das unablässig voranschreitende Leben und Verrinnen der Zeit. Er war von Naturmythen und Naturwissenschaft gleichermaßen fasziniert. In seiner Eigenschaft als "Schamane" wollte er Energien kanalisieren und auf der Grundlage der Errungenschaften der modernen Zivilisation nach neuen Freiheiten suchen.⁴¹⁰

Sammeln, Speichern und Erinnern waren elementare Begriffe im Werk von Beuys. In der Verwendung von Vitrinen für seine Objekte zeigte er eine Anlehnung an museale Präsentationsformen, verbunden mit dem aktiven Eingreifen in den Prozeß der Vermittlung und Rezeption seines Werkes.

Durch die Verwendung von ungewöhnlichen, teils abstoßenden Materialien wie Fett, Filz oder Honig und der Hervorhebung ihrer vielfältigen Eigenschaften wurden sie zum symbolischen Träger oder Speicher bestimmter Energien. Zu seinem "Fettstuhl" von 1964 konstatierte er:

*"Das leicht formbare Material sprach mich besonders wegen seiner Reaktion auf Temperaturveränderungen an. Diese Veränderlichkeit hat eine psychologische Wirkung - die Leute fühlen instinktiv, daß das einen Bezug zu Prozessen, die im Inneren ablaufen, und zu Gefühlen hat. [...] Hinzu kommt noch das Wortspiel, denn 'Stuhl' ist ja das freundliche Wort für Scheiße, [...]."*⁴¹¹

Auch Beuys schöpfte mit seiner Kunstvorstellung aus der "reichen Quelle" Duchamps. Neben der gemeinsamen Vorliebe für Wortspiele, veranschaulichte Beuys durch verschiedene "Aggregatzustände" eines Materials - beispielsweise den Übergang von flüssig zu fest beim Fett - eben jenen Schwebestand der "Indifferenz", den Duchamp auf anderer Ebene zeigte. Gleichzeitig war diese Verwandlung in einen anderen "Aggregatzustand" verbunden mit einer neuen Bedeutungszuweisung. Dahinter stand der übergeordnete Glaube an die Veränderbarkeit der Zustände und Möglichkeit einer neuen Ordnung, denn für Beuys war die Kunst ein Mittel, um gesellschaftliche und politische Veränderungen in Gang zu setzen. Die Affinität zu Duchamps "Indifferenz" scheint jedoch eine unbewußte gewesen zu sein, wie verschiedene Aktionen bewiesen, in denen er sich - anstatt mit der indifferenten "A-Kunst" - kritisch mit Duchamps "Anti-Kunst" auseinandersetzte.⁴¹² In diesem Punkt schien Beuys dem gleichen Mißverständnis wie seine Zeitgenossen zu unterliegen.

Einen besonderen Stellenwert nimmt in bezug auf die vorliegende Arbeit sein "Beuys-Block" ein, der ab 1967 Gestalt annahm. Darin enthalten sind Objekte aus verschiedenen Schaffensphasen des Künstlers, die im Verlauf von vielen Jahren von Beuys gesammelt und dem Sammler Karl Ströher übereignet wurden. Mit diesem hatte Beuys einen finanziellen Unterstützungsplan vereinbart, in dem sich Ströher verpflichtete, den gesamten Block zu erhalten, zu erweitern und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, während Beuys den Inhalt bestimmte, im Gegenzug aber auf jede Einnahme aus dem Verkauf seiner Arbeiten

⁴⁰⁹Vgl. Caroline Tisdall, Joseph Beuys, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1979, S. 7. Die Kunstwerke, in denen verstärkt vergängliche und fragile Materialien verwendet wurden, waren unter dem Terminus "Arte povera" zusammengefaßt.

⁴¹⁰Vgl. Stachelhaus, Düsseldorf 1987, S. 94. Vgl. auch Adriani/Konnertz/Thomas (Hrsg.), Joseph Beuys: Leben und Werk, Köln 1981 (im folgenden Beuys, Köln 1981).

⁴¹¹Aus: Beuys, Köln 1981, S. 72.

⁴¹²Am 11. November 1964 fand die Aktion "Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet" im Fernsehstudio des ZDF-Landesstudios in Düsseldorf als Direktausstrahlung statt, in der Beuys offen den "Anti-Kunstbegriff" von Duchamp kritisierte. Vgl. dazu Stephan von Wiese, Brennpunkt Düsseldorf - eine Chronik, in: Kat. Brennpunkt, Düsseldorf 1987, S. 13, vgl. auch Stachelhaus, Düsseldorf 1987, S. 83/84.

verzichtete.⁴¹³ Die Objekte wurden in Vitrinen gesammelt und geordnet, wobei Beuys die Sammlung ständig durch neue Objekte erweiterte. Insofern war der “Beuys-Block” eine Art “work in process”, bei welcher der eigentliche Sammler Ströher nur das ausführende Organ des Künstlers Beuys war. Denn dieser wählte die Präsentationsform in Vitrinen, plazierte die Objekte und richtete sie nach verschiedenen Ordnungskriterien aus, die auf den ersten Blick keinen gemeinsamen Nenner erkennen ließen. Bei der Betrachtung der vielen Vitrinen, die in mehreren Räumen standen, sah sich der Betrachter einer Vielzahl von unterschiedlichsten Objekten, Materialien, Stoffen und Apparaturen gegenüber, die wiederum in verschiedenen Behältnissen, Schränken und Regalen verwahrt waren. Eine Besprechung des “Beuys-Blocks” in der Ausstellung der Düsseldorfer Kunsthalle 1987 zeigt das Unverständnis, das man lange Zeit auch den Kunst- und Wunderkammern entgegenbrachte:

*“Beuys’ Objekte erschweren einen unmittelbaren Zugang schon allein dadurch, daß sie sich nach den verschiedensten gleichzeitigen Ordnungen ausrichten, in verschiedenen Feldern gleichzeitig verankert und plazierte sind: Die verschiedenen Ordnungen durchdringen einander, kommen aber nie zur Deckung und kennen auch keine gemeinsame Systematik: es gibt keine ‘erste’, verbindliche und übergeordnete Systematisierung.”*⁴¹⁴

Der darauffolgende Versuch des Autors, in dem “Chaos” eine verbindliche Ordnung herauszuarbeiten und durch Benennung der verschiedenen Objekte Gemeinsamkeiten in bezug auf Herkunft, Material, Funktion, symbolische Bedeutung oder auf die Person Beuys zu erkennen, zeigt eines jedenfalls ganz sicher: Ordnungskriterien dieser Art müssen für das Gesamtkunstwerk “Beuys-Block” immer unzureichend bleiben, da die einzelnen Gegenstandsgruppen - wenn man die Objekte überhaupt zu solchen zusammenfassen kann - immer nur einen kleinen Teilaspekt seiner übergeordneten Kunst- und Weltvorstellung spiegeln. Insofern hat der “Beuys-Block” in seiner Komplexität nicht nur Gemeinsamkeiten mit Duchamps “Kofferschachtel”, sondern auch mit dem Universalanspruch der Renaissance-Sammlungen.⁴¹⁵ Obwohl der “Beuys-Block” Eigentum eines Sammlers war, konnte der Künstler weiter Einfluß auf sein Werk nehmen. Er steuerte als Kurator der eigenen Sammlung die Präsentation seines Werkes und machte dadurch einen weiteren wichtigen Schritt in Richtung der “Entmündigung des Museums” durch den Künstler.

Eine andere Tendenz im Zuge der “Raumeroberung“ zeigt sich in dem damaligen Bestreben, die Verflechtung von Kunst und Leben wörtlich zu nehmen und den Betrachter auf unkonventionelle Weise mit einzubeziehen und zu verunsichern. Die neuen “Erfahrungsräume” wollten einen “Gegenpol zur Medienwelt bloßer Sekundärinformationen, eine Alternative aktiver Wahrnehmung zur Inflation passiven Bilderkonsums” anbieten.⁴¹⁶ So

⁴¹³Vgl. Der Beuys-Block in Darmstadt, in: Art, Das Kunstmagazin, Nr. 7, Juli 1990, S. 66-79.

⁴¹⁴Aus: Kat. Brennpunkt, Düsseldorf 1987, S. 155.

⁴¹⁵Die Aufzählung der verschiedenartigen Gegenstände in der Ausstellung erinnert wieder einmal an das Inventar einer Kunst- und Wunderkammer: “Überreste von Aktionen oder Werkzeuge [...] Fundstücke von Beuys oder anderen, [...] Teile von Beuys’ Körper [...] Nahrungsmittel [...] Texte, Stücke, Partituren, Tonbänder [...] Objekte [...] gegliedert nach mineralischer, vegetabilischer und animalischer Welt [...] Instrumente aller Art: Musikinstrumente, chemische und elektrische Instrumente, Werkzeug und Meßgeräte [...] Typen des rituellen und symbolischen Handelns [...]”.Vgl. Kat. Brennpunkt, Düsseldorf 1987, S. 155/156. Bei diesem “Block” handelt es sich, ähnlich dem “Museum” von Cornell, um eine materielle und zugleich geistige Essenz seines Werkes, zusammengestellt aus seinen Aktionen, Assemblagen, Installationen, Bildern und dem Leben des Menschen Beuys.

⁴¹⁶Aus: Schneckenburger, 4/79, S. 31.

wurde schon 1962 im Stedelijk Museum das “Dylaby” von Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Per Olof Ultvedt, Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely realisiert.⁴¹⁷ Es war im Grunde ein auf Museumsräume beschränktes Environment, das den Besucher zum Mitmachen aufforderte: Man sollte die Dinge berühren, bewegen und sogar darauf schießen.⁴¹⁸ Der Aufbau erfolgte in nur drei Wochen mit Materialien wie Trödel, Schrott, Altholz, Schaufensterdekorationen, Strand- und Badeartikeln. Jeder Künstler hatte die völlige Freiheit in der Gestaltung eines oder mehrerer Räume. Spoerri gestaltete ein dunkles und enges Labyrinth sowie einen traditionellen, aber gekippten Museumsraum, der durch die optische Verdrehung aller Gesetze der Schwerkraft den Besucher aus dem Gleichgewicht bringen sollte. Rauschenberg baute aus gefundenen Materialien und Objekten käfigartige Gebilde, die Geräusche machten und sich bewegten. Zwischen den Käfigen verlief ein erhöhter, asphaltierter Laufsteg mit Mittelstreifen. Ultvedt zwängte einen komplizierten Holzbau in einen nicht sehr großen Raum hinein, der den Besucher zu überraschenden Kletterpartien zwang. Raysse gestaltete ein echtes Schwimmbad mit Kunstrasen und der Aufschrift “Raysse Beach”, und Niki de Saint Phalle baute eine “Shooting Gallery”. Dort durfte der Betrachter mit einem Luftgewehr auf Farbbeutel schießen, die vor einer gipsernen Gruppe prähistorischer Monsterr und Mannequinköpfen hingen. Tinguelys Raum bestand aus einer Tunnelröhre mit Löchern, durch die Dutzende von Ballons in den Raum geblasen wurden.⁴¹⁹

Mit diesem Projekt wurde eine einzigartige Verflechtung von Kunst, Künstler und Publikum erreicht. Eine direkte museale Fortsetzung fand “Dylaby” 1966 im Moderna Museet in Stockholm. Dort wurde unter Mitwirkung von Tinguely, Niki de Saint Phalle und Ultvedt “Hon” realisiert, ein riesengroßes Labyrinth in Form einer auf dem Rücken liegenden, weiblichen Figur. Einen letzten Ausläufer dieser Idee war 1977 das Projekt “Crocochrome” anlässlich der Eröffnung des Centre Pompidou in Paris.

“Erfahrungsräume” bot auch der Künstler Robert Morris, der Spiegelenvvironments installierte und 1971 ein “Observatorium” in Holland als Beobachtungsstand für den Sonnenaufgang am längsten und kürzesten Tag des Jahres baute. Andere griffen auf die Form des Labyrinths als Metapher für das Spiel der Verwirrung und Verunsicherung zurück. So entstanden in den 70er Jahren die Spiegelräume von Lucas Samaras, die eine beinahe labyrinthische Raumerfahrung vermittelten. Dani Karavan baute Stufengehäuse und Pyramiden als solare Meßräume, die an chinesische Kalenderbauten erinnerten.⁴²⁰ Alice Aycock schuf 1974 in Farhills in New Jersey ein unterirdisches Kammer- und Gangsystem, in dem der Besucher einem Wechselspiel von dunklen Sackgassen und hellen, aber nicht begehbaren Lichtschächten sowie tatsächlichen Ausgangsöffnungen ausgesetzt war.

“Ich gewann Interesse an bizarren räumlichen Erfahrungen, die psychologisch packen.”⁴²¹

Noch im selben Jahr baute sie in New Kingston ein sechzehnseitiges, mannshohes Bretterlabyrinth mit vier Umgängen, neunzehn Durchlässen und siebzehn Blockaden, welches nach der Benutzung förmlich mit Klaustrophobie, Entscheidungsstreß und Frustration der

⁴¹⁷Vgl. Ad Petersen, Dylaby, ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.), Die Kunst der Ausstellung, Insel Verlag Frankfurt a.M. und Leipzig, 1991, S. 156-165 (im folgenden Petersen in: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1991).

⁴¹⁸Vgl. ebd. S. 156.

⁴¹⁹Vgl. ebd. S. 162/63.

⁴²⁰Vgl. Barbara Catoir, Dani Karavan, in: Das Kunstwerk, 1, XXXII, Februar 1979, S. 17.

⁴²¹Vgl. Alice Aycock in: ebd. S. 25.

Benutzer aufgeladen war. Schneckenburger sieht in ihrem Labyrinth deutliche Parallelen zu literarischen Vorlagen bei Jorge Louis Borges, Octavio Paz und Lawrence Durrell, die das Labyrinth als Metapher für die Undurchschaubarkeit des modernen Lebens verwendeten.⁴²² Auf der Grundlage von Maurice Merleau-Pontys Theorie der aktiven Wahrnehmung wurde die “Kunst der Erfahrung” als aktiver Prozeß von vielen Künstlern aufgegriffen.

*“Eine Struktur zu erfahren, bedeutet nicht, sie passiv auf sich wirken zu lassen: Es bedeutet sie zu leben, sie aufzunehmen, anzunehmen, ihre innewohnende Bedeutung zu entdecken.”*⁴²³

In allen besprochenen künstlerischen Manifestationen läßt sich eine gemeinsame Tendenz ausmachen: das Einbeziehen von Bereichen, die bis dahin nicht der Gattung Kunst zugerechnet wurden, die Entlarvung der scheinbaren Realität als Illusion oder die fast wissenschaftliche Untersuchung optischer Phänomene in bezug auf eine Realitätsverunsicherung verbunden mit einer erneuten Hinwendung zum Phantastischen, Magischen, Mystischen. Diese Verbindung von “grenzüberschreitendem” Arbeitsfeld, wissenschaftlicher Methodik und esoterischem Gedankengut - Bereiche, die sich in den Kunst- und Wunderkammern in harmonischer Eintracht ergänzten - manifestierte sich auch in verschiedenen künstlerischen Sammelaktivitäten, die Ende der 60er Jahre von Künstlern betrieben und in Anlehnung an museale Präsentationsformen gezeigt wurden.

⁴²²Vgl. Schneckenburger, 4/79, S. 26.

⁴²³Aus: Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 151, zit. nach: ebd. S. 28.

4.2 Unikat oder Duplikat: Ausstellung als Kunstform

Daß eine Sammlung von wie auch immer gearteten Objekten oder sogar Ereignissen zum künstlerischen Arbeitsergebnis werden kann, wurde an unterschiedlichen Beispielen exemplarisch aufgezeigt. Entscheidend bei der Untersuchung von künstlerischen Sammelstrategien ist die Frage, wie Künstler sammelten und auf welche Gegenstände sich das künstlerische Interesse dabei richtete. Der Ideenfundus einer solchen Sammlung bestand in der Regel aus allem, was den Künstler interessierte und inspirierte. Darunter waren gesammelte Objekte und Materialien, Repliken und Abbildungen in allen erdenklichen Variationen, solche, die man durch aufwendige fotografische Reproduktionsverfahren erhielt, und solche, die man aus billigen Magazinen und Zeitungen herauschnitt. In ihrem Bestreben, Sammlungen anzulegen, unterschieden sich die Künstler nicht von ihren Kollegen früherer Jahrhunderte. Auch damals waren, je nach Interesse, verschiedene Objekte, Gerätschaften und Vorlagen in Form von Repliken antiker Vorbilder in den Werkstattsammlungen der Künstler zu finden.⁴²⁴ Der Unterschied zwischen diesen frühen Ateliersammlungen und denen moderner Künstler besteht aber darin, daß die Abbildungen, Repliken und diversen Objekte sich jetzt aus ihrer reinen Vorbild- und Inspirationsfunktion lösten und selbst zum Bestandteil der Kunstwerke wurden. Mit anderen Worten, die Sammlung des Künstlers, die in der Vergangenheit einzig dem Zweck der Lehre, Erbauung und Inspiration diente, wurde nun selbst zum Gegenstand künstlerischer Reflexion.

Die verschiedenen Intentionen der künstlerischen Sammelstrategien in den 60er und 70er Jahren waren zudem eingebunden in den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Kontext dieser Zeit. Grasskamp deutet in diesem Zusammenhang die dominierende Tendenz zur Sammeltätigkeit als "Indiz der Erschöpfung" und des bewußten Produktionsverzichtes, weist aber gleichzeitig auf den symbolischen Gehalt dieses Verzichtes hin:

*"Der Verzicht auf die Produktion von Symbolen ist ja schließlich selbst als eine symbolische Handlung zu begreifen."*⁴²⁵

In der Konsum- und Wegwerfgesellschaft der 60er Jahre, die sich sowohl in den vollen Magazinen der Warenhäuser wie auch in den riesigen Abfallhalden der Mülldeponien spiegelte, lieferten sich die Künstler mit der Anhäufung und seriellen Reihung von Objekten wahre "Materialschlachten",⁴²⁶ wobei die Produkte des täglichen Warenverkehrs und ihr schnelles Ableben vorrangiges Thema der Arbeiten waren. Man bediente sich dabei sowohl des realen Alltagszitates, als auch seiner bloßen Reproduktion. Die anonyme Kommunikations- und Informationsgesellschaft der 70er und 80er Jahre, die durch Computer, Telekommunikation und gesteigerte Mobilität ein weltumspannendes Netz an verfügbaren Daten und Informationen ermöglichte, brachte die "Spurensicherer" hervor. Als Reaktion auf die gewaltigen Datenberge suchten sie im Privaten, Unscheinbaren und zufällig Gefundenen nach Spuren individueller Botschaften. Diese konnten sich in "*Familienalben und Schulheften, in Schnappschüssen, Spielsachen und Andenken, in pseudo-ethnografischem Krimskrams und Kleidersammlungen, in Nachlässen anonymer Personen, Karteien und Akten*"⁴²⁷ verbergen. Wichtig war hier die Authentizität der gesammelten Gegenstände. Neben

⁴²⁴Grasskamp konstatiert, daß ihre Ateliers wie kleine Kuriositätenkabinette ausgesehen haben müssen, vgl. Grasskamp, 2/79, S. 34.

⁴²⁵Aus: Grasskamp, 2/79, S. 49.

⁴²⁶Vgl. Kat. Deep Storage, München 1997, S. 7.

⁴²⁷Vgl. ebd.

der Integration von Sammlungsbestandteilen in das Kunstwerk, wie es nach dem Zweiten Weltkrieg die Neuen Realisten begonnen hatten, kristallisierte sich hier zunehmend die Tendenz heraus, die Sammlung als Ganzes unter einem bestimmten Gesichtspunkt zum Gegenstand der Kunstbetrachtung zu machen und in Form einer Ausstellung zu präsentieren. Dieses Bestreben zeigte sich in den 70er Jahre vorrangig bei zwei sammelnden Künstlergruppierungen: den "Spurensicherern" und den "Museumsgründern". Ihre Methodik wies außerdem ein hohes Maß an wissenschaftlichen Praktiken und Ordnungsmustern auf, ein Merkmal, das seit Duchamp in Ansätzen immer wieder in einzelnen Werken auftrat. Für Grasskamp ist die Anlehnung an wissenschaftliche Methoden in dieser Zeit eine Folge des Verkaufsbooms der 60er Jahre, welcher, mit seinem "Ausverkauf an Kreativität", die Künstler dazu nötigte, sich eine neue Glaubwürdigkeit und Seriosität zu verschaffen.⁴²⁸ Sie taten dies in Anlehnung an seriöse Institutionen: die "Museumsgründer" in Anlehnung an das gesellschaftliche Ansehen des Museums, die "Spurensicherer" in Anlehnung an das Ansehen der Wissenschaft. Der taktische Wert dieser Anlehnung rechtfertigte dabei die Mittel, denn in einem Punkt ist sie vergleichbar mit der Strategie Andy Warhols, der, anstatt die Gesetze des Kunstmarktes zu kritisieren, sie lieber übertrieben und offen an der eigenen Person exemplifizierte: Sowohl "Museumsgründer" wie "Spurensicherer" bedienten sich zwar wissenschaftlicher Arbeits- und Sammeltechniken, doch wurden ihre Zielsetzungen erst in der Abweichung von den vorgegebenen wissenschaftlichen Ordnungsmustern deutlich.⁴²⁹ Diese Abweichung ermöglichte den Künstlermuseen, das Ordnungsmuster des Museums zu kritisieren oder zu ergänzen und den "Spurensicherern", ein historisches Interesse zu wecken an - was die übliche historisch-wissenschaftliche Forschung betraf - bis dahin "nebensächlichen" Fakten und Spuren. In seiner Studie über "Kunst in der Marktgesellschaft" konstatiert Grasskamp, daß inmitten einer Gesellschaft des universalen und ruhelosen Warenverkehrs und angesichts einer allgemeinen Vergeudung von Ressourcen das "konservative Branchenbekenntnis Sammeln, Bewahren, Ausstellen"⁴³⁰ geradezu revolutionär klingen mußte. Diese Feststellung, die sich auf die Vielzahl an Museumsneubauten und seine Aktualität in den 70er Jahren bezieht, läßt sich in gewisser Weise auch auf die Sammlungen von Künstlern und deren "Museumsgründungen" anwenden.

Schon in den künstlerischen Projekten der "Spurensicherer" wird eine neue Sensibilität für Geschichte und Erinnerung deutlich. Frühe Beispiele für eine personenbezogene Spurensicherung sind, im Gegensatz zu seinen unpersönlichen Objekthäufungen, Armans Akkumulationen wie das "Portrait Robot de Ben (Steckbrief)" von 1962, das aus einem Holzkasten mit diversen Gegenständen aus dem privaten Besitz von Ben Vautier und seinem Laden in Nizza besteht. Auch Arthur Koepckes "Restebild aus Vostells Hinterlassenschaft" von 1963 beinhaltet verschiedene Materialien aus dem Besitz des Künstlers Vostell.

Diese Art der persönlichen, fast fetischisierenden Spurensicherung fand einen größeren Rahmen in dem Ende der 60er Jahre gegründeten Institut für Heintje-Forschung.⁴³¹ Der "Spurensicherer" Dieter Glasmacher baute eine Sammlung auf, die alles umfassen sollte, was

⁴²⁸Vgl. Grasskamp, 2/79, S. 48/49.

⁴²⁹Vgl. ebd. S. 48.

⁴³⁰Aus: Walter Grasskamp, Die unästhetische Demokratie, Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992, S. 92 (im folgenden Grasskamp, München 1992).

⁴³¹Die im folgenden kurz angeführten Beispiele sind zum größten Teil Grasskamps Ausführungen über Sammelaktivitäten in den 70er Jahren entnommen, vgl. ebd. S. 32-34. In seiner Untersuchung geht er dabei auch auf die Geschichte des Sammelns ein, was einen kurzen Exkurs über die Kunst- und Wunderkammern mit einschließt. Dabei stellt Grasskamp erstmalig durch einen geschichtlichen Überblick des Sammelns einen Bezug zwischen den Kunst- und Wunderkammern und den sammelnden Künstlern der 60er und 70er Jahre her.

jemals mit der Person Heintje zu tun hatte, ob es sich dabei um ein paar getragene Socken, ein benutztes Taschentuch, einen Kamm oder Haare daraus handelte. Hier wird eine Sammelstrategie sichtbar, die sich auf die Fetischisierung von Gegenständen konzentriert.

*“Das Gegenstände zu Reliquien werden können, nur weil jemand sie berührt hat, ist eine vielen Religionen geläufige Vorstellung; Religionsstifter und Heilige hinterlassen auf diese Weise ihre Spuren. [...] die Aura und der Glamour der verehrten Person teilt sich über die benutzten Gegenstände dem Sammler mit, die Sammlung wird zur magischen Beschwörung einer Teilhabe am außergewöhnlichen Leben.”*⁴³²

Nach Grasskamps Auffassung parodierte Glasmacher mit dem Projekt diesen in unserer Gesellschaft weit verbreiteten Sammelkult jedoch nicht, sondern erhob vielmehr seine *“Abhängigkeit von den Mythen des Kulturmarktes zum Gegenstand der Reflexion über die gesellschaftliche Rolle des Künstlers.”*⁴³³

Der Künstler Christian Boltanski schrieb 1973 einen Brief an 63 Museen mit der Bitte, einen Raum zur Verfügung zu stellen, in dem Gegenstände gezeigt werden konnten, die eine Person während ihres Lebens umgeben hatten und die nach ihrem Tod als Zeugen ihrer Existenz fungieren sollten. Die Gegenstände sollten sorgfältig ausgezeichnet und in Vitrinen verwahrt werden. Vier Museen realisierten sein Vorhaben, so die Kunsthalle Baden-Baden, die den Nachlaß einer alten Frau aufkaufte. Das Museum of Modern Art in Oxford zeigte Fotos von allen Gegenständen, die ein junger Mann bei sich trug und ein Museum in Jerusalem trug 850 Objekte zusammen, die einem Studenten gehörten, der für ein Jahr ins Ausland ging.⁴³⁴ Boltanski kann als ein Künstler gelten, der explizite Gedächtniskunst und Erinnerungsarbeit betrieb. Dabei ging es ihm nicht um die bloße Rekonstruktion eines historischen oder originären Ereignisses, sondern, in Anlehnung an wissenschaftliche Präsentationsformen, um die Sicherung von Spuren, die in der modernen Industriegesellschaft nicht mehr wahrgenommen werden oder aufgrund der immensen Überinformation in der Gesellschaft verloren gehen.⁴³⁵

Ebenfalls 1973 begann der Künstler Nikolaus Lang sein Projekt *“Für die Geschwister Götte”*, wo er unter anderem die Reste eines Nachlasses sicherte und ausstellte, den man in einer abgelegenen und zerstörten Drei-Hütten-Siedlung vorgefunden hatte.⁴³⁶ Harald Szeemann stellte 1974 den Nachlaß seines Großvaters aus und Claudio Costa erklärte 1975 ein verlassenes Bauernhaus in einem ligurischen Bergdorf zum anthropologischen Museum, in welchem der persönliche Nachlaß einer ausgewanderten Bauernfamilie zu sehen war. Costa erklärte diesen Nachlaß zum exemplarischen Fall, an dem der Niedergang der bäuerlichen Kultur durch Industrialisierung und Tourismus in Italien sichtbar werde.⁴³⁷

In all diesen Projekten wurden die Sammlungen von Künstlern gefunden und übernommen, nicht explizit angelegt oder geschaffen. Insofern zitierten sie die Strategie des Sammelns mehr, als daß sie es betrieben. Sie stellten das Sammeln in seinen *“alltäglichen und scheinbar banalen Ritualen”*⁴³⁸ vor, indem sie solche Gegenstände zeigten, die sich im Laufe eines

⁴³²Aus: ebd. S. 32.

⁴³³Aus: ebd.

⁴³⁴Vgl. Christian Boltanski, Inventaire des objets, Katalog des Westfälischen Kunstvereins, zit. nach: ebd.

⁴³⁵Vgl. dazu Johannes Meinhardt, (Re) Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchung des Subjekts und des Sozialen, in: Kunstforum International, Bd. 113, Mai/Juni 1991, S. 296-331.

⁴³⁶Vgl. ebd.

⁴³⁷Vgl. ebd.

⁴³⁸Vgl. ebd. S. 34

Lebens bei Menschen ansammeln und zu Metaphern eines gelebten Lebens werden. Diese "Nachlaßdemonstrationen" waren keine wissenschaftlichen, soziologischen oder archäologischen Studien, sondern Manifestationen einer erweiterten Objektkunst. Sie erforschten in ihrer Konzentration auf bestimmte Personen, welchen Beitrag diese Dinge zur Identität ihres Besitzers liefern konnten, untersuchten also die "biografische Rolle" der Objekte.⁴³⁹ Man diskutierte mittels eines authentischen Objektes seinen Bezug zu bestimmten Personen und Ereignissen. Wichtig war dabei die Echtheit der gesammelten Gegenstände, denn nur die Unikate konnten als "Fetische" einen bestimmten Gefühls- oder Kultwert implizieren und durch diesen in ihrer Aussagekraft wirksam werden.

Viele Künstler betrieben das Sammeln auch als eine direkte Arbeitsweise. Sie legten Archive, Inventare oder andere Speicherkapazitäten an, um einen gezielten Umgang mit dem Erinnerten, Gesammelten, Angehäuftten, Dokumentierten, Akkumulierten, Sortierten oder Verschwundenen zu ermöglichen.⁴⁴⁰ Mit ihrer Intention, die Sammlung als Kunstwerk auszustellen, entpuppte sich diese Strategie deutlich als jene "entliehene" museale Methode mit dem Unterschied, daß die Künstler andere Dinge sammelten, diese anders ordneten, klassifizierten aber auch anders präsentierten als ein Museum es tat.

In der Praxis hatte dies zuerst Duchamp mit seiner "Grünen Schachtel" und der "Kofferschachtel" vorgeführt, die zusammengenommen Ideen, Notizen, Entwürfe für und Reproduktionen von seinen Arbeiten enthielten. Auch Cornells "Dossiers" gehören zu dieser neuen Sammel- und Produktionsstrategie. Das Quellenmaterial, das er sammelte und verwendete, bestand aus diversen Gegenständen, Notizen, Fotos, Zeitungs- und Magazinabbildungen. Rauschenberg war ebenfalls ein Sammler aus Passion. Ähnlich wie Schwitters, archivierte er schon 1953 sämtliche Gegenstände und Materialien, die er auf der Straße fand unter dem Titel "Denkschachteln und persönliche Fetische (Scatole contemplative e feticci personali)". Warhol sammelte nicht nur Kunstwerke, Möbel, Juwelen und Schmuckgegenstände, sondern auch benutzte Materialien, Plakate seiner Ausstellungen und Filme, Tonbänder mit seinen Interviews, Magazine, wie das von ihm editierte "Interview", kunstgewerbliche Objekte bis hin zu seiner Kleidung. Diese Dinge sammelte er in Schachteln, Tüten, Truhen und Aktenschränken. In seiner umfangreichen Sammlung befanden sich auch zwei Ausgaben von Duchamps "Boîte-en-valise", wobei die von 1941 sogar zur Erstauflage gehörte.⁴⁴¹ Seit 1974 legte er seine "Time Capsules" an, die deutlich die Strategie des "Sammlers" Warhol zeigen, auch über den Tod hinaus den Kult um seine Person erhalten zu wollen. Sie bestehen aus einer großen Anzahl von Kartons, die, gefüllt, verschlossen, datiert und archiviert, Monatsessenzen seiner Tätigkeit sind. Als eigentlich unbedeutende Details aus dem Alltagsleben eines Künstlers werden sie in der Gesamtschau zu Zeugen seiner Existenz und reflektieren eindringlich das Umfeld und den zeitlichen Rahmen, innerhalb dessen seine Kunst entstand. Man kann in den "Zeitkapseln" sowie in seiner späteren Serie "Reversals and Retrospectives" von 1979 durchaus Parallelen zu dem Werk Duchamps sehen. Diese Verwandtschaft deutet sich zum einen in der Intention der "Zeitkapseln" an, deren Inhalt allein durch den Faktor Zeit einen Bedeutungswandel erfuhr: Viele Dinge, die zum Zeitpunkt ihrer Einlagerung banal und uninteressant waren, galten bei der späteren Öffnung plötzlich als Kunst. Dieser Prozeß der "Metamorphose" ohne aktives Zutun des Künstlers - vergleichbar mit der "Semioophoren"-Theorie Pomians - ähnelt dem der "Kofferschachtel" von Duchamp,

⁴³⁹Vgl. ebd.

⁴⁴⁰Vgl. Mathias Winzen, Sammeln - so selbstverständlich, so paradox, in: Kat. Deep Storage, München 1997, S. 13.

⁴⁴¹1963 fand seine erste persönliche Begegnung mit Duchamp statt, vgl. Kat. Deep Storage, München 1997, S. 278.

da auch diese eine Zusammenschau von Arbeiten bot, die zum Zeitpunkt ihrer Edition teilweise mehr als 20 Jahre alt waren und nun in einem zeitlich veränderten Kontext "enthüllt" wurden.

Bei allen besprochenen künstlerischen Projekten erklärt sich die konsequente Verwendung von vorgefundenen Gegenständen, verbunden mit einem völlig veränderten Status von Kunst, immer wieder durch die offensichtliche Bezugnahme auf das große Vorbild Marcel Duchamp. So gibt es kaum einen Objekt-Künstler der zweiten Avantgarde, dessen Werk nicht Spuren Duchamp'scher Adaption aufweist. Die Sammlung und Verwendung gefundener und ausgewählter Objekte und deren Präsentation in einem zunehmend expansiven Rahmen wurde anhand der "Eroberung des Raumes" durch den Künstler aufgezeigt. Neben der besprochenen Arbeitsmethode, authentische Gegenstände als Zeugen bestimmter Sachverhalte wie Alltagsrealität oder individuelle Spurensuche einzusetzen, war die ausschließliche Verwendung von Reproduktionen in künstlerischen Projekten nach dem Zweiten Weltkrieg ein zweites Merkmal der Duchamp-Rezeption. Ihre Rolle in der Vermittlung künstlerischer Inhalte soll im folgenden geklärt werden.

Das Sammeln von Reproduktionen und fotografischen Abbildungen, verbunden mit einer in den 60er Jahren verstärkt einsetzenden Anlehnung an museale Präsentationsformen, ist zunächst ein Phänomen, das sich formgeschichtlich aus der konsequenten Weiterentwicklung von Duchamps reproduziertem "Koffermuseum" ergibt. Duchamp nutzte die Reproduktion in ihrer ganzen Vielfältigkeit als gültiges Instrument zur umfassenden Dokumentation seines eigenen Werkes. Auch die Dadaisten hatten sich der fotografischen Reproduktion bedient. Ihre Fotomontagen waren zusammengesetzte Abbilder der Realität, wobei die einzelnen Versatzstücke jeweils als objektive Träger einer Bildwirklichkeit benutzt und angesehen wurden. Erst ihr Zusammenspiel ergab ein verzerrtes und "unstimmiges" Bild von Realität, das provokant die "unstimmigen" Zustände und existierenden Mißstände in Politik und Gesellschaft spiegeln sollte. Der Abbildcharakter selbst wurde hier nicht hinterfragt, sondern man versuchte, mit seiner Hilfe Sachverhalte neu und anders darzustellen. Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierten sich jedoch Tendenzen, die diesen "Medienoptimismus"⁴⁴² der ersten Avantgarde in Frage stellten. Der Euphorie über die scheinbar unbegrenzten Präsentationsmöglichkeiten der Fotografie, Sachverhalte zu zeigen und jedem zugänglich zu machen - im Gegensatz zu den begrenzten Möglichkeiten der kunstvermittelnden Institution Museum - folgten nach dem Zweiten Weltkrieg die Zweifel an der fotografischen Reproduktion als Instrument einer umfassenden und objektiven Gedächtnisarbeit. Die Reproduktion wurde zunehmend zum Medium der künstlerischen Manipulation. Das unbegrenzte Vertrauen in die Fotografie als objektiver Realitätsbeweis und wirksames Medium für das Speichern, Präsentieren und Dokumentieren von Erinnerung, wurde auf subtile Art untergraben, indem man sich genau jener technischen Raffinessen (Ausschnitt, Blickwinkel, Sujetwahl, Größenmaßstab, Kontraste etc.) bediente, welche vor dem Zweiten Weltkrieg Film und Fotografie noch zum realistischen Darstellungsmittel ersten Ranges gemacht hatten. Die Vielfalt möglicher Ansichten und Blickwinkel eines einzigen Darstellungsgegenstandes in der Fotografie wurde jetzt zur Metapher für die Vielfalt möglicher historischer Zusammenhänge, welcher in der Präsentation weder fotografische noch museale Sammlungen gerecht werden konnten. Der Überzeugung, daß optische Erfahrung nicht zur Erkenntnis ausreicht und an entscheidenden Stellen sogar versagt, folgte einerseits

⁴⁴²Diesen Begriff verwendete Benjamin H. D. Buchloh in: Ders., Atlas, Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa, in: Kat. Deep Storage, München 1997, S. 55 (im folgenden Buchloh, München 1977).

die Beschränkung auf thematische Fotoserien. Sie stellten Aspekte abseits globaler Zusammenhänge, nebensächliche oder individuelle Zeichen und Spuren von Geschichte in der Abbildung dar. Andere Künstler bedienten sich der gegenteiligen Methode und versuchten gerade durch eine Unmenge an fotografischem Material, die Schwierigkeit einer Ordnung und Deutung der gespeicherten Information aufzuzeigen. Den Höhepunkt dieser Infragestellung des fotografischen Mediums bildete der Fotorealismus in den 70er Jahren. Mit seinem Motto “alles ist, wie es ist, und ist doch anders, als es erscheint“ verwies er mittels der Fotografie auf die generelle Täuschung in der Realitätswahrnehmung.

Als ersten Versuch, die Ausstellung als Kunstform zu etablieren, nennt Grasskamp die “thematische Ausstellung” des Künstlers Richard Hamilton 1955 unter dem futuristischen Motto “Man, Machine and Motion”.⁴⁴³ Das überraschende Moment daran ist seiner Meinung nach die Tatsache, daß die ausgestellte Serie von fotografischen Reproduktionen den angestrebten Zusammenhang von Mensch und Maschine besser darstellen konnte, als dies mit futuristischen Gemälden möglich gewesen wäre. In der Theorie praktizierte dies jedoch schon André Malraux mit seinem 1947 in Buchform erschienenen “imaginären Museum”, welches er selbst als ein Produkt des “Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit” beschrieb.⁴⁴⁴ Durch die Möglichkeit der Reproduktion war jedem “Besucher“ dieses fiktiven Museums eine Fülle von farbigen Abbildungen aller Kulturdenkmäler und -bildnisse dieser Welt zugänglich, was Malraux zu der Erkenntnis brachte, daß das “imaginäre Museum” in seiner Vollständigkeit jedem realen Museum überlegen war:

*“Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat seine Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloß sich die Vervielfältigung im Druck.”*⁴⁴⁵

Das “imaginäre Museum” liest sich wiederum wie ein posthumes Theorem zu Duchamps “Kofferschachtel”, die einige Jahre zuvor editiert worden war. Malraux schrieb der Reproduktion das große Verdienst zu, nicht nur verschiedenartigste Werke einer Epoche wie Wandteppich, Glasfenster, Miniatur, Tafelbild und Statue zu einer Familie zu vereinen, sondern ihnen auch durch das durchgängig gleiche Format und technische Raffinessen, wie Detailvergrößerungen, denselben qualitativen Stellenwert zu geben.⁴⁴⁶ Seine Besprechung von Werken in dem “imaginären Museum”, welche Unterschiede in Gattung, Entstehungszeit und Kultur aufweisen, könnte in keinem realen Museum der Welt stattfinden, denn die *“Reproduktion hat uns Bildwerke aus der ganzen Welt gebracht.”*⁴⁴⁷

Duchamp führte genau diesen Aspekt mit seinem “Koffermuseum” exemplarisch vor. Sein “Museum” bestand ausnahmslos aus Reproduktionen und wies eine Vollständigkeit auf, die zu erreichen einem realen Museum kaum gelungen wäre, da die einzelnen Arbeiten in dieser Zeit auf zwei Kontinente verteilt waren, einige Arbeiten nicht mehr existierten oder, wie das “Große Glas”, stark beschädigt waren. Auch die Vielzahl an Bezügen und Zusammenhängen, die sich durch die Kombination von sonst getrennten Werken oder Werkgruppen ergaben, war

⁴⁴³Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 12.

⁴⁴⁴Vgl. André Malraux, Psychologie der Kunst, Das Imaginäre Museum, Baden-Baden 1947.

⁴⁴⁵Aus: ebd. S. 9.

⁴⁴⁶Vgl. ebd. S. 16-19.

⁴⁴⁷Vgl. ebd. S. 42.

ein Ergebnis dieser universalen Zusammenschau. Die Ordnungsprinzipien waren unerschöpflich und Duchamps "Kofferschachtel" wurde zum "Museum ohne Mauern".⁴⁴⁸

Buchloh untersucht in seinem Essay "Atlas. Warburgs Vorbild?", ob es Vorbilder bei der ersten Avantgarde für das künstlerische Verfahren der Akkumulation von fotografischen Abbildern gibt.⁴⁴⁹ Die fotografische Reihung der Nachkriegszeit, wie sie auch Hamilton 1955 präsentierte, ähnelt der Methodik einer archivalischen Verwaltung und Bestandsaufnahme. Die Aufzeichnung von historischen Prozessen durch das Sammeln von Fakten und Auflisten von chronologischen Abfolgen, wie sie sich zunehmend in künstlerischen Projekten der 60er und 70er Jahre herauskristallisierte, scheint der ursprünglichen Forderung der ersten Avantgarde nach Unmittelbarkeit, Schock und Brechung zunächst zu widersprechen.⁴⁵⁰ Buchlohs Suche nach Vorbildern zu dem Verfahren der zweiten Avantgarde ist gekoppelt an eine formgeschichtliche Untersuchung des Begriffes "Atlas", den man in verschiedenen Projekten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg findet.

Zuerst tauchte dieser Begriff als metaphorische Abwandlung der ursprünglichen Bedeutung - ein Buchtypus, welcher geografische und astronomische Fakten sammelt und darstellt - im Projekt "Mnemosyne Atlas" des Kunsthistorikers Aby Warburg auf, in dem sich nach Buchloh jener "Medienoptimismus" dieser Zeit widerspiegelt.

*"Ein schier unbegrenztes Vertrauen in die emanzipatorische Funktion fotografischer Reproduktion und ihrer massenhaften Verbreitung [...] scheint Warburgs Projekt zu beseelen."*⁴⁵¹

Der "Atlas" wurde von Warburg 1925 als theoretisches Projekt formuliert und dann systematisch bis 1929 ausgearbeitet.⁴⁵² Warburg sammelte und kombinierte über sechzig Tafeln mit mehr als tausend Fotografien. Der "Mnemosyne Atlas" sollte als *"Exemplum der Funktionen eines kollektiven, gesellschaftlichen Gedächtnisses dienen, indem er die sich in der Geschichte der Darstellung wiederholenden Motive in Gestik oder körperlichem Ausdruck [...] kartografierte."*⁴⁵³ Darüber hinaus bot er anhand der ausgewählten fotografischen Reproduktionen ein breites Spektrum an Erfahrungs- und Darstellungskonventionen.

*"Da begegnen sich, Wange an Wange, spätantike Reliefs, profane Handschriften, monumentale Fresken, Briefmarken und populäre Flugblätter, Illustriertenmaterial und Meisterzeichnungen."*⁴⁵⁴

⁴⁴⁸Diese Titulierung wendete Walter Grasskamp auf die fotografische Serie an, die nach seiner Überzeugung seit Hamilton zur beständigen Herausforderung wurde, die Welt neu zu ordnen, da ihre Möglichkeiten die Sensibilität für die Entdeckung und Produktion von Zusammenhängen schärfte. Vgl. Grasskamp, Münster 1977, S. 39.

⁴⁴⁹Aus: Buchloh, München 1977, S. 50.

⁴⁵⁰Vgl. ebd.

⁴⁵¹Aus: ebd. S. 52.

⁴⁵²Vgl. ebd. S. 50-54.

⁴⁵³Aus: ebd. S. 51.

⁴⁵⁴Aus: Kurt. W. Forster, Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten, in: Horst Bredekamp/Michael Diers/Charlotte Schoell-Glaß (Hrsg.), Aby Warburg, Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, Weinheim 1991, S. 11-37, zit. nach: ebd. S. 52.

Der Kunst- und Kulturhistoriker Warburg, dessen Hauptinteresse dem Nachleben der Antike in den nachklassischen Epochen in Europa galt, baute eine umfangreiche Bibliothek auf, die um 1920 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Mit seinem "Atlas" brach er die akademischen Grenzen zwischen hoher Kunst und Massenkultur auf und stellte nach Buchloh die hierarchischen Strukturen der Kunstgeschichte selbst in Frage, deren Methoden und Kategorien in dieser Zeit noch weitgehend auf Formanalyse und Stilkritik ausgerichtet waren.⁴⁵⁵

Wesentliches Merkmal von Aby Warburgs "Mnemosyne Atlas" ist die kommentarlose Präsentation von historischer Information und ihre unmittelbare Zusammenstellung in Form von Reproduktionen. Wolfgang Kemp weist auf eine Analogie von Warburgs "Mnemosyne Atlas" als Geschichtsmodell zum unvollendeten "Passagen-Werk" "Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts" von Walter Benjamin hin, das durch die Montage von Textfragmenten versucht, eine "analytische Erinnerung an die kollektiven Erlebnisformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Paris zu rekonstruieren".⁴⁵⁶ Die Ähnlichkeit von Warburgs "Mnemosyne Atlas" und Benjamins "Passagen-Werk" zu den gezielten Schockeffekten in den künstlerischen Montagepraktiken der Dadaisten und Surrealisten wird in Theodor W. Adornos "Charakteristik Walter Benjamins" deutlich:

*"Benjamins Absicht war es, auf alle offenbare Auslegung zu verzichten und die Bedeutungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen [...] Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen."*⁴⁵⁷

Die unkonventionelle Zusammenstellung von gesammelten Fakten in Form von Reproduktionen zeigt schon hier eine veränderte Form von Geschichtserfassung und Geschichtsverständnis. Geschichte wurde nicht länger als chronologische Aneinanderreihung von Ereignissen und Höhepunkten verstanden und an einzelnen berühmten Personen festgemacht, sondern als ein ständiges Ineinandergreifendes von Ereignissen, Prozessen und Interaktionen einer Vielzahl von Individuen. Diese veränderte Einstellung fand sich in ähnlicher Form auch bei den späteren Fotomontagen der Dadaisten. Buchloh stellt um 1925 eine Umwandlung der Ästhetik der dadaistischen Fotomontage fest, "in der das Epistem der Wahrnehmungsschocks durch das Epistem der archivalischen Ordnung ersetzt wurde."⁴⁵⁸ Man wollte die Wiederherstellung einer kommunikativen Dimension des fotografischen Bildes, im Gegensatz zu der vorher angestrebten unkommunikativen und depolitizierenden Zusammenhangslosigkeit, die jede Möglichkeit sozialer Verständigung ausschloß. Grundlage dafür war ein "Medienoptimismus" und der Glaube an die Fotografie als fähiges Instrument zur Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses.⁴⁵⁹ Sie konnte nicht nur eine unbegrenzte

⁴⁵⁵Vgl. ebd.

⁴⁵⁶Vgl. Wolfgang Kemp, Benjamin und Aby Warburg, in: Kritische Berichte, Jg. 3, 1975, Heft 1, S. 5ff., zit. nach: ebd. S. 52.

⁴⁵⁷Aus: Theodor W. Adorno, Charakteristik Walter Benjamins, in: Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1977, S. 238-253.

⁴⁵⁸Aus: Buchloh, München 1997, S. 54.

⁴⁵⁹Es gab in dieser Zeit auch durchaus kritische Stimmen zur Funktion des fotografischen Abbildes. Siegfried Kracauer warnt in seinem Aufsatz zur Fotografie von 1927 vor der zerstörerischen Kraft des fotografischen Abbildes, wenn diese zur Konstruktion des historischen Gedächtnisses herangezogen wird: "In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern. Das räumliche Kontinuum aus der Perspektive der Kamera überzieht die Raumercheinung des erkannten Gegenstandes, die Ähnlichkeit mit ihm verwischt die Konturen seiner 'Geschichte'. Noch niemals hat eine

Anzahl von Individuen und Gegenständen abbilden, sondern auch eine Vielzahl von verschiedenen Aspekten eines einzigen Gegenstandes liefern. Mit Hilfe der Fotografie war es möglich geworden, ein Thema in seinen vielfältigen Facetten darzustellen. Zudem weist Benjamin auf die Möglichkeit der technischen Reproduktion hin, Details hervorzuheben und Größe und Maßstab des abgebildeten Originals zu verändern.⁴⁶⁰ Auch für das "Koffermuseum" nutzte Duchamp die technischen Möglichkeiten der Reproduktion, um eine miniaturisierte, aber vollständige Dokumentation seines Werkes zu schaffen. Die Veränderbarkeit des Originals durch die Reproduktion ermöglichte dem Betrachter ferner, den Kunstwerken der Vergangenheit, die anfänglich im Dienste eines magischen oder religiösen Rituals entstanden und vielleicht nur wenigen, ausgewählten Personen an einem festgelegten Ort zugänglich waren, habhaft zu werden und ihnen souverän und kritisch gegenüberzutreten.

*"Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm [dem Betrachter, Anm. d. A.] eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht."*⁴⁶¹

Doch der zunehmenden Forderung nach Zugänglichkeit durch die Reproduktion mußte zwangsläufig die Originalität und Echtheit des Kunstwerkes weichen. Die "Aura" des Kunstwerkes, sein "Kultwert", wurde dem "Ausstellungswert" geopfert.⁴⁶² Benjamin zeigt in diesem Zusammenhang auch die Gefahren einer solchen Entwicklung auf:

*"Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugschaft der Sache ins Wanken."*⁴⁶³

Hier wird - im Gegensatz zum "Medienoptimismus" der Avantgarde vor dem Zweiten Weltkrieg - der Zweifel an der Fähigkeit der Reproduktion zur Rekonstruktion von Geschichte in ihren ursächlichen Zusammenhängen deutlich.⁴⁶⁴ Die zusätzliche Möglichkeit der Vervielfältigung impliziert für ihn neben der Entwertung des "auratischen" Kunstwerkes vor allem auch die Gefahr der Kontrolle und Manipulation, was letztlich zu einer Verfälschung von Realität führt.

*"So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht."*⁴⁶⁵

So wird bei August Sanders "Antlitz der Zeit" von 1930, dessen Werk Benjamin in seinem Essay "Kleine Geschichte der Photographie" als "Übungsatlas" beschreibt,⁴⁶⁶ deutlich, daß die Verwendung der Reproduktion als Massenmedium - ob durch die Fotografie oder den Film -

Zeit so wenig über sich Bescheid gewußt." Aus: Siegfried Kracauer, Die Photographie, in: Ornament der Maße, Frankfurt 1963, S. 21-39.

⁴⁶⁰Vgl. Benjamin, Frankfurt a.M. 1963, S. 14/15.

⁴⁶¹Vgl. ebd. S. 37.

⁴⁶²Vgl. ebd. S. 21-24.

⁴⁶³Aus: ebd. S. 15.

⁴⁶⁴Benjamins Aufsatz stammt von 1955.

⁴⁶⁵Aus: ebd. S. 41.

⁴⁶⁶Vgl. Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Benjamin, Frankfurt a.M. 1963, S. 86.

auch der politischen Manipulation die Türen öffnen kann. Sanders Werk ist eine in sieben Gruppen aufgeteilte fotografische Portraitsammlung, die der bestehenden damals Gesellschaftsordnung entspricht. In der Auswahl der Portraits geht Sanders vom Bauern aus und führt den Betrachter dann durch alle Schichten und Berufsarten *“zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten.”*⁴⁶⁷ Aus der unmittelbaren Beobachtung wurde auf diese Weise eine pseudowissenschaftliche Studie zur vergleichenden Physiognomie, die schon bald als Handbuch dem Studium der Beziehungen zwischen Klassenzugehörigkeit und politisch-ideologischer Ausrichtung dienen sollte und in der faschistischen Praxis dann zum Extrem des Vergleiches von Physiognomie und rassistischer Ideologie mittels der Fotografie pervertiert wurde.⁴⁶⁸

In der Nachkriegsgeneration findet sich ebenfalls der Begriff *“Atlas”* in Verbindung mit künstlerischen Sammelstrategien, so bei dem Pop Art Künstler Eduardo Paolozzi und seinem *“My Psychic Atlas”*, aber auch bei Gerhard Richter und Marcel Broodthaers. Doch läßt sich bei diesen Projekten bereits eine veränderte Einstellung zur Reproduktion als Mittel der Rekonstruktion von historischen Sachverhalten feststellen.

Richters Projekt *“Atlas”* von 1962 ist eine Ansammlung fotografischer Dokumente. Entgegen einer gezielten Sammelstrategie in bezug auf ein Sujet oder Thema, ist sein Werk durch extreme Diskontinuität und Heterogenität gekennzeichnet. Sein *“Atlas”* ist ein *“Work-in-progress”*, der heute aus etwa 5000 Bildern besteht, die auf 600 Tafeln verteilt sind. Er gleicht dem intimen Fotoalbum genauso wie einer enzyklopädischen Reihe. Die von ihm gesammelten Amateurfotos unterschiedlichster Herkunft sind zu Gruppen ohne verbindliche Struktur zusammengefaßt: Konzentrationslager, Landschaften, Fragmente von Gemälden, lokale Ereignisse, Familienfotos, Pornographie, Portraits, Stadtansichten, unscharfe Bilder von Angehörigen der RAF, Blumen und mehr. Der zeitliche Rahmen, der mit den Fotos abgesteckt wird, erstreckt sich von 1945 bis heute. Richters *“Atlas”* ähnelt in gewisser Weise einer *“Black-box”*⁴⁶⁹ der kollektiven Erinnerung, in der geschichtliche Prozesse und Ereignisse, ob unbedeutend oder wichtig, kommentarlos festgehalten werden. Die Vermischung von kollektiver und individueller Erinnerung zu einer ungewohnten und schwer durchschaubaren Ansammlung von vergangenen Ereignissen widerspricht nicht nur gängigen historischen Modellen der Geschichtsvermittlung, sondern führt durch die plötzlich sichtbar werdende Vielzahl möglicher Ordnungsmuster gleichzeitig die Unmöglichkeit vor Augen, durch ein einziges Ordnungskriterium die Komplexität von geschichtlichen Prozessen auch nur im Ansatz zu begreifen. Nach Buchlohs Überzeugung negiert Richter mit seinem Projekt aber vor allem den utopischen *“Medienoptimismus”* der Avantgarde der 20er Jahre, die in der Fotografie neue Möglichkeiten einer kollektiven Selbstdarstellung und Selbstbestimmung sah.⁴⁷⁰

Marcel Broodthaers verwandte 1975 ebenfalls den Begriff *“Atlas”*, verbunden mit dem Aspekt einer archivalischen Sammlung. Sein Miniaturbuch mit dem Titel *“La Conquête de l’espace: Atlas à usage des artistes et de militaires (Die Eroberung des Weltraumes: Atlas zum Gebrauch von Künstlern und Militärs)”*, enthält in alphabetischer Reihenfolge scheinbar zufällig ausgewählte Länder der Welt in ihren Umrißskizzen, wobei alle, unabhängig von ihrer tatsächlichen Größe auf ein einheitliches Format reduziert sind. Hier ist nur die Reproduktion mittels technischer Raffinessen in der Lage, Dimensionen in dieser Art und Weise anzugleichen. Zu dem Tatbestand der Standardisierung und *“Angleichung”* bei

⁴⁶⁷ Aus: ebd. S. 85.

⁴⁶⁸ Vgl. Buchloh, München 1997, S. 51.

⁴⁶⁹ Vgl. Kurzführer zur documenta X, Cantz Verlag 1997, S. 196/197.

⁴⁷⁰ Vgl. Buchloh, München 1997, S. 56.

gleichzeitigem Verlust des Besonderen im “Zeitalter der Reproduzierbarkeit” äußert sich Benjamin wie folgt:

“Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige in der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.”⁴⁷¹

Insofern stellte auch Broodthaers wie schon Richter mit seinem “Atlas” die Reproduktion als gültiges Instrument zur Realitätsvermittlung in Frage, eine Position, die er auch in seiner Museumskonzeption von 1968-72 konsequent vertrat.

Wie deutlich wurde, unterschieden sich die dokumentarischen Sammelstrategien nach dem Zweiten Weltkrieg von Buchlohs konstatiertem “Medienoptimismus” der 20er Jahre. Die Künstler bedienten sich zwar der Reproduktion, zweifelten aber gleichzeitig ihre Fähigkeit als objektive und umfassende Zeitdokumentation an, woran die Manipulation der fotografischen Abbildung zuerst durch den Faschismus, später durch die Werbung sicher nicht unbeteiligt war.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß sich mit der “Hilfe” Duchamps (Sammeln als Strategie, Definition eines beliebigen Gegenstandes als Kunstwerk, Infragestellen der Originalität durch Verwendung von Reproduktionen, Etablierung der Ausstellung als Kunstform, Verflechtung von Wissenschaft, Technik, Handwerk und Kunst) in der Folge “raumerobernde” Sammelbestrebungen entwickeln konnten, die sich zunehmend museal-wissenschaftlicher Methoden wie sammeln, speichern, bewahren, archivieren und ausstellen bedienten. In bezug auf den Inhalt dieser Sammlungen werden dabei zwei Tendenzen deutlich: Erstens läßt sich eine starke Konzentration auf das Objekt ausmachen. Es dient entweder als Informationsträger einer symbolhaften Surrealität, einer unmittelbaren Realität, oder ist als Kult- und Fetischobjekt Träger einer gefühlsgerichteten Form von Wertigkeit. In allen Fällen basiert dieser Objektgebrauch also auf einem bestimmten Symbolgehalt oder “Kultwert” des Gegenstandes, dessen Verlust Benjamin dem Kunstwerk im “Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” bescheinigt hatte. Das beliebig reproduzierbare Duplikat tritt an die Stelle des Unikates und kann dadurch dessen “Ausstellungswert” erhöhen.⁴⁷² Eine zweite sich abzeichnende Tendenz künstlerischer Sammelstrategien, verbunden mit einer musealen Präsentationsform, ist die Überprüfung eben dieses “Ausstellungswertes” und seine Gültigkeit in bezug auf die Vermittlung und Erkenntnis von Sachverhalten. Die Künstler konzentrierten sich nicht auf das Objekt selber, sondern auf das Medium der Reproduktion, das Duplikat. Das Infragestellen seiner Funktion als gültiges Instrument zur Veranschaulichung oder Dokumentation von Sachverhalten und größeren Zusammenhängen, erweist sich dabei paradoxerweise als eine Folge dieser erhöhten Ausstellbarkeit und ständigen Verfügbarkeit.

Die ausführliche Beschreibung der verschiedenen künstlerischen Sammel- und Präsentationsmethoden von Duchamp bis zu den Künstlermuseen erfolgt im Rahmen dieser Arbeit vor dem Hintergrund der “Eroberung des Raumes”. Von Cornells Kastenräumen bis zu den künstlerischen Erlebnisräumen des “Dylaby” der 60er Jahre wurden die Sammlungen

⁴⁷¹Aus: Benjamin, Frankfurt a.M. 1963, S. 19. In der weiteren Entwicklung förderten nach Grasskamp Wissenschaft, Pädagogik, Bürokratie und Tourismus die kulturelle Angleichung sowie die internationale Standardisierung im Museumswesen, vgl. Grasskamp, München 1992, S. 90.

⁴⁷²Vgl. Benjamin, Frankfurt a.M. 1963, S. 23.

umfangreicher, der sie präsentierende Raum größer. Die Sammlungen sollten dabei zunehmend Zusammenhänge veranschaulichen und Disziplinen überbrücken. Dieser selbstaufgelegte “Bildungsauftrag” ließ die Künstler verstärkt zu seriösen, museal-wissenschaftlichen Sammel- und Präsentationsformen greifen. Die Ausstellung als Kunstform weitete sich dabei zur Museumssammlung aus. Innerhalb dieser Sammlungen wurde sowohl mit dem authentischen Objekt, als auch seinem Duplikat gearbeitet und auf diese Weise die Möglichkeiten der Weltaneignung und -vermittlung zwischen diesen beiden Polen erneut diskutiert.

5. Museumskritik und “Kunstaufbruch” der 60er und 70er Jahre

In dem Maße, wie bestimmende Merkmale in der Kunst der ersten Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen wurden, klang auch die Kritik am öffentlichen Museum seit Mitte der 60er Jahre und die Forderung nach einem neuen dynamischen “Museum der Zukunft” wie ein Widerhall futuristischen “Revoluzzertums”. Man konstatierte eine allgemeine Krise der Museen und warf ihnen auch jetzt vor, Lagerstätten kulturellen Strandgutes zu sein, elfenbeinerne Türme, in die man die Museen einsperre und zur gesellschaftlichen Geltungslosigkeit verdamme. Einen aufschlußreichen Überblick über Kritik und Lösungsvorschläge dieser Zeit bietet die Publikation “Das Museum der Zukunft” von 1970, in der 43 Beiträge von Politikern, Sammlern, Museumsdirektoren, Künstlern, Kunsthändlern, Universitätslehrern, Architekten und Journalisten zu diesem Thema zusammengetragen wurden.⁴⁷³ Der durchgängige Konsens bei allen Autoren ist die Forderung nach mehr Gegenwartsbezogenheit, Demokratisierung und Dynamik. Eine Ausnahme bildet vielleicht Werner Haftmanns Beitrag, der den Schwerpunkt musealer Präsentation nach wie vor allein in dem Bewußtmachen und der Erhaltung der Historie sieht.

*“Die Erinnerungsströme lebendig zu erhalten, sie für die Gegenwart zu aktivieren, Kontinuität zu zeigen und zu bewahren, war die Aufgabe des Museums und ist sie noch heute. Erinnerung ist unabdingbarer Teil unserer Gegenwart, wesentliches und schöpferisches Agens unserer Anschauung, unserer Reflexion, unseres Verhaltens. Deshalb ist und bleibt das Museum gehalten, die Kontinuität des Werdens zu zeigen, die Genesis, damit das Agens der Erinnerung wirksam bleibe.”*⁴⁷⁴

Als damaliger Direktor der Nationalgalerie in Berlin nimmt Haftmann 1969 anlässlich seiner Rede zur Hundertjahrfeier der Hamburger Kunsthalle Stellung zur Museumskritik dieser Zeit und begegnet ihr, wie so oft, mit statistischen Werten, welche seiner Meinung nach belegen, daß die Museen sich entgegen aller Kritik ständig wachsender Besucherzahlen erfreuen. So habe die Nationalgalerie in Berlin in den elf Monaten ihres Bestehens 400.000 Besucher, die Biennale in Venedig während ihrer viermonatigen Öffnung 180.000 Besucher, die documenta in Kassel in dreieinhalb Monaten 200.000 Besucher und die in Stuttgart, London und Paris gezeigte Bauhaus-Ausstellung beispielsweise 380.000 Besucher verzeichnen können.⁴⁷⁵ Die negative Kritik leitet Haftmann ab aus einem

*“ [...] ziellosem Avantgardismus, futurologischen Träumereien, aus schematisch verkürzten Vorstellungen von rapide wechselnden Kunstabläufen und einem vom Narzißmus der eigenen kleinen Gruppe gereizten Hang zur Verneinung.”*⁴⁷⁶

Diese Haltung gehe an den Tatsachen des kulturellen Lebens unserer Gesellschaft absichtlich vorbei, *“um unter dem Ruf nach radikaler Veränderung Verwirrung zu stiften”*.⁴⁷⁷

⁴⁷³Vgl. Gerhard Bott (Hrsg.), Das Museum der Zukunft, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1970 (im folgenden Bott, Köln 1970). Spätere kritische Studien zum Thema sind u. a.: Douglas Crimp, On the Museum's ruins, in: October No. 43, 1980; Henri Pierre Jeudi, Die Welt als Museum, Berlin 1987; Pomian, Berlin 1988; Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Zeitphänomen Musealisierung, Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990.

⁴⁷⁴Aus: Werner Haftmann: Das Museum der Gegenwart, in: Bott, Köln 1970, S. 115.

⁴⁷⁵Vgl. ebd. S. 110.

⁴⁷⁶Aus: ebd.

Ernstzunehmendere Kritik kommt seiner Meinung nach aus den Reihen der Künstler, doch die sei so alt wie das Museum selbst. In den Vorwürfen, die Kunst müsse die "trübe Luft" des Museums verlassen, da sie nichts anderes täte, "als auf dem Hintern im Museum zu sitzen" (Guttuso/Oldenburger), drücke sich die alte Sehnsucht des Künstlers aus, "im öffentlichen und im breiten Einvernehmen mit seiner Gesellschaft zu wirken".⁴⁷⁸ Partiiell verwirklichte Ansätze wie in Rußland 1918-1921 seien jedoch als "Unordnung des intellektuellen Linkertums" im Keim erstickt worden. Die tatsächlichen Folgen einer gesellschaftsbezogenen und volksverbundenen Kunsttätigkeit sieht Haftmann im stalinistischen Rußland und Hitlerdeutschland, nämlich angewandte politische Malkunst und die Einsicht, daß

*"[...] die im gesellschaftlichen Leben notwendigen Akzessorien der Demokratie - das Mehrheitsverhältnis und das Abstimmungsergebnis - im Bereich der Kunst nicht verwendbar sind."*⁴⁷⁹

Dagegen fordert der Sammler und Kunsthistoriker Peter Ludwig in seinem Beitrag das "demokratische Museum", welches offene Begegnungsstätte für alle Kunstinteressierten gleich welchen Bildungsstandes sein soll und darüber hinaus Informationszentrum für alle Fragen der Kunst.⁴⁸⁰ Vergangene und gegenwärtige Kunst solle gezeigt werden, Fotografie und Film vertreten sein, Kunstvorträge gehalten sowie Diskussionsabende durchgeführt werden. In seiner Kritik am zeitgenössischen Museum erklärt er, schon allein das Wort "museal" sei überholt, verstaubt, uninteressant und für die Gegenwart erledigt, was auch im alltäglichen Sprachgebrauch des Wortes "museumsreif" deutlich werde. Er kritisiert darüber hinaus, daß das Museum an den gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit nicht teilnehme, sondern weiter der "Musentempel für gebildete Stände" geblieben sei, obwohl diese im Sinne eines humanistischen Ideals "gebildeten" Stände immer kleiner geworden wären.⁴⁸¹ Die Beschriftungen zu den Werken seien in den Museen oft nicht verständlich plaziert oder würden beim Besucher die Begriffe der klassischen Mythologie oder der christlichen Ikonographie voraussetzen. Sie bescheinigten ihm damit ungenügenden Bildungsstand und unzureichendes Wissen.⁴⁸²

Der Kunsthistoriker Ulf Martens kritisiert das Museum in seinem Beitrag "Zur Situation (die hinlänglich bekannt ist)" als eine Institution, die nicht nur teuer ist, "sondern tot und tötend, die krank und stumpf macht, ein Moloch, wenn auch minderer Bedeutung."⁴⁸³ Genuß und Wissen, die es vermittele, seien ungeistig und oberflächlich. Und Helmut Presser, damaliger Direktor des Gutenberg-Museums in Mainz konstatiert: "Ein Museum das sich nicht verändert ist tot."⁴⁸⁴

⁴⁷⁷Vgl. ebd.

⁴⁷⁸Aus: ebd. S. 110-111.

⁴⁷⁹Aus: ebd. S. 111.

⁴⁸⁰Vgl. Peter Ludwig: Das Museum heute und morgen, in: Bott, Köln 1970, S. 176.

⁴⁸¹Vgl. ebd. S. 175.

⁴⁸²Vgl. ebd. S. 175/176.

⁴⁸³Aus: Ulf Martens, Zur Situation (die hinlänglich bekannt ist), in: Bott, Köln 1970, S. 185.

⁴⁸⁴Aus: Helmut Presser, Das Museum - gestern, heute, morgen, in: Bott, Köln 1970, S. 216.

Andere Stimmen behaupten, “das Museum sei so antiquiert, daß man es getrost selber ausstellen könne“.⁴⁸⁵ Außerdem hätten die Besucher Angst vor der “musealen Gelehrsamkeit” und wären der allgemeinen Überzeugung:

*“Im Museum, da muß man auf leisen Sohlen devot umherschleichen, überall heißt es ‘Finger weg!’, man liest viel Lateinisches, und da steht vor allem soviel Zeug herum, das für die Wissenschaft vielleicht ganz wertvoll ist, von dem ich aber nicht weiß, was ich damit anfangen soll. Es sagt mir nichts, und überhaupt ist Museum eben Museum und damit basta.”*⁴⁸⁶

Der Kunsthistoriker Gerhard Bott sieht die Aufgabe des zeitgenössischen Museums deshalb in seiner Anpassung und Wandelfähigkeit, denn das Unbehagen am Museum entstehe überall dort, wo diese Grundbedingung, der stete Wandel, nicht spürbar sei.⁴⁸⁷ Die Zielsetzung musealer Vermittlung, wie sie im Sinne der Aufklärung formuliert worden war, widerspricht laut Bott nicht dem Bedürfnis nach Veränderung und Anpassung. Er zitiert in diesem Kontext Großherzog Ludwig I. von Hessen, der am 12. Juli 1820 in der Stiftungsurkunde für das heutige Hessische Landesmuseum Darmstadt die Aufgabe der öffentlichen Sammlung wie folgt formulierte:

*“Der Staat [...] solle die Verpflichtung für den Unterhalt und die Vermehrung der Sammlung übernehmen. Der Zweck dieser Museumsgründung sei es, daß das Museum ‘zur Unterhaltung und Belehrung des Publikums offen stehen’ soll. Die Sammlungen dienen, [...] ‘zur Beförderung wahrer Aufklärung und Verbreitung nützlicher Kenntnisse’.”*⁴⁸⁸

Dieses klar formulierte Ziel charakterisiert Botts Meinung nach das Museum nicht als Bewahrungsanstalt von Kunstwerken, als Selbstdarstellung von Reichtum und Kennerschaft, sondern als vielen Menschen offenstehendes Bildungsinstitut. Die Zielsetzung impliziere keine starren Regeln, sondern mögliche Veränderungen und Anpassungen an veränderte gesellschaftliche Verhältnisse, die das jeweilige Bildungsniveau bestimmen. Die Verpflichtung des zeitgenössischen Museums sieht Bott vor allem in der Präsentation junger Kunst, um ihr die Möglichkeit zu geben, sich in der Konfrontation mit dem Wirken vergangener Epochen zu beweisen.

Gekoppelt an die Notwendigkeit der Anpassung und Zeitbezogenheit ist in der Diskussion um eine Veränderung im Museumswesen die Vorstellung von einem “dynamischen” Museum, wie es beispielsweise der damalige Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Wieland Schmied, fordert. Seiner Meinung nach hat die Kunst seit Duchamp Grenzen überschritten und sei weiter dabei, dies zu tun.⁴⁸⁹ Schmied hält es deshalb für sinnvoll, Künstlern eigene Räume zu geben und gibt richtig zu bedenken, daß die heutige Kunst nicht mehr auf allgemein geläufigen Glaubensvorstellungen basiert, sondern auf den individuellen Vorstellungen des Künstlers, der in seiner Zeit verhaftet ist.⁴⁹⁰ Seine Überlegungen zu einem “progressiven, dynamischen, lebenden Museum” resultieren aus seiner Beschäftigung mit dem “Abstrakten Kabinett”, das 1926 von dem Künstler El Lissitzky entworfen und eingerichtet wurde. In diesem Kabinett ließen sich die Wände verstellen, die Bilder aufdecken und verschieben und

⁴⁸⁵Vgl. Vitus B. Dröscher, Von der Sammlung zum Abbild des Lebens, in: Bott, Köln 1970, S. 55.

⁴⁸⁶Aus: ebd.

⁴⁸⁷Vgl. Gerhard Bott, Solange es Museen gibt, wandeln sie sich, in: Ders., Köln 1970, S. 7.

⁴⁸⁸Aus: ebd.

⁴⁸⁹Vgl. Wieland Schmied, Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, Köln 1970, S. 250.

⁴⁹⁰Vgl. ebd. S. 252.

sogar die Farbe der Wände änderte sich je nach Blickwinkel des Betrachters. Das “Abstrakte Kabinett”, das niemals in vollem Umfang realisiert wurde, betrachtet Schmied als mögliche “Keimzelle” eines neuen Kunstmuseums. Zur Realisierung eines neuen Museums bedürfe es seiner Meinung nach sogar einer Vielzahl solcher Kabinette.

“Man verstehe mich recht: ich meine hier nicht die bloße Konzeption von Räumen, die auf eine temporäre oder permanente Ausstellung oder Inszenierung der eigenen schon vorhandenen Arbeiten dieser Künstler abzielt, sondern auch, wie bei Lissitzky, auf die Aufnahme anderer, ihnen geistesverwandter Werke, um ihre ‘Neuartigkeit und Besonderheit sichtbar’ zu machen. [...] es müßten Räume geschaffen werden, die nicht Werke präsentieren, sondern sich selbst - auch mit Lichtspielen und kinetischen Objekten, die dem Raum völlig integriert sind -, es müßten neue Formen der visuellen Kommunikation jenseits des traditionellen Kunstbegriffs des abgeschlossenen Werks erreicht werden, [...] im Sinne auch eines neuen erweiterten Begriffs der Kunst als eines andauernden, nicht abgeschlossenen [...] Prozesses, in den der Betrachter miteinbezogen wird.”⁴⁹¹

Ein entscheidendes Kriterium dieses neuen Museums ist für Schmied, daß es das Neuartige und Besondere an der zeitgenössischen Kunst erkennbar machen soll, und, daß es in der Anordnung der Räume sowie in der Führung der Besucher zu einem Ort der Bewußtseinsklärung wird, wo *“Vergangenheit erkannt und die eigene Zeit aufgenommen werden kann”*.⁴⁹² Die Beschreibung seiner Vorstellung von einem “erweiterten Museum” im Sinne des “Abstrakten Kabinetts” zeigt starke Ähnlichkeit zu bereits realisierten Projekten in den 60er Jahren wie “Dylaby”, welches, wie schon erwähnt, 1962 im Stedelijk Museum von verschiedenen Künstlern als “Erfahrungsraum” geschaffen wurde.⁴⁹³ Interessant ist bei diesem Entwurf eines “dynamischen” und “progressiven” Museums, daß Schmied auf Modelle zurückgreift, die von Künstlern erarbeitet wurden und nicht auf theoretische Verbesserungsvorschläge von Soziologen, Architekten, Stadtplanern oder Museumsdirektoren. Demzufolge ist für ihn eine museale Innovation eher in einer künstlerischen Museumskonzeption denkbar, als in den bestehenden musealen Vermittlungsinstitutionen.

Der negativen wie konstruktiven Kritik am Museum folgte im Laufe der 70er und 80er Jahre ein kultureller “Aufschwung”, der sich zuvor in einem rapide wachsenden Kunstmarkt angekündigt hatte und nun einen Bauboom im Museumswesen nach sich zog. Grasskamps Meinung nach konnte sich innerhalb kurzer Zeit das Museum vom “kulturpolitischen Schattendasein” befreien und in eine neue Phase der “Gründerzeit für Museen” eintreten.⁴⁹⁴ Damit verbunden war eine stattliche Anzahl von Museumsneubauten und Umbauten, die sich 1979 allein im Rheinland auf 26 belief.⁴⁹⁵ Die bekanntesten Neugründungen waren wohl das 1977 eröffnete Centre George Pompidou in Paris, das 1982 eröffnete Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach, die 1984 eröffnete Staatsgalerie Stuttgart und das 1986 eröffnete Museum Ludwig in Köln, um nur einige zu nennen. Laut Karl Ruhberg, dem

⁴⁹¹Aus: Wieland Schmied, Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, Köln 1970, S. 253.

⁴⁹²Aus: ebd. S. 254/255.

⁴⁹³Vgl. Petersen in: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1991, S. 156-165.

⁴⁹⁴Vgl. Walter Grasskamp, Die unästhetische Demokratie, Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992, S. 86 (im folgenden Grasskamp, München 1992).

⁴⁹⁵Walter Grasskamp, Funktionen des Kunstmuseums heute, in: Ders., Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 93 (im folgenden Grasskamp, München 1981).

ehemaligen Direktor des Museums Ludwig in Köln, waren die Aufwendungen für Museumsneubauten in der Bundesrepublik Folgen eines enormen, in seiner Potenzierung nicht vorhersehbaren Publikumsinteresses.⁴⁹⁶ Die Besucherzahlen der bundesdeutschen Museen einschließlich der historischen und kulturgeschichtlichen stiegen 1977 auf 32 Millionen, davon allein in Köln auf 2 Millionen, was seiner doppelten Einwohnerzahl entsprach. Im Jahr 1978 waren, so Ruhrberg, die Tendenzen weiterhin steigend, wobei das Interesse sich nicht nur auf tradierte, sondern auch auf zeitgenössische Kunst bezog, wie die *documenta* von 1977 gezeigt habe.⁴⁹⁷

Folge dieses steigenden Publikumsinteresses und der steigenden Besucherzahlen war, daß das traditionelle Museum als Instrument der Weltdeutung, Repräsentant eines universalen Weltgeistes, als Ort des Verweilens und Studierens, der Kontemplation und Stille, der Ehrfurcht und Bewunderung endgültig durch das zeitgenössische Museum, wie wir es heute kennen, abgelöst wurde. Es änderte seinen Status vom Ort einer ständigen Sammlung hin zu einer Bühne für wechselnde, temporäre Großausstellungen. Es wurde an bestimmte Bedürfnisse angepaßt und entsprechend dem Konsumverhalten seines Publikums selbst zum Konsumtempel, zum Ort der Unrast und Wanderschaft. Mit spektakulären Wechelausstellungen erweiterte es sein traditionelles Arbeitsfeld und erhöhte seine Finanzierungschancen. Ursachen, wie die Hebung des Bildungsniveaus, aber auch der Abbau von Schwellenängsten durch architektonische Raffinessen in den neuen Museen - eine offene, transparente Architektur und die Plazierung von Cafes an strategisch wichtigen Punkten, pädagogische Angebote, freie Kommunikation, eingeschränkte Vorschriften z. B. keine Kleiderordnung und Kinderfreundlichkeit - förderten dabei ein Museumspublikum der Voyeure, Flaneure und Touristen und hält bis heute unsere "Freizeitgesellschaft" bei Laune.

In diesem Spannungsfeld zwischen Kritik und Forderung nach musealer Innovation auf der einen Seite, Bauboom und Ausstellungen als Massenveranstaltung auf der anderen, liegt auch die Zeit des "Kunstaufbruchs" der unruhigen 60er und frühen 70er Jahre. Die deutschen Studentenunruhen weiteten sich nach der Erschießung des Germanistikstudenten Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 bei einer Demonstrationen in West-Berlin gegen den Schah-Besuch und dem Attentat auf den SDS Wortführer Rudi Dutschke am 11. April 1968, zu einer allgemeinen Institutionskritik aus. Man protestierte gegen die Notstandsgesetze, den Vietnamkrieg, die Springerpresse, wollte mehr Mitbestimmung an den Universitäten und strebte nach der Verwirklichung einer repressionsfreien Gesellschaft. Auch in Amerika wurden zunehmend Proteste gegen Sinn und Zweck des Vietnamkrieges laut. 1971 demonstrierten allein in Washington 250.000 Menschen gegen die Fortsetzung des Krieges. Der Funke der "Revolution" sprang in dieser Zeit auch auf die Künstlerschaft über. In Deutschland gründete Joseph Beuys am 22. Juni 1967 die Deutsche Studentenpartei, viele andere Künstler beschäftigten sich in ihren Arbeiten mit vorwiegend politischen Themen und verwendeten bewußt provokante, nichtästhetische Materialien.⁴⁹⁸ Die Zusammenhänge zwischen der Protesthaltung vieler Künstler und den neuen künstlerischen Ausdrucksformen dieser Zeit kündigten sich bereits in den Aktionen der Zero-Künstler und den Arbeiten der Neuen Realisten an. Veränderten Denkrichtungen folgend wurden veränderte Materialien benutzt und in veränderte Zuordnungen gebracht. In diesem bewegten Umfeld zwischen

⁴⁹⁶Vgl. Karl Ruhrberg, *Zwischen Restauration und Aufklärung; Das Museum im Spannungsfeld von Bilderlust und Bilderfeindschaft*, in: *Kunstforum international*, Bd. 32, 2/79, S.23.

⁴⁹⁷Vgl. ebd. S.23/24.

⁴⁹⁸Zum künstlerischen "Aufbruch" dieser Zeit siehe auch Stephan von Wiese, *Brennpunkt Düsseldorf - eine Chronik*, in: *Kat. Brennpunkt, Düsseldorf 1987*, S. 10-18.

Kritik, Aufbruch und Innovation beschäftigten sich Künstler wie Oldenburg, Spoerri, Broodthaers, Costa, Boltanski, Paolozzi und Distel mit der Institution Museum. Die allgemeine Institutionskritik hatte sich im künstlerischen Bereich auf eine Kritik an der Institution Museum verlagert. Dieses Interesse am Museum kann zum Teil als eine direkte Weiterführung des revolutionären Postulats der Futuristen gelten, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen. Doch es gab daneben durchaus alternative Konzeptionen, die weniger protestlerisch waren, dafür eher dem Duchamp'schen Konzept der stillen musealen Infiltrierung entsprachen und die Kunst nicht ins Leben brachten, sondern den *“Alltag und seine Gegenstände in die Kunst und ihre museal abgedichtete Zirkulationssphäre.”*⁴⁹⁹

⁴⁹⁹Aus: Grasskamp, München 1981, S. 62.

6. Claes Oldenburgs “Eroberung des Raumes”

*“It is a play in and out of space, into full reality of positive space, and by stages back, or between the extremes, of the plane and of actual existence.”*⁵⁰⁰

In den Kontext der besprochenen künstlerischen Positionen zur “Eroberung des Raumes” gehört auch das Werk des Amerikaners Claes Oldenburg. Er lebte und arbeitete in den 50er Jahren in New York, wo das zentrale Thema in der Kunst die genormte Alltagsware war, deren Wert sich mit der Benutzung erschöpfte. Die Mechanismen der Konsumindustrie, die ästhetische und verkaufsstrategisch angeordnete Präsentation der Waren im Laden und das Magazinieren nach unterschiedlichen Gesichtspunkten, fanden auch Eingang in seine Kunst. Es war die Zeit, in der ein “Konsumtempel” wie Macy’s zum neuen “Louvre der Künstler” avanciert war und immer neue Anregungen lieferte.⁵⁰¹ Die Verheißungen der Werbeindustrie waren allgegenwärtig, sowohl im öffentlichen wie privaten Raum, durch überdimensionale Werbeplakate auf der Straße oder als Fernseh- und Radiowerbung zu Hause. Und wie heute wurde auch damals die Befriedigung von Sehnsüchten durch den Kauf eines Produktes suggeriert.⁵⁰² Diesem bürgerlichen Streben nach dem Angenehmen und Schönen, nach Luxus und Wohlstand wurde in der Kunst das Banale, Alltägliche, aber auch das Unschöne und Abstoßende entgegengestellt, denn wie die 10er und 20er Jahre des 20. Jahrhunderts standen auch die 50er und 60er Jahre ganz im Zeichen von erneuernden Umwälzungen: Man wollte den bürgerlichen Kunstbegriff erschüttern. Schon 1951 hatte Dubuffet in einer Rede im Arts Club of Chicago eine Erneuerung des künstlerischen Lebens durch die Rückkehr zur “Sprache der Straße” gefordert.⁵⁰³ Das urbane Klima der beginnenden 60er Jahre charakterisiert Ashton sogar als künstlerischen “Guerillakrieg gegen die Bourgeoisie”, der sich vor dem Hintergrund

⁵⁰⁰Aus: Notes, New York 1960, zit. nach: Coosje van Bruggen (Hrsg.), Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Museum Ludwig, Köln, 1979, S. 6 (im folgenden Bruggen, Otterlo 1979). Deutsche Übersetzung des Kataloges und der “Notes” (S. 133 ff.) von E.K.W. Püschel (Originaltext in niederländisch). Übersetzung: *“Es ist ein Spiel in den Raum und aus dem Raum heraus, in die volle Realität des positiven Raumes, und stufenweise zurück, oder zwischen den Extremen der Fläche und der tatsächlichen Existenz.”* Oldenburg sammelte seine “Notes” im Laufe der Jahre in Schnellheftern, von denen nur einige veröffentlicht wurden. Auszüge aus den “Notes” publizierte er u. a. in seinen Editionen “Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)”, Something Else Press, Inc., New York, Villefranche-sur-mer, Frankfurt a.M. 1967 (im folgenden Oldenburg, Store Days 1967); “Claes Oldenburg: Notes“, Gemini G.E.L., Los Angeles 1968; “Claes Oldenburg, Notes in Hand”, E.P. Dutton, New York 1971 und “Raw Notes, Documents and Scripts of the Performances: Stars, Moveyhouse, Massage, The Typewriter“, with Annotations by the Author“, Kasper König (Hrsg.), The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1973.

⁵⁰¹Vgl. Peter Selz in: Ausstellungskatalog Richard Lindner, Haus der Kunst, München 1997, S. 90, zit. nach: Schwenk, München 1997, S. 226.

⁵⁰²Rose konstatiert zu den ”Store“- Arbeiten Oldenburgs in dem wirtschaftlichen Klima dieser Zeit: *“It was also both a satire on the American obsession to consume and the newly won status of American art as a commodity, and a celebration of the vitality of American culture.”* Vgl. Barbara Rose, The Origins, Life and Times of Ray Gun - “All will see as Ray Gun sees ...”, in: Artforum, November 1969 VIII No. 3, S. 50-57, hier S. 56 (im folgenden Rose, Artforum 1969). Übersetzung: *“Es war sowohl eine Satire auf die amerikanische Besessenheit zu konsumieren und den neu gewonnenen Status der amerikanischen Kunst als Ware, als auch das Feiern der Vitalität amerikanischer Kultur.”*

⁵⁰³Deutsche Übersetzung der Rede in: Ausstellungskatalog Dubuffet Retrospektive, Berlin, Wien, Köln 1980, S. 65-68.

eines Überangebotes an Konsumgütern und einer dicht besiedelten und von Armut geprägten Umgebung abspielte.⁵⁰⁴ In diesem Umfeld agierte auch Claes Oldenburg.

*“Ort: Die Stadt, [...] Ausdrucksformen der Stadt, der Straße: Asphalt, Beton, Teer, Papier, Metall ... usw. natürliche und künstliche Effekte. Zeitungen, Comics, Krakeleien aller Art, anonyme Passagen aus Materialien [...] Was sind meine Vorlieben in der wirklichen Welt: die Stadt und die Armen und die Elenden; die Straßen ... Proletariat oder einfache Leute, ihre Empfindungen. Populäre Kultur. Primitive von heute: Kinder, Verrückte, die amerikanischen Kulturlosen. [...] Das ist der Schauplatz für meinen Mystizismus.”*⁵⁰⁵

Thema seiner Installationen und Performances war die widersprüchliche “Realität der Straße” mit ihren unzähligen Läden und strahlenden Schaufenstern, dem Überangebot an Waren, aber auch mit ihren Obdachlosen, den Bergen von Müll und Dreck sowie den täglichen Szenen der Gewalt. Er begann seine künstlerische Laufbahn 1953 mit einer Ausstellung von gezeichneten Straßenfiguren. Doch sein Wunsch, die Arbeiten in einen übergreifenden Zusammenhang zu stellen,⁵⁰⁶ führte seit 1958 zu raumgreifenden Projekten wie “The Street”, “The Store”, “The Home” bis hin zum “Maus Museum” und “Ray Gun Wing”. Alle späteren Werke der 60er und beginnenden 70er Jahre lassen sich diesen Themenbereichen zuordnen.

Im März 1959 stellte er in der Judson Gallery in New York Konstruktionen aus Holz und Zeitungspapier zusammen mit eigenen Gedichten aus, die an der Wand befestigt waren. Im November desselben Jahres zeigte er Papiermaché-Konstruktionen zusammen mit dem Künstler Jim Dine. Im Januar 1960 entstand ebenfalls in der New Yorker Judson Gallery seine erste Installation “The Street” im Rahmen eines größeren Projektes, der “Ray Gun Show and Spex”, einer von Januar bis März geplanten “dreimonatigen Periode experimenteller Konstruktion“, die auf die amerikanische populäre Kunst, die Straßenkunst und andere informative Quellen“ zurückging.⁵⁰⁷ Unter dem Begriff “Ray Gun” sollten die “Antikunsttendenzen” der Zeit zusammengefaßt und ausgestellt werden. Oldenburg verfaßte zu diesem Projekt ein Programm, in dem er *“das ‘Aufbauen eines Hauses in der Galerie, ein Gemälde in der Form eines Hauses’ sowie eine ‘zweite Konstruktion - die Straße bzw. ein Gemälde in der Form einer städtischen Straße’*“⁵⁰⁸ ankündigte. Außerdem wurden andere Künstler aufgefordert, sich mit dem Anfertigen von Pistolen, Puppen, Schnipseln, Plakaten, Comic Strips usw. zu beteiligen. Nach dadaistischem Vorbild war der Slogan von “Ray Gun”: “Annihilate-Illuminate (Vernichten-Erleuchten)”. Die künstlerischen Beiträge waren dementsprechend destruktiv und kreativ zugleich. Als “Ray-Gun-Abgeordneter” fungierte bei diesem Projekt neben Oldenburg Jim Dine, der mit der Installation “The House” vertreten war.⁵⁰⁹

Als Teil dieses Projektes war neben verschiedenen Performances Oldenburgs Installation “The Street” zu sehen. Sie sollte als “metaphorische Landschaft” ein Abbild des harten New Yorker Straßenlebens sein. Oldenburg verwandelte dabei einen Raum der Galerie in eine

⁵⁰⁴Vgl. Dore Ashton, Claes Oldenburg: “The Store”, New York 1961, in: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1991, S. 148 (im folgenden Ashton, Frankfurt a.M. 1991).

⁵⁰⁵Aus: Notes, New York 1959, unveröffentlichte Notizen von Claes Oldenburg (ohne weitere Angaben zur deutschen Übersetzung) in: Ausstellungskatalog Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1995, S. 42 (im folgenden Kat. Oldenburg, New York 1995).

⁵⁰⁶Vgl. ebd. S. 2.

⁵⁰⁷Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 7.

⁵⁰⁸Aus: ebd.

⁵⁰⁹Vgl. ebd.

Straße, wobei die Grenze zwischen Installation und Realität fließend blieb. Mit Materialien wie dickem Packpapier, Wellpappe, Holzkisten und Sackleinen fertigte er Nachbildungen von Figuren, Zeichen und Gegenständen und schuf eine bühnenartige Kulisse mit Szenen des alltäglichen Straßenlebens. Dabei riß er die äußeren Formen grob aus der Pappe heraus und bemalte sie. Als bloße Silhouetten, Bruchstücke der Realität und Ruinen einer urbanen Downtown-Kultur waren sie, auf dem Boden stehend und an der Wand lehnd, ausgestellt.

*“Ein Krüppel - (die Sprechblase erinnert an die Blasen in Comic Strips), eine schreiende Frau, ein Auto und ein Mann auf einem Fahrrad [...] ein Kind mit einem Gewehr. [...] Ein mit Graffiti bedecktes Schaufenster; [...] ein Schuhputzer mit seinem Kasten.”*⁵¹⁰

Der Boden war mit schmutzigen Gipsplatten ausgelegt. Darauf befanden sich von Autos überfahrene Metallteile, alte Schuhe, Springfedern von Matratzen und anderer Abfall, den Oldenburg auf der Straße gefunden hatte. Die Besucher waren angehalten, den Müll, den sie auf dem Weg zur Ausstellung fanden, ebenfalls einzusammeln und auf Oldenburgs “Straße” zu werfen. Insofern wurde “The Street” zur Verlängerung der Thomson Street, in welcher die Galerie lag. Nach Rose war “The Street” der erste Versuch Oldenburgs, Malerei, Skulptur und Architektur zu einem einheitlichen Bezugsfeld zu verbinden.⁵¹¹ In einer zweiten Version in der Reuben Gallery im März 1960 wurde auch die Decke als Ausstellungsfläche miteinbezogen. An den Wänden hingen außerdem schriftliche Notizen und Erläuterungen Oldenburgs zu der Ausstellung:

*“The city is a landscape well worth enjoying – damn necessary if you live in the city. Dirt has depth and beauty.[...] seek out banality, seek out what opposes it or what is excluded from its domain and triumph over it – the city filth, the evils of advertising, the disease of success, popular culture....Look for beauty where it is not supposed to be found.”*⁵¹²

Im Sommer desselben Jahres begann Oldenburg, Konsumgüter aller Art zu skizzieren und nachzubilden. Ihn interessierten die billigen, gewöhnlichen Objekte, die in den Auslagen der „Ramsch- und Souvenirläden“ seiner Umgebung ausgestellt waren.⁵¹³ Die ersten Objekte bestanden aus Musselinstreifen, die er in Kleister einweichte, über ein Drahtgestell legte und mit gedeckten Temperafarben bemalte. Seinen späteren Werken gab er mit industriellen Lackfarben einen kräftigen Farbanstrich. Diese “Store”-Reliefs, wie er sie nannte, wurden zum ersten Mal im Mai 1961 in einer Gruppenausstellung in der Martha Jackson Gallery in New York unter dem Motto “Environments, Situations, Spaces” gezeigt. Auch zu dieser Gelegenheit verfaßte er in Dada-Manier ein Manifest, welches seine Vorstellungen von moderner Kunst und deren Aufgabe ironisch reflektierte.

“I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum.”

⁵¹⁰Van Bruggens Beschreibung von “The Street“ in der deutschen Übersetzung von E.K.W. Püschel in: ebd. S. 6.

⁵¹¹Vgl. Barbara Rose, Claes Oldenburg, The Museum of Modern Art, New York 1970, S. 37 (im folgenden Rose, New York 1970).

⁵¹²Aus: ebd. S. 46. Übersetzung: *“Die Großstadt ist eine Landschaft, die zu genießen sich lohnt - verdammt notwendig, wenn man in der Stadt lebt. Schmutz besitzt Tiefe und Schönheit [...] Die Suche nach Banalität, die Suche nach dem, was ihr entgegen steht oder aus ihrem Bereich ausgeschlossen ist, und darüber triumphieren - der Schmutz der Stadt, die Übel der Werbung, die Krankheit des Erfolgs, Populärkultur.... Ausschau halten nach Schönheit dort, wo man sie nicht zu finden meint.“*

⁵¹³ Vgl. Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 103.

I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero. [...] I am for the majestic art of dog-turds, rising like cathedrals. [...] I am for art falling, splashing, wiggling, jumping, going on and off. [...] I am for U.S. Government Inspected Art, Grade A art, Regular Price art, [...] Best-for-less art, Ready-to-cook art, Fully cleaned art, Spend Less art, Eat Better art, [...] I am for an art that is combed down, that is hung from each ear, that is laid on the lips and under the eyes, that is shaved from the legs, that is brushed on the teeth, that is fixed on the thighs, that is slipped on the foot.”⁵¹⁴

Oldenburgs scheinbares Nonsense-Manifest in bezug auf das, was Kunst ist und leisten soll, thematisierte in seiner angestrebten Verflechtung von Kunst und Leben all jene widersprüchlichen Dinge und Ereignisse, die sich im Bereich der Lower East Side mit ihren Slums tagtäglich abspielten. Er beschrieb das Manifest als “Tagebuch all der Dinge”, die das Potential hatten, mit seiner Hilfe in Kunst transformiert zu werden.⁵¹⁵

Dubuffet, der schon 1948 eine “rohe Kunst (art brut)” außerhalb der Museen und Galerien gefordert hatte, inspirierte Künstler der Zeit zu Ausstellungen wie “The Vulgar Show”, “Doom Show” (Untergangsausstellung) oder “The Involvement Show” (Ausstellung der Verwicklungen). Diesem Zeitgeist entsprechend eröffnete Oldenburg 1961 den Laden “The Store” in seinem Wohnsitz an der East Second Street. Der Laden wirkte wie eine Mischung aus Künstleratelier, Warenlager, Galerie und “Tante-Emma”-Laden, eingerichtet in einem Arbeiterviertel.⁵¹⁶ Seine Gründe für die Eröffnung dieses Ladens variierten zwischen der Einrichtung eines volkstümlichen Museums in einem Volksquartier und einem Manifest gegen die Institutionen.⁵¹⁷

“The goods in the stores: clothing, objects of every sort, and the boxes and wrappers, signs and billboards – for all these radiant commercial articles in my immediate surroundings I have developed a great affection, which has made me want to imitate them. And so I have made these things: a wrist-watch, a piece of pie, hats, caps, pants, skirts, flags, 7up, shoe-shine etc. etc., all violent and simple in form and color, just as they are.[...] And the effect is: I have made my own Store.”⁵¹⁸

⁵¹⁴Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 39. Übersetzung: “Ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist und mehr tut, als einfach nur auf ihrem Hintern im Museum zu sitzen. Ich bin für eine Kunst, die sich entwickelt, ohne überhaupt zu wissen, daß sie Kunst ist, eine Kunst mit der Chance, am Punkt Null anzufangen. [...] Ich bin für die majestätische Kunst von Hundehaufen, die wie Kathedralen aufragen. [...] Ich bin für stürzende, spritzende, wackelnde, springende, an- und ausgehende Kunst. [...] Ich bin für klinisch geprüfte Kunst, Gütesiegel-A-Kunst, Listenpreis-Kunst, [...] Kauf-und-Spar-Kunst, kochfertige Kunst, porentief reine Kunst, Gut-und-Billig-Kunst, Gesünder-leben-Kunst [...] Ich bin für eine Kunst, die glattgekämmt wird, die von den Ohren hängt, die auf die Lippen und unter den Augen aufgetragen wird, die von den Beinen rasiert wird, die auf die Zähne gebürstet wird, die an den Schenkeln festgemacht wird, die an die Füße gezogen wird.“

⁵¹⁵Vgl. Oldenburg in einem unveröffentlichten Interview mit Paul Cummings vom 4. Dezember 1973 bis 25. Januar 1974, S. 124 in den Archives of American Art, Washington, D.C. (im folgenden Cummings 1973), zit. in der deutschen Übersetzung von Marga Taylor nach: Marla Prather, Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 3.

⁵¹⁶Vgl. Schwenk, München 1997, S. 228.

⁵¹⁷Vgl. Ashton, Frankfurt a.M. 1991, S. 152/53.

⁵¹⁸Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 26. Übersetzung: “Die Waren in den Läden: Kleidung, Objekte aller Art sowie die Schachteln und Verpackungen, Schilder und Plakate - für all diese strahlenden kommerziellen Artikel in meiner direkten Umgebung habe ich eine große Zuneigung entwickelt, die mich dazu gebracht hat, sie imitieren zu wollen. Und daher habe ich diese Dinge gemacht: eine Armbanduhr, ein Stück Torte,

Das Ladenlokal, das zuvor die “Essex Dinette Company” zum Lagern kleinerer Eßzimmermöbel genutzt hatte, war der neue Standort von Oldenburgs “Ray Gun Mfg. Co.”. Am ersten Dezember 1961 fand die offizielle Eröffnung von “The Store” statt.

*“The Store, or My Store, or the Ray-Gun Mfg. Co., located at 107 E. 2nd St., N.Y.C., is eighty feet long and varies about 10 ft wide. In the front half, it is my intention to create the environment of a store, by painting and placing (hanging, projecting, lying) objects after the spirit and in the form of popular objects of merchandise, such as may be seen in the stores and store-windows of the city, especially in the area where the store is (Clinton St., f.ex., Delancey St., 14th St.). The store will be constantly supplied with new objects which I will create out of plaster and other materials in the rear half of the place. The objects will be for sale in the store.”*⁵¹⁹

Der Laden hatte regelmäßige Öffnungszeiten von 10-14 Uhr und 17-19 Uhr. Die Kosten wurden auf \$1.000 monatlich berechnet.⁵²⁰ Der Laden war gleichzeitig Atelier und Zentrum von Oldenburgs Aktivitäten. Er war Hersteller und Händler seiner Waren. Zu einem ordentlichen Geschäft gehörte auch ein geordnetes Magazin. So wurde nach der Eröffnung eine Inventarliste mit 107 Produkten erstellt, inklusive einer kurzen Charakterisierung der Artikel und Preisangabe: “25. Cigarettes in Pack Fragment, relief, \$499.99, [...] 34. Four Flat Pies in a Row, free standing, \$149.95”.⁵²¹

Die Gipsnachbildungen von Lebensmitteln, Kleidungsstücken und Geschenkartikeln präsentierten sich auf Tischen, Sockeln, an den Wänden oder baumelten von der Decke. Diese Zusammenstellung von Produkten machten “The Store” zu einem Ausschnitt des realen städtischen Umfeldes. Es waren solche Artikel, wie sie massenhaft in den Läden der Lower East Side angeboten wurden. Das Überangebot an Produkten in den Läden des Viertels spiegelte sich in dem optischen Eindruck der Fülle von “The Store”, denn die Objekte standen, lagen oder hingen an jedem freien Platz im Raum. In einem Museum oder einer Galerie wären dieselben Dinge, gerahmt und gesockelt, zu Statuszwecken oder Wertspekulationen präsentiert worden.⁵²² Oldenburg bot sie ohne besonderen Stellenwert einfach als Ware an. Doch gänzlich außerhalb des Wirkungskreises von Galerien und Museen arbeitete er nicht, da “The Store” zum Teil von der Green Gallery mitfinanziert wurde. Auf dem Eröffnungsposter wurde sie namentlich erwähnt mit “in cooperation with....”.

Hüte, Mützen, Hosen, Röcke, Fahnen, 7 Up, Schuhcreme usw. usw., alle kräftig und einfach in Form und Farbe, ebenso wie sie sind.[...] Und das Ergebnis ist: ich habe meinen eigenen ‘Store’ gemacht.“

⁵¹⁹Aus: ebd. S. 16. Übersetzung: “The Store, oder Mein Laden, oder die Ray-Gun Mfg. Co., Sitz in der 2nd Street 107, New York, ist achtzig Fuß lang und ungefähr zehn Fuß breit. Es ist meine Absicht, in der Vorderhälfte das Interieur eines Ladens herzurichten, indem ich Objekte nach dem Geist und in der Form populärer Warenartikel male und aufstelle (hänge, projiziere, lege), die man in Läden und Schaufenstern der Stadt sieht, besonders in der Gegend, wo der Laden liegt (Clinton St., f. ex., Delancey St., 14th St.). Dieser Laden wird ständig mit neuen Gegenständen beliefert, die ich in der hinteren Hälfte des Raumes aus Gips und anderen Materialien herstelle. Die Objekte sind zum Verkauf im Laden.“

⁵²⁰Vgl. ebd.

⁵²¹Aus: Inventory of Store Dec. 1961 in: ebd. S. 31-34.

⁵²²Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 21.

Oldenburgs “The Store” scheint auf den ersten Blick eine gipserne Imitation des klassischen Gemischtwarenladens, wie er in der Umgebung vielfach zu finden war.⁵²³ Doch der Schein trügt, denn “The Store” bot keine reine Imitation von Waren, sondern wollte durch einen handwerklichen Herstellungsprozeß eine Neu- oder Umbewertung des kurzlebigen Alltagsgegenstandes erzielen. Der ästhetischen und verkaufsstrategisch angeordneten Präsentation der Waren in anderen Läden setzte er Objekte entgegen, bei denen es um “*Realitätswahrnehmung und Komposition*”,⁵²⁴ ging. Das reale Konsumobjekt war nach Oldenburgs Überzeugung ein bloßes Behältnis für die Sehnsüchte, die durch falsche Versprechungen und Verheißungen der Werbeindustrie ausgelöst wurden und mit dem Kauf dieses Objektes angeblich in Erfüllung gingen. Die Anziehungskraft der Verpackung und die äußere Erscheinung spielten dabei eine wichtige Rolle. Der Markenname vermittelte eine scheinbare Individualität, der die tatsächliche Anonymität der Massenware jedoch verschleierte. Die Konsumobjekte waren Fetische und Substitute bestimmter Wünsche, Phantasien und Vorstellungen. Doch im Grunde waren sie Fälschungen und verdrängten als materialgewordene Wunschprojektionen alle anderen Aspekte. Oldenburgs Ziel war es, diese einseitige “Objektfrage”, diese Fetischisierung von Gegenständen bewußt zu machen.

*“Today sexuality is more directed, or here where I am in Am. at this time, toward substitutes f.ex. clothing rather than the person, fetichistic stuff, and this gives the object an intensity and this is what I try to project.”*⁵²⁵

Sein schöpferisches Prinzip hatte das Ziel, jenes “Lächeln der Reklameschönheit” entlarven, das jedem für den Konsum bestimmten Artikel aufgeprägt wurde. Seine Objekte sollten “ehrlicher” und offener sein, als es die “verlogenen” und verfälschten Botschaften der üblichen Konsumprodukte waren.

*“I use naive imitation. This is not because I have no imagination or because I wish to say something about the everyday world. I imitate 1. objects and 2. created objects, f.ex. signs. Objects made without the intention of making “art” and which naively contain a functional contemporary magic. [...] Further, i.e. charge them more intensely, elaborate their reference. I do not try to make ‘art’ out of them. This must be understood. I imitate these because I want people to get accustomed to recognizing the power of objects, a didactic aim. If I alter, which I do usually, I do not alter for ‘art’ and I do not alter to express myself, I alter to unfold the object, and to add to it other object-qualities, forces. The object remains an object, only expanded and less specific.”*⁵²⁶

⁵²³Gipsimitationen konnte man auch in “richtigen” Läden kaufen. Die Firma “Art Novelties” in Los Angeles stellte beispielsweise in Massenanfertigung Gipsouveniers aller Art her. Oldenburg selbst hatte dort 1963 verschiedene Gipsobjekte erworben, vgl. ebd. S. 52.

⁵²⁴Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 48. Dort heißt es: “[...], but in my art I am concerned with perception of reality and composition”.

⁵²⁵Aus: ebd. S. 62. Übersetzung: “Heutzutage, oder hier in Amerika, wo ich zur Zeit bin, wird Sexualität mehr auf Ersatzobjekte gerichtet, wie beispielsweise auf Kleidung statt auf die Person selber, fetischistischen Stoff, und dies gibt dem Objekt eine Intensität, und das ist es, was ich zu projizieren versuche.“

⁵²⁶Aus: ebd. S. 48. Übersetzung: “Ich bediene mich einfacher Imitation. Nicht weil ich keine Phantasie habe oder etwas über die Alltagswelt sagen möchte. Ich imitiere 1. Objekte und 2. gefertigte Objekte, zum Beispiel Schilder. Objekte, die nicht mit der Intention entstanden sind, ‘Kunst’ zu sein, und die einfach eine funktionelle zeitgenössische Magie enthalten. [...] Im weiteren lade ich sie noch mehr auf, arbeite ihre Bezüge sorgfältig aus. Ich versuche nicht ‘Kunst’ aus ihnen zu machen. Man muß das verstehen. Ich imitiere sie, weil ich die Menschen daran gewöhnen will, die Macht der Objekte wiederzuerkennen, ein didaktisches Ziel. Wenn ich [die Objekte, Anm. d. A.] verändere, was ich normalerweise tue, verändere ich

Die Herauslösung eines Gegenstandes aus seinem normalen Funktionszusammenhang zugunsten einer neuen Bedeutungszuweisung war schon ein beliebtes Mittel Duchamps, der Dadaisten und Surrealisten. Normalerweise geschah die Fortführung dieser Tradition jedoch durch die Isolierung des Objektes oder seiner Verknüpfung mit einem anderen Kontext. Oldenburg strebte ebenfalls eine Bedeutungserweiterung an, doch der Kontext - in diesem Fall ein Laden zum Verkauf von Ware - blieb der gleiche. Er veränderte die Objektfunktionen zunächst durch ihre handwerkliche "Übersetzung" in ein anderes Material (Gips) mit subtilen Abweichungen vom Original, was völlig andere visuelle, haptische und funktionale Aspekte hervorbrachte. Er nannte diese Veränderungen "antineorealistisch",⁵²⁷ und tatsächlich unterschieden sich seine Zielsetzungen von denen der Neuen Realisten in dieser Zeit. Er wies den Objekten weitergehende Eigenschaften und Qualitäten zu, eine „metaphysische, magische Bedeutung“⁵²⁸ und sogar eine "ungewollte Universalität".⁵²⁹ Doch dazu mußten sie zuerst von allen determinierenden Zuweisungen befreit werden. Nur auf diese Weise konnten die Gegenstände wieder mit Inhalten unterschiedlichster Natur gefüllt und zu Trägern anderer Wertzuweisungen werden.

*"Ich versuche, die Dinge so zu betrachten, als ob ich sie noch nie zuvor gesehen hätte, als ob ich ein Marsmensch wäre und nicht wüßte, wozu sie dienen oder was ihre Funktion ist, und nur an ihrer Struktur interessiert wäre ... Sobald man einer Sache einen Namen gibt, verschleiert oder verdeckt man die unvoreingenommene Sichtweise."*⁵³⁰

Der Aspekt der Mehrdeutigkeit und Magie eines Objektes ist natürlich nicht neu, denn er wurde nach dem Ende der Kunst- und Wunderkammern von Duchamp und den Surrealisten wiederbelebt und in die 60er Jahre hinein vermittelt. Oldenburg machte ihn mit ähnlichen Mitteln bewußt wie sie es taten.

*"My singleminded aim is to give existence to (my) fantasy. This means the creation of a parallel reality according to the rules of (my) fantasy. [...] This world cannot ever hope to really exist and so it exists entirely through illusion, but illusion is employed as subversively, as convincingly as possible."*⁵³¹

nicht, um 'Kunst' zu machen, und ich verändere nicht, um mich selbst auszudrücken, ich verändere, um das Objekt zu öffnen, und ihm andere Objektqualitäten zu geben, Kräfte. Das Objekt bleibt ein Objekt, nur erweitert und weniger spezifisch."

⁵²⁷Vgl. Oldenburg, Store Days 1967, S. 81. Dort heißt es: "The theater differs from the store in that the objects of the store are reproductions, reconstructions or alterations of the actual object. This is also an anti neorealist expression." Übersetzung: "Das Theater unterscheidet sich von 'The Store' dadurch, daß die Objekte des Ladens Reproduktionen, Rekonstruktionen oder Abwandlungen vom ursprünglichen Objekt sind. Dies ist auch Ausdruck eines Antineorealismus."

⁵²⁸Vgl. ebd. S. 49.

⁵²⁹Vgl. Coosje van Bruggen, Claes Oldenburg: Nur ein anderer Raum/Just another Room, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1991, S. 13.

⁵³⁰Aus: Cummings 1973, S. 188, zit. nach: Kat. Oldenburg, New York 1995. S. 4. Vgl. auch Barbara Haskell in Ausstellungskatalog Claes Oldenburg, Object into Monument, Pasadena Art Museum, California, 1971, S. 10 (im folgenden Haskell, California 1971).

⁵³¹Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 65. Übersetzung: "Meine zielstrebige Absicht ist es meiner Phantasie Existenz zu verleihen. Das bedeutet die Schaffung einer parallelen Realität nach den Gesetzen meiner Phantasie.[...] Diese Welt kann niemals darauf hoffen, wirklich zu existieren und deshalb existiert sie lediglich mittels der Illusion, aber die Illusion wird so subversiv, so überzeugend wie nur möglich eingesetzt."

Wie Ernst oder Magritte stellte Oldenburg durch die Schaffung einer zweiten Realität automatisch die Existenz einer einzigen, wahren Wirklichkeit in Frage, ein Aspekt, der seit Jahrhunderten immer wieder Thema der Malerei war. Er schuf mit veränderten Abbildern der Realität eine "Parallelrealität" auf der Ebene der Kunst, die, ähnlich der "Surrealität", durch eine Erweiterung von Bedeutungszuweisungen geschaffen wurde. Ernst hatte zu diesem Zweck abstrahierte Abbilder, die er mittels seines Durchreibeverfahrens von realen Dingen erhielt, zu einem neuen, völlig veränderten Bildganzen verschmelzen lassen. Magritte hingegen übernahm zwar Objekte der Realität akribisch genau in seine Bilder, erreichte aber durch ihre absurde Zusammenstellung und Maßstabsverfälschung eine veränderte Realitätswahrnehmung. Auch Duchamp verwendete in seiner "Kofferschachtel" Abbilder von tatsächlichen Objekten, die er mit großem handwerklichem Aufwand herstellte und variierte, um die vielseitigen Aspekte seines Werkes hervorzuheben: die Verkleinerung in der Schachtel zur besseren Handhabung, die Teilansichten, Ausschnitte und Detailvergrößerungen zur Allansichtigkeit seiner Arbeiten. Insofern steht Oldenburg durchaus in der Tradition dieser Vorbilder. Wie Duchamp fertigte er die Reproduktionen mit einigem Aufwand selber an und versuchte dadurch, der Anonymität der industriellen Massenproduktion einen individuellen und handwerklichen Herstellungsprozeß entgegenzustellen:

*"Why do I not just present the real thing instead of imitating? Because my desire to imitate extends to the event or activity of making the thing I imitate. In one instance that is to be for a moment a sign-painter, in another, for a moment a baker of cakes, in another the cutter of suits, etc. etc. In some cases especially, but really in all, it is necessary to be for a moment nature herself, if this is possible."*⁵³²

Die Aneignung und Verfügbarkeit der Dinge dieser Welt erfolgte bei Oldenburg durch deren Nachahmung und Neuschöpfung zugleich. Die Vorstellung seit der Renaissance vom Künstler als "Schöpfer" verband sich bei ihm mit der Suche nach den Geheimnissen der Schöpfung, die sich damals in den unerklärlichen Curiosa der Kunst- und Wunderkammern offenbart hatten:

*"I know that down to the last simple detail experience is totally mysterious.[...] Still, what I want to do more than anything is to create things just as mysterious as nature."*⁵³³

Die Store-Objekte waren in diesem Sinn kuriose Neuschöpfungen im Kontext der 60er Jahre. Außerdem gab es bei ihrer Präsentation im Laden keine verbindliche Struktur. Es herrschte ein buntes Durcheinander, das ähnlich wie Duchamps "Kofferschachtel" vielfältige Bezüge ermöglichte.

*"The Store may be better understood if it is considered not itself a psychological statement but a collection of psychological statements which exist concretely in the form of signs and advertisements. Placement and relation unfixed, free."*⁵³⁴

⁵³²Aus: ebd. S. 62. Übersetzung: "Warum zeige ich nicht einfach das Ding selbst, anstatt es zu imitieren? Weil sich mein Wunsch zu imitieren auf das Ereignis bzw. die Aktivität der Herstellung des Dings erstreckt, das ich imitiere. In einem Fall bedeutet das, für einen Moment ein Schildermaler zu sein, in einem anderen Fall ein Kuchenbäcker, in einem dritten ein Anzugmacher usw. usw. Besonders in manchen Fällen, aber eigentlich in allen, ist es notwendig, einen Moment lang die Natur selbst zu sein, falls das möglich ist."

⁵³³Aus: ebd. S. 49. Übersetzung: "Ich weiß, daß die Erfahrung bis hinein ins kleinste, simple Detail total geheimnisvoll ist. [...] Aber vor allem will ich Dinge schaffen, die so geheimnisvoll sind wie die Natur."

“The Store” war aber auch ein Beispiel für die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben. Die Verflechtung von beidem bestand darin, Kunst in Form von käuflichen Produkten in die Realität zu integrieren. Rose charakterisiert “The Store“ sogar als ” [...] *a popular museum where art was democratically available, not only to the happy few who visit elite art museums, but to the slum-dweller too.*”⁵³⁵ Oldenburg verließ den abgeschirmten Bereich von Museen und Galerien und eröffnete einen Laden inmitten anderer Geschäfte, die ebenfalls bestimmte Produkte anboten. “The Store” war die Metapher für etwas Neues, das durch die Integration ins wirkliche Leben die museale Zuweisung “Kunst” abschütteln wollte.

*“If I could only forget the notion of art entirely. I really don’t think you can win. Duchamp is ultimately labeled too. The bourgeois scheme is that they wish to be disturbed from time to time, they like that, but then they envelope you, and that little bit is over, and they are ready for the next.[...] Possibly art is doomed to be bourgeois. [...] but why should I even want to create ‘art’ – that’s the notion I’ve got to get rid of. Assuming that I wanted to create some thing what would that thing be? Just a thing, an object. Art would not enter into it. I make a charged object (‘living’). An ‘artist’ appearance or content is derived from the object’s reference, not from the object itself or me. These things are displayed in galleries, but that is not the place for them. A store would be better (Store = place full of objects). Museum in b. [ourgeois, Anm. d. A.] concept equals store in mine.”*⁵³⁶

Die Ähnlichkeit zu Duchamps “indifferenten“ Kunst ist unübersehbar. Die Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben, wie sie in den Arbeiten der Neuen Realisten und Pop Artisten angestrebt wurde, erfolgte zu der Zeit, als die Schriften Duchamps veröffentlicht und international erhältlich waren. 1959 war die erste Monographie seines Œuvres erschienen.⁵³⁷ So gab es unter den Künstlern dieser Zeit nur wenige, denen die Arbeiten Duchamps kein Begriff waren. Es war bekannt, daß er mit seinem “Koffermuseum” den musealen Bereich verlassen und seine Kunst in Form einer kompakten und limitierten Auflage, der “Kofferschachtel”, angeboten hatte. Auch er war zugleich Hersteller und Händler seiner Kunst gewesen und hatte sich insofern schon lange Zeit vor Oldenburg unabhängig von Museen und Galerien gemacht. Diese Vorleistung Duchamps und der Aspekt der Vermarktung, der in den 60er Jahren angesichts eines machtvollen und fordernden Kunstmarktes aktueller denn je war,

⁵³⁴Aus: ebd. Übersetzung: “*The Store läßt sich vielleicht besser verstehen, wenn er nicht selbst als eine psychologische Aussage angesehen wird, sondern als eine Sammlung von psychologischen Aussagen, die in der Form von Schildern und Anzeigen konkret bestehen. Aufstellung und Bezüge sind lose, frei.*“

⁵³⁵Aus: Rose, Artforum 1969, S. 56. Übersetzung: “ [...] *ein populäres Museum, indem Kunst demokratisch verfügbar war, nicht nur für einige Glückliche, die elitäre Kunstmuseen besuchten, sondern auch für den Slum-Bewohner.*“

⁵³⁶Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 8. Übersetzung: “*Wenn ich nur die Vorstellung von Kunst völlig vergessen könnte. Ich glaube wirklich man ist hier auf verlorenem Posten. Auch Duchamp erhält am Ende das Etikett Kunst. Die Intrige der Bourgeoisie besteht darin, daß sie von Zeit zu Zeit gestört werden will, aber dann wickelt sie dich ein, und das war’s dann, und sie ist bereit für den nächsten. [...] Möglicherweise ist die Kunst einfach dazu verdammt, bourgeois zu sein. [...] aber warum sollte ich überhaupt versuchen, Kunst zu schaffen - das ist der Gedanke, den ich loswerden muß. Angenommen, daß ich ein Ding schaffen wollte, was wäre das für ein Ding? Einfach ein Ding, ein Objekt. Kunst würde dabei keine Rolle spielen. Ich mache ein beladenes Objekt (‘lebend’). Ein ‘künstlerischer’ Eindruck oder Inhalt rührt von dem Bezug des Objektes her, nicht von dem Objekt selbst oder von mir. Diese Dinge werden in Galerien ausgestellt, aber das ist nicht der geeignete Ort für sie. Ein Laden wäre besser (Laden = Ort voller Objekte). Museum in b.[ourgeoisem] Konzept entspricht Laden nach meinem.*“

⁵³⁷Robert Lebel, Sur Marcel Duchamp, Trianon, Paris 1959.

floß in die Konzeption von Oldenburgs "The Store" unweigerlich mit ein. Innerhalb von zehn Jahren hatte sich die Anzahl der Galerien zeitgenössischer Kunst in New York vervielfacht, bedingt durch die ständig steigende Zahl der Kunstsammler. Während das Sammeln von Kunst kurz nach dem Krieg noch ein exklusives Hobby von einigen wenigen Amerikanern war, gab es 1970 bereits über 2000 professionelle Kunstsammler.⁵³⁸ Die Erfahrung mit dem Laden war für Oldenburg symptomatisch für die Mechanismen, die das System, in dem Kunst funktionierte, regelten und bestimmten. "The Store" wurde in dieser Eigenschaft zur Modellsituation seines späteren "Maus Museums". Die Kunden seines Ladens waren Sammler, Kunsthändler, aber auch Museen, wie das Museum of Modern Art, das die Arbeit "Red Tights with Fragment 9" von 1961 erwarb. Er war sich durchaus bewußt, daß Sammler und Händler seine Kunst mit dem Wissen kauften, daß bestimmte Objekte durch den florierenden Markt im Wert steigen würden.

*"Kunden aus der Nachbarschaft würde es nie einfallen \$85 für Oldenburgs Version einer Erdbeertorte oder eines Eises am Stil auszugeben. Auf der anderen Seite bezahlen Sammler und Kunsthändler für die gleichen Objekte gern diesen Preis."*⁵³⁹

Insofern kann "The Store" auch als Parodie auf die Rahmenbedingungen des Kunstmarktes gelten. Dem Zusammenspiel von Kunst und Kommerz setzte Oldenburg eine laufende Kunstproduktion zu kleinen Preisen entgegen. Schwenk beschreibt "The Store" als eine Metapher für die Käuflichkeit von Ideen und die Vermarktung des Originellen.⁵⁴⁰ Die Warenfülle des Ladens diente ähnlich dem Überangebot anderer Läden der Versicherung, daß ein Notleiden oder Mangel auch in der Kunst vorläufig ausgeschlossen war. Das reichliche Angebot war das *"Fettpolster der kapitalistischen Überflußgesellschaft"*⁵⁴¹ und sollte das Bedürfnis nach Sicherheit und Vorsorge auch auf dem Sektor der Kunst befriedigen. Kritiker der Zeit beurteilten Oldenburgs "The Store" sogar als *"echtes Abbild der höchsten Stufe des amerikanischen Gemischtwarenladens"* und sahen in ihm die *"Antwort auf [US-Präsident] Coolidges simple Vorstellung, 'Amerikas Geschäft ist das Geschäft' [...]"*⁵⁴²

Eine Variation von "The Store" richtete Oldenburg 1962 in einer "Uptown-Galerie" an der 57. Straße ein, in deren Nachbarschaft sich teure und erlesene Geschäfte befanden. Als Reaktion auf das exklusive Umfeld war auch Oldenburgs Angebot gewählt. Statt eines überfüllten Krämerladens glich "The Store" jetzt eher einer *"Edelboutique für die raffinierten Bedürfnisse einer selbstverliebten Gesellschaftsschicht."*⁵⁴³ Er begann im Stil von großen Versandhäusern wie Valmor Products Co. einen Katalog für seine Produkte zu entwerfen, der jedoch auf Grund anderer Projekte nicht mehr realisiert wurde. Mit dem Auslaufen des Mietvertrages schloß er am 31. August 1963 sein "Store"-Atelier.⁵⁴⁴ Die Idee hatte sich erschöpft, und der Laden bot nicht genügend Platz für die großformatigen Arbeiten, denen er sich nun verstärkt widmete. In diesem Jahr begann er, Ideen für das Thema "The Home" zu entwickeln.

⁵³⁸Vgl. Stich, Made in USA, Los Angeles 1987, S. 100.

⁵³⁹Aus: Coosje van Bruggen (in der deutschen Übersetzung von E.K.W. Püschel), in: Dies., Otterlo 1979, S. 21.

⁵⁴⁰Vgl. Schwenk, München 1997, S. 228.

⁵⁴¹Aus: ebd. S. 229.

⁵⁴²Aus: Sidney Tillim, in: Arts Magazine, Februar 1962, S. 34-37, zit. nach: Ashton, Frankfurt a.M. 1991, S. 154.

⁵⁴³Aus: Schwenk, München 1997, S. 228.

⁵⁴⁴Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 53.

*“The previous work had been self-indulgent and full of color, the new work was limited to black and white, blue and silver. Hard surfaces and sharp corners predominate. [...] Nothing “real” or „human“. [...] The bedroom as rational tomb [...].”*⁵⁴⁵

Im Gegensatz zu den selbstgefertigten “Store”- Produkten waren die Werke zu diesem Thema industriell hergestellte häusliche Objekte und Einrichtungsgegenstände. Ihnen lag die Idee zugrunde,

*“ [...] daß es irgendeine Art objektiver Formen gibt, die mit einem Ort und bestimmten, an diesem Ort gemachten Erfahrungen in Zusammenhang stehen ... In Los Angeles hängt alles mit dem Einrichten des Eigenheims zusammen.”*⁵⁴⁶

Im Rahmen von “The Home” entstand 1963 das “Bedroom Ensemble”. Oldenburg ließ sich dabei von den Räumen der Sidney Janis Gallery in New York inspirieren, wo die Installation im darauffolgenden Jahr ausgestellt werden sollte, denn sie erinnerten ihn an eine Mietwohnung.⁵⁴⁷ Die zweite Inspirationsquelle war ein kalifornisches Motel, in welchem Oldenburg eine Nacht verbrachte. Dort gab es “Phantasiegästezimmer”, die mit Mustern von Fellen verschiedener Tiere ausgeschmückt waren.⁵⁴⁸

“Bedroom Ensemble” ist die Nachbildung eines Schlafzimmers. Der Raum hat zwei Fenster, vor denen heruntergelassene Jalousien hängen. Das Mobiliar besteht aus einem großen Doppelbett im Zebrastrifenmuster, zu dem zwei Nachttische in marmoriertem Blau gehören. Die darauf plazierten Nachttischlampen haben Schirme mit dem typischen Dekor der 60er Jahre, einem Wellenmuster aus braun, beige und orange. In einer Ecke steht eine dreieckige, blau marmorierte Frisierkommode mit rundem Spiegel, weiter vorne im Raum befindet sich eine multifunktionale, zebragestreifte Sitzgelegenheit, auf der ein Leopardenfell liegt. Auf dem Bett und dem Boden sind Kissen verteilt, teils aus dickem Plüsch, teils mit zebragestreiftem Stoff bezogen. An den Wänden hängen Bilder im Stil des “Action Painting” von Jackson Pollock. Die Einrichtung, die auf den ersten Blick wie der Nachbau eines echten Schlafzimmers wirkt, ist davon jedoch in Größe und Form verschieden. Jedes Möbelstück ist größer als normal, und alle zeigen eine gewisse Verformung. Das Schlafzimmer scheint dadurch aus den Fugen geraten, denn alle Stücke sind rautenförmig in einer Dreiviertelansicht zu sehen, die den Fluchtpunkt dieser “Schlafzimmerkomposition” in die rechte hintere Ecke verlagert.

*“Bedroom might have been called composition for (rhomboids) columns and disks.”*⁵⁴⁹

Der Raum ist nach allen Regeln der Zentralperspektive aufgebaut, doch anamorphotisch verzerrt. Die Möbel in Form eines Parallelogramms bewirken eine Raumansicht, die Desorientierung beim Betrachter auslöst. Diese raumgewordene Anamorphose knüpft an das

⁵⁴⁵Aus: Rose, New York 1970, S. 193. Übersetzung: *“Die vorangegangenen Arbeiten waren lustbetont und farbenfroh, die neuen Arbeiten beschränken sich auf Schwarz und Weiß, Blau und Silber. Harte Oberflächen und scharfe Ecken dominieren. [...] Nichts “Echtes“ oder “Menschliches“. [...] Das Schlafzimmer als rationale Gruft [...].”*

⁵⁴⁶Aus: Cummings 1973, S. 188, zit. in der deutschen Übersetzung von Marga Taylor nach: Marla Prather, Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 5.

⁵⁴⁷Vgl. ebd. S. 5.

⁵⁴⁸Vgl. Rose, New York 1979, S. 193.

⁵⁴⁹Aus: ebd. Übersetzung: *“Ich hätte Schlafzimmer auch Komposition für (Rhomboiden) Säulen und Scheiben nennen können“.*

Spiel mit der Wahrnehmung seit der Renaissance an. Insofern dienen die Objekte einem ganz anderen Zweck, als auf den ersten Blick zu vermuten ist.

*“Object made by conventional industrial procedure according to plans by artist serving his purposes and not the purpose for which objects made by this procedure normally are intended.”*⁵⁵⁰

Die Vielzahl an unterschiedlichen Mustern der Möbel und Stoffe erhöht den Effekt der “Augentäuschung”. Außerdem sind alle verwendeten Materialien hochgradig artifiziell. Sie täuschen Marmor, exotische Pelze oder Seidenbettwäsche nur vor, wenngleich die Täuschung auch sofort zu durchschauen ist. Diese Pseudoexklusivität der verwendeten Materialien läßt das Interieur unecht und fremd erscheinen. Doch Oldenburg legte bewußten Wert auf eine künstliche und kalte Atmosphäre.⁵⁵¹ Das Schlafzimmer, normalerweise ein Ort des Wohlfühlens und der Geborgenheit, bekommt hier durch einige Veränderungen ein kühles, geometrisches, artifizielles Ambiente. Diese kalte Perfektion interpretiert Adriani als Anspielung auf die „Westküstenmentalität“, deren *“klischeeorientiertes Denken vom Wunsche nach häuslicher Perfektion”* geprägt war.⁵⁵² Oldenburg nahm bei dieser Werkgruppe erstmalig die industrielle Fabrikation in Anspruch, denn bis dahin waren alle seine Werke in handwerklicher Eigenleistung entstanden. Dies bedeutete die Aufgabe einer unmittelbaren und persönlichen „Handschrift“ zugunsten eines anonymen Herstellungsprozesses. Jedes einzelne Möbel in dem Zimmer strahlt diese Anonymität aus und verhindert einen persönlichen Bezug. Der anonymen und seriellen Anfertigung der Möbel entsprach die geplante Auflage von sechs Versionen, welche die übliche Forderung nach Einzigartigkeit boykottierte.

*“Bedroom marked for my (and perhaps others) a turning point of taste. It aligned me (perhaps) with artists who up to then had been thought to be my opposites. But the change of taste was passed through the mechanism of my attitude, which among other ‘rules’, insists on referring to things - by imitating them, altering them and naming them.”*⁵⁵³

Diese oben angesprochene “Geschmacksänderung” zeigt sich auch in einer zweiten Werkgruppe zum Thema “The Home”, den weichen Skulpturen, die zur gleichen Zeit entstanden wie “Bedroom Ensemble”. In formaler Hinsicht sind sie sogar das exakte Gegenteil zu den streng geometrischen und harten Objekten des “Schlafzimmers”. Auch sie sind Nachbildungen häuslicher Gegenstände und wurden von Oldenburg in drei verschiedenen Versionen angefertigt: dem “Hard Model” aus Pappe, der “Ghost Version” aus weißem Musselin und der “Soft Version” aus Vinyl. Die beiden ersten Fassungen dienten Oldenburg als Modell für die endgültige Realisierung in Vinyl. Die “Ghost Version” hatte den Vorteil, daß sie aus billigem Material bestand, das jederzeit verfügbar war. Oldenburg konnte auf

⁵⁵⁰Aus: Notes, Los Angeles 1963, in: Bruggen, Otterlo 1979, S. 55. Übersetzung: *“Ein Objekt, gefertigt durch herkömmliche industrielle Herstellung nach Plänen des Künstlers, die seinem Zweck dienen und nicht dem Zweck, für den Objekte, die so hergestellt werden, normalerweise bestimmt sind.”*

⁵⁵¹Vgl. ebd.

⁵⁵²Aus: Götz Adriani, Zu Oldenburgs Zeichnungen, in: Ausstellungskatalog Zeichnungen von Claes Oldenburg, Kunsthalle Tübingen und Kunstmuseum Basel 1975, S. 28 (im folgenden Adriani, Tübingen 1975).

⁵⁵³Aus: Rose, New York 1979, S. 193. Übersetzung: *“Schlafzimmer markierte für mich (und vielleicht für andere) einen geschmacklichen Wendepunkt. Es brachte mich (vielleicht) in die Nähe von Künstlern, die bis dahin als meine Gegenspieler gegolten hatten. Doch die Veränderung meines Geschmacks durchlief den Mechanismus meiner Geisteshaltung, die unter anderem darauf beharrt, sich auf Dinge zu beziehen - indem sie diese imitiert, verändert und ihnen Namen gibt.”*

diese Weise problemlos mit der "Vorfassung" experimentieren, bevor er die Idee in dem teureren Vinyl endgültig realisierte. Er bemalte in der Regel die "Ghost Version" mit weißer Acrylfarbe und Graphitstift und füllte sie mit Kapok, der "Daune" eines Wollbaumgewächses. Er sah in diesen Fassungen "spirituelle" Verkörperungen der Vinylversionen, deshalb ihre Benennung als "Geist Versionen".⁵⁵⁴ Außer wenigen formgebenden Hartteilen sind die weichen Skulpturen sowohl in Musselin als auch in Vinyl in sich zusammengesackte, schlaffe Hüllen in Form von Möbeln oder Gebrauchsgegenständen. Diese Verfremdung der äußeren Form irritiert - ähnlich den schiefen Möbeln des "Bedroom Ensembles" - die Wahrnehmung. Doch im Gegensatz zu den harten eigenwilligen Möbeln des "Schlafzimmers" sind die "Soft Sculptures" "willenlose Opfer", die sich durch ihre Weichheit jeder Umgebung anzupassen können. Oldenburg nannte die Arbeiten "Antibasis-Objekte":

*"Man hält sie in der Hand, hängt sie wie einen Mantel auf oder wirft sie auf den Boden. Sie tun etwas, ohne eine Basis zu haben. Mit anderen Worten, sie reagieren auf das Leben um sie herum."*⁵⁵⁵

Durch die "Übersetzung" in ein anderes Material widersetzen sich auf diese Weise gewöhnliche Gegenstände, wie Münzfernseher, Waschbecken, Schreibmaschine oder Staubsauger, der gewohnten Rezeption, welche sich üblicherweise auf den Aspekt ihrer Funktion beschränkt. Die Weichheit macht sie für den Gebrauch nutzlos, wofür "Giant Soft Drum Set (Weiches Riesenschlagzeug)" von 1967 ein deutliches Beispiel ist. Auch Lebensmittel wurden von Oldenburg in einer weichen Version hergestellt. Hier veränderte er oft zusätzlich den Größenmaßstab, wie etwa bei "Giant BLT (Bacon, Lettuce and Tomato Sandwich)" von 1963. Diese Arbeit ist ein überdimensioniertes "Sandwich", welches mit einem Holzspieß zusammengehalten wird. Das Sandwich gehört in Amerika zu den meistkonsumierten Fastfood-Artikeln neben Hamburgern oder Hot Dogs. Die "Übertragung" dieses beliebten Lebensmittels in das lackig-glänzende und extrem künstliche Material Vinyl geht allerdings über die reine Verfremdung eines üblichen Gebrauchsgegenstandes hinaus, denn der visuelle Reiz eines appetitanregenden Sandwiches und seine gleichzeitige Wahrnehmung als höchst artifizielle und stoffliche Materie löst bestimmt bei manchem Betrachter ein "unangenehmes Gefühl im Mund" aus.

*"Soft sculpture can be completely surprising this way. A simple decision - to substitute one material for another, say fabric or steel, produces quite automatically another very different image."*⁵⁵⁶

Die "Hard Models" aus Pappe, die wie die "Ghost Versions" ursprünglich als Modelle für die Vinyl-Versionen konzipiert waren, nahmen später immer eigenständigeren Werkcharakter an. Ihre Verfremdung erfolgte beispielsweise durch eine unübliche Plazierung. So ist die harte Version von "Bathtub" aus dem Jahr 1966 eine aufrecht stehende Badewanne im Raum. Ihr Pendant in der "Ghost Version" hängt dementsprechend senkrecht an einer Wand.

⁵⁵⁴Vgl. Cummings 1973, S. 180, zit. in der deutsche Übersetzung von Marga Taylor nach: Marla Prather, Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 4.

⁵⁵⁵Aus: Cummings 1973, S. 361, zit. in der deutschen Übersetzung von Marga Taylor nach: ebd. S. 3-4.

⁵⁵⁶ Aus: Haskell, California 1971, S. 85. Übersetzung: "Die weiche Skulptur kann auf diese Weise absolut überraschen. Durch die einfache Entscheidung - ein Material durch ein anderes zu ersetzen, wie zum Beispiel Stoff oder Stahl, entsteht automatisch ein anderes, sehr verändertes Bild."

Die Skizzierung von Oldenburgs frühen Arbeiten zeigt, daß er dem Postulat der 60er Jahre, eine Verbindung von Kunst und Leben anzustreben, auf vielfältige Weise entsprach. Sämtliche Projekte können als Versuche gelten, entweder die Kunst in das Leben zu integrieren, wie dies bei "The Store" geschah, oder den Alltag in die Kunst zu überführen, wie es die Installationen "The Street" und "The Home" bewiesen. Dabei konzentrierte sich Oldenburg in der Hauptsache auf Objekte des täglichen Warenverkehrs und -gebrauchs. Die Schnittstelle von Kunst und Leben brachte allerdings "Indifferenzen" mit sich, die auch Duchamp mit der Auswahl eines industriell gefertigten Gegenstandes und seiner Rezeption durch den Betrachter ausgelöst hatte. Alle Objekte bleiben auch bei Oldenburg stets in der Schwebe: Wenn sie eindeutig als künstlerische Produkte identifizierbar waren, verkaufte Oldenburg sie als Ware in einem realen Geschäft. Zeigte er industriell hergestellte echte Möbel, wurden sie als Kunst im Museum oder in einer Galerie ausgestellt. Die Unsicherheit einer eindeutigen Funktions- oder Wertzuweisung erreichte er zusätzlich durch kleine "Fallen". Reale Räume waren plötzlich "ver-rückt" und aus dem Lot, wie das "Schlafzimmer", und alltäglich benutzte Gegenstände, wie ein "Klosett", wurden zur unbenutzbaren "Soft Toilet". Das "alchemistische Prinzip" der Dingverwandlung war bei Oldenburg Methode und Kunstphilosophie zugleich. Die Wandlungen des Gegenstandes erfolgten in bezug auf die Größe, die Materialbeschaffenheit, die Oberflächenstruktur oder die haptische Form. Auf diese Weise sollte der Betrachter die Existenz und Gestalt eines Gebrauchsgegenstandes anders wahrnehmen, als er dies täglich nur unter dem Aspekt der Funktion tat.

Eine andere Form, diese Lebens- und Kunstphilosophie auszudrücken, waren die Performances, an denen er zeitgleich mit allen anderen Projekten arbeitete. Sie waren entweder an bestimmte Projekte gekoppelt oder wurden als autonome Aktionen realisiert.

6.1 Das “Ray Gun Theater”

Oldenburg war 1958 mit der Form des Happenings in Kontakt gekommen. Er hatte Happenings von Allan Kaprow besucht und später selber an Aktionen von Kaprow, Lucas Samaras und George Segal mitgewirkt. Während der Ausstellungsdauer von “The Street” wurden verschiedene Performances unter dem Oberbegriff “Ray Gun Spex” von Oldenburg, Jim Dine, Al Hansen, Allan Kaprow, Bob Whiteman und Dick Higgins aufgeführt. “Spex” war die Abkürzung für “Spectacles”, was in Oldenburgs schwedischer Muttersprache “burlusk” bedeutet.⁵⁵⁷ Seine Performance hieß “Snapshots from the City” und paßte insofern zum Thema von “The Street”, als auch die Installation “Schnappschüsse” des alltäglichen Straßenlebens zeigte. Der humorvolle Titel, welcher überraschend witzige Stadtansichten vermuten ließ, stand in krassem Gegensatz zu den tatsächlich gezeigten Szenen. Hier wurde der “Penner” und Bürger zweiter Klasse thematisiert, der auf der Schattenseite des strahlenden, von Konsum geprägten Lebens stand und seinen täglichen Kampf zwischen dem Schmutz und Abfall um ihn herum austrug. Der Widerspruch von Warenüberschuß und gleichzeitiger Armut war die alltägliche Realität, die sich auf den Straßen in diesem Bezirk abspielte. Oldenburg war zu diesem Zweck in schmutzige Bandagen und Leinensäcke eingewickelt. Als dunkle und anonyme Gestalt kroch er zwischen herumliegendem Abfall herum, sprach eine unverständliche Sprache und machte unverständliche Gesten. Saß er still, glich er einem “organischen Wrack”,⁵⁵⁸ das eins zu sein schien mit dem Schmutz, den weggeworfenen Dingen, Kartonresten und vollgestopften Müllsäcken, die ihn umgaben. Zu Beginn des Ereignisses erhielt jeder Zuschauer eine Million Dollar in “Ray Gun-Geld”, und in der Pause wurden Objekte verkauft, die Oldenburg und Dine auf der Straße gefunden hatten. Den Begriff Happening vermied Oldenburg für seine Performance und definierte seine Theaterform später als “Ray Gun Theater”.

So wie “The Street” durch die Performance “Snapshots from the City” belebt und ergänzt wurde, war “The Store” zusätzlicher Sitz des “Ray Gun Theaters”. Von Februar bis Mai 1962 fand unter diesem Titel eine Serie von zehn Performances in den “Store”-Räumen statt: “Store Days I und II”, “Nekropolis I und II”, “Injun (N.Y.C.) I und II”, “Voyages I und II” und “World’s Fair I und II”. Die Aufführungen fanden immer in zwei differierenden Versionen desselben Themas statt. An allen Theateraktionen waren Freunde und Künstler beteiligt. Seine Performances, die für ihn untrennbar mit seiner Kunst verbunden waren, charakterisierte Oldenburg wie folgt:

*“RG is something else, closely related to my Store pieces. It seeks to present in events what the store presents in objects. It is a theatre of real events (a newsreel) ... Have Shorts? [...] Theater is the most powerful art form there is because it is the most involving... but it is forever becoming lost in trivialities... loss of power is a chronic disease of the form ... realism ... distance ... commercial pressures ... poor theatre ... I no longer see the distinction between theater and visual arts very clearly ... distinctions I suppose are a civilized disease ... I see primarily the need to reflect life ... to give back.”*⁵⁵⁹

⁵⁵⁷Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 13.

⁵⁵⁸Vgl. Germano Celant, Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 25.

⁵⁵⁹Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 80 und 83. Übersetzung: “[...] RG (Ray Gun Theater, Anm. d. A.) ist etwas, das eng mit meinen ‘Laden’-Stücken verwandt ist. Es versucht, das, was der Laden durch Objekte darstellt, in Ereignissen darzustellen. Es ist ein Theater der realen Ereignisse (eine Wochenschau) ... Kurzfilme? [...] Theater ist die stärkste Kunstform, weil es die mitreißendste ist ... aber es verliert sich immer wieder in Trivialitäten ... Energieverlust ist eine chronische Krankheit der Form ... Realismus ... Distanz ... kommerzielle Zwänge ... schlechtes Theater ... ich sehe keine klare Unterscheidung mehr

Oldenburgs vorrangiges Thema in den Aktionen war die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Objekt. Alles, was in den Performances geschah, teilte sich dementsprechend ausschließlich über die persönliche Beziehung zu bestimmten Objekten mit. Es sollte deutlich werden, daß jeder Mensch unterschiedliche Bezüge zu Objekten aufbaut und sogar dasselbe Objekt für jeden etwas anderes bedeuten kann. Die Performances waren im Grunde ein Spiel mit Bedeutungszuweisungen, aus dem gleichzeitig ein Spiel mit dem Betrachter wurde:

*”[...] (even though the object will mean different things at the same time to different people)...It is the play of consciousness in reaction to certain objects...a play which involves the consciousness of myself, my actors and my audience...”*⁵⁶⁰

In allen Performances verkörperte der Künstler Lucas Samaras diesen Mensch-Objekt-Bezug. In der Rolle des Fetischisten oder Narzißten lebte er die absurdesten Phantasien mit Hilfe von Objekten aus. So richtete er in “Store Days I” seine sexuelle Besessenheit anstatt auf den Körper einer Geliebten auf Ersatzobjekte und baute eine “morbide” Beziehung zu einem Handschuh auf. Die Quelle für die Verwendung dieses Utensils war Max Klingers Serie von Radierungen “Phantasien über einen gefundenen Handschuh” von 1881.⁵⁶¹ Im zweiten Teil von “Store Days” wurde Samaras zu einem Massenmörder, der sich an Blut und mißhandelten Körpern erregte und nur durch das Abreißen von Toilettenpapier wieder zu beruhigen war.⁵⁶² “Nekropolis II” hatte den Lebensstil von Weltreisenden zum Thema, die ihre Souvenirs als Zeugen ihrer Welterfahrung fetischisierten. Dagegen wurden in “Injun” Angst und Gewalt gegenüber fremden Kulturen über Objekte mitgeteilt.⁵⁶³ “World fair” zeigte abschließend die „Ausschlachtung eines Toten“ und die Zurschaustellung der erbeuteten Gegenstände, die er in seinen Taschen bei sich trug.⁵⁶⁴ Die Botschaft mündete in der Erkenntnis, daß ein Mensch nicht mehr ist als der Inhalt seiner Taschen oder eine mit seinem Besitz gefüllte Schachtel. Diese überspitzte Gleichschaltung von Mensch und Objekt, die Reduzierung einer Person auf den reinen Dingwert, sollte ein Verweis auf die Tatsache sein, daß der Mensch seine Gefühle und Werte zunehmend auf Surrogate verlagerte.

Die Ereignisse in den Performances hingen stets vom verfügbaren Material ab, das Oldenburg für diesen Zweck gesammelt, gefunden und gekauft hatte. Zur Vorbereitung schrieb er eine Art Drehbuch, das jedoch nur als grobe Anleitung diente. Die Ideen für die Verflechtung der Objekte mit bestimmten Handlungen beruhten teils auf eigenen Erlebnissen, teils entsprangen sie seiner Phantasie.

zwischen Theater und den bildenden Künsten ... Unterscheidungen sind, glaube ich, eine Zivilisationskrankheit ... ich sehe vor allem das Bedürfnis, das Leben zu reflektieren, also etwas zurückzugeben.“

⁵⁶⁰Aus: Notes, New York 1962, zit. nach: Bruggen, Otterlo 1979, S. 27. Übersetzung: “[...] (obwohl das Objekt gleichzeitig verschiedene Dinge für verschiedene Leute bedeuten wird)... Es ist das Spiel des Bewußtseins in seiner Reaktion auf verschiedene Gegenstände ... ein Spiel, das mein Bewußtsein, das Bewußtsein meiner Schauspieler und meines Publikums einbezieht.“

⁵⁶¹Vgl. ebd. S. 28.

⁵⁶²Vgl. Germano Celant, Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 27/28.

⁵⁶³Vgl. Michael Kirby, Happenings, an illustrated Anthology, E.P. Dutton & Co., Inc., New York 1966, S. 204-219 (im folgenden Kirby, Happenings, New York 1966).

⁵⁶⁴Vgl. ebd. S. 220-233.

“An individual event may be ‘realistic’,[...] or a reconstruction (of something I might have observed the day before or read about or dreamed, or of which someone else may have brought the account) or it may be, at an opposite extreme, an enigmatic, fantastic event, with altered objects and altered (costumed) persons. I mix realistic and fantastic events, as the imagination does, and I consider the imaginary event as real as the ‘real’ one.”⁵⁶⁵

Nach jeder Performance wurden die benutzten Objekte sehr sorgfältig von Oldenburg aufgesammelt. Sie waren in den Aktionen mit einer neuen Symbolik aufgeladen worden und dienten ihm nun als materielle Zeugen und Dokumente der flüchtigen Handlungen. Sie bildeten außerdem eine Inspirationsquelle für nachfolgende Arbeiten.

“The performance is the main thing but when it is over there are a number of subordinate pieces which may be isolated, souvenirs, residual objects. To pick up after a performance to be very careful about what is to be discarded and what still survives by itself.”⁵⁶⁶

Die Performances bildeten mit Oldenburgs Produktion von Objekten eine untrennbare Einheit. Adriani beschreibt die Wirkung seiner Arbeit als *“Gesamtkunstwerk”*, das auf die *“Totalität des Alltags”* angelegt war, und *“der es gelingen mußte, Kunst in einer möglichst geringen Distanz dem Leben zuzuleiten.”⁵⁶⁷* Dabei bildete *“The Store”* den Raum mit den für die Performances benötigten *“Theaterrequisiten”*. Er war die reale Kulisse, der bühnenähnliche Bildraum, der gleichzeitig Aktionsraum der Aufführungen war.

Die *“Eroberung des Raumes”* zeichnete sich bei Oldenburg von Beginn an durch raumgreifende Installationen und theaterverwandte Aktionen aus. Mit seiner Vorliebe für Objekte des Alltags und des Warenverkehrs stand er damit zunächst in der Tradition der Neuen Realisten und Pop Artisten. Doch ging sein Ansatz über das reine Zitieren eines Alltagsfragmentes hinaus, denn sein künstlerisches Prinzip war die Verwandlung des Objektes im Hinblick darauf, dessen formale und geistige Komplexität zu zeigen und zu diskutieren. Diese Methode fand ihre Fortführung in seinen *“Vorschlägen für Monumente und Architekturen”*, die er seit Mitte der 60er Jahre entwarf. Das Hauptmerkmal seiner Arbeiten, die Transformation von Objekten, fand jetzt im Rahmen des öffentlichen Raumes statt. Außerhalb von Atelier, Galerie oder Museum plante er Dinge des Alltags als kolossale Monumente in der städtischen Architektur, wie eine riesige Banane in liegender Position auf dem Times Square oder einen überdimensionalen Teddybär im Central Park.

⁵⁶⁵Aus: Claes Oldenburg, a statement, in: ebd. S. 202. Übersetzung: *“Ein einzelnes Ereignis kann ‘realistisch’ sein [...] oder es kann eine Rekonstruktion sein (von etwas, das ich am Tage vorher gesehen oder wovon ich gelesen oder geträumt habe oder wovon jemand anders mir berichtet hat), oder es kann auch, das ist das andere Extrem, ein rätselhaftes, phantastisches Geschehnis sein, mit veränderten Objekten und Menschen (kostümiert). Realistische und phantastische Ereignisse lasse ich wie in der Phantasie durcheinandergelassen. Und ich halte das eingebildete Ereignis für genauso echt wie das ‘echte’.”*

⁵⁶⁶Aus: Notes, New York 1962, zit. nach: Bruggen, Otterlo 1979, S. 27. Übersetzung: *“Die Performance ist die Hauptsache, aber wenn sie vorbei ist, gibt es eine Reihe von nebensächlichen Dingen, die abgesondert werden können, Souvenirs und übriggebliebene Objekte. Nach einer Performance aufheben, sehr sorgfältig darauf achten, was ausrangiert werden soll und was noch selbständig fortbesteht.”*

⁵⁶⁷Aus: Adriani, Tübingen 1975, S. 23.

6.2 Oldenburg als Sammler: Schachteleditionen und das “museum of popular art n.y.c.”

Oldenburgs Vorliebe für “außermuseale Räume” zeigt sich auch in einigen Multiples, die er seit Mitte der 60er Jahre schuf. Diese sind einerseits eine logische Weiterentwicklung der industriellen Herstellung seiner Arbeiten. Andererseits passen sie auch in den Kontext seiner weichen Skulpturen, die er ebenfalls in mehreren Versionen angefertigt hatte. Nicht zuletzt entsprechen sie vollkommen dem Postulat dieser Zeit, in der Warhol seine Ideen von einer Kunst als Massenware formulierte und auch Duchamp begann, seine Ready-mades als Multiples in limitierter Auflage zu editieren. Im Grunde führte Oldenburg mit den Multiples die ursprüngliche Idee von “The Store” weiter, “erschwingliche Kunst für gewöhnliche Leute” zu machen, wenngleich seine Kunden auch damals fast ausschließlich Sammler und Galeristen waren. Mit dem Multiple konnte dem Wunsch entsprochen werden, die Kunst in das Leben zu integrieren, denn es war als industrielles Serienprodukt mit hoher und preiswerter Auflage eine “Kunst fürs Volk”. Die Vorstellung, daß die Idee eines Kunstwerkes wichtig genug ist, um sie als Edition zu veröffentlichen, zeigt sich in den vielen Plänen und Entwürfen Oldenburgs von Multiples.

Solway weist auf den Bezug zwischen den Multiples verschiedener Künstler dieser Zeit und Duchamps editierter “Kofferschachtel” von 1941 hin, eine Schlußfolgerung, die aufgrund der Duchamprezeption in den 60er Jahren naheliegt.⁵⁶⁸ Ein erwähnenswertes Beispiel dafür ist eine Gemeinschaftsedition von 1966, an der die Künstler D’Arcangelo, Dine, Lichtenstein, Segal, Warhol, Wesselmann und Oldenburg beteiligt waren. Entsprechend dem Titel “7 Objects in a Box” erstellten alle Künstler miniaturisierte Beiträge, die jeweils charakteristisch für ihr Schaffen waren. So ist Warhol mit einem Siebdruck in Dreierserie vertreten, Lichtenstein mit einer Comic-Zeichnung und Segal mit einem Gipshuhn. Oldenburg steuerte “Baked Potato” bei, ein Objekt, das er ähnlich den “Store”-Objekten anfertigte. Er goß Gips in eine vorgefertigte Form aus Leinwand oder Pappe und bearbeitete ihn nach Abnahme der Gußform mit Küchenwerkzeugen. Die Entscheidung darüber, wie das Objekt farbig gefaßt werden sollte, war zunächst ein Problem, denn die Bemalung war zwangsläufig ein Merkmal für “Einzigartigkeit” und widersprach dem Aspekt des anonymen Massencharakters, den das Multiple in sich trug. Oldenburg löste das Problem, indem er jemand anderen beauftragte, die farbige Fassung nach seinen Plänen auszuführen.⁵⁶⁹ Das Ergebnis war “[...] *a balance of individuality, objectivity, and chance, [...]*”⁵⁷⁰ und entsprach jenen Kriterien, die auch in Duchamps “Kofferschachtel” hervorstechendes Merkmal waren. Überhaupt zeigt die Zusammenfassung von Werken verschiedener Künstler in der miniaturisierten Form einer Schachtel ganz deutliche Affinitäten zum “Koffermuseum”.

Auch die mit dem Künstler George Macunias geplante Fluxus Edition “False Food Selection” von 1966 steht in dieser Tradition. Der Kasten wurde nur als Prototyp realisiert und nicht editiert. Darin befinden sich gekaufte Plastikimitationen von Lebensmitteln und zwei Notizblätter von Macunias und Oldenburg zu diesem Thema. In der Notiz Oldenburgs ist in

⁵⁶⁸Vgl. Arthur Solway, Vorwort, in: Claes Oldenburg, Multiples in Retrospect 1964-1990, Rizzoli International Publications, New York 1991, S. 9 (im folgenden Oldenburg Multiples, New York 1991). Dort heißt es: “Again, we have a real sense that these portfolios followed the example of Duchamp’s *La Boîte en Valise* (1941).”

⁵⁶⁹Vgl. Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: ebd. S. 34.

⁵⁷⁰Aus: ebd. Übersetzung: “[...] *ein Gleichgewicht zwischen Individualität, Objektivität und Zufall, [...]*.”

Anspielung auf sein "Regalmuseum", das er 1965 in seinem Atelier eingerichtet hatte, der Titel "Museum of Artificiality, N.Y.C." zu lesen.⁵⁷¹

Die Multiples, die ausschließlich von Oldenburg stammen, wie "London Knees" von 1966, weisen ebenfalls eine auffällige Ähnlichkeit zu Duchamps Schachtelkonstruktionen auf. Die Arbeit begann als Vorschlag für ein kolossales Monument in London und war sowohl eine Reaktion auf die Zeit der "skandalösen" Minirock-Mode, die Oldenburg als eine "paradoxe Kombination von männlichem Voyeurismus und weiblicher Befreiung" empfand,⁵⁷² als auch auf die architektonische Vorliebe für "Türmchen" und "Säulen" der Stadt London, die er bei seinem Aufenthalt dort bemerkte. Die Kombination dieser beiden "Auffälligkeiten" brachte ihn auf die Idee eines "Knie-Monuments", in welchem zugleich architektonische und fetischistische Aspekte vereint werden sollten. Als Vorlage benutzte er das Knie einer Schaufensterpuppe, welches er ausgesägte und spiegelbildlich verdoppelte, um den Knien einen statischen und architektonischen Eindruck zu verleihen. Den privaten und fetischisierenden Charakter eines weiblichen Knies gab er dem Modell zurück, indem er "Schonbezüge" aus Filz für sie kaufte und eine Kofferschachtel als Behältnis auswählte. Ihn reizte außerdem die Assoziation zu der großen Kofferschachtel eines Zauberers, der seine darin befindliche Assistentin in mehrere Teile zersägt und diese in den einzelnen Sektionen des Koffers präsentiert.⁵⁷³

"London Knees" wurde mit verschiedenen Dokumenten wie Notizen, Zeichnungen und Fotos ergänzt, welche die Quellen der künstlerischen Idee und den Entstehungsprozeß reflektieren. Insgesamt enthält der Koffer die kompakte Zusammenstellung aller Dokumente, die innerhalb von zwei Jahren zur Schaffung des Werkes geführt hatten, inklusive der Arbeit selbst.

*"The fact that a multiple, like a book, goes out into the world to many persons seems to suit my compulsion to explain my intentions and investigate the motives of the so-called art process."*⁵⁷⁴

Jene Kriterien, die Duchamps "Boîte-en-valise" zusammen mit der sie ergänzenden "Grünen Schachtel" zum "Museum ohne Mauern" werden ließ, machte sich auch Oldenburg zu eigen mit dem einzigen Unterschied, daß er sich in der Präsentation auf eine einzelne Arbeit beschränkte. In aufgeklapptem Zustand können alle Dokumente, Ansichten und sogar das Modell der Knie selbst herausgenommen und unterschiedlich arrangiert werden. "London Knees" ist insofern die museale Ausstellung eines vollständigen und in sich geschlossenen Werkkomplexes.

Ähnlich variantenreich kann auch das Multiple "Miniature Soft Drum Set" von 1970 arrangiert werden. Oldenburg entwarf das Auflagenobjekt nach seiner Arbeit "Weiches Riesenschlagzeug" von 1967. Die "Soft Version" en miniature ist auf einem Podest befestigt und in einer weichen, "geheimnisvollen Schachtel" untergebracht.

⁵⁷¹Siehe Abbildung der "Lunch Box" in: ebd. S. 25.

⁵⁷²Vgl. Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: ebd. S. 58. Dort heißt es: "*It is difficult now to imagine how revolutionary this paradoxical combination of masculine voyeurism and feminine liberation seemed in its time.*"

⁵⁷³Vgl. ebd. S. 60.

⁵⁷⁴Aus: ebd. Übersetzung: "*Die Tatsache, daß ein Multiple wie ein Buch hinaus in die Welt zu vielen Personen gelangt, scheint geeignet für mein Bestreben, meine Intentionen zu erklären und die Motive des sogenannten Kunst-Prozesses zu erforschen.*"

*“For those who wished to keep their set pristine, a boxlike plastic bag of certain opacity was provided. It was suggested that the set be kept in this appropriately soft and rather mysterious box that allowed only parts near the surface to be seen, and only taken out occasionally”.*⁵⁷⁵

Zu jeder Edition gehört eine Abbildung mit sechs verschiedenen, von Oldenburg vorgegebenen Möglichkeiten die Arbeit zu präsentieren. Diese Anleitung war für Käufer gedacht, die sich vielleicht “unbehaglich” fühlten bei dem Gedanken, die Arbeit selbst arrangieren zu müssen.⁵⁷⁶ Im Gegensatz zu den freien Aufbaumöglichkeiten bei “London Knees”, beinhaltet “Miniature Soft Drum Set” eine ironische Anleitung für den “Ungeübten” zum Thema “how to handle art”.

Auch die Arbeit “Double-Nose/Purse/Punching Bag/Ashtray” von 1970 stellt sich in die Tradition Duchamps. In dieser Edition werden verschiedene Objekte, die über einen Zeitraum von zwei Jahren entstanden sind, zu einem Komplex zusammengefaßt. Oldenburg nannte das Multiple ein Tagebuch oder Andenken an jene Zeit.⁵⁷⁷ Im Gegensatz zu dem öffentlichen Projekt “London Knees” hat diese Arbeit sehr privaten Charakter. Die Edition besteht aus einer Holzkiste, in der die einzelnen Objekte wie ein hohler “Punchingball”, ein Aschenbecher, eine Nase und Münzen mit aufgedruckten Totenschädeln durch das Prinzip der Schachtel in der Schachtel miteinander verbunden sind. In der Hauptsache geht es dabei um den Aspekt des Entdeckens.

*“The Double Nose/Purse/Punching Bag/Ashtray is in the category of those objects which have to be uncovered. This act imitates and suggests a number of uncovering acts in life: uncovering of motives, of sexual parts, uncovering to extract money, the first uncovering of birth, or uncoverings which bring death.”*⁵⁷⁸

Der Aschenbecher ist oben auf dem “Punchingball” angebracht und rafft den weichen Lederbeutel wie eine Art Klammer zusammen. Der Beutel hat wiederum Ähnlichkeit mit einer Tasche oder Börse und ist mit einem Reißverschluß versehen. Darin befindet sich eine bronzene Nase an einer Kette. Beim Öffnen fällt sie durch ihr Gewicht aus dem Beutel heraus und stülpt auf diese Weise sein Inneres nach außen, was gleichzeitig den Aschenbecher nach innen zieht und verschwinden läßt. Das Prinzip ist einfach, weckt aber die Neugierde des Betrachters, denn entdeckt man das eine, verschwindet das andere und umgekehrt. Die Münzen mit Totenschädel und gekreuzten Knochen haben eine ambivalente Funktion in dem Stück. Einerseits wecken sie durch ihren Aufdruck die Assoziation an einen “vergrabenen Piratenschatz”⁵⁷⁹ und fordern den Betrachter geradezu heraus, seine “Nase in genau die Angelegenheit zu stecken”, welche sich geheimnisvoll in der Kiste verbirgt. Andererseits

⁵⁷⁵Aus: ebd. S. 92. Übersetzung: “Für jene, die ihr Set ursprünglich bewahren wollten, wurde eine kastenähnliche fast undurchsichtige Plastiktasche bereitgestellt. Es wurde vorgeschlagen, das Set in dieser passenden weichen und recht geheimnisvollen Schachtel aufzubewahren, in der nur einzelne Teile an der Oberfläche sichtbar waren, und es nur gelegentlich herauszunehmen.“

⁵⁷⁶Vgl. ebd. Dort heißt es: “A page showing six possible ways to arrange Miniature Soft Drum Set was included for collectors who might feel uneasy dealing with the work on their own.”

⁵⁷⁷Vgl. ebd. S. 98.

⁵⁷⁸Aus: A history of the Double-nose/purse/punching bag/ashtray, in: ebd. S. 106. Übersetzung: “Die Arbeit “Double-nose/purse/punching bag/ashtray“ gehört zu der Kategorie von Objekten, die enthüllt werden müssen. Diese Tatsache imitiert und verweist auf eine Anzahl von enthüllenden, entdeckenden Handlungen im Leben: das Aufdecken von Motiven, das Entblößen von Geschlechtsteilen, die Entdeckung, wie man zu Geld kommt, das erste Geburtserlebnis oder tödliche Entdeckungen.“

⁵⁷⁹Vgl. ebd. S. 98.

kann der Totenschädel auch eine Warnung vor allzu großer Neugierde gedeutet werden, die letztlich damit bestraft wird, daß der Benutzer keinen Schatz, sondern nur die eigene "neugierige Nase" in dem Sack findet, der ansonsten leer ist. Die für den Betrachter vielleicht unverständliche Kombination dieser Dinge wird durch ein kleines Buch erhellt, in dem Oldenburg in einer persönlichen Anekdote die Ideenfindung und die Assoziationen zu den einzelnen Gegenständen beschreibt. Ausgehend von der Überlegung: "What would you do if you found a nose on the street?",⁵⁸⁰ vermischen sich reale Erlebnisse mit einer Reihe von absurden und phantastischen Assoziationen zu den einzelnen Gegenständen, um schließlich zur "Geschichte" des Multiples zusammenzufließen. Den persönlichen und mystischen Wert dieser Arbeit unterstreichend, ist die Geschichte in einer Art Meßbuch verfaßt und auf dünnes "Bibelpapier" gedruckt.⁵⁸¹

Oldenburgs Beschäftigung mit dem Thema des Multiples und der Möglichkeit, es durch Vervielfältigung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, deckt sich zeitlich mit der Gründung seines "museum of popular art n.y.c.". 1965 war er in ein geräumiges Atelier an der Ecke East 14th Street und First Avenue in New York gezogen. Durch seine intensive Beschäftigung mit populären Themen und seiner reproduktiven Arbeitsmethode hatte sich im Laufe der Jahre eine Unmenge an Dingen angesammelt: kleine Modelle, Überbleibsel von Installationen und Performances, Fragmente der "Stadtatur", wie auf der Straße gefundene Dinge, in Läden gekaufte Spielsachen und von Ausflügen mitgebrachte Souvenirs, jede Menge Notizen, Skizzen sowie Vorlagen aus Zeitschriften.⁵⁸² Die Sammlung war als Essenz und Inspirationsquelle seines Schaffens stets von Atelier zu Atelier mitgewandert. An seinem neuen Arbeitsplatz fand er ein altes Regal vor, das er ausräumte und weiß anstrich. Der "architektonische" Charakter sowie die Ähnlichkeit zu einem "Puppenhaus mit vielen Etagen"⁵⁸³ ließen das Regal als geeigneten Ort für die Sammlung erscheinen. Inspirationsquelle war hier außerdem die Erinnerung an einen Besuch des Versandhauses "Valmor Products Co." 1963 im Rahmen der Vorbereitung zu einer Performance. Oldenburg war auf der Suche nach möglichst vielfältigen Klischees und Souvenirs in den dortigen Lagerräumen fündig geworden. Unter Hunderten billiger "Nippsachen", die in Metallregalen untergebracht waren, suchte er sich passende Dinge aus. Als Geschenk der "Valmor Products Co." erhielt er ein Stück Seife in Form einer Toilette, das ihm später als Modell für seine "Soft Toilet" von 1965 diente.⁵⁸⁴ Besonderes Interesse schenkte er aber den auslaufenden Modellen, den übriggebliebenen Objekten, die für Käufer nicht mehr attraktiv waren und deshalb nicht mehr bestellt wurden. Durch den Wegfall der modischen Aktualität waren die Objekte "historische" Zeugen einer schnellebigen Konsumgesellschaft, in der die Objekte von heute morgen schon überholt sind. Dieser Aspekt ließ das Warenhaus in seinen Augen zu einem Museum werden.⁵⁸⁵ Durch die Tatsache, daß auch in einem echten Museum "Zeugen einer vergangenen Zeit" ausgestellt werden, war dieser Gedanke nicht sonderlich abwegig. Auch die Erfahrung mit "The Store", wo der Aspekt "Ware als Kunst" oder "Kunst als Ware" thematisiert wurde, mußte unweigerlich in seine Überlegungen mit einfließen. Und hatte "The Store" als Atelier, Ausstellungsraum und Laden einen außermusealen Bereich markiert, verwies er in seiner Bedeutung "to store" auch auf das Aufbewahren von Dingen. Als

⁵⁸⁰ Aus: ebd. S. 102. Übersetzung: "Was würden Sie tun, wenn Sie eine Nase auf der Straße fänden?"

⁵⁸¹ Vgl. ebd. S. 98.

⁵⁸² Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 65.

⁵⁸³ Aus: Kurze Geschichte des 'Mouse Museum' und des 'Ray Gun Wing', in: ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd. S. 46.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd. S. 45.

Ergebnis dieser Erfahrungen erklärte Oldenburg daraufhin das Regal im neuen Atelier zusammen mit seiner Sammlung kurzerhand zum Museum. Mit Schablonen druckte er auf die Oberseite: "museum of popular art n. y. c.". Die Sammlung wurde in den nächsten Jahren ständig erweitert, da durch die laufenden Projekte und Aktionen immer neue Relikte, Modelle, Studien und Notizen hinzukamen.

Die Idee einer Museumsgründung beschäftigte Oldenburg auch weiterhin. In seinen "notebooks" dieser Zeit finden sich Pläne für die Gründung eines "museums of popular objects".⁵⁸⁶ Die Notizen offenbaren außerdem seinen ersten Versuch, die Sammlung zu klassifizieren und ihr eine bestimmte Ordnungsstruktur zu geben. Den Notizen zufolge sollte es zwei Flügel in diesem Museum geben, einen für "nicht veränderte Objekte" und einen zweiten für kleine "selbstgemachte Objekte".⁵⁸⁷ Geplant waren außerdem eine "Kommission für Neuerwerbungen", die Herausgabe eines Mitteilungsblattes und ein Film mit dem Titel "Tour Through the Museum". Der Film war als "Vortäuschung falscher Tatsachen" konzipiert, denn er sollte die Objekte so groß erscheinen lassen wie Skulpturen in einem echten Museum.⁵⁸⁸ Insofern war das Reproduktionsinstrument Film hier zur Verfälschung und Manipulation von Realität gedacht.

1965-66 machte Oldenburg erstmals Zeichnungen für ein Museumsgebäude in der Form einer geometrischen Maus.⁵⁸⁹ Eine solche Maus findet sich außerdem auf dem Entwurf für das Briefpapier seines "museum of popular art n.y.c." wieder. Doch alle weitergehenden Pläne für ein Museum wurden nicht realisiert, wie beispielsweise der Druck von firmeneigenem Briefpapier, die Herausgabe einer vierteljährlichen Zeitschrift, Zusammenkünfte des Beirats für Neuanschaffungen, der sich aus dem Kustos Al Hansen, dem Kunsthändler Richard Bellamy und dem Kunstkritiker Alan Solomon⁵⁹⁰ zusammensetzten sollte oder die Verlegung der Sammlung in ein Ladenlokal mit der Bezeichnung "Meatland"⁵⁹¹ an der First Avenue in New York.

Seine Sammlung hatte sich inzwischen erheblich vergrößert. Oldenburg sammelte jegliches Material, das ihm in irgendeiner Weise dienlich war: herausgerissene Anzeigen, Pläne, gekaufte und gefundene Objekte, welche die Welt außerhalb des Ateliers reflektierten,⁵⁹² getippte Notizen oder handgeschriebene "notes", Skizzen, Relikte von Arbeitsprozessen⁵⁹³ und verschiedene Materialien zur Herstellung seiner Objekte wie Schnur, Draht, Gips, Leim, Styropor, Schaumgummi, Leinwand und Kapok. Er nannte diese Sammlung auch

⁵⁸⁶Vgl. ebd. S. 65.

⁵⁸⁷Vgl. ebd.

⁵⁸⁸Vgl. ebd.

⁵⁸⁹Vgl. ebd. S. 67.

⁵⁹⁰Vgl. Angela Westwater Reaves, Claes Oldenburg, An Interview, in: Artforum, October 1972 XI No. 2, S. 37 (im folgenden Reaves, Artforum 1972). Dort konstatiert Oldenburg: "Originally I imaged an accessions committee consisting of Al Hanson, Richard Bellamy, and Alan Solomon, through which each object or acquisition would have to pass."

⁵⁹¹Vgl. Kasper König in der Einführung des Ausstellungskataloges Maus Museum, Eine Auswahl von Objekten gesammelt von Claes Oldenburg, A selection of objects collected by Claes Oldenburg, Beilage zum Ausstellungskatalog documenta 5, Kassel 1972, S. 3 (im folgenden Kat. documenta 5, Kassel 1972).

⁵⁹²Er nahm beispielsweise eine ölverschmierte Spielzeug-Bowlingkugel mit ins Atelier, die er auf der Straße gefunden hatte, besprühte sie mit schwarzem Lack und klebte sie zusammen mit einer Tonfigur auf eine Unterlage, vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 57.

⁵⁹³1965 begann Oldenburg mit dem Fluxuskünstler George Macunias an einem Projekt zu arbeiten, das aus einer Schachtel mit Nachbildungen von Lebensmitteln wie Obst und Gemüse bestehen sollte. Die Arbeit wurde nicht realisiert, Oldenburg nahm aber einige der Gegenstände in seine Sammlung auf. Vgl. ebd. S. 65.

“dreidimensionales Notizbuch”,⁵⁹⁴ weil es ihm selbst zur Erinnerung, Inspiration und Reflexion diene. Die Unterbringung der gesammelten Essenz seines Schaffens in einem Regal eröffnete Oldenburg außerdem die Möglichkeit, vergleichende Studien zu den verschiedenen Objekten zu betreiben. In seiner Konzentration auf einzelne Dinge begann er, ein Objekt erst durch die Ähnlichkeit mit oder den Kontrast zu den anderen Gegenständen zu erschließen. Das Objekt wurde auf seine Grundform reduziert, um danach formale Ähnlichkeiten zu anderen Objekten zu enthüllen.

*“The work is thru and thru metaphor. Everything is eliminated which is not the original object or if anything is left in, it is considered inert (if it is ever left in) everything has a reason for being there.”*⁵⁹⁵

Er begann zeitgleich an einer Reihe von analogen Formen zu arbeiten, die alle die gleiche Grundform aufwiesen. In diesen Kontext passen auch die vielen Variationen zum Thema der “Ray Gun” (Strahlenpistole), welches er schon Anfang der 60er Jahre entwickelte. Die bestimmende Form der “Ray Gun”, der rechte Winkel, wurde von ihm in verschiedene Materialien umgesetzt. Außerdem sammelte er vorgefundene Objekte, die einen rechten Winkel hatten und faßte sie zu Gruppen zusammen. Auch die geometrische Grundform des Mauskopfes, die er in dieser Zeit entwarf, gehört in den Kontext der “Ray Gun”-Form. Sie besteht aus einem Rechteck und zwei Kreisen und ergibt eine doppelte “Ray Gun”, wenn man den Kopf in der Senkrechten teilt.⁵⁹⁶

Die Reduzierung eines Objektes auf eine geometrische Grundform, um grundlegende Analogien zu anderen Objekten aufzuzeigen, offenbart eine Methodik, die im bisherigen Schaffen Oldenburgs neu war. Das Ordnen und Klassifizieren nach solchen äußerlichen Merkmalen erinnert an das Analogiedenken in der Renaissance. Daß Objekte einer bestimmten Klassifikation die gleichen äußerlichen Merkmale aufweisen können wie Objekte einer ganz anderen, ist damals wie heute eine Tatsache. Doch schenkte man dieser Erkenntnis damals eine andere Aufmerksamkeit, was sich zwangsläufig auch auf die Ordnungssysteme der großen Universalsammlungen auswirkte. Man sah Ähnlichkeiten zwischen der Schale der Walnuß und dem menschlichen Gehirn, zwischen Wellenmuster des Sandes, hervorgerufen durch die Strömung des Wassers, und den Wellenformationen der Wolken, hervorgerufen durch die Strömung des Windes. Gerade dieses Analogiedenken machte es der Neuzeit so schwer, die daraus sich ergebenden Klassifikationen zu begreifen. Insofern stellt Oldenburgs Zusammenstellung von Objekten unterschiedlichster Herkunft und Beschaffenheit unter dem Gesichtspunkt eines “natürlichen” rechten Winkels zwar ein unübliches, aber interessantes Novum in seinem Werk dar.

Im März 1966 wurde seine Passion zu sammeln durch eine Ausstellung, die im Institute of Contemporary Art in Boston stattfand, weiter angeregt. Die Ausstellung mit dem Titel “As Found: An Experiment in Selective Seeing” präsentierte gesammelte Objekte verschiedener Künstler. Oldenburgs Beitrag war eine Auswahl von etwa 50 “nicht veränderten Objekten“

⁵⁹⁴Vgl. Cummings 1973, S. 370, zit. nach: Marla Prather, Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 6.

⁵⁹⁵Aus: Notes, New York 1964/65/66, zit. nach: Bruggen, Otterlo 1979, S. 57. Übersetzung: “Das Werk ist durch und durch Metapher. Alles wird eliminiert, was nicht das ursprüngliche Objekt ist, oder wenn etwas beibehalten wird, gilt es als inert (wenn es überhaupt beibehalten wird), alles hat einen Grund, da zu sein.“

⁵⁹⁶Vgl. ebd. S. 67.

aus seinem "museum of popular art n.y.c".⁵⁹⁷ Hier konnten seine bis dato privaten "Museumsstücke" erstmals auch in der Sphäre öffentlicher musealer Vermittlung ihre Wirkung entfalten.

Die Unterbringung seiner "Museumssammlung" in Regalen behielt Oldenburg bei, bis er 1969 das Atelier wechselte und in die Broome Street zog. Die Objekte waren das Ergebnis einer Vielfalt von Versuchen, Objekte in allen erdenklichen Facetten auszuloten. Der Konsumgesellschaft, die Dinge und Gegenstände allein unter dem Aspekt ihrer Verfügbarkeit und Funktionalität betrachtete, setzte Oldenburg eine Reihe von Objektmetamorphosen entgegen, die den Gegenstand uneindeutig und immer anders präsentierten, als man es erwartete. Zu diesem Zweck war er ständig auf der Suche nach neuen Techniken. Systematische Überlegungen und freie Assoziationen waren dabei unverzichtbare Bestandteile, die in die Arbeiten mit einfließen.

*"I should emphasize again that these references come as a surprise to me when they are discovered, and that they are usually discovered by someone else. I don't mix knowing with doing. If I did, the results would be highly unnatural"*⁵⁹⁸

Betrachtet man allein eine Auswahl der Ausstellungen, an denen er sich 1966 beteiligte,⁵⁹⁹ wird die Vielfalt dieser Versuche deutlich, durch das "alchemistische" Prinzip der Verwandlung Mehrdeutigkeiten zu erzielen und sich dadurch den traditionellen Kunstvorstellungen zu widersetzen.

⁵⁹⁷Vgl. Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 3.

⁵⁹⁸Aus: Rose, New York 1970, S. 198 Übersetzung: *"Ich möchte betonen, daß diese Bezüge als Überraschungen für mich auftauchen, wenn sie entdeckt werden, und daß sie meistens von jemand anderem entdeckt werden. Ich vermische nicht Wissen mit Machen. Würde ich es, so wären die Resultate äußerst unnatürlich."*

⁵⁹⁹So zum Beispiel: "The Other Tradition" im Institute of Contemporary Art, Philadelphia; "Multiplicity" im Institute of Contemporary Art, Boston; "The Object Transformed" im Museum of Modern Art, New York und "Eight Sculptors: The Ambiguous Image" im Walker Art Center, Minneapolis.

6.3 Das Alter ego: “Ray Gun” und “Geometric Mouse”

Oldenburg, den Adriani als einen vielseitig gebildeten “Ivy League Intellektuellen” schwedischer Herkunft aus traditionsgebundenem Hause beschreibt,⁶⁰⁰ zog 1956 von Chicago nach New York zurück, wo er bis 1933 seine Kindheit verbracht hatte. New York war für ihn eine Stadt der Gegensätze, in der zwischen Überfluß und Prosperität auch Armut, Gewalt, Drogenkonsum und Kriminalität an der Tagesordnung waren. In diesem Kontext ist seine Erfindung der “Ray Gun” anzusiedeln. Die gewählte Bezeichnung “Ray Gun” geht auf eine Waffe in Science-Fiction Filmen und Serien der 30er Jahre wie “Flash Gordon” und “Buck Rogers” zurück. Sie war eine Phantasiemaschine, aus der betäubende oder tödliche Strahlen kamen.⁶⁰¹ Als ein Symbol für Angriff und Verteidigung gleichermaßen, konnte sie auch schießen ohne zu töten. Vor diesem Hintergrund ist das erwähnte Motto der “Ray Gun” und des späteren “Ray Gun Theater”: “Annihilate-Illuminate (Vernichten-Erleuchten)” zu verstehen. “Ray Gun” war sowohl destruktiv wie konstruktiv, als Waffe ein zeitgemäßer Ausdruck der alltäglichen Gewalt in den Straßen der Stadt und rückwärts gesprochen eine Variation von New York.⁶⁰² Sie war auf alles materialistische, bourgeoise und kommerzielle in der Gesellschaft gerichtet, “ [...] a [...] destroyer of old cultural values, and defender of a new faith.”⁶⁰³ Insofern lag es nah, daß Oldenburg ihre archetypische Grundform, den rechten Winkel, zum Symbol seiner künstlerischen Intention erhob, mit dem Ziel zu “schießen”, ohne wirklich zu “verletzen”. 1960 schnitt er beim Sammeln von “Ray Gun”-Motiven die Abbildung einer früheren Kamera in Form eines Gewehres aus.⁶⁰⁴ Damit verband sich erstmals der Aspekt des “Schießens” der “Ray Gun” mit dem “Schießen” von Bildern einer Kamera. In dieser Eigenschaft verstand sich Oldenburg auch als “Kameramann”, der auf Motivsuche geht und ihm wichtig erscheinende Ereignisse des städtischen Lebens “einfängt” und präsentiert. Die Analogie von Waffe und Kamera entsprach außerdem gängigen Werbeanzeigen dieser Zeit.

*“Die Yashica Elektro-35 GT ist eine Kamera des Raumfahrtzeitalters, die ihre Familie begeistern wird. Herrliche Aufnahmen bei Tag und Nacht. Automatisch. Keine technischen Kinkerlitzchen. Nur zücken, zielen, schießen ...”*⁶⁰⁵

Die frühesten Studien und Modelle zum “Ray Gun”-Thema stammen von 1959. Nach dem Vorbild der “Blue Ray Gun”, einer Spielzeugpistole aus Metall, entstanden verschiedene abstrahierende Variationen als dreidimensionales Modell (“Empire Papa Ray Gun” von 1959) oder als Zeichnung (“Study for an announcement for a proposed gallery” von 1959). Hauptmerkmal der “Ray Gun” ist ihr rechter Winkel, der auch in einem von Oldenburg veränderten Objekt immer wiederzuerkennen ist. Als persönliches Markenzeichen für das

⁶⁰⁰Vgl. Adriani, Tübingen 1975, S. 15.

⁶⁰¹Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 8. Vgl. zum Thema der “Ray Gun” auch Rose, Artforum 1969, S. 50-57.

⁶⁰²Vgl. Rose, Artforum 1969, S. 54. Dort heißt es: “ [...] Oldenburg concluded that since Ray Gun backwards was Nug Yar (New York), the Ray Gun was an ideal metaphor for Manhattan Island, whose shape it could also be made to resemble.” Übersetzung: “ [...] Oldenburg schloss daraus, daß, weil Ray Gun rückwärts gesprochen Nug Yar (New York) bedeutete, Ray Gun auch eine ideale Metapher für Manhattan Island war, dessen Umriss sie ebenfalls nachahmen konnte.“

⁶⁰³Aus: ebd. S. 52. Übersetzung: “ [...] ein [...] Zerstörer von alten kulturellen Werten und Verteidiger eines neuen Glaubens.“

⁶⁰⁴Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 8.

⁶⁰⁵Aus: Susan Sontag, Über Fotografie, München 1978, S. 19, zit. nach: ebd.

“Ray Gun Theater” wurde die größte aller von Oldenburg angefertigten “Ray Guns”, die “Empire Papa Ray Gun”, über dem Eingang zur “Ray Gun Show” in der Judson Gallery 1960 angebracht.⁶⁰⁶ Sie bestand aus Zeitungspapier, welches in Kleister eingeweicht und dann über einem Drahtgestell modelliert und bemalt wurde. “Ray Gun” wurde ab diesem Zeitpunkt zu einer Art Alter ego Oldenburgs. Rose konstatiert dazu:

*“Ray Gun was born – and it is hard to think of any other term to describe the sudden appearance of Oldenburg’s alter ego – as both a person, with a name that could have been borrowed from any of the TV Western popular at the time, and an object.”*⁶⁰⁷

Er selber bezeichnete seine Ray Guns als “[...] *unorthodox and unguaranteed talismans ... made of the material of certain time and place for purposes of protection, inspiration and evocation.*”⁶⁰⁸

Schon 1959 hatte er eine Sammlung “Ray Guns” in einem weißen Holzkasten zusammengestellt, die in “Store”-Manier selbstgemacht und bemalt waren. Doch jetzt tauchte das Thema der “Ray Gun” in allen erdenklichen Varianten auf, sowohl in Material als auch Technik. Als verdecktes Synonym findet es sich in einem Prosagedicht von 1960/61 wieder mit dem Titel “Guises of Ray Gun”. 1963/64 zeigt es sich in der Multiple Edition vakuumgeformter “California Ray Guns”. Diese Serie entstand, indem er Azetatbahnen über Pistolenformen aus porösem Gips legte und dann die Luft durch den Boden der Formen absaugte.⁶⁰⁹ Durch die Reproduktion seines Markenzeichens bekam es für Oldenburg gleichzeitig den Charakter eines Souvenirs und er schenkte es befreundeten Künstlern wie Warhol und Wesselmann.⁶¹⁰ Er ging dazu über, rechtwinkelige “Ray Guns”, die zufällig bei Performances entstanden waren, wegen ihrer emotionalen “Aufladung” zu sammeln und zu verwahren. Schließlich begann er immer selektiver an dem “Ray Gun”-Thema zu arbeiten. Er sammelte auf der Straße gefundene Objekte nur noch, wenn sie einen rechten Winkel hatten, der eine “Ray Gun” suggerierte. Die “Ray Gun” wurde zum Oberbegriff, unter den sich sowohl Objekte mit einem oder mehreren rechten Winkeln unterordnen ließen.

“Ray Gun: 1. Kid’s toy. 2. Seeing through walls. 3. The universal angle. Examples: Legs, sevens, Pistols, Arms, Phalli - simple Ray Guns. Double Ray Guns: Gross Airplane. Absurd Ray Guns: Ice Cream Sodas. Complex Ray Guns: Chairs, Beds. 4. Anagrams and homophonies: Nug Yar (New York). Reuben (Neubern). [...] 7. Cryptic Sayings: ‘All will see

⁶⁰⁶Vgl. ebd. Celant beschreibt in seinem Essay über Oldenburg die “Empire Papa Ray Gun” auch als Kreuzung zwischen einer Spielzeug-Strahlenpistole und dem männlichen Geschlechtsteil, was der “Ray Gun” eine “neue und derbe Potenz” verleihe und aus ihr “echte und vulgäre Kunst” gemacht habe. Vgl. Germano Celant, Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 19.

⁶⁰⁷Aus: Rose, Artforum 1969, S. 52. Übersetzung: “Ray Gun wurde geboren – und es ist schwer, sich eine andere Bezeichnung für das plötzliche Auftauchen von Oldenburg’s alter ego vorzustellen – sowohl in Bezug auf die Person, deren Name jedem populären TV Western entnommen sein könnte, als auch in Bezug auf das Objekt.“

⁶⁰⁸Aus: Oldenburg, Extracts from the Studio Notes (1962-64), in: Artforum, December 1966 V No. 4, S. 33. Übersetzung: “[...] *unorthodoxe und nicht garantierte Talismane ... gemacht aus dem Stoff einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes zum Zweck des Schutzes, der Inspiration und Heraufbeschwörung.*“

⁶⁰⁹Vgl. Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 20.

⁶¹⁰Vgl. ebd.

as Ray Gun sees. 'The name of New York will be changed to Ray Gun.' 'When Ray Gun shoots, no one dies.' 8. *Talismanic, fetichistic functions.*⁶¹¹

Die Metamorphose der "Ray Gun" in einfache, doppelte, komplexe und absurde Varianten projizierte Oldenburg auf die verschiedensten Bereiche des menschlichen Lebens. Die oben unter Punkt 3 angestrebte "universale Sicht" setzte die Suche nach einem gemeinsamen Nenner der artfremden Dinge und Begriffe voraus. Oldenburg fand ihn in der Form eines rechten Winkels, der entweder den Objekten auf "natürliche" Weise gegeben war oder den er als Kriterium seiner persönlichen Ordnung der Dinge den Objekten "aufzwang", indem er sie rechtwinklig anfertigte oder dahingehend veränderte. Insofern agierte er wie die Sammler der Renaissance, die ebenfalls persönliche Vorlieben in ihre universalen Sammlungen einfließen ließen. Dabei war die Komplexität ihrer Sammlung gleichzeitig eine universale Projektion ihres Weitblicks und ihrer Gedanken.⁶¹² Oldenburgs Sammlung von "Ray Gun"- Objekten, die aus gekauften, gesammelten, gefertigten oder veränderten rechtwinkligen Gegenständen bestand, war in gewisser Hinsicht eine ebensolche Zusammenstellung von Objekten unter einen klassifizierenden Oberbegriff. Sie ließ sowohl die Einmaligkeit jedes Exemplars sichtbar werden, die nur im Vergleich mit den anderen deutlich wurde, als auch das allen zugrunde liegende gleiche Merkmal. Ähnlich dem Analogiedenken des 16. und 17. Jahrhunderts, war auch hier das Ziel, den universalen "Schlüssel" zu den Gesetzmäßigkeiten der Natur zu finden.

*"It has to do with turning vertical to horizontal...ie. with gravity or the right angle. Two angles equal a T square and perhaps this simple thing is key to the work."*⁶¹³

So komplex wie das Beziehungssystem in den fürstlichen Kunstkammern war Oldenburgs Sammlung allerdings nicht. Dennoch wurde auch seine trivialisierte Form der Sammlung von "Ray Gun"- Objekten zur universellen Metapher seiner künstlerischen Tätigkeit, die sich absurd, phantastisch, ironisch, ernst oder humorvoll in der Form des rechten Winkels äußerte und den Dingen des Alltags gleichzeitig neues Leben "einhauchen" wollte:

*"Ray Gun sucht sich ihre Inspiration in den barocken Winkeln der menschlichen Erfahrung und des menschlichen Geistes, im Wahnsinn, in Halluzination, Vorbewußtsein, Kinderbewußtsein, gegenwärtigen und historischen Archaismen. Ihr Ziel lautet, die Welt mit Halluzinationen zu bevölkern, dem Leblosen leben einzuhauchen [...] und so der einfachen Erfahrung wieder Spannung und Bedeutung zu verleihen."*⁶¹⁴

⁶¹¹Aus: Rose, New York 1970, S. 192. Übersetzung: "Ray Gun: 1. Kinderspielzeug. 2. Durch Wände hindurchsehen. 3. Die universale Sicht. Beispiele: Beine, Siebenen, Pistolen, Arme, Phalli - einfache Ray Guns. Doppelte Ray Guns: Grobes Flugzeug. Absurde Ray Guns: Ice Cream Sodas. Komplexe Ray Guns: Stühle, Betten. Anagramme und Homophonien: Nug Yar (New York). Reuben (Neubern).[...] 7. Kryptische Bemerkungen: 'Alle werden sehen, wie Ray Gun sieht.' 'Der Name von New York wird in Ray Gun geändert.' 'Wenn Ray Gun schießt, stirbt niemand'. 8. Talismanhafte, fetichistische Funktionen."

⁶¹²Vgl. Holländer, Wien 1998, S. 16.

⁶¹³Aus: Notes, New York 1966, in: Bruggen, Otterlo 1979, S. 10. Übersetzung: "Es hat etwas mit dem Verändern des Vertikalen ins Horizontale zu tun ... d. h. mit Schwerkraft oder dem rechten Winkel. Zwei Winkel entsprechen einer Reißschiene, und vielleicht ist dieses einfache Ding der Schlüssel zum Werk."

⁶¹⁴Aus: Notes, New York 1959, unveröffentlichte Notizen von Claes Oldenburg (ohne weitere Angaben zur deutschen Übersetzung) in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 42.

Die "Ray Gun" war im Laufe der Jahre zum selbstverständlichen Logo des Künstlers geworden. Die Sammlung wurde durch entsprechende Mitbringsel von seinen Reisen, aber auch durch Ergänzungen von Freunden, die ebenfalls rechte Winkel für ihn zu sammeln begannen, ständig erweitert. Die Definition der "Ray Gun" als strukturelles Prinzip seiner Arbeit setzte dabei eine analytische Betrachtung seines Werkes voraus, die nur durch die Existenz seiner Sammlung, dem "museum of popular art n.y.c.", möglich war. Mit der Bewußtmachung dieses speziellen und doch allgemeinen Ordnungskriteriums, welches unterschiedliche Objekte verband, initiierte Oldenburg in der Folge ein kombinatorisches Spiel mit geometrischen Formen, das er gegen Ende der 60er Jahre auf seine "Geometric Mouse" übertrug, welche die "Ray Gun" als persönliches Emblem in dieser Zeit ablöste. Die "Ray Gun" bestand allerdings verdeckt weiter, denn die "Geometric Mouse" war im Grunde eine getarnte, nämlich doppelte "Ray Gun".

Die Idee der geometrischen Maus geht zurück auf eine Performance von Oldenburg, die im Dezember 1965 im Forty-first Street Theater in New York mit dem Titel "Moveyhouse" aufgeführt wurde. Auf einer Notizbuchseite: "Sketch for an announcement of 'Moveyhouse' " ist die Zeichnung eines Mauskopfes als Gebäude für ein Filmtheater mit der Nase als Eingang zu sehen.⁶¹⁵ In dem Stück ging es um ein humorvolles Zurschaustellen von Realität, Projektion und Wahrnehmung. Zu diesem Zweck wurden die Darsteller, die nicht auf der Bühne sondern in den Zuschauerrängen umhergeisterten, von einem Lichtprojektor angestrahlt und in riesige Schattenfiguren an der hinteren Wand verwandelt. Sie trugen mausförmige weiße Masken, deren Form auf der Silhouette einer alten Filmkamera mit ihren beiden vorstehenden Filmrollen beruhte.⁶¹⁶ Als bloße Silhouetten an der Rückwand "ersetzen" sie die Zuschauer, welche abseits standen und denen es nicht gestattet war, sich zu setzen.⁶¹⁷ Celant beschreibt die Performance als "*Ausdruck einer gequälten Projektion des Todes*", die zum Ausgangspunkt für einen Menschen wurde, "*der sich auf dem Weg zur Transformation in ein Objekt befindet*".⁶¹⁸ Die Verwandlung der Schauspieler in flüchtige Schatten läßt ohne Zweifel Analogien zur Vanitasthematik erkennen. Ähnlich wie in der Performance "Fotodeath", in der eine Kamera "lebende Bilder einfing und sie dem Tod übergab",⁶¹⁹ ihnen dadurch aber gleichzeitig ewiges Leben schenkte, ging es auch in "Moveyhouse" generell um das Medium des Films, der Realität "einfängt" und "wiedergibt". Doch hier waren die Bilder keine toten oder zur Ewigkeit verdamnten Projektionen, sondern hatten sich gemäß dem Motto "als die Bilder laufen lernten" verselbständigt und hüpfen als realgewordene Projektionen auf den Zuschauersitzen herum. Diese Verkehrung der Realität wurde noch unterstrichen durch die abseits stehende, tatsächliche Zuschauerschaft, welche die ins Leben geholten "Bilder" nur passiv bestaunen konnte.

⁶¹⁵Die Abbildung der Notizbuchseite in: Bruggen, Otterlo 1979, S. 64. Siehe zum Logo der Maus auch: Phil Patton, Oldenburg's Mouse, in: Artforum, March 1976 XV No. 7, S. 51-53.

⁶¹⁶Die Abbildung einer solchen Maus-Kamera in: Bruggen, Otterlo 1979, S. 2. Oldenburg kommentierte später seine "Mouse head variations" wie folgt: "*This drawing started as a demonstration of how the mouse head subject was derived from the shape of the early film camera.*", in: Claes Oldenburg, Notes in Hand, E.P. Dutton, New York 1971 (unpag.) (im folgenden Oldenburg, Notes in Hand 1971). Übersetzung: "*Diese Zeichnung hatte den Zweck zu zeigen, wie das Mauskopf-Thema sich aus dem Umriss einer frühen Filmkamera entwickelte.*" Zur Performance selbst siehe auch: Claes Oldenburg, Raw Notes, Documents and scripts of the performances: Stars, Moveyhouse, Massage, The Typewriter, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1973.

⁶¹⁷Vgl. Germano Celant, Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 29.

⁶¹⁸Vgl. ebd.

⁶¹⁹Vgl. ebd.

Die "Projektion" von Realität ist ein Aspekt, auf den im Stück mehrfach verwiesen wurde. Oldenburg thematisierte hier verschiedene Realitäts- und Wahrnehmungsebenen und spielte das beliebte "Schachtel in der Schachtel"- Spiel, indem er kausallogische Zusammenhänge ins Gegenteil verkehrte. Die Darsteller, die real im Raum anwesend waren, täuschten in ihrer Eigenschaft als Schauspieler eine Scheinrealität vor, die jedoch darin bestand, daß eine Scheinrealität, nämlich die des Films, wieder real wurde. Als realgewordene Projektionen wurden sie dann durch das gleißend weiße Licht wiederum in irreale, nicht existente Schattengestalten einer dritten Realität an die rückwärtige Wand verwandelt. Ein weiterer Verweis auf das Spiel mit der "Projektion als Realität" und "Realität als Projektion" waren die weißen Masken der Schauspieler in Gestalt der aus geometrischen Formen aufgebauten Maus, dem Synonym der alten Stummfilmkamera, eben dem Instrument, das die schöne Welt des Scheins und der Phantasie erzeugt. Die ausschließliche Licht- und Schatteninszenierung des Stückes stand dabei sinnbildlich für die alten Schwarz-Weißfilme aus der Zeit, aus welcher auch die "Maus-Kamera" stammte. Doch der Titel "Moveyhouse" stellte sicher, daß man sich immer nur in der abgeschlossenen "Welt" des Films bewegte. Sponsor der Performance war übrigens die Firma "Film-makers' Cinematheque".⁶²⁰

Die ironische Thematisierung von Realität und Scheinrealität feierte in "Moveyhouse" den Film zwar als Spielort der Phantasie, stellte ihn aber als objektives Reproduktionsmittel der Realität in Frage, denn alles, was man sah, waren eigentlich nur Projektionen verschiedener Realitätsebenen. Dies entspricht durchaus den kritischen Stimmen der Zeit, die sich damals unter anderem in der Stilrichtung des Fotorealismus manifestierten. Oldenburgs Vorliebe für "Täuschungsmanöver" und Irritationen in bezug auf die Wahrnehmung hatte sich außerdem auch in vorangegangenen Projekten wie "Bedroom Ensemble" und den "Soft Sculptures" schon gezeigt.

*"Das Vortäuschen gehört zur natürlichen Ausrüstung des Künstlers."*⁶²¹

Zeigen die ersten Entwürfe von 1963 den Mauskopf noch mit weichen und runden Strichen, entschied sich Oldenburg danach zunehmend für eine harte und reduzierte Kontur. Ähnlich dem Übergang von den "Store"-Objekten zu "Bedroom Ensemble", wo Geometrie, Abstraktion und Rationalität im Vordergrund gestanden hatte reizte ihn auch jetzt die geometrische, fast architektonische Verwandlung einer ursprünglich organischen Form. Die "Geometric Mouse", eine Kombination aus dem Umriß der alten Filmkamera und der stereotypen Maus aus dem Zeichentrickfilm, wurde ähnlich einem Gebrauchsgegenstand, dessen Form durch die Funktion bestimmt ist, auf ihre geometrischen Grundformen reduziert. Sie ließ sich in zwei Kreise, ein Rechteck sowie eine "organische" Form, welche die Nase der Zeichentrickmaus bildete, zerlegen.⁶²² Nach der ersten architektonischen Umsetzung des Mauskopfes in ein Gebäude auf dem erwähnten Notizblatt für "Moveyhouse", sind ab 1965 immer wieder Entwürfe zu finden, welche die geometrische Maus als Architektur vorschlagen. 1966 sind auf einem Notizblatt Zeichnungen von Gebäuden in der Form der geometrischen Maus als Pendant zu dem Logo des "20th Century Fox" zu sehen.⁶²³ Ein anderes Blatt zeigt den Entwurf eines Briefkopfes für das "museum of popular art n.y.c." mit dem Vermerk: *"Letterhead with illustration which is the project of the ideal museum*

⁶²⁰Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 65.

⁶²¹Aus: Oldenburg, Notes, New York, Juni 1968, zit. in der deutschen Übersetzung von Marga Taylor nach: Marla Prather, Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Kat. Oldenburg, New York 1995, S. 2.

⁶²²Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 3.

⁶²³Abbildung der Notizbuchseite in: ebd. S. 64.

building”.⁶²⁴ Oldenburg zeichnete die Maus schließlich in allen Variationen, ob als schwimmendes Monument oder herunterpurzelndes “Gipfelkreuz”.⁶²⁵ Konkreter wurde die Verwendung des Mauskopfes dann bei einer Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm. Oldenburg plante die Maus als Emblem auf dem Katalogumschlag. Realisiert wurde sie dann aber als Vignette auf dem Briefpapier, das eigens für die Ausstellung gedruckt wurde. Er nannte diese Form “Strange Mickey Mouse” in Affinität zum schwedischen Wort “mus” für Maus und “museet” für Museum. In seinen “Notes” von 1966 finden sich dann auch zahlreiche Wortspielereien zum Thema der Maus: “*Mickey Mouse=Multi Mouse=Multi Mousse=Movey House=Musee Mousse=Musse Pigg=Mussee Pigg ...*”⁶²⁶ Die Maus als Briefkopf und Symbol seiner Ausstellung avancierte hier erstmals zu einer Art “Selbstportrait” des Künstlers und stand stellvertretend für seine damalige Kunst- und Weltanschauung. Ab diesem Zeitpunkt fungierte sie als Alter ego Oldenburgs, das er bei Bedarf und in allen Variationen einzusetzen begann.

*“The geometric mouse head has been put to many other uses, from a mask in the performance Moveyhouse (1965) to the letterhead of my exhibition at the Moderna Museet in Stockholm in 1965 - the latter use making it a kind of Alter ego.”*⁶²⁷

1967 entstand der erste große Entwurf eines geometrischen Mauskopfes für die Fassade des Museum of Contemporary Art in Chicago.⁶²⁸ Gemäß dem architektonischen Charakter der Grundform waren die Augen der Maus die Fenster des Gebäudes.

*“ [...] the ‘eyes’ operate as shutters, represented by old fashioned window shades. Such shades never quite roll up, which accounts for the sleepy look.”*⁶²⁹

1969 entwarf Oldenburg ein schwarzes Mauskopf-Emblem für T-Shirts, die von Studenten der “California School of Art” getragen werden sollten. In der Zeit der Studentenunruhen gegen den Vietnamkrieg und einer generellen Institutionskritik war der Mauskopf als “*anarchistic emblem of student independence*”⁶³⁰ gedacht. Die Idee wurde jedoch nicht umgesetzt.

Die erste Realisierung des Maus-Emblems als Kunstwerk erfolgte dann 1969 anlässlich einer Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art. Es entstanden die “Geometric Mouse banners” und das Objekt “Geometric Mouse Scale A, 1/6”, welches, wie viele andere Objekte dieser Zeit, industriell hergestellt und bei der Firma Lippincott Inc. in North Haven, Connecticut in Auftrag gegeben wurde.⁶³¹ Es ist die erste realisierte Version der Maus in

⁶²⁴Abbildung ebd. Nähere Angaben in: Adriani, Tübingen 1975, S. 284.

⁶²⁵Vgl. die Zeichnung auf einer Notizbuchseite von 1968, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 112.

⁶²⁶Aus: Notes, New York 1966, zit. nach: Bruggen, Otterlo 1979, S. 67.

⁶²⁷Aus: Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 108. Übersetzung: “*Der geometrische Mauskopf hat viele verschiedene Verwendungen, von einer Maske in der Performance Moveyhouse (1965) bis zum Briefkopf meiner Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm 1965 - durch letztere Verwendung wird er zu einer Art Alter ego.*“

⁶²⁸Abbildung in: Bruggen, Otterlo 1979, S. 65/ 66.

⁶²⁹Aus: Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 112. Übersetzung: “*Die Augen funktionieren wie Fensterläden, repräsentiert durch altmodische Jalousien. Solche Jalousien sind nie vollständig hochgezogen, was den schläfrigen Blick erklärt.*“

⁶³⁰Aus: ebd. S. 108.

⁶³¹Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 67.

einem großen Maßstab. Die Allgegenwart von Mäusen im täglichen Leben - in seinem Atelier gab es viele dieser Nagetiere - und ihre "Reproduktionsfähigkeit" machte sie in Oldenburgs Augen zum "idealen Symbol der Vervielfältigung".⁶³² Deshalb war das Bild der Maus für Oldenburg eine treffende Metapher für seine geplanten Multiple-Editionen, denn "Geometric Mouse Scale A, 1/6" war die erste einer ganzen "Familie" von Mäusen, die 1971 in verschiedenen Maßstäben realisiert und jeweils am Durchmesser ihrer Ohren gemessen wurden.

*"There are, at writing, between five and six thousand Geometric Mice extant in five different sizes called 'scales' X, A, B, C, and D. They are classified by diameter of 'ear': 9 feet to 6 inches. The largest number is scale D, the smallest in scale, which is an unlimited edition in cardboard."*⁶³³

Die Auflage der "Mouse Scales" richtete sich nach der Größe des Objektes: Je kleiner die Maus, desto größer ihre Anzahl. Größe und Aufbau der realisierten Köpfe bestimmten ihre Ähnlichkeit zu gewissen Objekten, denn die geometrischen Einzelteile des Objektes wie die Kreise der Ohren, die längliche Nase und die Fensterläden der "Augen" waren in einigen Ausfertigungen durch Scharniere verbunden, dadurch beweglich und konnten geklappt oder gedreht werden. Die Maus war allgegenwärtig, sowohl in seinem Werk, wie in seinen Gedanken:

*"A field, perhaps a slope of Geometric Mice is envisaged to outlast us all - like the heads on Easter Island. Later visitors to this planet will wonder what purpose these figures served - if they were things or portraits or gods"*⁶³⁴

Auch spielerische Experimente mit den Grundformen der geometrischen Maus gab es in vielfältigen Variationen. Oldenburg verdeutlichte ihre Verwandlung in einen anderen Gegenstand mit ähnlichen Grundelementen anhand seines "System of Iconography: Plug, Mouse, Good Humor Bar, Switches and Lipstick - Version I" von 1970. Dort wurde auf Millimeterpapier durch ein Spiel mit den Grundformen wie Rechteck, Quadrat und Kreis aus einer Maus ein Stromstecker und aus einem Eis ein Lippenstiftmonument.

*"Most of the subjects in my work are reducible to simple geometric forms, interchangeable because of their genericness."*⁶³⁵

⁶³²Vgl. Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 108.

⁶³³Aus: Claes Oldenburg, Geometric Mouse, in: Haskell, California 1971 S. 110. Übersetzung: "Es gibt zwischen fünf und sechstausend Geometrische Mäuse bestehend aus fünf verschiedenen Größen in den Maßstäben X, A, B, C und D. Sie sind klassifiziert nach dem Durchmesser ihrer 'Ohren': 9 Fuß und 6 Zoll. Maßstab D ist die kleinste Ausfertigung, eine unlimitierte Auflage aus Pappe."

⁶³⁴Aus: Haskell, California 1971, S. 110. Übersetzung: "Man stelle sich vor, ein Feld oder Berghang voller geometrischer Mäuse würde uns überdauern - wie die Köpfe auf den Osterinseln. Spätere Besucher unseres Planeten werden sich fragen, welchem Zweck diese Figuren dienen, ob sie Dinge oder Portraits oder Götter waren."

⁶³⁵Aus: Claes Oldenburg, Multiples and Production Notes 1964-1990, in: Oldenburg Multiples, New York 1991, S. 111. Übersetzung: "Die meisten Objekte in meinem Werk lassen sich auf einfache geometrische Formen reduzieren, austauschbar durch ihre Allgemeingültigkeit."

Oldenburgs bewährtes Prinzip der Verwandlung, das er in immer anderen Varianten erprobte, findet hier auf der Ebene der exakten mathematischen Berechnung statt. Die Objekte wurden in ihre Grundformen zerlegt, die einzelnen Bausteine in anderer Reihenfolge wieder zusammengesetzt, und man erhielt ein völlig neues Objekt. Was Oldenburg machte, war im Grunde eine trivialisierte Form “mathematisch-mechanischer Capriccios”, Gedankenspielen aus Geometrie und Kombinatorik, wie sie mit Vorliebe in den Kunst- und Wunderkammern gespielt wurden.⁶³⁶ Solche kombinatorischen Spiele lösten schon immer Assoziationen und Gedankenketten aus. Die Vorstellung, daß “jede Sache auch das Bild einer anderen Sache”⁶³⁷ sein kann, wurde auch durch Oldenburgs Methode anschaulich illustriert.

Sowohl “Ray Gun” wie “Geometric Mouse” können als Alter ego im Werk des Künstlers gelten. Beide begleiteten als feste Größen seine verschiedenen Schaffensperioden und standen als Metaphern für den Mikrokosmos seines Œuvres. “Ray Gun” und “Mouse” waren als triviale Objekte Surrogate und Stellvertreter seiner Kunstauffassung. Was Oldenburg mit “The Store” deutlich gemacht hatte, daß nämlich ein Gegenstand nur das ist und bedeutet, was man in ihn hineinprojiziert, betrieb er selber konsequent mit den beiden Emblemen. Durch ihre Rolle als Träger seiner Vorstellungen wurden sie zu Substituten seiner eigenen Person. Doch während beide Embleme bis Ende der 60er Jahre nur die geistige Essenz seiner Ansichten symbolisch verkörperten, konnte er sie 1972 und 1977 mit realen Dingen seiner Kunstwelt füllen. Ihre geometrischen Grundformen erleichterten dabei die Umsetzung in architektonische Konstruktionen.

⁶³⁶Vgl. Holländer, Wien 1998, S. 21.

⁶³⁷Vgl. Holländer, Hannover 1994, S. 41.

6.4. Die Maus in der Schachtel: Das “Maus Museum” auf der documenta 5

“Ich gedachte meiner Abenteuer im Königreich Liliput und verglich meine damalige Lage mit meiner jetzigen. Dort war ich als Wunder angestaunt worden, hatte unerhörte Taten verrichtet und war den Einwohnern wie ein fabelhaftes Wesen vorgekommen. Hier aber sah ich mich an die Stelle der Liliputaner versetzt. Wie ich ihnen erschienen war, so erschienen nun mir die Einwohner und Gegenstände des Landes Brobdingnag riesig.” Jonathan Swift (Gullivers Reisen, 1726)⁶³⁸

Das “Maus Museum” war 1972 in das Konzept der documenta 5 - “Befragung der Realität - Bildwelten heute” - eingebunden und neben anderen “musealen” Beiträgen von Künstlern zu sehen. Oldenburg wählte zu diesem Zweck mit der Unterstützung von Kaspar und Ilka König aus etwa 1000 vorhandenen Objekten seines “museum of popular art n.y.c.” 367 Stücke für das “Maus Museum” aus.⁶³⁹ Im Vorfeld fertigte er Skizzen und Modelle für die Architektur des Museums an. Der Grundriß basiert auf seinem Logo der “Geometric Mouse”. Bei dieser ersten Konzeption des Museums war die Kopfform in einer schachtelartigen Konstruktion verborgen und konnte nur von innen erfahren werden.⁶⁴⁰ Die architektonische Umsetzung der Pläne übernahmen Bernhard Leitner und Heidi Bechinie.⁶⁴¹ Bei den sich unmittelbar anschließenden Realisierungen des Museums in Chicago (1977)⁶⁴² und Köln (1979) wurde die Schachtel dann nicht mehr verwendet.

Der thematische Kontext der documenta, den Oldenburg als “historisch” beschrieb, war seiner Meinung nach der passende Rahmen für sein ebenfalls historisches “Maus Museum“:

*“What I contributed was certainly historical. It was a perspective on my activities for the past ten or fifteen years represented by miniatures: it was like a history of my work.”*⁶⁴³

Doch nicht allein die historische Dimension schien einen Reiz auf ihn auszuüben, sondern auch der unorthodoxe Charakter der Ausstellung, die sich durch Mottos wie “Lebe in deinem Kopf”, “Veränderung ist Schöpfung”, “Beschwörung der anderen Wirklichkeit”, “Ist denn das noch Kunst” und “Die doppelte Täuschung” zu ihren verschiedenen Sektionen auszeichnete.⁶⁴⁴ Sogar eine Abteilung “Bildnerei der Geisteskranken” war vertreten. Oldenburgs Überzeugung nach war die documenta in erster Linie eine Ausstellung über Kunst “as a form of knowledge” und nicht ein Überblick über “quality in art”.⁶⁴⁵ Und trotzdem war für ihn auch ein spielerischer Aspekt ausschlaggebend, der die documenta-Präsentation in seinen Augen mitbestimmte.

⁶³⁸Eine Seite aus Oldenburgs Notizbuch von 1960 zeigt zwei Figuren mit der Bezeichnung “Brobdingnagian”, vgl. Rose, New York 1970, S. 40.

⁶³⁹Vgl. Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 3.

⁶⁴⁰Vgl. ebd. Abb. S. 2.

⁶⁴¹Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 69.

⁶⁴²Vgl. Ausstellungskatalog Mouse Museum/Ray Gun Wing: Two Collections/Two Buildings by Claes Oldenburg, Museum of Contemporary Art, Chicago 1977.

⁶⁴³Aus: Reaves, Artforum 1972, S. 36. Übersetzung: “Was ich beisteuerte war zweifellos historisch. Es war ein Blick auf meine Aktivitäten der letzten zehn oder fünfzehn Jahre repräsentiert durch Miniaturen: es war die Geschichte meines Werkes.“

⁶⁴⁴Vgl. Lothar Orzechowski, Die fünfte documenta ist anders, in: Broschüre zu Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 1.

⁶⁴⁵Vgl. Reaves, Artforum 1972, S. 37.

*“It was a combination really of an art show or, a carnival and a natural history museum.”*⁶⁴⁶

Eine Rezension zur Ausstellung wertete die fünfte documenta ebenfalls als “alternativ”: Einerseits wegen ihrer Konzeption als Themenausstellung, wobei die Themen in direkter Beziehung zu Bildwelten bestimmter Gesellschaftsbereiche standen (Werbung, Science Fiction, politische Propaganda, Kitsch etc.). Andererseits in ihrer Konzentration auf die aktuelle Kunstszene sowie als geplanter Vermittlungsversuch zwischen Kunst und Gesellschaft.⁶⁴⁷ Trotzdem wies sie jenes typische Dilemma auf, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Auseinandersetzung zwischen Künstler und Museum prägt: In einer Erklärung wandten sich zehn, vorwiegend amerikanische Künstler gegen die Ausstellungspraxis der documenta 5, weil diese über sie verfüge, ihre Werke ohne Zustimmung auswähle und thematisch klassifiziere.⁶⁴⁸ Dem entgegnete Klaus Honnef, Kurator der documenta-Sektion “Ideen- und Conceptionskunst”:

*“Wir müssen uns vorläufig immer noch der Institutionen bedienen, die vorhanden sind, und diese Institutionen wieder mehr in die Gesellschaft integrieren, als das bisher der Fall war. Dann können wir erst aus diesen Institutionen herausgehen in die Gesellschaft.”*⁶⁴⁹

Der Forderung der Künstler nach völlig freier Handhabe setzte er entgegen, daß es nicht die Aufgabe der Kuratoren sei, als “Erfüllungsgehilfen”⁶⁵⁰ der Künstler zu fungieren. Seine Aufgabe sah er in dem Aufzeigen von Zusammenhängen, was eine Auswahl von bestimmten Künstlern erforderte sowie ihre Unterordnung unter bestimmte thematische Gesichtspunkte, ungeachtet der manipulativen Rolle, die dem Kurator dabei zukam.⁶⁵¹ Vor diesem Hintergrund können die Beiträge einiger Künstler in Form von musealen Konzepten als Gegenpol zur Weigerung anderer Kollegen gelten, an der documenta teilzunehmen.

Um dem seriösen Anspruch einer Museumsgründung gerecht zu werden, suchte sich Oldenburg für sein Museum zunächst einen Museumsdirektor. Er übernahm diese Rolle nicht selbst, wie es der belgische Künstler Marcel Broodthaers mit seinem “Adlermuseum” tat, das ebenfalls auf der documenta 5 zu sehen war. Oldenburg wählte zu diesem Zweck eine etablierte Persönlichkeit, den Museumskurator Kasper König. Der betreute in seiner neuen Eigenschaft die Herstellung eines gesonderten Kataloges, verfaßte eine kurze, informative Einleitung und war Oldenburg bei organisatorischen Problemen behilflich.⁶⁵² Damit war allerdings seine Aufgabe als Direktor auch schon erschöpft, denn alles weitere richtete sich nach dem Willen des Künstlers. Letztlich wurde auf diese Weise der “offizielle” Kurator oder Organisator der Museumsausstellung doch zum bloßen “Erfüllungsgehilfe” degradiert.

Von außen präsentierte sich das “Maus Museum” als fast quadratisches Gebäude. Man betrat es durch eine Öffnung in der “Nase”, deren Form allerdings nur in einem Fußläufer erkennbar

⁶⁴⁶Aus: ebd. S. 36. Übersetzung: “Es war wirklich eine Mischung aus Kunstaussstellung, Karneval und naturhistorischem Museum.“

⁶⁴⁷Vgl. Peter Sager, Zur documenta 5, in: das kunstwerk, zeitschrift für bildende kunst, 4 XXV, Juli 1972, S. 13 (im folgenden Sager, das kunstwerk 1972).

⁶⁴⁸Vgl. ebd. S. 4.

⁶⁴⁹Aus: Klaus Honnef in: ebd.

⁶⁵⁰Aus: ebd. S. 13.

⁶⁵¹Vgl. ebd.

⁶⁵²Vgl. Reaves, Artforum 1972, S. 36.

war und in das Museum hineinführte.⁶⁵³ Das Innere war komplett schwarz ausgestattet und Wände, Decke sowie Boden waren mit einem teppichartigen Stoff ausgelegt, der Licht und Geräusche dämpfte. Etwa in halber Höhe des Raumes und Brusthöhe des Betrachters verlief ein hell erleuchteter, ca. 1 Meter breiter Durchbruch wie ein Streifen an der gesamten Innenwand entlang, der am Eingang begann, dem Grundriß der Maus folgte und schließlich zur selben Öffnung zurückführte, durch die man das Museum betreten hatte. Dem Durchbruch war eine Glasscheibe vorgesetzt, hinter der sich die verschiedenen Gegenstände sozusagen im Rampenlicht präsentierten. Durch die komplette Dunkelheit des restlichen Raumes wurde der Blick des Betrachters unausweichlich auf den hell erleuchteten Streifen an der Wand mit seinen Gegenständen gelenkt. Es gab keinerlei Erläuterungstext oder Schrifttäfelchen zu den ausgestellten Objekten, insofern konnte sich der Besucher vorbehaltlos auf die Objekte konzentrieren. Ihre Aufteilung gliederte sich nach Anweisung Oldenburgs in folgende drei Kategorien: "nicht veränderte Objekte", "veränderte Objekte" und "Atelier Relikte".⁶⁵⁴ Der Konstruktionszeichnung auf dem Deckblatt des Kataloges zufolge sollten die "veränderten Objekte" und "Atelier Relikte" im runden Raum des linken Ohrs und die "nicht veränderten Objekte" in dem runden Raum des rechten Ohrs hinter die Glaswand plaziert werden.

In der Dokumentation von Coosje van Bruggen zu einer späteren Installation des "Maus Museum" 1979 im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo ist zusammen mit den architektonischen Konstruktionszeichnungen des "Maus Museum" für die documenta 5 eine Abbildung von Thomas A. Edisons "Kineographic Theater" von 1893 - auch "Black Maria" genannt - zu sehen.⁶⁵⁵ Wenn auch im weiteren keine Erklärung der Abbildung folgt, ist der Bezug doch eindeutig. Die Affinität der geometrischen Mausform zur Silhouette einer alten Stummfilmkamera wurde bereits erwähnt. Darüber hinaus erfolgte die Anordnung der Objekte - wie zuvor im Museum of Contemporary Art in Chicago 1977 - in Art einer Ein-Mann-Performance. Oldenburg baute dabei innerhalb einer bestimmten Zeit die Sachen in einer einzigen, fließenden Bewegung auf. Ohne zu stoppen, bewegte er sich am "Strip" der Ausstellungsvitrinen entlang und installierte die Objekte spontan und durchgängig, um "*wie in einem Film eine fließende Bewegung zu bewirken*".⁶⁵⁶ Das legt die Vermutung nah, daß die Anordnung der einzelnen Werke 1972 auf der documenta ähnlich spontan entstand. Der Unterschied dieser ersten Präsentation zu den späteren besteht darin, daß sich die spätere Sammlung verändert hatte. Neue Objekte waren hinzugekommen und andere durch die Gründung des "Ray Gun Wing" herausgenommen worden. Darüber hinaus war 1972 die Reihenfolge der Objekte eine andere und das sowohl im Aufbau, als auch im schriftlichen Inventar. Die Ordnung innerhalb der documenta-Präsentation ist allerdings nicht wirklich durchschaubar. Sie wirkt ähnlich "chaotisch" wie die der nachfolgenden Präsentationen, doch

⁶⁵³Vgl. Claes Oldenburg und Kasper König am Eingang des Maus Museums, documenta 5, Juni 1972, Abb. in: Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 11.

⁶⁵⁴Vgl. ebd. S. 3.

⁶⁵⁵Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 69. Bei der folgenden Besprechung des "Maus Museums" sind Informationen und Beschreibungen der einzelnen Stücke zum großen Teil aus der Dokumentation von Coosje van Bruggen zu einer späteren Installation des "Mouse Museum" entnommen, da der gesonderte Katalog des "Maus Museums" in Kassel in Form einer Beilage zum Ausstellungskatalog der documenta 5 keine ausreichenden Informationen liefert. Die Sammlung hatte sich bei den Installationen im Museum of Contemporary Art in Chicago 1977 und im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo 1979 zwar geändert - es wurden neue Objekte in die Sammlung aufgenommen und alle "Ray Gun"- Objekte aus der Sammlung ausgesondert und als eigenständige Sammlung im "Ray Gun Wing" untergebracht, der seitdem gleichberechtigt neben dem "Maus Museum" steht - doch wird bei der folgenden Besprechung ausschließlich auf die Objekte Bezug genommen, die zum Inventar der documenta-Ausstellung gehörten.

⁶⁵⁶Aus: ebd. S. 42.

stimmten in Chicago und Otterlo die Reihenfolge des Inventars und des Aufbaus überein. Das war in Kassel nicht der Fall. Die Reihenfolge im Aufbau der Gegenstände entsprach nicht der Numerierung im schriftlichen Inventar. Die Verteilung der drei Sammlungskategorien auf die zwei Räume der Mausohren, wie es das Deckblatt des Kataloges ankündigte, wurde in etwa eingehalten. Darüber hinaus lassen sich aber bei genauerer Betrachtung - unabhängig von der groben Einteilung Oldenburgs - im schriftlichen Inventar Objektgruppen ausmachen, die ihrer Klassifikation nach an Ordnungskategorien der Kunst- und Wunderkammern erinnern. Auch die Tatsache, daß Oldenburg die komplette Sammlung als "Mikrokosmos" seines Schaffens zusätzlich in einer Schachtel verbarg, erinnert an die universalen Sammlungen der Renaissance. Der Sinn einer "Verpackung" liegt üblicherweise darin, sowohl den Schutz des Inhaltes zu gewährleisten als auch die Neugierde darauf zu wecken. Insofern wurde hier zum einen Bezug auf die dem Menschen grundsätzlich innewohnende "curiositas", die menschliche Neugierde, genommen, die in der Renaissance Antrieb zur Schaffung einer Sammlung war. Zum anderen griff Oldenburg, wie zuvor mit seinen Multiples in Schachtelform, das "Schachtel in der Schachtel" - Spiel wieder auf, das in den Renaissance-Sammlungen zu den unglaublichsten Verkleinerungen geführt hatte. In den Kontext dieser steten Miniaturisierung, bei der die winzigste Verkleinerung noch das Größte, den Makrokosmos, zu spiegeln hatte, paßte auch Oldenburgs Konzept eines "Maus Museum". Es war ein Museum für kleine "Monumente", in dem aus der Perspektive eines Menschen die Dinge winzig, aus der Perspektive einer Maus betrachtet hingegen riesig waren. Ähnlich Gullivers Erlebnissen auf seinen abenteuerlichen Stationen in Liliput und Brobdingnag sollte auch hier der veränderte Blickwinkel deutlich werden, denn allzu oft richtete sich die Aufmerksamkeit der Kunstkritiker und -historiker auf das "Überlebensgroße", während die Kunstformen für "mikrologische Wahrnehmung" als bloße "Kuriosität" abgetan wurden.⁶⁵⁷ Das "Maus Museum" zeigte tatsächlich große Dinge klein, denn viele von Oldenburgs geplanten "Großraum-Projekten" und monumentalen Denkmälern waren in Form einer verkleinerten Replik anwesend. Doch "mikrologische Wahrnehmung" hieß bei Oldenburg vor allem, den Blick für die kleinen, unbedeutenden Dinge des Lebens zu schärfen, die - eben je nach Blickwinkel - plötzlich bedeutsam und wichtig werden konnten.

In der Verwendung einer Schachtel zur musealen Präsentation von Objekten, die als Essenz das gesamte Schaffen eines Künstlers präsentieren, zeigt das "Maus Museum" außerdem auffällige Parallelen zu Duchamps "Kofferschachtel". Auch bei Oldenburg waren Objekte aus allen Schaffensphasen zu sehen. Er produzierte keine neuen Werke für sein Museum, sondern zeigte Relikte aus Arbeitsprozessen oder miniaturisierte Repliken von bereits realisierten Projekten. Durch ihre gleichwertige Präsentation in Größe und Anordnung waren die unterschiedlichsten Konstellationen, Bezüge und Assoziationen der Stücke untereinander möglich. Seine "nicht veränderten Objekte", die im Inventar zum Teil mit Angaben zu Urheber oder Hersteller versehen sind, waren im Grunde Ready-mades, die durch die Präsentation im "Maus Museum" den Status eines Kunstwerkes erhielten. Dabei präsentierte sich jedes Objekt in der Gesamtheit gleichzeitig als jeweiliger Bruchteil eines Arbeitsprozesses, der zu einem bestimmten Arbeitsergebnis geführt hatte. Darüber hinaus dokumentierte Oldenburg wie Duchamp sein Werk systematisch in seinen "Notes". Was Duchamp in seiner "Grünen Schachtel" zusammengefaßt hatte, sammelte Oldenburg als "Notes" in Schnellheftern. Es gab etwa 6000 zeichnerische und literarische Notizen, die er seit Beginn der 60er Jahre zusammenfaßte und Ende der 60er Jahre in Publikationen wie "Notes"

⁶⁵⁷Vgl. Holländer, Wien 1998, S. 21/22.

von 1968 oder "Notes in Hand" von 1971 editierte.⁶⁵⁸ Zur Aufbewahrungsweise seiner "Notes" konstatierte er:

*"My notebooks, so called, consist of drawings, writings and clippings on ordinary typewriter sheets or on scraps of all kinds, mounted on these sheets. The sheets are gathered into pressure binders which allow pages to be moved or discarded and the binders marked with month and place. These are my version of an artist's sketchbook. About fifty pages get made per month, which comes to six hundred sheets a year and over six thousand in all, because I've been keeping these scraps for over ten years."*⁶⁵⁹

Auch bei Oldenburg waren schriftliche Dokumentation und anschauliche Sammlung nicht zu trennen, was ihn über Duchamp hinaus auch wieder in die Tradition der Kunst- und Wunderkammern stellte.

⁶⁵⁸Vgl. Oldenburg, Notes in Hand 1971.

⁶⁵⁹Aus: ebd. Übersetzung: "Meine sogenannten Notizbücher bestehen aus Zeichnungen, schriftlichen Notizen und Zeitungsausschnitten auf gewöhnlichem Schreibmaschinenpapier oder auf Papierresten aller Art montiert auf solchem Schreibmaschinenpapier. Die Blätter sind in Klemmbindern zusammengefasst, die das freie Herausnehmen und Hineinlegen der Blätter erlauben und jeder Band ist mit dem Monat und dem Entstehungsort bezeichnet. Dies ist meine Version vom Künstler-Skizzenbuch. Pro Monat entstehen etwa fünfzig Seiten, was sechshundert Blätter im Jahr sind und über sechstausend insgesamt, denn ich sammle diese Blätter seit mehr als zehn Jahren."

6.4.1 Das Inventar: "Naturalia", "Artificialia", "Scientifica" und "Curiosa"

Die Sammlung des "Maus Museums" faßt Objekte aus den verschiedenen Schaffensphasen Oldenburgs zusammen. Dabei entpuppt sich "Milkweed pods" von 1959 (Inv. Nr. 8) als das älteste Objekt der Sammlung. Alle anderen nachweisbaren Objekte sind im Verlauf der 60er Jahre hinzugekommen.

Atelierobjekte aus seinem "Store" sind beispielsweise die "Store Ray Gun" von 1962 (Inv. Nr. 234) oder das Objekt "Roses" von 1961 (Inv. Nr. 10).⁶⁶⁰ Relikte aus dem "Ray Gun Theater", die jetzt zum "Maus Museum" gehören, sind "Handschuh-Requisit aus 'Store Days I'" von 1962 (Inv. Nr. 157) sowie "Ball mit Gesicht-'Rover the Pup'" von 1962 (Inv. Nr. 300). Dieses Objekt kaufte Oldenburg während der Vorbereitung der Performance "Injun" zusammen mit "Mechanischer Hund" (Inv. Nr. 298) in einem "thrift shop" in Dallas.⁶⁶¹ In der Performance wurde die symbolische Aufladung dieser Objekte, die aus Nachlässen oder dem veräußerten Besitz anderer Menschen stammten, thematisiert.

Das Objekt "Studie für einen Sessel (zwei Teile)" von 1963 (Inv. Nr. 221) stammt aus der Phase der "Home"-Arbeiten, in der Oldenburg eine Reihe von Miniaturmodellen für Möbel entwarf.

Desweiteren ist das Thema der "Soft Sculptures" mit Modellen im "Maus Museum" präsent. Beispiele sind hier "Verworfenen Teilstücke der 'Soft Manhattan Subways'" von 1966 (Inv. Nr. 335), "Studie für Objekt im 'Weichen Medizinschrank'" von 1966 (Inv. Nr. 228) sowie "Kartoffel Studie Nr. 1" von 1965 (Inv. Nr. 19). Auch die "Studie für eine Skulptur in Form einer Ketchup Flasche" von 1966 (Inv. Nr. 215) wurde als "Giant Soft Ketchup Bottle with Ketchup" 1966/67 verwirklicht.

Nicht zuletzt sind seine Entwürfe und Modelle für die monumentalen Außenraumplastiken im "Maus Museum" zu sehen. Die "Studie für die 'Riesenkelle'" von 1970 (Inv. Nr. 178) wurde im gleichen Jahr als "Riesenkelle II" verwirklicht und die "Studien für Fagends (Zigarettenstummel-Schwulenzstummel)" (Inv. Nr. 347) bildeten die Vorlage für "Giant Fagends (Riesen-Kippen)" von 1967. Gemäß Oldenburgs Motto:

*"Claes Oldenburg praesentiert erstmalig sein MAUS MUSEUM verlorengegangener, nicht veraenderter Spielsachen und anderer Objekte, Atelierrelikte und Buehnenbilder fuer noch nicht komponierte Opern"*⁶⁶²,

waren die "Wäscheklammer Prototypen" von 1968 (Inv. Nr. 188) Vorstudien zu der "noch nicht komponierten" 14 Meter hohen Stahlplastik auf dem Centre Square in Philadelphia, die erst 1976 realisiert wurde. Die "Studie für eine 'Weiche Riesenschraube'" (Inv. Nr. 181) könnte Vorläufer des späteren überdimensionalen "Screwarch (Schraubenbogen)" von 1983 gewesen sein, und der "Chinesische Federball" (Inv. Nr. 367) mag als Anregung für die erst 1994 realisierten monumentalen "Shuttlecocks (Federbälle)" gedient haben.

Die Auswahl der Gegenstände aus dem "museum of popular art n.y.c." für die documenta 5 erfolgte nicht nach dem Prinzip des Zufalls, sondern wurde nach sorgfältigen Gesichtspunkten von Oldenburg vorgenommen.

⁶⁶⁰Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 24.

⁶⁶¹Vgl. ebd. S. 30. Bruggen beschreibt die "thrift shops" als "Antiquitätenläden aus der jüngsten Vergangenheit". In ihnen wurde häufig die persönliche Habe von Pachtfarmern verkauft, die in den 30er Jahren aufgrund von Mißernten zur Zwangswanderung getrieben wurden und ihren Besitz veräußern mußten. Den dort gekauften Objekten haftete laut Bruggen „eine gewisse Bitterkeit“ an.

⁶⁶²Aus: Deckblatt der Beilage zu: Kat. documenta 5, Kassel 1972.

“For this formal occasion I made a careful selection and also added studies for work and models. The collection is divided into ‘unaltered objects’, ‘altered objects’ and ‘studio objects’. ‘Studio objects’ do not have to be made in the studio, they can have been in Happenings, but they have caught some evidence of artistic process. The ‘studio object’ is partly art and partly plain object, while the other two categories are just plain objects.”⁶⁶³

Die “Atelierobjekte” sind dementsprechend im Inventar mit dem Kürzel SO (studio objects) versehen, die “veränderten Objekte” mit AO (altered objects). Die “nichtveränderten Objekten” sind nicht weiter gekennzeichnet.

Unter die “nichtveränderten Objekte” fallen gekaufte, gefundene, von Reisen mitgebrachte oder einmalig für Performances angefertigte Gegenstände, die danach als “Zeugen” verwahrt wurden. Sie waren für Oldenburg Stereotypen, schematische Imitationen einer “Wirklichkeit”, die jeder erkennen konnte. Dazu gehören besonders Spielzeug und “Kleinkram”, den Oldenburg von seinen Reisen als Souvenir mitgebracht hatte oder den Freunde zur Museumssammlung beisteuerten. Aus dem Fundus der “nichtveränderten Objekte” suchte Oldenburg Gegenstände nach ihrem Gefühlswert, nach ihrem “Pathos“, ihrer Absurdität oder ihrer nostalgischen Erinnerung an eine bestimmte Periode aus. Ein weiteres Auswahlkriterium war ihre Reduzierbarkeit auf universelle Grundformen. Er nannte die Objekte daher auch “unreines Requisitenmaterial”.⁶⁶⁴ Einige dieser Objekte wurden für die Repräsentation im “Maus Museum” restauriert und gesäubert. Dabei entdeckte man, daß ein Großteil der Knautschspielzeuge Laute von sich gaben. Sie wurden auf Band aufgenommen und in Intervallen im Museum abgespielt.⁶⁶⁵

Die “Atelierobjekte” (Anzahl 69) sind einmalige Transformationen der stereotypen “nichtveränderten Objekte”. Es sind im Grunde Neuschöpfungen, die nur noch entfernt an ihren Originalzustand erinnern. Sie sind teilweise Ergebnisse eines bestimmten Arbeitsprozesses oder zufällig und ungeplant verändert worden, so die von einem Fremden zertretene Spielzeugpistole während einer Performance (Inv. Nr. 237), das “Iwo Jima monument souvenir” (Inv. Nr. 317), das zufällig einen Farbanstrich im Atelier bekommen hatte⁶⁶⁶ oder ein verbogener Plastikschraubenzieher (Inv. Nr. 179). Die Veränderung wurde allerdings auch bewußt vorgenommen, um damit beispielsweise auf Kunstwerke einer anderen Schaffensperiode des Künstlers zu verweisen, wie das “Set of dishes” (Inv. Nr. 205), das an die “Store”- Reliefs von 1961/62 erinnert.

Die “veränderten Objekte” (Anzahl 31) zeigen, im Gegensatz zu der einmaligen Veränderung der “Atelierobjekte”, verschiedene Stadien der Verwandlung eines bestimmten Stereotyps.⁶⁶⁷ Sie sind in gewissem Sinne eine Metamorphose zweiten Grades wobei ihre Zuordnung nicht immer einsichtig ist. Sie umfassen einfachste Fragmente und komplexe Entwürfe für Plastiken und Monumente.

⁶⁶³Aus: Reaves, Artforum 1972, S. 37. Übersetzung: *“Für diese formelle Gelegenheit traf ich eine sorgfältige Auswahl und fügte auch Studien zu Arbeiten und Modelle hinzu. Die Sammlung ist unterteilt in ‘nichtveränderte Objekte’, ‘veränderte Objekte’ und ‘Atelierobjekte’. Die ‘Atelierobjekte’ müssen nicht ausschließlich im Atelier hergestellt worden sein, sondern können auch in Happenings entstanden sein, aber sie sind der sichtbare Beweis des artistischen Prozesses. Das ‘Atelierobjekt’ ist teils Kunst und teils einfaches Objekt, während die anderen zwei Kategorien ausschließlich aus einfachen Objekten bestehen.“*

⁶⁶⁴Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 42.

⁶⁶⁵Vgl. Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 3.

⁶⁶⁶Vgl. ebd.

⁶⁶⁷Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 42.

Nur ein geringer Teil der Objekte ist im Inventar mit Jahreszahlen versehen. In der Hauptsache tragen solche Gegenstände Jahreszahlen, die als "Atelierobjekte" bezeichnet werden. 48 von ihnen sind mit einer genauen Angabe versehen, wann das Stück in die Sammlung aufgenommen wurde. Dagegen wird nur 11 "veränderten Objekten" und 5 "nicht veränderten Objekten" eine Jahreszahl zugeteilt. Der ganze Rest der insgesamt 367 Gegenstände weist ansonsten die "museumstypischen" Angaben zum Werk auf, wie Titel, Material, Technik und Maße. In der Präsentation von 1979 in Otterlo wurde dieses Inventar noch einmal "überdacht" und in vielen Fällen von Oldenburg geändert.⁶⁶⁸ Der Name des Herstellers wurde, sofern dieser bekannt war, hinzugefügt und die Maße wurden weggelassen, da die Größenunterschiede zu gering erschienen.

Die Reihenfolge der Gegenstände im schriftlichen Inventar läßt auf den ersten Blick keine verbindliche Ordnung erkennen, denn sie wird nicht durch die Aufteilung in die drei erwähnten Kategorien bestimmt. "Atelierobjekte", "veränderte" und "nicht veränderte Objekte" sind unzusammenhängend im ganzen Verzeichnis zu finden. Es herrscht auch keine chronologische oder alphabetische Ordnung vor. Auffällig ist aber beim Lesen, daß sich die Gegenstände unmerklich zu bestimmten Gruppierungen sammeln.

So befinden sich unter den Inventarnummern 1-10 ausschließlich Objekte, die zum Bereich "Natur" gehören, wie "Landschaft mit angeheftetem Preis - '\$1.29' ", "Fels Nr. 1", "Studie zu einem Wasserfall", "Belaubter Pappkarton" oder "Rosen".

Von Nr. 11-16 folgen Objekte, die zum Bereich "Abbilder des Menschen" gehören, wie "Photo-Relief eines Negersoldaten", "Aufgezogenes Photo von Hitler", aber auch "Gips-Engel", "Modepuppen - 'Campus Cuties' " und "Hand-Marionette".

Nr. 17-109 umfaßt den Bereich "Lebensmittel" in allen erdenklichen Variationen. So sind sowohl Schaumstoffpilze, Plastikmöhren und eine "Kerze in Form eines doppelten Eis am Stil" zu sehen, als auch "Ghost-Versions" wie "Kartoffel-Studie Nr. 1", eine "Fleisch-Studie" aus bemaltem Gips und tatsächlich verkohlte "Brezel".

Im weiteren wird das Thema "Mensch" in der Konzentration auf menschliche Fragmente noch einmal gezielter aufgegriffen. Angefangen mit dem "Schaubild - 'Der Menschliche Körper' " (Nr. 110) folgen dann ausschließlich anatomische Einzelteile wie "Doppel-Penis", "Weiche Doppel-Nase", "Wachszungen", "Falsche Ohren", "Beine", "Falsche Füße", "Abgeschnittene Finger" und "Scheusalfingernägel".

Mit der Nr. 138 beginnt der Bereich "Kleidung" und "Accessoires". Objekte wie "Genitalienwärmer", "Pop Pants", "Skischuh", das "Handschuh-Requisit aus 'Store Days I' ", "Strumpfhalter", "Flaschenöffner in Form einer Krawatte", "Ring, befestigt", "Little Miss Manicure Set" und "Dolly's Make-up Set" veranschaulichen diese Kategorie.

Ab Nr. 163 schließen sich in Form von "Spielzeug Dolch" und "Gummi Dolch" verschiedene Versionen aus dem Bereich "Waffen" an.

Dann folgen ab Nr. 168 die unterschiedlichsten "Gebrauchsgegenstände". Dazu gehören Utensilien wie "Weicher Bleistift", "Klitzekleiner Radiergummi", "Briefmarkenbefeuchter", "Nähgarnitur", "Knopf in Form einer Schraube", "Wäscheklammern", "Riesen 'Dr. Best' Zahnbürste", "Spielzeug Golfschläger", "Vergrößerungsglas", "Analyse einer Ketchup Flasche" und "Servier-Untersätze mit Plastik-Blumen".

Daran schließt sich der Bereich "Möbel" mit Objekten wie "Studie für einen Sessel (zwei Teile)", "Toilette", "Grüne Badezimmereinrichtung (drei Teile)" oder "Studie für Objekt im 'Weichen Medizinschrank' ".

Mit der Nr. 229 beginnt die Sammlung seiner "Ray Guns", die, wie schon erwähnt, in den folgenden Maus-Museumspräsentationen ein eigenes "Gebäude" - den "Ray Gun Wing" - in

⁶⁶⁸Vgl. ebd. S. 75.

Form eines rechten Winkels bekam. Insofern zeigt die documenta-Präsentation noch deutlich das verdeckte Fortbestehen der "Ray Gun" in der "Geometric Mouse" als doppelter "Ray Gun", nachdem die "Maus" die "Pistole" als Alter ego Ende der 60er Jahre abgelöst hatte. In dieser Sammlung sind verschiedene "Ray Guns" zu sehen. Darunter sind sowohl selbsthergestellte, wie die "Selbstgemachte Spielzeugpistole" aus Blech und eine "Store Ray Gun" aus Gips, als auch der Vorläufer aller "Ray Guns", die "Blue 'Ray Gun' ", eine echte Spielzeugpistole.

Nr. 251 ist das erste Objekt, das man dem Bereich "elektrische und mechanische Geräte" zuordnen kann. Darunter fallen "Weiche Glühbirne", national unterschiedliche "Lichtschalter" und "Verlängerungsstecker" (englisch, schwedisch, westdeutsch), "Nähmaschine", "Staubsauger", "Taschenuhr", "Schreibmaschine", "Spielzeug Fotoapparat-Pistole, mit Geschossen" und "Spielzeugkamera mit Schachtelmännchen-Gesicht".

Danach folgen mit der Nr. 274 große "Fahrzeuge" wie "Pfefferkuchen in Form eines Segelboots", "Schlachtschiff Souvenir", "Flache Spielzeugautos", "Aufblasbares Spielzeug Flugzeug" und "Spielzeug Raumschiff".

Mit der Nr. 286 schließt sich die Kategorie "Tiere" an. Darunter sind "Tintenfisch", "Schildkrötenaschenbecher", "Polar Bär", "Seehund Souvenir", "Schweinsmaske" und "Mechanischer Hund" zusammengefaßt.

Nr. 302 "Puppenhaus" leitet den Bereich "Haus" oder "Architektur" ein mit dem "Modell eines Hauses (im Rohbau)" 1 und 2, der "Miniatur Fabrik - 'Plasticville, U.S.A.' " und einem "Gebäudevorschlag in Form eines Dreifachsteckers".

Mit Nr. 307 beginnt eine Reihe von "Denkmälern", zu dem "Washington Monument Souvenir", "Requisit aus 'Stars'- Weicher Obelisk", "Verändertes Iwo Jima Denkmal Andenken", "Studie für eine weiche Version des Chicago Picasso", "Studie zu Fireplug Souvenir", aber auch die "Studie zum Geometrischen Mausbanner" gehört.

Die nächste Gruppe umfaßt ab der Nr. 323 "Schachteln", "Hüllen" und "Behältnisse", die gleichzeitig das Bild für etwas anderes sein können. So folgen unter anderem "Spardose in der Form einer Münze", "Spardose in Gestalt einer Damenhandtasche", "Portemonnaie in Gestalt einer Jacke und Hemd" und "Geldbörsen in Gestalt von Tennisschuhen".

Mit der Nr. 330 beginnt die Kategorie der "Muster", "Zeichen" und "Embleme". Darunter fallen "Specimens of Needlework 1910 (Musterbuch von Näharbeiten 1910)", "Warenmuster", "Abzeichen 'Special police' ", "Umrißwegweiser der Englischen Karte", "Salz und Pfefferstreuer in Form der Buchstaben 'S' und 'P' ", "Bilder-Puzzle 'Freddy Fire Truck' (Freddy Löschzug)" und "God is Love (Gott ist Liebe) Plaketten".

Dann folgt ein begrenzter Bereich, dem ausschließlich Variationen zum Thema "Zigaretten" angehören, wie "Zigarette mit Qualm" (Inv. Nr. 343), "Zigarettenkippen in einer Schachtel", "Kasten mit Kugelschreibern in Form von Zigarillos-'Tipparillos' ", "Kastemännchen Zigarettenpackung ('Jack-in-the-box' cigarette pack)" und "Ansteckknöpfe in Form von Zigarettenpackungen".

Die letzte Gruppe umfaßt ab der Nr. 353 abstrakte "Materialstrukturen", wie "Strukturbirnenförmig", "Eingewickelter Inhalt", "Hartgewordener Leim", mehrere "Stumpf"-Versionen, "Rohransatzstück", "Hanfkugel" und "Chinesischer Federball", ein Objekt aus Papier und Federn.

Die aufgezählten Kategorien, die grob die Bereiche Natur, Mensch, Tiere und Technik streifen, lassen sich thematisch Unterscheidungen zuordnen, die als bestimmende Klassifikationen auch die Ordnung einer universalen Kunst- und Wunderkammer prägten. Ein wesentlicher Aspekt dieser Klassifikationen war jedoch, daß ihre Grenzen nicht eindeutig bestimmbar waren, sondern jedes Objekt immer auch einer anderen Gruppierung zugeordnet

werden konnte. Diese übergeordneten Bereiche der *Naturalia*, *Artificialia*, *Mirabilia Naturae et Artis*, *Scientifica* sowie *Curiosa* lassen sich auch im "Maus Museum" ausmachen, wobei sich auch hier die einzelnen Kategorien durchkreuzen und die Grenzen fließend sind. Da das "Maus Museum" als Mikrokosmos von Oldenburgs gesamtem Schaffen gelten kann, ist der Vergleich durchaus gerechtfertigt.

Zu den *Naturalia* können in Oldenburgs "Maus Museum" einmal jene Gegenstände zählen, die zuvor unter dem Bereich "Natur" zusammengefaßt wurden. Diese repräsentieren verschiedene Erscheinungsformen der Natur, wenn auch größtenteils als Imitation. Des weiteren kann man solche Gegenstände dazu ordnen, die aufgrund ihres Materials tatsächlich ein Stück Natur sind, wie die "Hanfkugel" aus echtem Hanf. Gemäß Oldenburgs eigener Einteilung in "veränderte" und "nicht veränderte Objekte", können außerdem all die Gegenstände als *Naturalia* (einer "Stadtlandschaft") bezeichnet werden, die der Künstler "unbearbeitet" in die Sammlung aufnahm. Das entscheidende Merkmal der *Naturalia* in der Renaissance war nämlich, daß es ein unbearbeitetes Naturprodukt war. Es hob sich dadurch von der Gruppe der *Artificialia* ab, die solche Gegenstände zeigte, die der Mensch hergestellt oder in irgendeiner Form bearbeitet und verändert hatte. Darunter fielen damals so unterschiedliche Objekte wie Gemälde, Skulpturen, Münzen und Waffen, aber auch kunsthandwerkliche Kleinodien und ausgetüftelte Kunststücke.

Bei Oldenburgs Sammlung könnte man der Gruppe der *Artificialia* all die Bereiche zuordnen, die den Menschen oder seine produktive Tätigkeit zum Thema haben, wie "Mensch", "Abbilder vom Menschen", "Lebensmittel", "Möbel", "Haus und Architektur", "Waffen", "Gebrauchsgegenstände", "Ray Guns", "elektrische und mechanische Geräte", "Fahrzeuge", "Zigaretten" und "Muster, Zeichen und Embleme". Doch auch diese Zuordnung offenbart die Mehrdeutigkeit der Objekte durch konkurrierende und sich durchkreuzende Ordnungssysteme, die hier wie damals gleichzeitig am Werk waren. Zwar sind alle im "Maus Museum" genannten Kategorien Produkte des menschlichen "ingeniums", doch zählen einige der genannten Bereiche gleichzeitig zu den Kategorien *Scientifica* und *Mirabilia Naturae et Artis*. Zu den *Scientifica* gehörten in der Renaissance Werkzeuge, Uhren, Instrumente aller Art und vor allem Automaten. Durch sie emanzipierten sich die "artes mechanicae", mit denen man sich die Natur dienstbar machen wollte. Insofern läßt sich bei Oldenburg der Bereich "Gebrauchsgegenstände", der oben schon zu den *Artificialia* gezählt wurde, mit den Objekten "Vergrößerungsglas" oder "Schraubenzieher" gleichermaßen der Kategorie der *Scientifica* zuordnen. Vor allem der Bereich der "elektrischen und mechanischen Geräte" mit "Nähmaschine", "Staubsauger", "Taschenuhr", "Schreibmaschine" und "Spielzeugkamera" gehört thematisch zur Gruppierung der *Scientifica*.

Zu den *Mirabilia Naturae et Artis* zählten damals solche Objekte, welche die Verbindung von kunstvoll geformten Naturgebilden mit kunsthandwerklicher Arbeit demonstrierten. Sie bildeten eine Synthese aus natürlicher Schöpfung und künstlerischer Gestaltungskraft. Dazu zählten kostbar gefaßte und bearbeitete *Naturalia* wie Korallen, Elfenbein oder Straußeneier. Sie zeugten von der menschlichen Virtuosität und konkurrierten als Ausdruck des menschlichen "ingeniums" mit den Werken der "natura naturans".⁶⁶⁹ Dieser Kategorie entsprechen alle "Atelier Relikte" und "veränderten Objekte" im "Maus Museum", die durch einmalige oder mehrmalige Bearbeitung verschiedene Stadien der Metamorphose zeigen. Ein Beispiel dafür ist das Objekt "Schwedischer Lichtschalter", das aus einem echten, in Gips getauchten und anschließend farbig gefaßten Lichtschalter besteht.

Eine weitere Gruppierung, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts zur eigenständigen Sammlungskategorie avancierte, war die der Waffen und Rüstungen. Ihr wurde sogar oftmals

⁶⁶⁹Vgl. Valter, Aachen 1995, S. 11.

eine eigene Kammer zugewiesen, die Rüstkammer. Da die Kriegskunst und Jagd zum gehobenen Lebensstil des "uomo universale" gehörte, war sie von großer Bedeutung.⁶⁷⁰ Als Standeszeichen war der Ausstellungswert der Waffen und Rüstungen jedoch größer als ihr tatsächlicher Gebrauchswert. Die Waffen symbolisierten zugleich das Wissen um physikalische Gesetze und wiesen in dieser Eigenschaft - wie die meisten Objekte einer Wunderkammer - weit über sich hinaus. Auch in Oldenburgs Inventar sind Waffen zu finden. Es gibt eine kleine Sammlung von Dolchen, doch größeres Gewicht hat seine "Ray Gun"-Waffensammlung, die 1977 dann ebenfalls eine eigene "Kammer" bekam, den "Ray Gun Wing".

Selbstverständlich ist auch die Gruppe der Curiosa in Oldenburgs "Mikrokosmos" vertreten. Dazu können allgemein die vielen verschiedenen und teils absurden Spielzeugartikel zählen, wie die "Mundharmonika in Form einer Banane" (Inv. Nr. 24), das "Hundespielzeug in Form eines Stück Apfelkuchens mit Vanille-Eis" (Inv. Nr. 80), das "Zuckerwerk Penis, am Stil" (Inv. Nr. 113), eine "Pfeife mit aufblasbarem Eselskopf" (Inv. Nr. 301), der "Teil eines Salzstreuers in Form der Venus von Milo" (Inv. Nr. 311) oder auch Scherzartikel wie "Kastenmännchen Zigarettenpackung ('Jack-in-the-box')", aus der beim Öffnen ein Männchen herausspringt. Zu den Curiosa gehören aber auch die seltsamen Verformungen, die in der Kategorie "Materialstrukturen" zusammengefaßt sind. Die undefinierbaren Gebilde wie "Eingewickelter Inhalt", "Hartgewordener Leim" oder die Variationen über das Thema "Stumpf" sind anschauliche Beispiele für abnorme Formen, die im Laufe eines Arbeitsprozesses entstanden. Auch in einer Kunst- und Wunderkammer waren außergewöhnliche Form- oder Mißbildungen bei Tieren und Menschen zu sehen. "Kurios" im weiteren Sinn sind auch Oldenburgs ausgestellte Fragmente der menschlichen Anatomie. Als "Gruselartikel" der Spielzeugindustrie entsprechen die "abgeschnittenen Finger", die "Wachszungen" oder "Scheusal fingernägel" durchaus den zur Konservierung eingelegten anatomischen Körperteilen, die als Anschauungsmaterial für medizinischen Studien dienten, sich aber ebenfalls unter der Rubrik "Kuriositäten" in den universalen Sammlungen fanden.

Darüber hinaus wandern die Objekte auch bei Oldenburg zwischen den Klassifikationen. Besonders schwierig ist die Zuordnung von Objekten, die schon in ihrer von ihm gewählten Bezeichnung eine doppelte Zugehörigkeit ausdrücken. So können die Objekte "Seife in Form eines Hamburgers" (Inv. Nr. 51) und "Kerze in der Form eines Cheeseburger" (Inv. Nr. 53) sowohl der Rubrik "Lebensmittel" als auch den "Gebrauchsgegenständen" zugeordnet werden. Oldenburg sortierte beide zu den "Lebensmitteln". Andererseits ordnete er das Objekt "Bonbons in Form von Milchflaschen" (Inv. Nr. 198) nicht zu den Lebensmitteln, sondern zu den "Gebrauchsgegenständen". Der "Schildkrötenaschenbecher" (Inv. Nr. 288) gehörte nicht zu den "Gebrauchsgegenständen", sondern zur Rubrik "Tiere". Auch die "Bär Fausthandschuhe" (Inv. Nr. 292) waren unter dieser Rubrik zu finden und nicht, wie man vermuten könnte, unter der Kategorie "Kleidung". Das "Gefäß in Form einer Mohrrübe" (Inv. Nr. 209) war unter "Gebrauchsgegenstände" zu finden und nicht unter "Lebensmittel" während die "Mundharmonika in Gestalt einer Banane" (Inv. Nr. 24) wiederum der Rubrik "Lebensmittel" zugeordnet war. Besonders verwirrend sind Zuordnungen wie "Portemonnaies in Form eines Hausschuhs" (Inv. Nr. 153) zum Bereich "Kleidung" und "Geldbörsen in Gestalt von Tennisschuhen" (Inv. Nr. 329) zum Bereich "Schachteln, Hüllen und Behältnisse". Das "Radiergummi in der äußeren Form einer Pistole, im Halfter" (Inv. Nr. 250) war Bestandteil von Oldenburgs "Ray Gun"- Sammlung, während "Spielzeug Fotoapparat-Pistole, mit Geschossen" (Inv. Nr. 269) zu dem Bereich der "elektrischen und mechanischen

⁶⁷⁰Vgl. Kat. Sammeln, Darmstadt 1981, S. 25.

Geräte” zählte. Der “Mechanische Hund” (Inv. Nr. 298) wurde wiederum nicht dieser Rubrik, sondern dem Bereich “Tiere” zugeordnet.

Die Reihe der Beispiele läßt sich beliebig fortsetzen. Sie ist verwirrend und scheint auf den ersten Blick keiner verbindlichen Regel zu folgen. Im Prinzip betrifft diese Doppeldeutigkeit alle Gegenstände, die in Form und Funktion variieren: “Salzstreuer in der Form der Venus von Milo” (Inv. Nr. 311), “Hundespielzeug in Form einer Wärmflasche” (Inv. Nr. 260), “Zerquetschte Zigarettenpackung im Umriß einer Pistole” (Inv. Nr. 243) oder “Salz und Pfeffer Streuer in Form der Buchstaben ‘S’ und ‘P’ ” (Inv. Nr. 336). Interessant ist jedoch die Frage nach dem Grund der einen oder anderen Zuordnung. Entscheidend ist hierbei, welche Bedeutung Oldenburg einem Gegenstand im Rahmen einer bestimmten Arbeit oder Aktion zuwies. Brauchte er beispielsweise künstliche Lebensmittel für eine Performance oder als Modell für ein “Store-Relief”, konnte ihm eine Banane in Form einer Mundharmonika genauso dienlich sein wie ein Plastikimitat oder eine echte Banane. War er auf der Suche nach “Ray Guns” mit einem natürlichen rechten Winkel, sammelte er sowohl Radiergummis, die diese Form aufwiesen, als auch rechtwinkelig geformte Rinden (Inv. Nr. 231). Je nach Bedarf war der eine, dann wieder der andere Aspekt in ein und demselben Gegenstand wichtig. Daß Objekte außer ihrer festgelegten Funktion auch andere Bedeutungen und Qualitäten besitzen, thematisierte Oldenburg schon in seinen früheren Werken. Sein gesamtes Œuvre spiegelt diese potentielle Mehrdeutigkeit der Objekte. Indem er sie verwandelte, entzog er sie nicht nur ihrer einseitigen funktionellen “Aura”, sondern konnte sie gleichzeitig mit einer neuen funktionalen, ästhetischen oder symbolhaften Bedeutung versehen.⁶⁷¹ Die einmalige (“Atelier Relikte“) oder mehrmalige (“veränderte Objekte“) Veränderung bestimmte dabei die Facette ihrer Bedeutung innerhalb der Sammlung des “Maus Museums”.

So verlor das Stück “Eßservice” von 1965 (Inv. Nr. 205) seine Funktion durch eine Schicht nach unten getropfter und geronnener Farbleckse, die durch einen Versuch Oldenburgs zum Thema “Farbe und Schwerkraft” entstanden waren. Demgegenüber widersetzte sich das Objekt “Studie für eine Skulptur in Form einer durch ihren Inhalt bedingt ansteigenden Tube” von 1968 (Inv. Nr. 194) zu demselben Thema der Schwerkraft, indem es durch ein steif in der Luft stehendes Seil getragen wurde.⁶⁷² “Souvenir of the Iwo Jima Monument” (Inv. Nr. 317) war ursprünglich ein Überbleibsel aus der Performance “Stars” von 1963. Oldenburg strich es dann 1965 mit “Stoßzahn-Elfenbeinweiß” sowie einigen Tupfern Königsblau und Mandarینگelb an. Durch diese Verfremdung wurde es zu einem neutralen “Farbklumpen im Raum” und sah einem Schlachtschiff ebenso ähnlich wie einem Stück Torte.⁶⁷³ Die “Analyse einer Ketchup Flasche” von 1966 (Inv. Nr. 214), das “Skelett bemalt” (Inv. Nr. 112), “Dolly’s Make-up-Set” (Inv. Nr. 149), “Schwedischer Lichtschalter” (Inv. Nr. 252) oder auch “Beine” (Inv. Nr. 131) sind einige der Objekte, die durch das Bemalen mit Farblack verfremdet wurden.⁶⁷⁴ Das Sprühen von Lack war dabei eine Technik, die zur Veränderung der Oberfläche und zur farblichen Akzentuierung eingesetzt wurde, um andere Aspekte des Objektes hervorzuheben. In dieser Eigenschaft wurden die dreidimensionalen Objekte wie ein zweidimensionales Bild gehandhabt.

⁶⁷¹Adriani beschreibt Oldenburgs Arbeitsmethode als Metapher für eine kathartische Entleerung mit drei Stufen: Die erste Stufe sei das Einnehmen oder “Verschlingen” einer Erfahrung, die sich durch den Kontakt mit der Umgebung, wie lesen, schauen, reagieren, skizzieren und notieren, äußere. Die zweite Stufe sei die Analyse dieser Erfahrung, und zuletzt würden die Eindrücke und Erinnerungen in einem einzigen Objekt zu einer Synthese vereinigt. Vgl. Adriani, Tübingen 1975, S. 85.

⁶⁷²Vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 58/59.

⁶⁷³Vgl. ebd. S. 58.

⁶⁷⁴Vgl. ebd.

Diese potentielle Mehrdeutigkeit der Objekte, die es heute noch erschwert, die Ordnungsstruktur einer Kunst- und Wunderkammer zu verstehen, läßt auch die Zuordnungen in Oldenburgs "Maus Museum" zunächst "chaotisch" und unzusammenhängend erscheinen. Tatsächlich ist der für Oldenburg entscheidende Aspekt eines Objektes, nach welchem er einer bestimmten Rubrik in der Sammlung zugeordnet wurde, für den Betrachter nicht immer erkennbar. Doch vorrangiges Merkmal seiner Sammlung war schließlich nicht ihre Eindeutigkeit, sondern das vielfältige Beziehungsgeflecht, das durch die verschiedenen Möglichkeiten der Zuordnung entstehen konnte. Die Voraussetzung dafür ist wiederum die Gleichwertigkeit in der Präsentation. Oldenburg gab keinem Objekt einen Vorzug, sondern wies allen Gegenständen einen ebenbürtigen Platz innerhalb des "Strip" zu, ob verändert oder unverändert, vorgefunden oder selbstgefertigt. Seine Überzeugung von der Würde und Gleichheit aller Gegenstände, ungeachtet der Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, zeigte auch dem Betrachter, daß selbst die banalsten Dinge dieser Welt eine Magie haben und als kultureller Ausdruck ihrer Zeit gelten können. Alle Objekte waren übersichtlich und voneinander getrennt angeordnet, so daß jeder Gegenstand seine eigene Identität behielt. Doch gleichzeitig wurden sie durch ihre Farbe, Form, Textur und Proportion zu Elementen der Einheit in der Gesamtkomposition des "Strip".

*"Ich bin gegen Trennungen und versuche so vieles wie möglich aufeinander zu beziehen und so zusammenzubringen. Mensch und Natur sind das Gleiche, aber manchmal verliert der Mensch durch seinen Geist den Kontakt mit der Natur. Ich versuche den Geist zur Natur zurückzubringen."*⁶⁷⁵

Gemeinsames Merkmal vieler Objekte ist ihre vereinfachte Form. Diese "Plumpheit" mancher Gegenstände faszinierte Oldenburg stilistisch, denn die Definition eines Objektes im Trivialen war seiner Meinung nach einfacher zu begreifen als das Objekt in seinem Funktionszusammenhang. Er war der Überzeugung, daß beispielsweise Spielzeuge in ihrer Beschränkung auf das Wesentliche eine genauere Vorstellung davon geben, wie Dinge wirklich gesehen werden und daß direktes Sehen allzu oft auf Stereotypen vertraut.⁶⁷⁶

Darüber hinaus weisen die Gegenstände in ihrer Eigenschaft als Stellvertreter für ein bestimmtes Werk, eine Performance oder eine ganze Schaffensperiode hinaus in die reale Welt, in der Oldenburg künstlerisch tätig war. Insofern stellt das "Maus Museum" mit seiner universalen Zusammenschau einerseits den "Mikrokosmos" von Oldenburgs gesamten künstlerischen Schaffens dar, während andererseits die kleinen Objekte als Metaphern für ihre großen Realisierungen im "Makrokosmos" stehen.

Bedenkt man, daß der Kopf der "Geometric Mouse" in dieser Zeit Oldenburgs Alter ego war, kommt dem "Maus Museum" als Gedächtnisspeicher eine besondere Bedeutung zu. Sein Inhalt spiegelt zum einen als gespeichertes und Material gewordenes Gedankengut die Welt seiner Lebens- und Kunstanschauung. Zum anderen entspricht der ursprünglichen Idee des Museums als Ort der Erinnerung und Bewahrung das menschliche Gehirn als Sitz unseres Gedächtnisses. Insofern verbindet die Gleichsetzung von Kopf und Museum bei Oldenburg das spirituelle Gedächtnis mit dem materiellen Vermächtnis.

⁶⁷⁵Aus: Friedrich Bach, Interview mit Claes Oldenburg, ohne weitere Angaben zur deutschen Übersetzung, in: das kunstwerk, zeitschrift für bildende kunst, 3 XXXVIII, Mai 1975, S. 4 (im folgenden Bach, das kunstwerk 1975).

⁶⁷⁶Vgl. Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 3.

6.4.2 Das “Spiel” mit der Realität

Die meisten Objekte der Sammlung imitieren in ihrer Eigenschaft als trivialisierte Abbilder eine Realität. Nur einige von ihnen repräsentieren durch ihre Materialbeschaffenheit tatsächlich ein Stück Wirklichkeit.

So ist das Objekt Nr. 77 “Salzbrezel” ein Imitat aus synthetischem Gummi, während sich unter der Bezeichnung “Brezel” (Inv. Nr. 76) einige echte, wenn auch verkohlte Brezel finden. Es gibt echte Lakritzbonbons auf Karton geklebt (Inv. Nr. 92), dagegen ein “Plätzchen” als ausgeschnittene Abbildung (Inv. Nr. 70) oder eine “Kartoffel” aus Segeltuch (Inv. Nr. 19). Es gibt echte Erdnüsse in der “Erdnuß-Analyse” (Inv. Nr. 42) und ein “Dreistöckiges Sandwich mit Weißbrot” (Inv. Nr. 63) aus Wachs. Die “Genitalien Wärmer” (Inv. Nr. 139) sind tatsächliche Kleidungsstücke aus Wolle, eine “Krawatte” entpuppt sich dagegen als Flaschenöffner aus Metall (Inv. Nr. 161). Und während “Brunette Perücke” (Inv. Nr. 150) wirklich eine Perücke ist, findet man bei “Haarteil Studie Nr. 1 und Nr. 2” (Inv. Nr. 125/126) Imitate aus gefüllter Leinwand.

Die Unterscheidung zwischen den oft “echt” wirkenden Imitaten und den realen Objekten ist allerdings nicht einfach, da die echten Objekte häufig aufgrund des Alters oder der verwendeten Konservierungsmitteln unecht wirken.

Neben den realen Objekten und ihren Reproduktionen gibt es aber auch Gegenstände, die zwar aus “natürlichen” Materialien bestehen, aber trotzdem etwas anderes vortäuschen. So zeigen “Zwiebackstudien” (Inv. Nr. 74 und 75) anstatt Zwieback echte Kekse, welche auf eine Holzunterlage aufgeklebt wurden. Es gibt den “Fels Nr. 1” (Inv. Nr. 2), der jedoch aus Holz, Rinde und Moos besteht, und ein “Segelboot” (Inv. Nr. 274), das sich als Pfefferkuchen entpuppt.

Ein Grenzfall bildet das “Landschaftsbild mit angeheftetem Preis -’\$1.29’ ”, das einerseits die gemalte Imitation einer Berglandschaft mit See ist, andererseits aber mit natürlicher Baumrinde und echtem Moos versehen wurde, um den illusionistischen Eindruck zu unterstreichen.

All diese Objekte spiegeln auf ihre Art und Weise ein Stück Wirklichkeit. Oldenburgs ausschließliche Verwendung solcher Objekte erklärt sich dabei aus ihrer Funktion, die für ihn einzig in ihrem Substitut- oder Ersatzcharakter bestand. Seiner Überzeugung nach reflektieren die Dinge immer die Realität, die man in ihnen sehen will. Deshalb glaubte Oldenburg auch an keine verbindliche und allgemeingültige Wirklichkeit. Ihre Vielseitigkeit und Widersprüchlichkeit zeigte er in seiner Kunst, welche dann zwangsläufig auf Gegensätzlichkeiten beruhen mußte. Er war entschlossen, “[...] *to ’revel in contradiction, in bringing out of myself numerous identities’*.”⁶⁷⁷ Er stellte im “Maus Museum” Objekte mit verschiedenen “Identitäten” und Aspekten ihrer Wirklichkeitsabbildung aus. Diese Wirklichkeit bezog sich einerseits auf die ihn unmittelbar umgebende und als “objektiv” angenommene Realität, deren sogenannte “Objektivität“ er jedoch relativierte indem er ihre verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten vorführte: So präsentierte er nicht nur das “Original”, sondern desweiteren eine Kopie aus natürlichen Materialien und eine täuschend echte Imitation aus artifiziellen Materialien. Andererseits spiegelten die Objekte aber auch eine ganz subjektive Realität, die der Künstler durch die veränderten Gegenstände erst schuf. Sie waren Relikte aus der “künstlich” geschaffenen Welt einer Performance oder Zeugen einer “ver-rückten” Realität aus seinen Installationen.

⁶⁷⁷Aus: Rose, New York 1970, S. 31. Übersetzung: “[...] *in Widersprüchen zu schwelgen, aus mir selbst zahlreiche Identitäten herauszuholen.*“

Die Verflechtung von Realität und künstlerischem Abbild, von natürlichen und künstlichen Materialien im “Maus Museum“ diente der Absicht, im Sinne der Pop Artisten eine Verbindung von Kunst und Leben zu erzielen. Darüber hinaus veranschaulichen die Objekte seiner Museumssammlung die vielen verschiedenen Möglichkeiten, Realität zu erleben und bezeugen Oldenburgs Absage an eine einzige verbindliche Realität mit dem Verweis auf die Vielschichtigkeit der Wahrnehmung.

“Sie [die Objekte, Anm. d. A.] wirken auf ihre eigene Weise, sie vereinfachen und verdichten die Dinge, entfalten und bereichern unsere Art, die Dinge zu sehen und strukturieren die sichtbare Realität, orientieren uns in ihr. Mein Werk ist ein Zeichen, eine Anzahl von Zeichen einer Sprache, die ich erarbeitet habe, um die Realität zu interpretieren.”⁶⁷⁸

Letztlich läßt sich Diskussion um Wirklichkeit und Scheinrealität auf das gesamte “Maus Museum“ ausweiten. Durch Oldenburgs Verwendung eines “Strip” und die formale Anspielung auf die Silhouette der alten Filmkamera könnte man das komplette Museum als reine “Projektion” interpretieren, die dem Betrachter in Form eines “Filmstreifen“ vorgeführt wird. Denn in dem Maße, wie schon seine Performance “Moveyhouse” Realität und projizierte Illusion verkehrte, zeigt auch der “Film-Strip” des “Maus Museums“ eine phantastische, verkehrte, eben andere aber durchaus existente Welt des Künstlers, in der große Dinge klein, harte Dinge weich und echte Dinge falsch sein können.

⁶⁷⁸Aus: Bach, das kunstwerk 1975, S. 13.

6.4.3 “Maus Museum”- Mausoleum

“Der Ausdruck ‘museal’ hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben. Sie werden mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museen und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken.”⁶⁷⁹

Adornos Charakterisierung der Museen als Grabstätten ist nicht neu. In vielen Publikationen der 70er Jahre ist eine solche Gleichsetzung zu finden. So konstatiert Werner Schmalenbach in einem Beitrag “Museum-quo vadis?” von 1970:

“Ist es nicht verständlich und begründet, daß vielen Menschen unserer Zeit die Museen eher als Mausoleen erscheinen, als riesenhafte Begräbnisstätten eher denn als Orte, an denen die Kunst zu ihrer Bestimmung kommt, als trostlose Asyle für heimatlos gewordene [...] Kunst und als schreckliche Anhäufungen überhaupt, [...] Dazu kommt der ganze, erdrückende historische Ballast!”⁶⁸⁰

Und auch Wieland Schmied stellt dazu fest:

“ [...] ein Museum, das ausschließlich dem starren Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts verpflichtet bleibt, ist tot, ist das vielberufene Mausoleum, die Ruhmes- und Leichenhalle, die keiner von uns will, wenn er seine Vorstellungen vom Museum überprüft.”⁶⁸¹

Die Kritik an den Museen, sie würden nur noch aus historischer Rücksicht bewahren und nicht aus einem gegenwärtigem Bedürfnis, war schon für die Futuristen ein Grund, “den Kult der Vergangenheit energisch zu bekämpfen”. Ihre Beschimpfungen der Museen als “Friedhöfe”, “Schlafsäle” und Initiatoren eines “Totenkultes” sind ausführlich im Kapitel 3 dieser Arbeit erläutert worden. Die Unzufriedenheit der Künstler und die schwindende Anziehungskraft der traditionellen akademischen Kunst ließen sie nach alternativen Inspirationsquellen suchen. Waren zuvor Künstler in die Museen gegangen, um sich von den großen historischen Vorbildern inspirieren zu lassen, suchten sie jetzt bewußt nach Quellen außerhalb der Geschichte und des etablierten Kanons, in Bereichen, die gewöhnlich als “zweitklassig” betrachtet wurden. Man beschäftigte sich mit schöpferischen Tätigkeiten, die traditionsgemäß nicht zu den schönen Künsten zählten, mit der Konsequenz, daß die dem Monumentalmuseum des späten 18. und 19. Jahrhunderts zugrunde liegende Definition von Kunst in Frage gestellt wurde.⁶⁸²

Der antike Glaube, daß die Musen - Töchter des Zeus und der Mnemosyne⁶⁸³ - Unsterblichkeit verleihen und daher auch ihr Tempel ein Monument der Unvergänglichkeit ist, wurde erstmals im klassisch orientierten 18. Jahrhundert mit seiner Vorliebe für

⁶⁷⁹Theodor W. Adorno, Valéry Proust Museum, in: Ders., Gesammelte Schriften Band 10/I, Frankfurt a.M. 1977, S. 181 (im folgenden Adorno, Frankfurt a.M. 1977).

⁶⁸⁰Aus: Werner Schmalenbach, Museum-quo vadis?, in: Bott, Köln 1970, S. 227.

⁶⁸¹Aus: Wieland Schmied, Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, Köln 1970, S. 248.

⁶⁸²Vgl. James J. Sheehan, Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums, in: Grote, Opladen 1994, S. 868.

⁶⁸³Mnemosyne ist die antike Göttin der Erinnerung und des Gedächtnisses. Ihre neun Töchter sind die Musen der Künste und Wissenschaften.

Monumentalbauten architektonisch realisiert.⁶⁸⁴ Dieser Anspruch auf Permanenz galt sowohl den Sammlungsstücken, die für die Ewigkeit erhalten werden sollten, als auch der sie umgebenden Architektur. Karl Friedrich Schinkel, der mit seinen Bauten den Höhepunkt klassizistischer Baukunst verkörperte, konzipierte die Mitte des Alten Museums in Berlin (1822-30) als Rotunde. Als klassisches und zugleich weihevolleres Element in einen Museumsbau integriert, sollte sie Ehrfurcht und Respekt vor dem unschätzbaren Wert und geistigen Auftrag der Kunst vermitteln. In ihr sollten die schönsten Stücke antiker Kunst versammelt sein, sie war das "Heiligtum" des Museums und der Ort, an dem der Besucher dem alltäglichen Leben entzogen wurde.⁶⁸⁵ Der Rückgriff auf eine "heilige Mitte" nach dem Vorbild des Pantheon war die geistige Verbindung zur Antike. Wiederbelebt wurde diese Bauform zuerst in der italienischen Renaissance, wo der Zentralbau⁶⁸⁶ als Idealbild des Kirchenbaus galt. Das eigentliche Vorbild des Rundbaus geht jedoch zurück auf die Grabbauten des Altertums, die ebenfalls als Rundbauten konzipiert waren. Diese konnten, wie überhaupt alle frühen Grabstätten, im Grunde als kleine Museen oder Schatzkammern gelten. Die Vorstellung vom Grab als Haus des Toten, gefüllt mit wertvollen Dingen aus seinem Besitz, findet sich bei allen großen Kulturen der Weltgeschichte.⁶⁸⁷ Die Wahl der Gegenstände war dabei bestimmt von den jeweiligen Vorstellungen über die Jenseitsreise, für die der Tote ausgestattet werden mußte. Der expansive Totenkult, der sich von Totenmaske und Sarkophag, über Grabbeigaben und Schätze, hin zum Bau von monumentalen Gedenkstätten ausweitete, zeigt den beharrlichen Wunsch des Menschen, an etwas nicht mehr Vorhandenes erinnern zu wollen. Das Mausoleum in Halikarnassos, das König Maus(s)olos II. im 4. Jahrhundert v. Chr. bauen ließ, und die ägyptischen Pyramiden von Gizeh, welche die Pharaonen der 4. Dynastie um 2500 v. Chr. errichten ließen - beide gehören zu den sieben Weltwundern - sind frühe und eindrucksvolle Manifestationen eines solchen Totenkultes. Auch das Museum führt mit dem Auftrag zu erinnern, zu bewahren und zu schützen in gewissem Sinne einen "Totenkult" weiter, denn sein Ziel ist es, Kunst für die Ewigkeit zu erhalten. Dementsprechend hatten die Künstler Kunst für die Ewigkeit zu schaffen. Den Bruch mit dieser Tradition, den die Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einleiteten, verschärften die Dadaisten mit ihrer "Wegwerfkunst", die gerade aus solchen Materialien bestand, welche die Gesellschaft für nicht erhaltenswert erachtete: Abfall. Die Weigerung der Künstler, dem Postulat des klassischen Museumsgedankens zu entsprechen, hat sich bis in unsere heutige Zeit fortgesetzt. Pendant der "Wegwerfkunst" der Dadaisten war in den 60er Jahren die Konsum- und Wegwerfgesellschaft, in der die Dinge nur noch temporären Wert hatten und nicht mehr für einen längeren Zeitraum gedacht waren. In diese Zeit fällt auch Oldenburgs "Maus Museum", das in seiner namentlichen und inszenatorischen Anspielung auf ein Mausoleum das offensichtlich Profane und Vergängliche mit einer aus der rituellen Praxis hervorgegangenen monumentalen Bestattungsform verknüpft. Die Wortverwandtschaft von "Maus Museum" und Mausoleum ist sicher kein Zufall in der musealen Konzeption Oldenburgs. In dem Maße, wie sich seine Objekte durch Mehrdeutigkeiten auszeichnen, läßt sich auch die Namensähnlichkeit verschiedentlich deuten. Auf die Affinität zu einem Mausoleum verweist außer der phonetischen Assoziation die

⁶⁸⁴Vgl. Busch, Tübingen 1973, S. 81.

⁶⁸⁵Vgl. Die Rotunde, Das Museum als heilige Mitte, in: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 66.

⁶⁸⁶Der Zentralbau ist eine meist sakrale Bauform, bei der alle Räume auf einen Mittelraum ausgerichtet sind. Er geht zurück auf eine byzantinische Bauform, bei der auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes ein Zentralbau mit einer Kuppel über dem runden Mittelraum errichtet wurde.

⁶⁸⁷Vgl. Schlosser, Leipzig 1908, S. 3.

Ausstattung des “Maus Museum” selbst. Die “weihevollere” Rotunde als stilistisches Element von Grabarchitekturen findet ihre trivialisierte Entsprechung in den beiden Rundräumen der Mausohren. Zudem erinnert die schwarze Ausstattung und ungewohnte Stille im Inneren des Museums, die den Besucher beim Eintritt unmittelbar umgibt und dem restlichen Ausstellungsbetrieb enthob, mehr an eine “Grabarchitektur” als an ein zeitgenössisches Museum. Der Blick wird, ähnlich wie in einem Bestattungsraum, unweigerlich auf das Wesentliche gelenkt: die hell erleuchteten Vitrinen, in denen sich die Objekte in weihevoller Stille präsentierten und denen der Eindruck ewiger Präsenz anhaftet. Dieser würdevollen Atmosphäre widerspricht natürlich der Charakter der Objekte, die sie in der Regel als “Kitsch”, Abfall oder bloße Vorlage für ein nicht anwesendes Kunstwerk ausweist. Wie erwähnt, waren auch in den Ateliers früherer Künstlergenerationen verschiedenste Objekte als Inspirationsquelle oder Vorlage versammelt, nur war es damals nicht üblich, diesen Ideenfundus als Ausdruck schöpferischen Denkens auszustellen. Oldenburg setzte damit, ganz im Sinne der Pop Art, der traditionellen Erwartungshaltung des Betrachters etwas entgegen, das im größtmöglichen Widerspruch zur umgebenden und denkwürdigen Atmosphäre des Raumes stand: banale und alltägliche Dinge des Lebens, die sogar größtenteils aus billigsten Materialien gefertigt waren. Dies untergrub nicht nur ironisch den traditionellen weihevollen Museumsgedanken, wie er in Schinkels “Idealbau” mit “heiliger Mitte” seinen vollendeten Ausdruck fand, sondern warf erneut die Frage auf, welche Dinge in einer schnelllebigen und konsumbestimmten Gesellschaft tatsächlich für die Nachwelt erhaltenswert sind.

Das “Maus Museum” steht aber auch in einer werkimmanenten Tradition von Oldenburgs eigenem Schaffen. Sein Wunsch, dem Banalen eine neue Bedeutsamkeit zu geben, zeigte sich zuvor in den Entwürfen zu seinen Großraumprojekten, in denen er bewußt das Unscheinbare und die kleinen Dinge des Lebens monumentalisierte. Er stellte dadurch den gängigen Denkmalbegriff auf den Kopf, indem er kleine und unbedeutende Dinge groß und wichtig erscheinen ließ. Dieser Aspekt findet sich auch im “Maus Museum” wieder: In dem pseudosakralen Ambiente seines Museums, das in bewußter Anlehnung an dessen traditionelle Bedeutung als würdevolle Manifestation kulturellen Gedankenguts konzipiert war, präsentierte Oldenburg stattdessen die unscheinbaren Dinge des Lebens und erhob diese zu kulturellen Bedeutungsträgern.

“Thema all meiner Arbeiten auf dem Gebiet der Installation [...] ist das gewaltsame Eindringen in das Museum - man könnte auch sagen: die Darstellung der Art und Weise, wie etwas von außen ins Museum kommt - oder des Eindringens der objektiven Welt in die subjektive und die Verbindung beider Welten innerhalb des Museums. [...] Es ist mehr die Vorstellung, daß die Gegenstände halb draußen und halb drinnen sein sollten, eine Variation über den Versuch, Kunst und Leben zusammenzubringen.”⁶⁸⁸

Die Trivialisierung des Bedeutsamen zeigt sich im “Maus Museum“ noch in anderer Weise. Das Mausoleum ist in seiner eigentlichen Intention und ursprünglichen Bedeutung als Grab- und Denkmal einer bedeutenden Person gedacht. Doch die einzige “Person”, auf die in Oldenburgs Museum vordergründig verwiesen wird, ist zwar berühmt, aber fiktiv: die amerikanische Film- und Comic-Figur “Mickey Mouse”. Die monumentalisierte Kopfform der bekanntesten Maus Amerikas, in der sich die Museumssammlung befindet, ist unverkennbar und für jeden sichtbar. Ihr Kopf ist gefüllt mit “Zeugen“ der Erinnerung und

⁶⁸⁸Aus: Claes Oldenburg in einer Diskussion mit Coosje van Bruggen im März 1987, in der deutschen Übersetzung von Brigitte Kalthoff in: Ausstellungskatalog Claes Oldenburg, The Haunted House, Museum Haus Esters, Krefeld 1987, S. 16/17.

ihre Augen werden zu durchsichtigen Vitrinen, die dem Betrachter Einblick gewähren, denn für Oldenburg sind die Augen *“das Tor zwischen Subjektivität und Objektivität - der Weg, auf dem das Gehirn die Außenwelt wahrnimmt, und der Weg, auf dem die Außenwelt in das Gehirn hinein gelangt.”*⁶⁸⁹ Allerdings ist mit der vordergründigen Bezugnahme auf *“Mickey Mouse“* als ironisches Pendant zu bedeutenden Repräsentanten der Zeitgeschichte die Verbindung von *“Maus Museum“* und Mausoleum noch nicht erschöpft. So führt die Tatsache, daß das Maus-Emblem in dieser Zeit das alter ego, die verdeckte Persönlichkeit Oldenburgs war, unweigerlich zu dem Schluß, daß es eigentlich der *“Kopf“* des Künstlers ist, in dessen Gedankenwelt man sich bewegt, wenn man das Museum betritt.

*“Der Gedanke, den Ursprung eines großen Weltentwurfs im Gehirn seines Autors zu orten und diesen Ursprung dann zum Sammlungsgegenstand zu machen, ist nur dann naheliegend und verständlich, wenn man sich daran erinnert, wie die älteren Sammler und Gelehrten ihre Gehäuse und Weltordnungen ‘um sich herum’ gebaut haben, immer in ptolemäischer Perspektive auf das Ganze der Welt und mit merkwürdigsten Vorstellungen von ihrer Ordnung, ihrer ‘Poetik’ und ‘Grammatik’, [...] .”*⁶⁹⁰

Der Kopf ist der Ort unseres Gedächtnisses, das Zentrum des Denkens und der Fähigkeit, Zusammenhänge herzustellen. Diese Fähigkeit verweist gleichzeitig auf das Museum, das als *“Gedächtnisspeicher“* ebenfalls Zusammenhänge herstellen und Bezüge verdeutlichen will. Die Gleichsetzung von Gedächtnis und Museum, die Oldenburg durch die Museum=Kopf-Architektur evoziert, zeigt insofern auch deutliche Bezüge zu der antiken Gedächtniskunst, mit deren Hilfe ein *“künstliches Gedächtnis“* in Form eines Gebäudes geschaffen wird, in dem Erinnerungen und Kenntnisse, wie in einem Magazin geordnet, untergebracht und bei Bedarf abgerufen werden können.⁶⁹¹ Doch bedeutete Gedächtniskunst damals nicht nur eine mnemotische Methode zur Schulung des Gedächtnisses. Sie war darüber hinaus Ausdruck einer Anschauung, *“in der das Dasein aus Relationen zwischen der kleinen Welt des Menschen, dem Mikrokosmos, und der großen Welt des Makrokosmos besteht.”*⁶⁹² Die Gedächtniskunst wurde in der Renaissance wiederbelebt und spiegelte sich in Entwürfen für sogenannte Gedächtnistheater, wie sie von Giulio Camillo oder Robert Fludd bekannt sind.⁶⁹³ Diese Modelle hatten universalen Charakter und sollten an alle Geheimnisse des Daseins erinnern. Als *“Welttheater“* oder *“theatrum mundi“* wurden auch die universalen Kunst- und Wunderkammern der Renaissance bezeichnet. Selbst in ihren spiegelbildlichen Verkleinerungen, den Kunstschränken, vertraten sie noch den Anspruch der Universalität. Doch in allen Sammlungen gab es spezielle Interessen und Vorlieben, so daß trotz ihrer angestrebten Allgemeingültigkeit zwangsläufig auch das persönliche Weltbild des jeweiligen Sammlers gespiegelt wurde.⁶⁹⁴ Ähnlich verhält es sich auch im *“Maus Museum“* von

⁶⁸⁹ Aus: ebd. S. 17.

⁶⁹⁰ Aus: Holländer, Hannover 1994, S. 43.

⁶⁹¹ Vgl. hierzu die ausführliche Aufarbeitung antiker Gedächtniskunst in: Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Akademie Verlag, Berlin 1994 (im folgenden Yates, Berlin 1994). Die Methodik der Gedächtnistradition wird in Kapitel 7 dieser Arbeit ausführlicher besprochen.

⁶⁹² Aus: Arne Losman, *Schloß Skokloster - ein Gedächtnistheater*, in: *Kat. Wunderkammer des Abendlandes*, Bonn 1994, S. 148.

⁶⁹³ Vgl. hierzu *Gedächtnis in der Renaissance: Das Gedächtnistheater des Giulio Camillo*, in: Yates, Berlin 1994, S. 123-149 und: *Das Theater-Gedächtnissystem des Robert Fludd*, in: ebd. S. 294-312.

⁶⁹⁴ Losman bezeichnet in diesem Zusammenhang einen der Kunstschränke des Augsburger Patriziers und Sammlers Philipp Hainhofer als Gedächtnistheater und charakterisiert es als Ausdruck des persönlichen

Oldenburg. Seine Sammlung hat persönlichen Charakter, weil sie ausschließlich seine Gedankenwelt reflektiert. Gleichzeitig kann sie aber innerhalb seines Weltbildes einen gewissen Anspruch auf Universalität erheben.

Mit der Affinität zum Mausoleum wird im "Maus Museum" nicht zuletzt auch der Vanitasaspekt thematisiert. Tatsächlich sind alle Objekt-Fragmente Produkte des menschlichen Ingeniums, die sozusagen in der Zeit erstarrt sind. Dem Vorwurf, daß das Museum die Dinge aus ihrem "lebendigen" Kontext holt und in seine "tote" Atmosphäre überführt, begegnete Oldenburg mit einer Metamorphose seiner Objekte. Die Herausnahme eines Gegenstandes aus seinem üblichen Kontext bedeutet in der Regel seine Entfunktionalisierung und in gewisser Weise den "Tod" des Objektes, was mit allen "nicht veränderten Objekten" anschaulich demonstriert wurde. Durch die Verwandlung der Gegenstände in etwas Neues, für das die "Atelier Relikte" und "veränderten Objekte" stehen, erfüllte Oldenburg sie jedoch wieder mit einer neuen Funktion und neuem Leben, welches allerdings nur in der abgeschlossenen Sphäre der Kunst Bestand haben kann. Der "Tod" eines Objektes war hier Voraussetzung für seine "Wiedergeburt" als Kunst.

Die vielen möglichen Deutungen der Wortverwandtschaft "Maus Museum"- Mausoleum, welche sich außerdem auf humorvolle Weise in die futuristische Tradition der Museumskritik einreihet, erweist sich aber letztlich als jenes Spiel, das Oldenburg auch mit den verschiedenen Bedeutungszuweisungen seiner Objekte spielte. Es ist ein Spiel mit den Dingen, der Realität, ihren Begriffen und nicht zuletzt mit dem Betrachter, wodurch eine einseitige Festlegung des "Maus Museums" bewußt verhindert wird. Mit der Konzeption des Museums wollte Oldenburg vor allem etwas in seiner Zeit bewegen und verändern, denn schließlich war er "[...] für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist und mehr tut, als einfach nur auf ihrem Hintern im Museum zu sitzen."⁶⁹⁵

Weltbildes Hainhofers, vgl. Arne Losman, Schloß Skokloster - ein Gedächtnistheater, in: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 148.

⁶⁹⁵Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 39.

6.5 “Utopia” Neubern

Als Kind erfand Oldenburg die Phantasiewelt “Neubern”. Er plante und dokumentierte ihre Geschichte, Geographie, Soziologie, Wirtschaft und Wissenschaft. Diese außerordentlich intensive Beschäftigung mit Neubern führt Rose auf den Umstand zurück, daß Oldenburg als Kind kein englisch sprach und deshalb der Kontakt mit anderen Kindern in Chicago äußerst beschränkt war.⁶⁹⁶ Neubern ist ein imaginärer Inselstaat zwischen Afrika und Südamerika, in dem zwei Sprachen, Oldenburgs Muttersprache Schwedisch und Englisch gesprochen wurden. Anregung für die Gründung dieser “neuen Welt” war ein Projekt von Vater und Onkel, die auf einer Insel bei Stockholm ein Miniaturdorf gebaut hatten, welches unter anderem ein gut funktionierendes Kommunikationsnetz besaß.⁶⁹⁷ Dem Erfindungsreichtum des Vaters folgend, der aus Spaß ein Land namens “Nobbeberg” erfand, gründete der kleine Oldenburg sein eigenes utopisches Reich: Neubern. In seiner Vorstellung war es ein Land des Friedens und Reichtums. Rose weist auf die Wortverwandtschaft von Neubern und dem englischen “new born” hin. Ihrer Meinung nach ist dies ein Hinweis auf die “Neu- oder Wiedergeburt” in einem fremden Land, denn Oldenburg war mit seiner Familie 1936 im Alter von sieben Jahren nach Chicago gezogen.⁶⁹⁸ Als er älter wurde legte er ganze Hefte mit Karten, Tabellen, graphischen Darstellungen, Straßenverzeichnissen, Import- und Exportlisten sowie unzähligen farbigen Zeichnungen von Neubern an. Er malte Bilder von Flaggen und Emblemen des Inselstaates und fertigte Stadtpläne an, die ein rechtwinkeliges Netz von Straßen mit einer Kombination aus schwedischen und englischen Namen aufwiesen. Er zeichnete Landkarten mit geologischen Querschnitten und Klimazonen sowie das gut ausgebaute Eisenbahnnetz der Insel (“Neubern’s Principal Railroads”) zwischen den einzeln benannten Städten. Es gab anschauliche Darstellungen von den “six mostly famous trains of Neubern” und einen “Index” der Stadt, in dem von 1-40 alle öffentlichen Einrichtungen, Verkehrsmittel und Verkaufsartikel aufgelistet waren.

Die ersten Neubern-Notizbücher ähneln einer Zeitung, wobei die Illustrationen als “Fotos” gedacht waren, um die aktuellen Tagesereignisse in Neubern zu dokumentieren.⁶⁹⁹ Die früheste dieser “Zeitungen” stammt vom 10. Januar 1937, während die späteren Zeichnungen von Neubern Imitate in Form von Plakaten und Zeitschriftenanzeigen sind. Dokumentationen in ausführlicherer schriftlicher Form gibt es jedoch nicht. Neubern existiert ausschließlich in Gestalt von Zeichnungen und statistischen Fakten. Es ist ein kompliziertes Gefüge aus geplanten Städten, Musterindustrien, Unterhaltung, Handels- und Kriegssystemen, das auch solche Aspekte des Lebens, wie Arbeit und Erholung, berücksichtigt. Neubern ist als Kindheitsphantasie eine Welt nach subjektiven Vorstellungen. Rose betont, daß es sich bei Neubern nicht um eine Kopie der Wirklichkeit, sondern - angefangen bei der speziellen Form fiktiver Flugzeuge bis hin zu Namen von Personen auf Kinoplakaten - um eine eigenständige und vollkommene Erfindung handelt.⁷⁰⁰ Es ist eine Parallelwelt, die gleichzeitig neben der tatsächlichen existiert.

⁶⁹⁶Vgl. Barbara Rose, *Portrait of the Artist*, in: Dies., New York 1970, S. 19.

⁶⁹⁷Vgl. ebd. S. 33.

⁶⁹⁸Vgl. ebd. Rose führt noch einen anderen möglichen Grund für die Namenswahl Neubern an. Der Name könnte, einer Bemerkung Oldenburgs zufolge, seinen Ursprung in dem Konkurrenzdenken seinem jüngeren Bruder gegenüber, dem “Neu-Geborenen”, haben. Außerdem hieß eine Straße auf seinem Schulweg Neuberg.

⁶⁹⁹Vgl. ebd. S. 19. Rose vermutet hier einen Zusammenhang zwischen der Gestaltung einer Zeitung zur Dokumentation von Neubern und der Tätigkeit der Oldenburgs in Schweden als Buchdrucker.

⁷⁰⁰Vgl. ebd.

Auch wenn Neubern das Produkt einer kindlichen Phantasie ist, lassen sich doch einige Parallelen zu den universalen Utopie-Entwürfen der Renaissance aufzeigen. Utopie bedeutet übersetzt “Nirgendort” und wird als Metapher für nicht zu verwirklichende, einzig in der Vorstellung existente Pläne und Absichten verwendet. Die bekanntesten literarischen Quellen sind hier die 1516 verfaßte und namengebende “Utopia” von Thomas Morus und die beiden Utopien des 17. Jahrhunderts, so Tommaso Campanellas “Civitas Solis (Sonnenstaat)” von 1623 und Francis Bacons “Nova Atlantis” von 1637.⁷⁰¹ Die Utopien von Morus, Campanella und Bacon beginnen mit einer Schiffsreise nach “terra incognita”. Jede von ihnen ist eine mikrokosmische Staatsbeschreibung und stellt den idealen Zustand einer Gesellschaft dar, “die sich von der Realität abhebt und doch nur an ihr gemessen werden kann.”⁷⁰² Es sind in gewisser Weise “Programme für die Organisationsform weltlicher Neugier in einem utopischen Idealzustand eines künstlichen Paradieses”.⁷⁰³ Die Bewohner dieser “insularen Paradiese” sind durch wissenschaftliche Neugier weise geworden und die Organisationsform ihrer Idealstaaten ist “wissenschaftlich” begründet.⁷⁰⁴ Empirische Naturaneignung ist dabei immer mit vergleichender Anschauung verbunden. So sind sowohl Campanellas “Orbis Pictus” im “Sonnenstaat” - mit didaktischen Bildern ausgestattete Mauerringe -, als auch das “Haus Salomonis” in “Nova Atlantis” Modelle einer allumfassenden Sammlung und können als literarische Pendant zu den Kunst- und Wunderkammern gelten. Die Analogien frühneuzeitlicher utopischer Literatur zu der Sammlungsform der Kunst- und Wunderkammern ist unübersehbar. Utopie wie Museologie prägten den Anfang einer Entwicklung, in welcher der Mensch mit unermüdlichem Bestreben die Gesetze der Natur begreifen und rekonstruieren wollte. Dennoch waren die Kunstkammern keine realisierten Utopien und konnten es auch nicht sein. Beide ergänzten sich in dem Versuch, dem Makrokosmos eine abbildhafte Ordnung gegenüberzustellen, in welcher der Mensch seine eigene Position bestimmen wollte. Beide unterschieden sich aber auch in der Realisierbarkeit dieser Intention. Denn während die Utopie den Idealzustand in der Theorie vorführen konnte, versinnbildlichte die Sammlung im Grunde die Unmöglichkeit, die Schöpfung vollständig abzubilden. Denn das vollständige Abbild ihrer universalen Mannigfaltigkeit ist “ein Modell im Maßstab 1:1.”⁷⁰⁵ Im Idealfall wäre nur eine Abbildung in der Miniatur möglich, doch der Anspruch auf Vollständigkeit ist auch in der Verkleinerung nicht zu realisieren. So konnte die Sammlung, im Gegensatz zur Utopie, immer nur exemplarische Anschauung sein, der jedoch das utopische Ziel als Triebfeder zugrunde lag. Dieses Ziel zu verwirklichen hätte allerdings das Ende des entdeckenden Sammelns bedeutet.

“Alle älteren Utopien aber haben eine stabile und endgültig richtige Ordnung und ein wiedergewonnenes Paradies zum Ziel. Dieser Zustand ist jedoch nur durch ein Ende aller

⁷⁰¹Vgl. Thomas Morus, De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia, libelle vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, Löwen 1516; Tommaso Campanella, Civitas Solis, Frankfurt a.M. 1623 (erste Niederschrift als “Città del sole” 1602) und Francis Bacon, Nova Atlantis, London 1638. Alle drei Werke finden sich in deutscher Übersetzung in: Heinisch, Reinbek 1960.

⁷⁰²Vgl. Valter, Aachen 1995, S. 86.

⁷⁰³Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 138.

⁷⁰⁴Vgl. ebd.

⁷⁰⁵Vgl. Holländer, Wien 1998, S. 22. Holländer verweist hier auf E. W. Happel, der in seiner Einleitung zur Beschreibung des Grünen Gewölbes in Dresden erklärte, die größte Wunderkammer sei die ganze Welt, nämlich Gottes Schöpfung. Das führt Holländer zu dem Schluß, daß wir bereits in der Wunderkammer “Welt” leben und alle Künste nur verkleinerte Abbilder sein können.

‘curiositas’ zu erreichen. [...] Indessen gehört zu jedem neuen Paradies auch ein neuer verbotener Baum der Erkenntnis, es wäre sonst unvollständig.”⁷⁰⁶

Neubern, die utopische Insel irgendwo zwischen Afrika und Südamerika, ist natürlich keine Utopie im Sinne der universalen Modelle der Renaissance. Doch dem “Weitblick” und der Phantasie eines Kindes angemessen, ist sie in gewisser Weise eine ebenso mikrokosmische Staatsgründung mit allen wichtigen Bereichen, die zur Organisation einer “kosmopolitischen”, schwedisch-amerikanischen Gesellschaft nötig sind. Die Realisierung dieser kindlichen Phantasie ist - ähnlich der Ergänzung von Gesellschaftsutopie und Weltensammlung in der Renaissance - das “Maus Museum”, denn bestimmte Verkaufsartikel, Spielzeugautos oder Flugzeuge von Neubern finden sich dort wieder. Es bildet eine Art Modellsituation des Außen, ein Mikrokosmos seiner Kunstproduktion und somit auch eine Reflexion der Welt, die ihn umgab. Hier konnte Oldenburg ein exemplarisches Panorama seiner Gedankenwelt in miniature verwirklichen. Ähnlich der “Skyline” einer Stadt,⁷⁰⁷ zeigt das “Maus Museum” einen historischen Überblick über solche Dinge, die Beweis und Zeugnis einer veränderbaren Realität waren, einer “Parallelwelt”, die vielleicht bei Neubern ihren Anfang nahm.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶Aus: Holländer, Bonn 1994, S. 138.

⁷⁰⁷Während der Installation des “Maus Museums” 1977 in Chicago verglich Oldenburg Objekte im “Strip” mit den hohen Wolkenkratzern an der gebogenen Küstenlinie von Chicago, vgl. Bruggen, Otterlo 1979, S. 35.

⁷⁰⁸In seinen Notes spricht Oldenburg von der Schaffung einer solchen Parallelwelt: “*My singleminded aim is to give existence to (my) fantasy. This means the creation of a parallel reality according to the rules of (my) fantasy.*” Das Zitat wurde an anderer Stelle schon erwähnt. Aus: Oldenburg, Store Days 1967, S. 65.

7. Daniel Spoerri als Sammler: Topographie des Zufalls, “Fallenbild“ und Eat-Art

“Man weiß, was in der Nähe der Extreme oder ganz einfach in der plötzlichen Nachbarschaft beziehungsloser Dinge an Verwirrungsmöglichkeiten enthalten ist.”⁷⁰⁹

Wie die ersten künstlerischen Projekte und Aktionen Claes Oldenburgs, lassen sich auch Daniel Spoerris frühe Arbeiten dem Umfeld des Nouveau Réalisme oder New Realism der ausgehenden 50er Jahre zuordnen. Der allgemeinen Forderung, auf den “Boden der Tatsachen” zurückzukehren und die Realität ohne subjektive Beeinflussung für sich selbst sprechen zu lassen, folgte er, indem er zunächst begann, diese Realität zu sammeln. Das Ergebnis waren seine “Fallenbilder“ (tableau-pièges), die er erstmals 1960 in Paris beim “Festival d’art d’avantgarde” ausstellte.

“ [...] was ich tue? gefundene, vom Zufall vorbereitete Situationen so kleben, dass sie kleben bleiben, was hoffentlich dem Zuschauer Unbehagen bereitet.”⁷¹⁰

Er klebte und nagelte auf einer Tischplatte fest, was sich gerade darauf befand: Geschirr mit Speiseresten, Malutensilien, gefüllte Aschenbecher und beliebige Abfälle als komplexe Momentaufnahmen des Lebens. Für Spoerri waren diese Werke ein ”pars pro toto für die ganze Welt”, und ihnen lag die Überzeugung zugrunde:

“Die Welt in ihrer Zufälligkeit stellt uns Fallen, die zuschnappen, wenn wir uns von ihr fixieren lassen, und wir stellen ihr Fallen, die zuschnappen, wenn wir einen Ausschnitt von ihr fixieren.”⁷¹¹

Also stellte Spoerri auch der Welt eine Falle. Er erläuterte die Beschaffenheit und Bedeutung eines “Fallenbildes“ wie folgt:

“Gegenstände, die in zufälligen, unordentlichen oder ordentlichen Situationen gefunden werden, werden in genau der Situation, in der sie gefunden werden, auf ihrer zufälligen Unterlage (Tisch, Schachtel, Schublade usw.) befestigt. Verändert wird nur ihre Ebene: indem das Resultat zum Bild erklärt wird, wird Horizontales vertikal. Beispiel: Die Reste einer Mahlzeit werden auf dem Tisch befestigt und mit dem Tisch an der Wand aufgehängt. [...] Das Werkzeug, das der Befestigung gedient hat, wird in der zufälligen Lage, in der es abgelegt ist, mitbefestigt. [...]

Die Anerkennung des Zufalls verbietet auch nach der Befestigung irgendwelcher Gegenstände den Verzicht auf seine Mitarbeit (mittels Zeit, Korrosion, Staub, Verfall usw.). Die Ratten, die in der Galerie Schwarz, Mailand, von zwei Fallenbildern die organische Materie abfraßen, wurden als Mitarbeiter anerkannt. [...]

Alles kann ein Fallenbild sein. Jeder ist in der Lage, eine zufällige Situation für ein Fallenbild auszusuchen.”⁷¹²

⁷⁰⁹Foucault, Frankfurt a.M. 1971, S. 18.

⁷¹⁰Aus: Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 111.

⁷¹¹Aus: ebd. S. 12.

⁷¹²Aus: Daniel Spoerri: Die Entwicklung des Fallenbildes, in: Kat. Daniel Spoerri, Retrospektive, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1981, Modern Art Galerie, Wien 1981 (unpag.) (im folgenden Spoerri Retrospektive, Innsbruck 1981).

Durch das Zufallsprinzip wollte er bewußt keine Prioritäten setzen oder einem bestimmten Stück den Vorzug geben. In diesem zunächst simplen Konzept des "Fallenbildes" verbarg sich bei genauerer Untersuchung - neben dem reinen Fixieren eines Wirklichkeitsprozesses und seiner bewußteren Wahrnehmung - jedoch eine "memento mori"-Symbolik verbunden mit der Überzeugung, daß alles Vergängliche in seiner Bodenlosigkeit voller Fallen steckt.⁷¹³ Spoerri "Fallenbilder", welche die Fixierung einer vorgefundenen Situation in einem zufälligen Moment darstellen, benötigten natürlich eine Unterlage, auf der dieses "Zusammentreffen der Objekte" stattfinden konnte, wie einen Tisch, auf dem gegessen wurde und auf dem Teller oder Gläser ständig ihren Platz und ihre Ordnung wechselten.⁷¹⁴ Doch konnte schon die Farbe eines roten Tischtuches das Bild beeinflussen.

*"Nehmen wir aber einmal an, dass aus irgendeinem Grund ein grosses Plakat zum Thema 'Hunger in der dritten Welt' auf dem Tisch läge und man würde auf diesen Tisch z.B. Kaviar und Lachs servieren [...]. Eine zynische Beziehung zwischen Unterlage und den darauf befindlichen Objekten bleibt nicht aus [...]. So absurd dieses Beispiel klingt, so oft existiert es wirklich, wenn man nur an eine Zeitung denkt, die auf dem Tisch liegt und auf der Unfälle, Morde, Explosionen, Kriegsphotografien abgebildet sind."*⁷¹⁵

Angeregt durch diese gegenseitige Beeinflussung von Objekt und Unterlage entwickelte Spoerri ein Prinzip, das seine nachfolgenden Arbeiten bestimmen sollte: das Moment der Täuschung durch das "Trompe-l'oeil"- oder "falsche Fallenbild".

*"Das falsche Fallenbild ist die Komposition einer Situation, die auch zufällig hätte stattfinden können und der Realität zum Verwechseln ähnlich sieht."*⁷¹⁶

Im "falschen Fallenbild" wurde eine Situation bewußt arrangiert, und es entstand kein zufälliges, sondern ein gemachtes Bild von Wirklichkeit. Gleichzeitig produzierte er die sogenannten "Détrompe-l'oeil"- oder "Ent-Täuschungsbilder", die auf einer illusionistischen Unterlage Gegenstände aus der profanen Welt trugen und das Ganze entweder aus einer falschen Idealität in eine banale Realität zurückinterpretieren, oder aus der Realität in eine neue Rätselhaftigkeit zurückkippen sollten.⁷¹⁷ So ergänzte er eine romantische Alpenlandschaft, durch die ein Bach auf den Betrachter zufließt, beispielsweise mit einem echten Wasserhahn und einer entsprechenden Duschanlage.

Zur Entstehung des "Fallenbildes" gehören auch die sogenannten Wortfallen, bei denen er Redensarten in ihrer ursprünglichen Bedeutung sichtbar machte. Er klebte einen Pinsel auf den Bauch eines Torso und gab der Arbeit den Titel "Gebauchpinsel".

Doch schon zur Zeit seiner frühen "Fallenbilder" wird neben dem reinen Zitieren von Wirklichkeitsfragmenten ein anekdotischer Aspekt in seinen Arbeiten deutlich. 1961 verfaßte er sein Buch "Topographie anécdotée du Hasard", in welchem er Anekdoten zu Gegenständen erzählt, die sich am 17. Oktober um 15.45 Uhr zufällig auf seinem blauen Frühstückstisch befanden. Solche Zufallsordnungen und vorgefundenen Strukturen, mit denen

⁷¹³Vgl. Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 12.

⁷¹⁴Vgl. Ausstellungskatalog Daniel Spoerri, "Hammer-Tische 1978" et "Sidney-Tische 1982" embellaidies 1988 et 1989, Galerie Bonnier, Genève 1990 (unpag.) (im folgenden Spoerri Hammertische, Genève 1990).

⁷¹⁵Aus: ebd.

⁷¹⁶Aus: Spoerri Retrospektive, Innsbruck 1981.

⁷¹⁷Vgl. Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 14.

er auch bei seinen "Fallenbildern" arbeitete, gehören natürlich in den kunsthistorischen Kontext des Nouveau Réalisme um 1960 und waren nicht neu. Jetzt aber ergänzte Spoerri sie literarisch, beschrieb sie, ordnete sie zu und vervollständigte sie mit anekdotischem Material aus seiner persönlichen Erinnerung, seinen Kenntnissen oder Sprachquellen. Er fügte auch Bemerkungen, Ideen und Assoziationen von Freunden hinzu. Daneben auf dem Boden lag der Kopf, denen er seine Texte zur Übersetzung und Erweiterung gab, wie Diter Rot, Emmet Williams oder André Thomkins.⁷¹⁸

*"Vielleicht trägt es zum Verständnis meines Versuches bei, wenn ich hinzufüge, daß das Bedürfnis, Gegenstände nur zu beschreiben und in der Erinnerung (D.R.I) nachzuzeichnen - anstatt sie zu handhaben und zu sammeln -, mir erst wichtig wurde, als ich eine Brille konstruiert hatte, deren Gläser mit Nadeln besetzt waren, so daß man sich damit die Augen hätte ausstechen können."*⁷¹⁹

Dem "Fallenbild", welches bis dahin ein Stück Realität objektiv dargestellt hatte, wurde durch die Anekdote jetzt eine subjektive Note beigemischt. 1965 fixierte Spoerri in seiner Arbeit "Restaurant de la City Galerie (Table Bechtler/Bucher)" drei Teller, Besteck, Kaffeetassen, Servietten, eine Weinflasche, Kerzen und einen Brotkorb mit Brot für drei Personen auf einer Tischplatte. Das gesamte Geschirr mit Speiseresten sollte als Speicher für ein vergangenes Ereignis fungieren, nämlich für ein Essen der Bechtlers mit Frau Bücher. Die fixierte Tischplatte gleicht einem Erinnerungsbild, mit dessen Hilfe die besondere Atmosphäre und Stimmung der Situation in all ihrer Alltäglichkeit und Banalität dem Vergessen entrissen wurde und jederzeit ins Gedächtnis zurückgerufen werden kann. Die oft zitierte "Ästhetik des Abfalls" und "Aura" benutzter Objekte in Spoerris Verwendung von vergänglichen und verwesenden Werkstoffen, ist ein Tatbestand, der angesichts einer zunehmend ins Blickfeld gerückten konsumorientierten und abfallproduzierenden Industriegesellschaft nicht wundern darf.

Dem persönlichen Charakter der "Fallenbilder" folgten seine "Zimtzauberkonserven". Spoerri, der privat bevorzugt "magische Objekte" aus afrikanischen Kulturen wie Masken, Fetische und Amulette sammelt, schuf Mitte der 60er Jahre einen Werkzyklus, der solche magisch "aufgeladenen" Objekte enthält, die sogenannten "25 Objets de Magie à la Noix". Dazu formulierte er:

"Magie: abgeleitet vom Namen eines iranischen Priesterstammes, der Magie, die als Astrologen, Traumdeuter, Deuter seltsamer Ereignisse (strange happenings) galten und sich auf drei Arten verstanden:

- 1.) das Gebet und die Askese*
- 2.) die Kräuter*
- 3.) die Kunst des Messers"*⁷²⁰

Die Werkgruppe entstand 1966/67 während eines Aufenthaltes auf der ägäischen Insel Symi und ist die Essenz von Spoerris Auseinandersetzung mit der Alltagskultur der Menschen dieser Insel. Scheinbar unbedeutende Einzelheiten wurden plötzlich für ihn in ihrer Summe

⁷¹⁸Vgl. Daniel Spoerri, Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1968 (im folgenden Spoerri Anekdoten, Neuwied 1968).

⁷¹⁹Aus: ebd. S. 5.

⁷²⁰Aus: Ausstellungskatalog 25 Objets de Magie à la Noix, Zimtzauberkonserven von Daniel Spoerri, Galerie Gunar, Düsseldorf 1968, S. 5 (im folgenden Kat. Zimtzauberkonserven, Düsseldorf 1968).

zum Spiegel der kulturellen Identität dieser Menschen. Als Resultat dieser Auseinandersetzung entstanden Objekte, Fetische und Reliquien, die als Träger von Gefühlen und magischen Zuschreibungen eine nur schwer faßbare Realität vermitteln. Die Erfahrungen von Symi schlugen sich von nun an nicht nur in den damals entstehenden Werken nieder, sondern erwiesen sich als Ansätze, die sich auch in seinen späteren sentimentalischen Museen wiederfinden sollten.

Die Rückkehr von Symi markiert das Ende des nüchternen Sammelns im Sinne der Neuen Realisten. Spoerri begann den Gefühlswert der Objekte in den Mittelpunkt zu stellen. 1969 installierte er in der Kunsthalle Basel auf Einladung des Malers Theo Gerber den Feilschmarkt "objets échangés". Richtpreis sollte nicht der normale Preis der Objekte sein, sondern deren Gefühlswert. Hier wurde erstmals Spoerris Faszination von Objekten als Trägern von Inhalten, Wünschen, Geschichten, aber auch Ängsten und Glaubensinhalten deutlich formuliert. Es sollte ein Austausch von Objekten stattfinden, deren Geschichte man kannte und die aufgrund dieser Geschichte einen bestimmten Wert besaßen.

*"Je wichtiger mir ihre Geschichte ist, desto wertvoller sind sie mir."*⁷²¹

Doch gleichzeitig setzte er dem Fetischcharakter seiner neueren Objekte die Kurzlebigkeit seiner eßbaren Kunstwerke entgegen. Mit dem 1968 von Spoerri eröffneten Restaurant in Düsseldorf und seiner "Eat-Art-Edition", in der sich auf humorvolle Weise die neodadaistische Gleichsetzung von Kunst und Leben auch geschmacklich faßbar manifestierte, setzte sich Spoerri schließlich ganz radikal vom Charakter seiner früheren Arbeiten ab. Wie die Bezeichnung verrät, war Eat-Art temporär und konnte nicht als Arbeit oder Bild fixiert werden. Die eßbaren Kunst-Objekte, z. B. aus Lebkuchenteig, sollten als Gegenstände zum Verzehr bewußt auf die realen Verbrauchsprozesse verweisen und die traditionelle Wertschätzung der Kunst ad absurdum führen. Darüber hinaus propagierte Spoerri das Essen als eine Kultur der Sinne. Man konnte es schmecken, riechen, es war hart oder weich, beim Verzehr verursachte es Geräusche, und es war obendrein eine Gaumenfreude.

Etwa 10 Jahre später, am 14. April 1978, veranstaltete er das Galadiner "Hommage à Karl Marx" in der Kölner Werkschule, allerdings nicht mehr vor dem Hintergrund der von ihm begründeten Eat-Art. Spoerri lud dazu eine Reihe von unbekanntenen Personen ein, die jedoch die Namen von Geistesgrößen, Literaten und Märchenfiguren trugen, wie Gerhard Hauptmann, Albrecht Dürer, Julius Caesar, Karl May, Hegel, Columbus, Friederich Schiller, Frau Holle, Frau Bolte, Herr Hinz und Frau Kunz.⁷²² Alle übten durchschnittliche Berufe aus wie Lokführer, Braumeister, Schlossermeister, Buchdrucker, Gastwirt oder Betriebsingenieur. Die Speisenfolge ging von Bismarckhering über Schillerlocke und Bachforellen bis Mozartkugel und Rembrandt-Zigarren.⁷²³ Ehemalige Geistesgrößen, trivialisiert in dem "Bürger von nebenan" wiederzufinden, spiegelt jetzt das Anliegen Spoerris, Bewußtsein und Empfindung zu schärfen, scheinbare Sicherheiten zu zerstören und zum Nachdenken anzuregen.⁷²⁴ Durch die Umkehrung der Erwartungshaltung sollten Betrachter wie Teilnehmer in eine "Falle" stolpern und ihrem "Sentiment" ein Schnippchen geschlagen werden.

⁷²¹Aus: Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 121.

⁷²²Vgl. Rolf Michaelis, Mit Goethe, Hamlet, Marx bei Bach-Forellen und Schiller-Wein, in: Zeitmagazin, Mai 1978, S. 30-50.

⁷²³Vgl. Menüfolge und Liste der Ehrengäste in: ebd. S. 36.

⁷²⁴Vgl. ebd. S. 38.

Betrachtet man Spoerris Frühwerk, wird deutlich, daß er zwar bevorzugt mit Objekten arbeitete, die thematische Gewichtung sich aber innerhalb der Auseinandersetzung mit diesen Objekten stetig verlagerte. Liegt beim anfänglichen nüchternen und objektiven Sammeln von Wirklichkeitsfragmenten im Sinne der Neuen Realisten der Schwerpunkt noch auf der reinen Wirklichkeitswiedergabe und -fixierung, wird danach Realitätsvortäuschung in den Trompe-l'oeil- Bildern und wiederum deren "Ent-Täuschung" in den Détrompe-l'oeil-Bildern thematisiert. Mal steht die Betonung von persönlichem Gefühlswert und magischen Konnotationen im Vordergrund, dann wieder ist die Kurzlebigkeit von für den Gebrauch bzw. Verzehr bestimmten Objekten vorrangiges Thema. Die ganze Palette festgefahrener Vorstellungen, Einstellungen und Ansichten, die es aufzubrechen galt, wurde schließlich am "lebenden Objekt" vor- und ad absurdum geführt, wobei die Grenzen fließend sind. Sein permanenter Drang dabei, sich und sein Werk auch literarisch zu begleiten und zu ordnen,⁷²⁵ zeigt Spoerris Suche nach einer verbindlichen Erfassbarkeit der Welt. Man könnte versucht sein, gerade sein späteres Werk, zu welchem auch seine sentimentalischen Museen gehören, der Spurensicherung zuzuschreiben, die ihr Themenrepertoire entweder aus der Archäologie, Ethnologie fremder Kulturen, dem Archäologie-Verständnis des 19. Jahrhunderts, der engeren Heimatgeschichte oder aus der Erinnerung individueller Vergangenheit bezog. Spurensicherung heißt das Sammeln von Zeichen,

*"mit deren Hilfe eine vergangene, nicht eindeutig benennbare Wirklichkeit rekonstruiert werden kann. Im Unterschied zu einer wissenschaftlichen Archäologie wird hier die subjektive Sammeltätigkeit betont im Sinne einer Psychoanalyse geschichtlicher Prozesse. Das künstlerische Verfahren konkretisiert sich im Sammeln, Rekonstruieren, Dokumentieren, Fotografieren und Nachbilden diverser Spuren, um mit diesem individuellen Vorgang das kreative Weitersuchen des Rezipienten zu animieren."*⁷²⁶

Die "Fallenbilder" bedeuten natürlich in gewisser Hinsicht die Sicherung von Spuren einer entweder banalen oder auch bedeutsamen Realität. Doch in dem Maße, wie sich, anders als beim objektiven Sammeln des Neuen Realismus, der Gefühlswert der Objekte und damit das Maß ihrer Wertschätzung in den Vordergrund stellte, wurde genau diese Wertzuschreibung von Spoerri selbst wieder hinterfragt, indem er scheinbare Sicherheiten als unsicher entlarvte und den Betrachter beständig aufs Glatteis führte. Insofern war Spoerris Sammeltätigkeit nicht nur der Versuch, sich ein Stück Welt zu bewahren oder sich der Realität zu versichern. Seine Strategie bestand auch zunehmend darin, die gesicherte Realität wieder zu "entsichern", indem er Fallen stellte und dadurch neue Sichtweisen jenseits von "verkrusteten" Traditionen ermöglichte. In dieser Hinsicht geht Spoerris Werk weit über das Selbstverständnis der Spurensicherung hinaus.

⁷²⁵Vgl. hierzu die enzyklopädische Aufarbeitung seines Lebenswerkes in: Spoerri Stichworte, Paris 1990.

⁷²⁶Aus: Karin Thomas, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, DuMont Buchverlag, Köln 1989, S. 224.

7.1 Die Vorbilder: Duchamp, Dada und der “Hang zum Gesamtkunstwerk”⁷²⁷

Spoerris frühere Tätigkeiten als Obstverkäufer, Handlanger, Kellner, Dichter, Tänzer, Pantomime, Fremdenführer nach Lourdes und Theaterregisseur waren vielleicht die geeigneten Voraussetzungen, verschiedene künstlerische Ansätze innerhalb von zehn Jahren zu verwirklichen. Er wollte “das Leben als Kunstwerk gestalten”,⁷²⁸ wobei Duchamp mit seinen Ready-mades sowie die dadaistische Vorliebe für den Zufall seine Leitbilder waren.

1961 stellte Spoerri in der Ausstellung “Der Krämerladen” in der Kopenhagener Galerie Koepcke einzelne Lebensmittel wie Konserven, Flaschen, Tüten etc. aus, die durch einen Stempel “Attention Oeuvre d’art Daniel Spoerri” und einen Aufdruck der Galerie zu Kunstwerken erklärt wurden, was jedoch am normalen Lebensmittelpreis nichts änderte.⁷²⁹ Dieses Aufgreifen Duchamp’scher Methodik sowie seine “Kofferausstellung” im gleichen Jahr machen den Bezug zum Vorbild besonders deutlich. Am 10. Juni 1961 präsentierte er als erste gemeinschaftliche Manifestation der Nouveaux Réalistes in Deutschland, in der Wohnung des Architekten Peter Neuffert in Köln, seinen “Koffer”, der unter Mitwirkung von Arman, César, Deschamps, Dufrière, Hains, de St. Phalle, Rauschenberg, Tinguely und de la Villeglé entstanden war. Spoerri hatte schon 1959 in seinem Manifest zu MAT (Multiplication d’Art Transformable) die alles umfassende Mobilität des Kunstwerks gefordert. MAT war die erste Edition von Kunstwerken, die später unter den Begriff “Multiple” fielen.⁷³⁰

“Vor ein paar Jahren, als ich mit der Edition MAT in Europa auf Reisen war, hatte ich mir oft gewünscht, die Objekte aller Künstler in einem einzigen Koffer unterbringen zu können. [...] und ich bat Arman, César, Deschamps, Dufrière, Hains, Raysse, Niki de St. Phalle, Tinguely und De La Villeglé mit mir eine Kofferausstellung zu machen.”⁷³¹

Er verwendete dafür seinen alten hölzernen Reisekoffer. Aus dem Deckel des Koffers machte er kurzerhand ein “Fallenbild“, indem er die daraufliegenden Gegenstände fixierte. Robert Rauschenberg, der sich ebenfalls bereit erklärte einen Beitrag zu leisten, lieferte das Vorhängeschloß. Der Koffer sollte damit verschlossen und der Schlüssel dann weggeworfen werden.⁷³² Die Ausstellung, die Spoerri in diesem Koffer unterbrachte, umfaßte Werke von fast allen genannten Künstlern: eine Assemblage von Arman, ein “Tableau Chiffons” von Deschamps, ein “Dessous d’Affiche” von Dufrière, eine “Palissade” von Hains, ein Gipsobjekt mit eingeschlossenem Farbsäcklein von Niki de St. Phalle, ein “Hygiène de la Vision” von Raysse, ein aufziehbarer Affe mit Batterieantrieb von Tinguely, ein “Affiches Lacérées Boulevard Saint Germain á Paris” von Villeglé, Spoerris “Tableau-piège” auf dem Kofferdeckel und einem immateriellen Bild von Yves Klein.⁷³³ Bei der Ausstellungseröffnung wurde das Vorhängeschloß von Rauschenberg aufgesägt, und die Arbeiten vor den Augen der Zuschauer ausgepackt. Die Präsentation der einzelnen Objekte betitelte Spoerri als die “Annullierung der gewohnten Weltordnung”,⁷³⁴ die er persönlich mit einer Attitüde aus

⁷²⁷“Hang zum Gesamtkunstwerk” war der Titel einer Ausstellung 1983 in der Düsseldorfer Kunsthalle.

⁷²⁸Vgl. Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig, Köln 1996, S. 689.

⁷²⁹Vgl. Spoerri Retrospektive, Innsbruck 1981.

⁷³⁰Vgl. Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 61.

⁷³¹Aus: ebd. S. 58.

⁷³²Vgl. ebd.

⁷³³Vgl. ebd.

⁷³⁴Aus: ebd.

“heidnischem Oberpriester, Conférencier und Moritatensänger”⁷³⁵ vornahm. Während der Aktion wurde ein kleines Gedicht an das Publikum verteilt, das sich mit seinen Wortspielereien eindeutig auf Duchamp bezog:

“*Le Clef Duchamp*
Partir c’est nourrir un peu
La valise farcie
Le fait éclater de rire”⁷³⁶

Nach der Ausstellung wurde der Koffer in einem Hinterraum der Galerie Lauhus in Köln deponiert. Bei einer weiteren Demonstration des Koffers “ersetzte” Spoerri dann das fehlende Vorhängeschloß von Rauschenberg durch eine gefälschte “Christo-Verpackung“, indem er selbst vor der Demonstration den Koffer in Plastikfolie einwickelte und verschnürte.⁷³⁷ Danach wurde sein Inhalt aufgelöst. Mitte der 60er Jahre konnte ein Sammler ihn, jedoch nur bruchstückhaft, wieder zusammenbringen, denn mittlerweile waren die Assemblage von Arman, das Gipsobjekt von Niki de St. Phalle und eine zweite Arbeit von Tinguely zerstört. Sie wurden daraufhin bis auf das Vorhängeschloß von Robert Rauschenberg durch ähnliche Objekte ersetzt.

Der eindeutige Bezug dieser Arbeit zu Marcel Duchamps “Boite-en Valise” ist unübersehbar. Daß sich die beiden Künstler kannten, ist Spoerris “Sentimentalem Lexikon” zu entnehmen.⁷³⁸ Er lernte Duchamp 1959 in Paris kennen und bat ihn um die Teilnahme an seiner Edition MAT. 1964 war Duchamp dann an Spoerris Ausstellung “31 Variations on a meal” in der Allan Stone Gallery in New York beteiligt, während Spoerri 1965/66 eine seiner Arbeiten zu Duchamps “Schach-Stiftung” beitrug, denn Duchamp sammelte Arbeiten von Spoerri und stellte ihm 1965 sogar ein “Zeugnis” aus.⁷³⁹

Ohne Duchamp, die Dadaisten und Surrealisten, die jenen Freiraum erkämpften, der es uns heute erlaubt, auch banales museal zu feiern, ist die Entwicklung der Kunst der Moderne kaum denkbar. Auch Spoerris Methodik seiner “Fallenbilder“, verbunden mit der “Topographie des Zufalls“, ist ein bewußtes Aufgreifen jener Zufalls- und Verwirrungstaktik seit den 20er Jahren, welche die Kunst ad absurdum führte und sie dadurch mit neuen Inhalten füllen konnte. In seinen “Stichworten zu einem sentimentalen Lexikon” betont er sein Interesse für die Dadaisten, besonders Kurt Schwitters, die “Dichtung des Abseitigen” und seine Vorliebe für das Buch “Poètes à l’Ecart”.⁷⁴⁰ Doch im Gegensatz zu jenen, die die Banalität des Alltagsgegenstandes als Schockmittel gegen den bürgerlichen Geschmack verwendeten, versuchte Spoerri gerade in seinen späteren Werken, dem Banalen wieder eine neue Bedeutsamkeit zu geben.

Das Anliegen der ersten Avantgarde, die Kunst auch in andere Bereiche des Lebens zu integrieren und eine Art Gesamtkunstwerk zu schaffen, findet sich ebenfalls bei Spoerri wieder. 1959 schrieb er mit Claus Bremer zusammen einen theoretischen Text mit dem Titel “Beispiele für das dynamische Theater“, in dem der Zuschauer zum aktiven Mitspieler werden sollte. Kurz darauf entwarf er das “Autotheater“, einen labyrinthartigen Raum voller räumlicher Überraschungen, mit bestimmten Mechanismen, Gegenständen, Geräuschen und

⁷³⁵ Aus: ebd. S. 59.

⁷³⁶ Aus: ebd. Das Gedicht von Gerashim Luca war auf eine kleine Karte gedruckt.

⁷³⁷ Vgl. ebd.

⁷³⁸ Vgl. ebd. S. 34.

⁷³⁹ Vgl. ebd.

⁷⁴⁰ Vgl. ebd. S. 35.

Licht- und Dunkeffekten.⁷⁴¹ Eine erste kleine Version des “Autotheaters” wurde 1960 im Hessehuis in Antwerpen realisiert. 1960 veröffentlichte Spoerri mit Luginbühl und Tinguely die “ideenskizze für ein dynamisches labyrinth”, ein Projekt in einem weitaus größeren Rahmen. Geplant war ein

*“Lunaparkähnliches schauspiel von labyrinthartigem charakter, das, anstatt wie die üblichen belustigungen eines jahrmarktes auf einer fläche horizontal verstreut [...] in einem hohen rohreisengerüst vertikal zusammengeballt gezeigt werden soll.”*⁷⁴²

Die labyrinthische Konstruktion, die Elemente aus Vergnügungspark, Theater und Ausstellung verband, sollte den Besucher aus seiner Passivität reißen. Die einzelnen Räume innerhalb dieser Konstruktion waren durch ein Labyrinth aus Gängen, Laufstegen, Treppen, Aufzügen, Laufbändern und Rolltreppen verbunden. Ein vorgeschriebener Rundgang sollte auf diese Art vermieden werden und der Betrachter konnte sich dem Zufallsprinzip entsprechend nach Lust und Laune seinen Weg suchen. Die einzelnen Räume sollten Darbietungen jeder Art bereitstellen, der Besucher mit optischen, physischen, akustischen oder psychischen Phänomenen wie Hitze, Kälte, Nässe und Geräuschen konfrontiert werden.⁷⁴³ Geplant waren außerdem ein Spiegelkabinett, das den Besucher mit optischen Verzerrungen verunsicherte, Räume mit gebrochenem Licht, Rastervibrationen und einem Riesenkaleidoskop. Dabei sollten wissenschaftliche und physikalische Experimente vorgeführt und ungewöhnliche Berufe gezeigt werden. Außerdem war ein Hindernisparcours geplant und Folterräume, Spielsalons, Farbschießstände sowie eine Wein- und Bierstube sollten zur Unterhaltung beitragen. Auch in der äußeren Erscheinung sollte das Projekt mit eingebautem Riesenrad, einer Plastik von Luginbühl, beweglichen Formen und Lichtquellen sowie Lichtprojektionen in den Himmel bei Nacht zum außergewöhnlichen Spektakel werden.⁷⁴⁴

Die Beschreibung und Planung dieses Vorhabens zeigt, wie früh Spoerri schon neben dem nüchternen Alltagszitat seiner zur gleichen Zeit entstandenen “Fallenbilder“ bemüht war, die Sinne und Empfindungen des Betrachter mit einzubeziehen. Das Projekt blieb in dieser Form reine Planung, wurde jedoch etwas abgewandelt und in kleinerem Maßstab 1962 in dem schon erwähnten Projekt “Dylaby” im Stedelijk Museum zusammen mit fünf anderen Künstlern realisiert. Spoerri stattete hier zwei Räume aus, von denen er einen als dunkles, enges Labyrinth gestaltete und so den Tastsinn der Besucher auf die Probe stellte. Der zweite Raum glich einem gekippten Museumssaal, in dem die Bilder auf dem Boden “hingen” und aus der teppichbelegten “Wand” Sockel mit Plastiken und Skulpturen ragten.⁷⁴⁵

Auf der Basis des Sammelns als einer Möglichkeit der Weltaneignung werden in den 60er Jahren verschiedene, sogar gegensätzlichen Aspekte in Spoerris Werk deutlich. Ob Realitätsversicherung oder Täuschung, Erinnerung oder die Suche nach kulturellen Identitäten, Bewahren oder Produzieren von Fetischen aller Art, seine Arbeiten thematisieren immer bereits bestehende Dinge oder Sachverhalte. Objekte waren dabei für Spoerri, in Analogie zu Schwitters, nicht nur Bedeutungsträger von historischer Relevanz, sondern

⁷⁴¹Vgl. Petersen in: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1991, S. 158.

⁷⁴²Aus: Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 37.

⁷⁴³Zur folgenden Beschreibung des “dynamischen Labyrinthes“ siehe die ausführliche Aufzählung aller geplanten Aktionen und Darbietungen von André Kamber in: ebd. S. 37/38.

⁷⁴⁴Vgl. ebd. S. 37.

⁷⁴⁵Vgl. Petersen in: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M. 1991, S. 156-165.

Symbole des menschlichen Lebens allgemein. Der Aspekt der Verfremdung, der automatisch entsteht, wenn Dinge aus ihrem natürlichen Zusammenhang in eine neue Beziehung zueinander gesetzt werden, war gleichbedeutend mit Schwitters' Begriff des "Entformelns".⁷⁴⁶ Seine sentimentalischen Museen, die sich nun anschlossen, können als vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung gelten, da sie all diese verschiedenen Aspekte in sich vereinten.

⁷⁴⁶Vgl. Schmalenbach, Köln 1967, S. 120.

7.2 Der Prototyp: das “Musée de reliques fétichistes de l’art“ 1977

Die Idee des “Musée sentimental” realisierte Spoerri erstmals mit Marie Louise Plessen im Zusammenhang mit dem Projekt “Crocrodrome de Zig et Puce” 1977 im Pariser Centre Georges Pompidou. “Zig et Puce” war das Pseudonym der Gruppe von Künstlern, die an dieser Aktion beteiligt waren.⁷⁴⁷ Zu ihr gehörten: Joseph Imhof, Bernhard Luginbühl, Niki de Saint Phalle, Rudolf Tanner, Jean Tinguely, Rico Weber, Paul Wiedmer. Hauptinitiatoren waren Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle und Bernhard Luginbühl.⁷⁴⁸ Das Crocrodrome war eine etwa dreißig Meter lange, fünfzehn Meter breite sowie zehn Meter hohe Skulptur und stellte eine bunte Mischung aus Drachen, Schiff, Höhle und Palast dar. Im Inneren der Monumentalplastik gestaltete Spoerri ein Museum “*fetischisierter Kunstreliquien*”.⁷⁴⁹ Es bestand aus einer Galerie, in der laut Spoerri aus verschiedenen Museen zusammengetragene “*Zeugen der Kunstgeschichte*”⁷⁵⁰ ausgestellt waren, die jedoch auf kein spezielles Territorium zugeschnitten waren. Dort wurden dreißig Objekte von berühmten Personen gezeigt wie das Rasiermesser von Danton oder die Geige von Ingres, der Reisekoffer von Rimbaud, das Sterbebett von van Gogh, die Nagelschere Brancusis, die Stricknadeln von Marie Antoinette, die Seidenstrümpfe der Kaiserin Eugéne, die schwarze Robe der Edith Piaf, der Fotoapparat von Matisse, der Schlüssel der Bastille, Paletten von Monet, Matisse und Delacroix, Malutensilien von Duchamp und die von der Dada-Akademie aufbewahrte Urne mit der Asche seiner Zigarre.⁷⁵¹ Alle Objekte waren dadurch sentimental “aufgeladen”, daß sie Gegenstände aus dem Leben eines berühmten Menschen waren, wobei jedoch keineswegs eine Vollständigkeit angestrebt wurde. Zum “Museum” erschien eine Broschüre von 16 Seiten, die über Bedeutung, Herkunft und Verbleib der Objekte informierte, ironisch illustriert von Roland Topor mit seinem “Jeu de Topor“ auf der letzten Seite.⁷⁵² Neben der Galerie befand sich am Eingang die “Boutique aberrante”. Für Spoerri war die Boutique ein Kontrapunkt zum offiziellen Charakter des “Museums”.⁷⁵³ Dort wurden Materialien von achtzig Künstlern zum Verkauf angeboten, wie Skulpturfragmente von Eva Aeppli, Geigenteile von Arman, Kartenausschnitte zum Projekt “Running Fence” von Christo, Putztücher mit dem Staub berühmter Gemälde von Filliou, Farbanstriche von Gerstner, Schrauben von Luginbühl, das Multiple “Souvenir du déjeuner en fourrure” von Meret Oppenheim, Wasserproben aus bretonischen Heilquellen von Spoerri, ausgebrannte Motoren von Tinguely und Säcke mit Kleidern sowie signierte Steine von Vautier.⁷⁵⁴ Alle angebotenen Objekte sollten die Mechanismen der Fetischisierung von Objekten künstlerisch aufzeigen. Die Verkaufspreise begrenzte Spoerri auf maximal 100 FF. Der Erlös war für Amnesty International bestimmt.⁷⁵⁵

Ähnlich wie auf seinem “Feilschmarkt” der Objekte von 1969 trieb Spoerri auch hier sein Spiel mit symbolischen Objektzuweisungen, verwischte die Grenze zwischen Reliquie, Relikt und Fetisch. Einstigen Besitztümern von berühmten Personen, symbolhaft “aufgeladenen”,

⁷⁴⁷Vgl. La Boutique aberrante, in: Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 25.

⁷⁴⁸Vgl. ebd.

⁷⁴⁹Aus: ebd.

⁷⁵⁰Aus: ebd.

⁷⁵¹Vgl. Ausstellungskatalog Le Musée sentimental, Broschüre zur Ausstellung, Centre Georges Pompidou, Paris 1977, illustriert von Roland Topor.

⁷⁵²Vgl. ebd.

⁷⁵³Vgl. Spoerri Stichworte, Paris 1990, S. 25.

⁷⁵⁴Vgl. ebd. S. 25 und 71.

⁷⁵⁵Vgl. ebd. S. 25.

stellte er neue, noch unbekannte Objekte von zeitgenössischen Künstlern gegenüber. Der historische Wert, den die sogenannten "Zeugen der Geschichte" in den verschiedenen Museen genossen, sollte durch den vordergründigen Fetischcharakter der neueren Objekte hinterfragt werden. Denn was unterscheidet genau genommen die Nagelschere Brancusis von den Putztüchern Fillious? Einzig der Glaube des Besuchers an die Echtheit dieser Schere, die jedoch nicht eindeutig zu beweisen war, definierte ihren historischen und symbolischen Wert in der Ausstellung. "Aberwitz" und "Absurdität" solcher Wertzuweisungen äußerten sich daher treffend in der Namensgebung der "Boutique aberrante".

*"War noch diese erste Version eine Art kulturgeschichtlichen Sammelsuriums und Panoptikums aus der französischen Geschichte, so galt es nun herauszufinden, ob nicht mit diesem Verfahren reliquienhaft 'aufgeladener' Objektauswahl und der dazugehörigen Ereignisgeschichten und Anekdoten anstelle einer historischen Ausstellung im üblichen Sinne ein ganzes historisches Territorium ebensogut belegt werden könnte."*⁷⁵⁶

⁷⁵⁶Aus: Entwurf zum Vorwort des Ausstellungskataloges zum Musée sentimental de Prusse, veränderter Abdruck in: Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Prusse; Berlin-Museum, Berlin 1981 (im folgenden Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981).

7.3 Das “Musée sentimental de Cologne”, der “K.R.A.F.T.-Fetisch” und der Kölner “Stammtisch”

1979 entstand das “Musée sentimental de Cologne” im Kölnischen Kunstverein. In der benachbarten Josef-Haubrich-Kunsthalle ging gerade die historische Ausstellung “Die Parler und der schöne Stil 1350-1400” zu Ende, als der Kunstverein die Eröffnung des “Musée sentimental” feierte.⁷⁵⁷ Diese interessante Aufeinanderfolge von zwei völlig verschiedenen Ausstellungskonzepten - traditionell und reformistisch - paßte in das Konzept des alternativen Museums, Gegensätze zu zeigen. Etwa 2000 Besucher erschienen zu einer ungewöhnlichen Eröffnungsfeier, darunter bekannte Persönlichkeiten aus Politik und Fernsehen, wie Willy Millowitsch, Peter Eschberg, Stadtratsmitglied Heinrich Lohmer von der CDU und der frühere Kölner SPD-Chef Erich Henke. Es gab Kölsch vom Faß, Gläser und Bierdeckel zum Mitnehmen. Schließlich sang Wilhelm “Kill” Eichmeier, der letzte der bekannten Kölner Straßenmusiker “Die drei Rabaue” “kölsche” Lieder.⁷⁵⁸

Spoerri, damals seit kurzem Professor an der Kölner Fachhochschule in der Abteilung Kunst und Design, erarbeitete das Kölner “Musée sentimental” zusammen mit seiner Multi-Media-Klasse und der Historikerin Marie Louise Plessen im Laufe eines Jahres. Die Absicht war, einen Querschnitt und Streifzug durch die Stadtgeschichte Kölns zu unternehmen und die Identität dieser Stadt anhand von vielen verschiedenen Objekten zu belegen und zu zeigen. Der Anspruch, historische Zusammenhänge auf sinnhafte Weise verständlich zu machen, sollte mit “emotional aufgeladenen Objekten” realisiert werden, denn gerade sie waren seiner Meinung nach geeignet,

“Schlaglichter einer Epoche, bestimmter Ereignisse, biographischer Zusammenhänge und Schicksale zu verdeutlichen und erlebbar werden zu lassen.”⁷⁵⁹

Der Betrachter sollte Köln aus einem anderen Blickwinkel betrachten und erleben, aus einem amüsanten oder schockierenden. “Köln einmal anders”, oder auch das unbekannte Köln im Verlauf von zwei Jahrtausenden wollte Spoerri zeigen, was durch den Untertitel der Ausstellung “Köln Inkognito” deutlich wird. Versucht wurde, die Stadt in ihren wesentlichen Merkmalen zunächst mit Stichworten zu erfassen und

“wieder im Sinne einer alten Universalkunst dilettierend zwar, also mit viel Freude und Spaß an der Sache, aber vielleicht manchmal ohne die nötige Sachkenntnis (was unsere Ungereimtheit förderte) sowohl historisch als auch phänomenologisch das Stichwort ‘Köln’ in seiner ganzen Vielfältigkeit und Breite auszuloten und vielleicht sogar mit oder anhand dieser Funde, die wir machen würden, die Identität dieser Stadt zu finden.”⁷⁶⁰

⁷⁵⁷Heinrich Parler, Vater der berühmten Steinmetzen-, Baumeister- und Bildhauerfamilie, hatte im 14. Jahrhundert u.a. beim Dombau in Köln mitgewirkt.

⁷⁵⁸Vgl. Und nebenan, da sang der „Kill“..., in: Kölnische Rundschau, 19. März 1979.

⁷⁵⁹Aus: Marie-Louise Plessen/Daniel Spoerri in: Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981, S. 7.

⁷⁶⁰Aus: Daniel Spoerri in Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Cologne, Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden, Köln Incognito, nach einer Idee von Daniel Spoerri, Kunstverein Köln 1979, S. 9 (im folgenden Kat. Musée de Cologne, Köln 1979).

Spoerri führte in gewissem Sinne Regie, die einzelnen Dinge wurden weitgehend von Studenten und Museumskuratoren vorgeschlagen, gefunden und bearbeitet.⁷⁶¹ Die Kölner Bürger waren über die Presse zur aktiven Teilnahme aufgerufen und sollten sich mit geeigneten Objekten an dem Aufbau des Musée beteiligen.⁷⁶² Spoerri selbst behielt sich eine korrigierende Funktion vor. Die 15 Studenten seiner Klasse der Fachhochschule für Kunst und Design zogen wie “Detektive” aus, durchstöberten Museen und Kirchen, Keller und Speicher und interviewten Sammler, Historiker und Archivare, um Reliquien und Relikte aus zwei Jahrtausenden zu entdecken. Über 250 Objekte wurden auf diese Art für die Ausstellung im Kölnischen Kunstverein zusammengetragen. Die Objekte waren Leihgaben aus Privatbesitz oder verschiedensten öffentlichen Sammlungen.⁷⁶³ Das Stichwortregister ergab sich teils anhand typischer Schlagworte, die einem sofort zu Köln einfallen, teils aus der Beschäftigung mit seiner Geschichte seit der Römerzeit bis zum Nationalsozialismus.

Die Stichpunkte waren in alphabetischer Reihenfolge geordnet. Dieser Ordnung folgte der gesamte Aufbau der Präsentation. Die Themen der Ausstellung, die 118 Hauptstichworte, gingen von Adenauer, Agrippina, Albertus Magnus über Bebel, Bläck Fööss, Böll, Casanova, Chauffeure, Dada, Dom, Drittes Reich, Frings, Heilige Drei Könige, Heringshändler, Juden, Kappes und Schavu, Kardinal, Karneval, Klaus der Geiger, Klingelpütz, Kölsch, Millowitsch, Nippes, Rabaue, Tünnes und Schäl, Ursula bis Zoo.⁷⁶⁴ Aber sie sollten nicht nur auf eine einfache Art belegt werden, sondern gleichermaßen auf eine hintergründige und unbekanntere Art.

Zu jedem Stichwort wurden “Beweisstücke” in Vitrinen und auf Podesten ausgestellt, wie Briefe, Bilder, Gedichte, Zeitungsartikel, Interviews und Fotos. Die museumstypischen und distanzierenden Trennwände zwischen den Bereichen entfielen. Die einzelnen Stichworte mit ihren repräsentativen Objekten wurden sowohl in der Ausstellung als auch in einem dazugehörigen Katalog, den Spoerri selbst “Entwurf zu einem Lexikon” nannte, von 30 Schülern seiner Multimedia-Klasse mit Textbeiträgen erläutert. Wie dem Leihgeberverzeichnis zu entnehmen ist, umfaßte das “Musée sentimental” Gegenstände sehr verschiedener Herkunft und Beschaffenheit, denn ein grundlegendes Prinzip für Spoerri war es besonders, Gegensätze zu zeigen. So fand sich Sakrales neben Trivialem, “Zeugnisse“ offizieller Geschichte neben privatem oder banalem “Zeug”, Heiligtümer, Altertümer, Merkwürdigkeiten, Sonderbarkeiten, Echtes, Gefälschtes und Vulgäres, denn eine Stadt vereine, so Spoerri im Katalog zur Ausstellung, genauso wie ein Mensch all diese Gegensätze in sich.⁷⁶⁵ Es war die *“anregende Unvorhersehbarkeit eines Conversationslexikons. Die Verknüpfung der Stichworte, die einen beim Blättern im Lexikon vom einen aufs andere bringt, so, wie man niemals denken würde, jenseits logischer oder assoziativer Bahnen.“*⁷⁶⁶ die im Musée sentimental so einfach und doch so wirksam praktiziert wurde. Meistens gab es

⁷⁶¹Vgl. hierzu: Interview mit Daniel Spoerri und Marie-Louise Plessen, in: *Nichts altert schneller als ein Avantgardist*, in: *Kunstforum International*, Bd. 32, 2/79, S. 81 (im folgenden Spoerri/Plessen in: 2/79).

⁷⁶²Vgl. Ute Kaltwasser, *Fußball im Kunstverein*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 13. Dezember 1978. Dort heißt es: *“Wer übrigens glaubt, selbst auch eine Kölner Kuriosität für die Ausstellung ausleihen zu können, kann sich an den Leiter des Kunstvereins, Dr. Wulf Herzogenrath, Telefon 221/3740, wenden.“*

⁷⁶³Unter anderem aus dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum, dem Historischen Archiv, dem Kölner Zoo, dem Kunstgewerbemuseum, dem Rheinischen Wirtschaftsarchiv, dem Römisch-Germanischen Museum, dem Theaterwissenschaftlichen Museum der Universität Köln, der Universitäts- und Stadtbibliothek, sowie dem Westdeutscher Rundfunk. Vgl. *Kat. Musée de Cologne*, Köln 1979, Leihgeberverzeichnis S. 6.

⁷⁶⁴Vgl. *Kat. Musée de Cologne*, Köln 1979, Stichwortregister S. 7.

⁷⁶⁵Vgl. ebd. S. 10.

⁷⁶⁶Aus: Dietrich Helms, *Spoerris Resteverwertung – Weltbildrecycling*, in: *Kunst und Unterricht*, Heft 55, Juni 1979, S. 16-18, hier S. 17 (im folgenden Helms, *Kunst und Unterricht* 1979).

zu einem Stichwort mehrere, sogar unterschiedliche Belegstücke mit erläuternden Texten, da die Absicht darin bestand, den jeweiligen Begriff von verschiedenen, oft konträren Seiten zu beleuchten. Man fand beispielsweise unter dem Stichwort "Ursula" sowohl die damals noch tätige Prostituierte Ursula aus einem bekannten Kölner Freudenhaus als auch die Heilige Ursula, welche als Kölner Schutzpatronin verehrt wird. Unter dem Stichwort "Karneval" sowohl die typischen Karnevalsorden als auch einen Schuh, an dem Kamelle-Dreck klebte. Konrad Adenauer war für die Ausstellung nur als Oberbürgermeister der Stadt Köln von 1917 bis 1933 interessant. Sein eigentlicher Bekanntheitsgrad durch seine Wahl zum ersten Bundeskanzler der jungen Bundesrepublik blieb hier irrelevant. Dagegen konnte der Besucher etwas erfahren über seinen falschen Ruf als Rosenzüchter, einen indianischen Kopfschmuck, der ihm anlässlich seiner Ernennung zum "weisen Häuptling vieler Menschen" 1956 in Milwaukee von den Vereinigten Indianerstämmen überreicht wurde und einen Ehrendoktorhut, den er bei der Wiedereröffnung der Kölner Universität 1919 erhalten hatte, obwohl "Dr. Adenauer" gar kein "richtiger Doktor" gewesen war.⁷⁶⁷ Bei der Suche nach geeigneten Objekten und Zusammenhängen für die Stichworte wurden sogar durch bloße Spekulationen Sachverhalte zu den Objekten "gezimmert":

*"Sie ergaben sich von selbst, teilweise aus dem Wortlaut, aus dem Namen und verselbständigten sich, bis wir das Gefühl hatten, daß es nur so sein könne."*⁷⁶⁸

Das, was sonst säuberlich getrennt in einzelnen Museen aufbewahrt wird, dabei aber ebenso typisch für die Stadt Köln ist, wurde jetzt in einem einzigen Raum zusammengetragen und zwar bewußt im "Sinne der alten Kuriositätenkabinette, die in Deutschland zum Jahrmarktpanoptikum degradiert wurden."⁷⁶⁹

In einem Interview betonte Spoerri die Beispielhaftigkeit dieses Unternehmens und damit die Möglichkeit, das Projekt auf jeden beliebigen Ort zu übertragen.⁷⁷⁰ Die alphabetische Aufarbeitung Kölner Geschichte anhand von Stichworten im Katalog bildete somit eine theoretische Grundlage, eine literarische Anleitung, die universale Gültigkeit besitzen sollte. Die Idee zu seinem "Musée sentimental" hatte Spoerri nach einem Besuch im "Museo Federico Marés" im Barrio Gothico von Barcelona.⁷⁷¹ Seit 10 Jahren hatte in seinem Notizbuch der Tip eines katalanischen Künstlers namens Antoni Miralda gestanden, sich im oberen Stockwerk dieses "Museo Sentimental" anzuschauen. Dort selbst war es unter dieser Bezeichnung gar nicht bekannt. Es bestand aus einem "Sammelsurium verschiedenartigster Gegenstände"⁷⁷², die der Bildhauer Federico Marés sein Leben lang gesammelt hatte: Zigarrenpapierringe, Blumendekorationen, Bierdeckel, Pfeifenköpfe, Motivgaben, alte Nägel, alles sorgsam in Vitrinen verwahrt. Spoerri mußte eine besondere Genehmigung verlangen, um dort hineinzukommen; er vermutete, weil man sich dieser Sammlung von Banalitäten schämte und sie nicht für ausstellungswürdig hielt.⁷⁷³ Dieses universale Sammeln von Beliebigem und Nebensächlichem, von allem ohne Unterschied an Bedeutung oder Wert, hatte offensichtlich nachhaltigen Eindruck auf Spoerri ausgeübt. Zudem zeigte er seit seinem

⁷⁶⁷Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 30.

⁷⁶⁸Vgl. ebd. S. 10.

⁷⁶⁹Aus: Daniel Spoerri in: Marion Rothärmel, Adenauers Rosenschere und Hitlers Kölner Ehrenbürgerbrief, in: Kölnische Rundschau, 14. Februar 1979.

⁷⁷⁰Vgl. Spoerri/Plessen in: 2/79, S. 82.

⁷⁷¹Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 8.

⁷⁷²Aus: ebd.

⁷⁷³Vgl. ebd.

Aufenthalt in Sympy eine Vorliebe für symbolhaft aufgeladene Objekte. Und so konnte man auch dem Untertitel der Ausstellung “Reliquien und Relikte aus zwei Jahrtausenden” entnehmen, daß die Reliquie in der Konzeption des “Musée sentimental” einen wichtigen Stellenwert einnahm.

“Die Reliquie ist das Heilige, solange man daran glaubt; sobald aber der Glaube an das Heilig Heilende verloren ist, ist auch die Reliquie zum Relikt degradiert.”⁷⁷⁴

Am Ende der Ausstellung konnte man als Jahresgabe Spoerris an den Kölnischen Kunstverein den “K.R.A.F.T.-Fetisch” erwerben, einen versiegelten Glasflacon mit “Kölnischen Fetischen”, sowie einem dazugehörigen “Garantieschein” von Daniel Spoerri mit dem Stempel “Attention Oeuvre d’art”. Das Gebräu war eine pulverisierte Essenz der Ausstellung und bestand unter anderem aus dem Duftwasser 4711, Kölner Zucker, Rheinwasser, Klosterfrau Melisengeist, römischer Hafenerde, Abfall der gespitzten Bleistifte Heinrich Bölls, Bezoaren vom Schlachthof sowie Rasen aus dem Fußballstadion, in dem der 1.FC Köln gespielt hatte.⁷⁷⁵ Das Fläschchen an einer Schnur war die Nachahmung eines in Köln gefundenen römischen Kosmetikflacons, welches heute im Römisch-Germanischen Museum zu sehen ist, und kostete samt Urkunde 100,- DM. Mit dem Verkauf des “K.R.A.F.T.-Fetischs”, dem Kürzel für “Kölnisches, Reliquien, Amulett, Fetisch, Talisman”,⁷⁷⁶ setzte Spoerri dem Grundtenor der Objektverzauberung ein ironisches i-Tüpfelchen auf.

Für die gesamte Dauer der Ausstellung war außerdem jeden Sonntag eine Kölner Prominentenrunde geplant, der sogenannte “Stammtisch”. Eingeladen waren Kölner Prominente aus Film, Fernsehen, Rundfunk und Theater, aber auch Sport- und Politikgrößen. So waren als Gäste der ersten Stammtischrunde beispielsweise der Volkschauspieler Willy Millowitsch, der ehemalige Berufsboxer Peter Müller alias “Müllers Aap“, der Leiter der Photokina Professor L. Fritz Gruber und der Rechtsanwalt und Leihgeber einiger Ausstellungsstücke Louis F. Peters anwesend.⁷⁷⁷ Das Ziel, Kölner Anekdoten aufzufrischen, machte Millowitsch und Müller zu geeigneten Gesprächspartnern, die mit “genügend vaterstädtischen Erinnerungen“ die Runde mit dem richtigen Gesprächsstoff beleben konnten.⁷⁷⁸ Bei Fröhkölch wurde “palavert” und jeder gab Geschichten und Anekdoten aus dem Kölner Leben zum besten. Diese Gesprächsrunde, die vordergründig der Unterhaltung und dem Vergnügen diene, hatte zudem eine stark soziale Komponente und kann, wenn auch trivialisiert, als Wiederbelebung der “Konversationsabende” zu Beginn des 19. Jahrhundert gelten. Diese Gesellschaftsabende, bei denen sich ein erlesener Kreis kunstinteressierter Bürger traf, um bei Konversation und Anschauung von Objekten sich über Kunst zu verständigen, bildeten den Ausgangspunkt für die Entstehung der späteren Kunstvereine.⁷⁷⁹

⁷⁷⁴Aus: ebd. S. 9

⁷⁷⁵Vgl. hierzu: NietenGabenKunst, Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke, Nietenblätter, Vereinsgaben und Jahresgaben von 1839 bis 1988, Wilfried Dörstel und Peter Gerlach (Hrsg.), Kölnischer Kunstverein 1989, S. 162/163.

⁷⁷⁶Diese und andere Informationen stammen aus einem Gespräch der Autorin mit dem Künstler Stephan Andreae im August 1998, der als Kunststudent und Mitarbeiter an der Gestaltung des Musée sentimental in Köln 1979 mitwirkte, und später auch maßgeblich an der Organisation des Musée sentimental de Prusse in Berlin 1981 und des Musée sentimental de Bâle in Basel 1989 beteiligt war (im folgenden Andreae, August 1998).

⁷⁷⁷Vgl. Ute Kaltwasser, Pointen durchgeboxt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 26. März 1979.

⁷⁷⁸Vgl. A. Herchenbach, “Patsch – do log hä do!“, “Lebendige“ Erinnerungen im Musée Sentimental von vier ungleichen Kölnern, in: Kölnische Rundschau, 26. März 1979.

⁷⁷⁹Vgl. Walter Grasskamp, Unerwartete Folgen eines Winterabends, in: Ders., Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit, Verlag C. H. Beck, München 1989, S. 14.

Die Kunstobjekte wurden mitgebracht oder entstammten der Sammlung des Gastgebers. Diese zunächst noch privaten Abende brachten neben Konversation und dem gemeinsamen Genuß von Sammelstücken vor allem auch die Etablierung dauerhafter sozialer Beziehungen. Die Wiederbelebung solcher "Konversationsabende" des 19. Jahrhunderts als Vorläufer der Kunstvereine im Kölner Musée sentimental paßte natürlich in den Rahmen der Ausstellung, die selbst in einem Kunstverein stattfand. Kunst brachte und bringt, wie Spoerri zeigte, Menschen zusammen, ein Aspekt, der gerade in unserer schnellebigen und anonymen Gesellschaft immer mehr an Bedeutung gewinnt. Zwar wurde hier nicht hochgeistig diskutiert, sondern lustig "palavert", aber dies entsprach eben dem Charakter der Ausstellung, auch Vergnügen zu bereiten.

7.4 Vorsicht Falle! Fälschungen, Täuschungen und das Spiel mit dem Betrachter

Der Inhalt des sentimentalen Museums glich einer gigantischen Collage, die aus Versatzstücken der Realität ein anderes, neues Bild von Köln vermittelte. Der begleitende Katalog lieferte die nötigen Ergänzungen und Anekdoten zu den Ausstellungsstücken. Bedeutet aber der Begriff Anekdote an sich schon, eine entweder wahre oder erfundene Geschichte zu einer bestimmten Begebenheit oder einem Gegenstand zu erzählen, so war man auch in der Ausstellung selbst vor Fälschungen und Täuschungen nicht sicher. Spoerri hatte "Fallen" ausgelegt. Das Zeitmagazin sprach von einem Fünftel "museumsgerechter" Fälschungen in der Ausstellung.⁷⁸⁰ Auch im Kölner Stadt-Anzeiger war nachzulesen, daß etwa 20 Prozent der Objekte und der dazugehörigen Beschreibungen gefälscht seien. Der Besucher müsse selbst herausfinden, was echt oder gefälscht sei. Die richtige Lösung könne er im Katalog nachlesen.⁷⁸¹

Spoerris "Fallenstrategie" parodierte zunächst irrtümliche oder tolerierte Zuschreibungen, die auch in der traditionellen Museumspraxis immer wieder vorkommen. Das beweist der Text zum Stichwort "Albertus Magnus" von Dr. Werner Schäfke, dem Leiter des Kölner Stadtmuseums. Er fand durch Recherchen heraus, daß der sogenannte "Zauberbecher" des Albertus Magnus aus dem 13. Jahrhundert, wie ihn auch die jüngere Literatur noch nennt, tatsächlich ein "Brechbecher" aus dem 16. oder 17. Jahrhundert ist. Heute im Kölnischen Stadtmuseum zu sehen, wurde er erst im 18. Jahrhundert mit seiner "verkaufsfördernden" Inschrift versehen, eine Tatsache, die sogar schon Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt war.

Auch unter dem Stichwort "Agrippina" kann man im Katalog eine Fälschung entdecken. Die hierzu ausgestellte Bordellmarke, auf deren Vorderseite ein Porträt der Kaiserin Agrippina zu sehen ist, zeigt auf der Rückseite eine "unzüchtige" erotische Szene zweier entkleideter Personen. Die Münze, die fälschlicherweise als "Spintria"⁷⁸² von der Forschung identifiziert und der Gruppe der römischen "Tesseræ"⁷⁸³ zugeordnet wurde, gilt als Eintrittsmarke für ein Bordell zur Zeit des Kaisers Tiberius (14-37 n. Chr.). Im Katalog wird jedoch darauf hingewiesen, daß es sich dabei nicht um ein antikes Exemplar handelt, sondern um eine Nachahmung aus der Zeit der Renaissance. Die fürstlichen Bestrebungen, möglichst vollständige Münzsammlungen in ihren Antikensammlungen zu besitzen, führten nicht selten zur Schaffung von Nachahmungen oder Fälschungen.⁷⁸⁴ Vorlage für die Rückseite war hier eine römische "Spintria" mit einer erotischen Darstellung, die Vorderseite wurde dagegen wahrscheinlich von einer Münze aus der Zeit Kaiser Claudius übernommen, der zwischen 50 und 54 n. Chr. Münzen prägen ließ, die auf der Rückseite seine Gattin Agrippina zeigten. Da diese in der älteren Forschung als zügellos, machthungrig und skrupellos galt, wurde sie wahrscheinlich in Verbindung mit der unzüchtigen Szene auf der Rückseite dargestellt.⁷⁸⁵

Eine weitere Täuschung entlarvt der Text zum Stichwort "Fränkischer Helm". Dieser wurde bei seiner Entdeckung als Teil der Rüstung einem Krieger zugeordnet, der ihn "möglicherweise bei Kampfhandlungen" verloren hatte. Doch "*Technik und Verarbeitung machen eine Datierung in die mittlere Jetztzeit sicher*"⁷⁸⁶. Weiter hinten im Katalog findet

⁷⁸⁰Vgl. Georg Jappe, Kölner Kulturgeschichte aus dem Hut gezaubert, in: Zeitmagazin, 23. März 1979.

⁷⁸¹Vgl. Ute Kaltwasser, Aus dem Alltag der alten Stadt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 3/4. März 1979.

⁷⁸²Eine Spintria ist ein münzartiges Gepräge mit erotischen Darstellungen.

⁷⁸³Marken aus Bronze oder Blei, die zu bestimmten Gelegenheiten ausgegeben wurden, wie zur Getreideverteilung, als Eintrittsmarken in den Zirkus oder ins Theater.

⁷⁸⁴Zentrum solcher Reproduktionswerkstätten war Padua, deshalb nannte man diese Gepräge auch "Paduaner".

⁷⁸⁵Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 31.

⁷⁸⁶Aus: ebd. S. 72.

man dann zum Stichwort “WDR” unter Punkt 7 ein Interview mit Hugo Borger, dem damaligen Direktor der Historischen Museen der Stadt Köln, aus dem hervorgeht, daß das Römisch-Germanische Museum auf einer Auktion einen angeblich fränkischen Kriegshelm erworben hat, der sich jedoch nach röntgenologischen Untersuchungen als Fliegerhelm aus dem zweiten Weltkrieg entpuppte. Da, so Borger, derartige Fälle nicht selten vorkämen, hätten Museen inzwischen Spezialabteilungen für solche Fälschungen eingerichtet, zum einen, um das Fälschungswesen zu bekämpfen, aber auch mit dem Ziel, diese Fälschungen einmal öffentlich auszustellen. Es gebe weiterhin “autorisierte Nachahmungen”, die von Museen selbst hergestellt würden, sich jedoch nur auf “Gebrauchskunst” beschränkten und eindeutig gekennzeichnet wären. Das Interview, welches nur stichpunktartig im Katalog wiedergegeben ist, schließt mit dem Hinweis auf die Schwierigkeiten bei der Beurteilung solcher Fälschungen.⁷⁸⁷

Im Rheinischen Merkur vom 30. März 1979 war daraufhin nachzulesen, daß das Kölner Wallraf-Richartz-Museum einmal Fälschungen von “Rembrandt bis Modigliani” ausgestellt hatte, auf die es “hereingefallen” war und dann für seine Sammlung angekauft hatte.⁷⁸⁸ Auch beim Kölner “Stammtisch” wurde über Pannen in der Museumspraxis diskutiert. So erzählte Dr. Werner Schäfke vom Stadtmuseum beim vierten Kölner Stammtisch von der Statue “Tünnes und Schäl”, die im Museumsdepot stehe und nicht mehr aus den Lagerräumen herausgeholt werden könne, da nachträglich eingebaute Türen viel zu klein geraten seien.⁷⁸⁹

Abgesehen von solchen “historischen” und bekannten Fallen, legte Spoerri aber auch solche aus, die weder durch die Beschreibung im Katalog, noch durch das reine Anschauen als solche zu erkennen waren, ein Tatbestand, der natürlich eine Unmenge an Spekulationen und Vermutungen auslöste, wie der Text zum Stichwort “Fetzer” beweist. In der Ausstellung war eine aufgebrochenes Clamony⁷⁹⁰ aus dem Nachlaß von Toni und Martin Lüster ausgestellt. Sie waren die Nachfahren eines Gefängniswächters, der in jenem Gefängnis arbeitete, wo der berühmte Räuber Mathias Weber alias der “Fetzer” einsaß. Der Text ist in seiner Aussage über die Echtheit des Clamons nicht eindeutig, legt aber nahe, daß es sich nur um jenes handeln könne, welches der “Fetzer” hinterließ. Angeblich hatte der “Fetzer”, so die Information im Katalog mit Literaturverweisen, einen ganzen Tag Körperhaltungen ausprobiert, um eine Stellung zu finden, in der das Clamony am wenigsten schmerzte.⁷⁹¹ Damit schien erwiesen, daß er sich eines solchen Gegenstandes bedient hatte. Doch ob es sich bei dem ausgestellten um das vom “Fetzer” benutzte handelte, bleibt bloße Spekulation.

Spekuliert wird auch zum Stichwort “Nicasius Hackeney”, der als braver Kölner Goldschmied und Juwelier einst bei einem brutalen Überfall ermordet wurde. Einer seiner Mörder wurde später gefaßt und hingerichtet. Als mögliches Henkersschwert wird im Katalog auf das in der Ausstellung präsentierte Richtschwert der Stadt Köln verwiesen.⁷⁹²

Beim Stichwort “Klinglpütz” gibt Stephan Andreae, einer der Autoren, zu, mit dem Gedanken gespielt zu haben, den Ausstellungsgegenstand - einen “Kassiberstein” - zu fälschen, da der

⁷⁸⁷Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 185.

⁷⁸⁸Ulrich Seelmann-Eggebert, Spoerri “Spurensicherungen“ im Kölner Kunstverein, in: Rheinischer Merkur, 30. März 1979.

⁷⁸⁹Vgl. Jörg Dieter Kogel, Tünnes und Schäl eingeschlossen, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 23. April 1979.

⁷⁹⁰Ein Clamony ist ein aus Wachs geformtes Ei, das sich ein Räuber bei seiner Gefangennahme in den After einführte, und in dem ein Golddukat und eine aufgeraute Uhrfeder versteckt waren. Mit ersterem konnten Wächter bestochen werden, während die Uhrfeder als Raspel oder Säge diente.

⁷⁹¹Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 70.

⁷⁹²Vgl. ebd. S. 84/85.

“echte”, aus seiner Kindheit, nicht mehr aufzufinden war.⁷⁹³ Er wurde jedoch im Lehrmittel-Museum der Landeskriminalschule in Düsseldorf fündig, welches einen Original-Kassiberstein aus dem Kölner Klingelpütz besaß.⁷⁹⁴

Auch die ausgestellte Melone von “Willy Ostermann”, dem Kölner Mundartdichter, war kein Original, sondern Eigentum vom Künstler Spoerri und später sogar in seinen zwei anderen sentimental Museen in Basel und Berlin zu sehen.⁷⁹⁵

Der Süddeutschen Zeitung vom 30. März 1979 ist zu entnehmen, daß die unter dem Stichwort “Fixer” ausgestellte Lederjacke des ersten Herointoten von Köln gefälscht war. Echt seien dagegen die Kostüme, die der WDR, das Millowitsch- und das Hänneschentheater zur Verfügung stellten.⁷⁹⁶ Laut dem Kölner Stadt-Anzeiger vom 3/4. März 1979 sollte das teuerste Stück der Ausstellung ein Gemälde des italienischen Manieristen Arcimboldo sein, welches, so der Katalog, vielleicht als Vorbild für Max Ernsts “Hordenbilder” gedient haben könnte.⁷⁹⁷ Die berühmten kombinatorischen und emblematischen Bilder Giuseppe Arcimboldos waren in der Renaissance begehrte Sammelobjekte.⁷⁹⁸ Sie spiegelten als Allegorien inhaltlich jenes Konzept des Universalismus wieder, das auch Spoerri in seinem Museum anwandte und welches zeigte, daß erst viele Einzelteile ein harmonisches Ganzes ergeben. Dagegen ist in der Ausgabe “Kunst und Unterricht” vom Juni 1979 nachzulesen, daß es sich dabei um eine Fälschung handelte,⁷⁹⁹ während Marlis Grüterich in ihrer Ausstellungsbesprechung der Überzeugung ist, das schon Ernst ein Opfer dieser Fälschung war und sich von eben diesem im Kölner Musée präsentierten gefälschten Arcimboldo inspirieren ließ:

“Hätte Max Ernst nicht einen falschen Arcimboldo, ein Bild von einem Vogelmenschen, in Köln gesehen, hätte er seine ‘Horden’-Bilder Ende der zwanziger Jahre nicht oder anders gemalt.”⁸⁰⁰

Die unterschiedliche Wiedergabe in den Medien, was echt und falsch war, die oft gegensätzlichen Informationen der Presse zeigen, daß Spoerris Verwirrungstaktik Erfolg hatte: Was letztendlich Original oder Fälschung war, konnte nicht mit Sicherheit geklärt werden. Der Betrachter sollte sich durch diese Verunsicherung seines gefühlsmäßigen Objektbezuges zuerst einmal bewußt werden und dann durch pure Spekulation neue Bezüge zu den Gegenständen aufbauen.

⁷⁹³Vgl. ebd. S. 110. “Kassibersteine“ wurden von den Gefängnisinsassen als Transportmittel benutzt. Diese warfen die Steine, die an einem Bindfaden befestigt waren über die Gefängnismauer, um sich von Ihren Frauen oder Freunden an die mit Steinen beschwerten Bindfäden Nachrichten oder Lebensmittel knoten zu lassen. Viele Schüler aus der benachbarten Volksschule am Gereonswall machten sich einen Spaß daraus, ihre Schulbrote auf diese Weise ins Gefängnis zu “schmuggeln“.

⁷⁹⁴Vgl. Ute Kaltwasser, Ein Stück Schnur mit einem Stein erzählt ein Stück Geschichte aus dem Klingelpütz, in: Kölner Stadtanzeiger, 21. März 1979.

⁷⁹⁵Andreae, August 1998.

⁷⁹⁶So das Showkleid von Ingrid Steeger aus einer Klimbim Folge und ein Julchenkostüm aus dem Stück “Dat fussig Julchen”, vgl. Marlis Grüterich, Relikte als Reliquien, Daniel Spoerris “Musée sentimental de Cologne“, in: Süddeutsche Zeitung, 30. März 1979.

⁷⁹⁷Vgl. Ute Kaltwasser, Aus dem Alltag der alten Stadt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 3./4. März 1979.

⁷⁹⁸Rudolf II. von Habsburg war einer ihrer Sammler.

⁷⁹⁹Vgl. Helms, Kunst und Unterricht 1979, S. 17.

⁸⁰⁰Marlis Grüterich, Rezension zur Ausstellung Le Musée sentimental de Cologne, in: Pantheon, III Jg. 28, Juli-Sept. 1979.

Der ironische Höhepunkt unter den Fälschungen war wohl eine Erbse in einer Glasvitrine, die verschiedenliche Assoziationen heraufbeschwor. Spekulationen zufolge wurde sie zum einen als diejenige identifiziert, auf der die Kölner Heinzelmännchen ausgerutscht und die Treppe hinuntergepurzelt sein sollen, zum andern als jene aus Andersens Märchen, auf der die Prinzessin geschlafen haben soll. Leider war dieses Objekt nicht im Katalog aufgeführt, so daß man auch im Nachhinein nur Vermutungen äußern kann. Die Presse identifizierte die Erbse, wenn überhaupt, als die der Kölner Heinzelmännchen.⁸⁰¹ Im Vorwort des Kataloges geht Bazon Brock hingegen auf die Geschichte von der Prinzessin auf der Erbse ein und spielte den möglichen Verlauf ihres weiteren Verbleibs durch, denn zum Schluß des Märchens von Andersen heißt es schließlich, daß die Erbse in eine Kunstkammer kam, wo sie heute noch zu sehen ist, wenn sie keiner genommen hat.⁸⁰² Bedenkt man das Schicksal der universellen und kuriosen Kunstkammern der Spätrenaissance, nämlich ihre Auflösung, die Verteilung ihrer Gegenstände auf Spezialmuseen und die Aussortierung der sogenannten "kuriosen" Objekte, die angeblich keinen wissenschaftlichen Wert hatten, ist es interessant, die Erbse, wenn es die aus Andersens Märchen sein sollte, ausgerechnet in Spoerri's "Musée sentimental" wiederzusehen. Die Präsentation der Erbse in der Ausstellung konnte vor diesem Hintergrund nur ein Symbol für die Wiederauferstehung des "Kuriosen", und damit ein Verweis auf die Wiederbelebung eines lange vergessenen, heute unüblichen Sammelprinzips sein.

Als Erbse aus dem Märchen von August Kopisch war sie hingegen als Ausstellungsobjekt in gewissem Sinne eine doppelte Falle. Zum einen mußte die Erbse an sich schon eine Fälschung sein, denn kein Besucher zog ernsthaft in Erwägung, daß es sich tatsächlich um die Erbse aus der Heinzelmännchengeschichte handelte. Zum anderen war besagte Erbse zusammen mit anderen Erbsen in dieser Geschichte selbst eine Falle, durch welche die fleißigen Heinzelmännchen im wahrsten Sinne des Wortes "zu Fall" gebracht wurden, damit überaus neugierige Menschen die fleißigen Kerlchen endlich zu sehen bekamen.⁸⁰³ Die Moral von der Geschichte wirft natürlich kein gutes Licht auf die Kölner, die, dem Märchen nach, zu der Zeit unglaublich faul waren und leider so dumm, ihre kleinen Helfer aus purer Neugierde zu vertreiben. Bemerkungen älterer Mitbürger über die "gute alte Zeit" in der Ausstellung bekamen im Hinblick auf den Schlußvers des Märchens – "*Ach, daß es doch wie damals wär! Doch kommt die schöne Zeit nicht wieder her!*"⁸⁰⁴ – einen völlig neuen Stellenwert, da die "gute alte Zeit" doch eine sehr "bequeme" zu sein schien. Insofern konnte die ausgestellte Erbse auch als ironischer Kommentar Spoerri zur Mentalität der Kölner Bürger verstanden werden: Der "Fallensteller" Spoerri machte sich über die "fallenstellenden" Kölner lustig, indem er sie mit ihrer eigenen Falle in seine museale Falle lockte. Die Erbse wanderte nach

⁸⁰¹Vgl. Wolfgang Stauch-v. Quitzow, Die Erbse der purzelnden Heinzelmännchen, in: Recklinghauser Zeitung, 29. März 1979; Ute Kaltwasser, Schon 11111 sahen die Ausstellung Köln kurios, Die Heinzelmännchen-Erbse lockte Gast zweimal, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 5. April 1979; Mathias Schreiber, Köln wird zu einem Kunstwerk, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 17./18. März 1979 und Weser-Kurier Bremen, 2. April 1979.

⁸⁰²Vgl. Bazon Brock, Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 21.

⁸⁰³Parallelen zeigen sich hier in trivialisierter Form zur Geschichte des "Sündenfalls", wo die "curiositas" des Menschen, nämlich von der verbotenen Frucht zu kosten, die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge hatte. Zur Wechselwirkung von Sünde und Erkenntnis siehe auch Holländer, Bonn 1994, S. 138. Dort heißt es: "*Vor dem fernen Hintergrund des Paradieses, das in mythischer Zeit verloren ging, ist die Neugier verwerflich, und jeder Erkenntnisgewinn ist mit einem dauernden Fluch belastet. Seine beständige Wirkung bis in die Gegenwart in längst säkularisierten Formen scheint ein Merkmal der europäischen Zivilisation zu sein.*"

⁸⁰⁴Aus: Die Heinzelmännchen zu Köln, von August Kopisch, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1989.

Ende der Ausstellung, anders als in Andersens Märchen, in die Hände des damals elfjährigen Jochen Licht aus Odenthal, der sie bei Abbau der Ausstellung mit nach Hause nehmen durfte.⁸⁰⁵

Die Fallen im “Musée sentimental” waren häufig und vielseitig. Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung weist Wulf Herzogenrath auf die “Fallen” und die sich daran anschließenden Spekulationen hin:

“[...] woran erkenne ich die ‘Echtheit’ des Fußballs, mit dem die Fußball-Spieler des 1. FC Köln den Pokal gegen Fortuna Düsseldorf gewonnen haben? Sieht ein Ball so zertreten nach 90 Minuten Spiel aus, oder hat man nochmal damit gespielt oder ist es eine ‘Fälschung’?”⁸⁰⁶

Sind auf diese Weise berechtigte Zweifel vorgegeben, werden einige von ihnen hingegen später im Katalog entkräftet. So ist dort ein Brief des damaligen Schiedsrichters Jan Redelf abgedruckt, der die “Echtheit” des Fußballs in der Ausstellung bestätigt und die Leihgabe zusagt, mit der Bitte, sie nach Ende der Ausstellung zurückzusenden, da sie einen “*ziemlich hohen ideellen Wert*” für ihn habe.⁸⁰⁷ Das Spekulieren über mögliche Fälschungen in der Kölner Ausstellung führte zu einer gewollten Verunsicherung, denn die Glaubwürdigkeit von Ausstellungsobjekt und Begleittext ging oft auseinander. Der Besucher sollte angesichts der teils offensichtlichen, teils verdeckten “Fälschungen” im “Musée sentimental” seine Beziehung zu Dingen klären. Der Frage, warum es wichtig ist, ein “echtes” Kunstwerk vor sich zu haben, und ob die “Aura” des Originals anders wirkt als eine Fälschung, geht Bazon Brock im Katalog nach. Er verweist vergleichend auf den berühmten Placebo-Effekt in der Medizin. Die zentrale Frage, was man im allgemeinen unter der “Wirkung” zu verstehen habe, beantwortet er wie folgt:

“Ein Objekt, wie es auch immer materialiter beschaffen und gestaltet sein mag, wirkt auf jemanden, wenn dessen Reaktion, Verhalten, Wahrnehmen, Denken, Fühlen oder Kommunizieren durch den Umgang mit dem Objekt sich merklich verändern. Das gilt für den Umgang mit ‘echten’ Medikamenten wie mit Placebos; gilt für den Umgang mit Kunstwerken, ob original oder gefälscht; gilt für den Umgang mit Reliquien, seien sie nun gesicherte Relikte oder bloß dafür gehaltene.”⁸⁰⁸

So gingen auch sicherlich nach dem Besuch des “Musée” viele Besucher mit dem sicheren Gefühl nach Hause, nach langer Zeit wieder “kölsche” Originale gesehen zu haben. Doch was tatsächlich echt war und was nicht, wird wohl auch in Zukunft ein Geheimnis bleiben.

Mit den Nachahmungen, Fallen und Täuschungen griff Spoerri ein uraltes Thema in der Kunst auf. Es war vor allem Bildgegenstand der Malerei gewesen und hatte zum Ziel, die perfekte Illusion von Realität auf der Leinwand zu erzeugen. Wie bereits erwähnt, waren Fälschungen auch in den Kunst- und Wunderkammern zur Ergänzung und Vervollständigung der Sammlungen nichts Ungewöhnliches. Viele Fürsten ließen solche Nachahmungen anfertigen und gaben sie als Originale aus. Doch daneben wurde das gezielte Spiel mit Illusion und Täuschung auch zum Sammlungsinhalt, denn es diente neben dem Vergnügen auch einem

⁸⁰⁵Vgl. Jochen Licht (11) aus Odenthal, Die Erbse der Kölner Heinzelmännchen, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 19./20. Mai. 1979.

⁸⁰⁶Vgl. Wulf Herzogenrath, Daniel Spoerri und Künstler-Museen, in: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 14.

⁸⁰⁷Aus: ebd. S. 80.

⁸⁰⁸Vgl. Bazon Brock, Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: ebd. S. 22.

Infragestellen von optischen Realitätsbeweisen. Besonders die Anamorphosen und Guckkästen waren Zeugnis dafür, daß Realität immer vom jeweiligen Blickwinkel abhängt und Täuschungen unterliegen kann. In Spoerris frühen “Trompe d’œil – Fallenbildern“ hatte er sich bereits mit diesem Thema beschäftigt. Mit den “Detrompe d’œil”-Bildern versuchte er dann, den Täuschungseffekt schockartig bewußt zu machen. Der Betrachter sollte die Täuschung durchschauen, und sich nicht vorbehaltlos einer Illusion hingeben. Die “Fallen” in seinem Museum bildeten dagegen eine Mischung aus beidem, denn sie waren nur manchmal, aber nicht immer zu durchschauen. Spoerri führte den Betrachter bewußt auf unsicheren Boden. Im Gegensatz zu anderen historischen Ausstellungen, die angeblich nachweisbare Fakten und gesicherte Informationen vermitteln, konnte man hier allenfalls Spekulationen zu den Objekten anstellen und das war Teil des Ausstellungskonzeptes.⁸⁰⁹ Hier lassen sich auch deutliche Parallelen zu Duchamps Spiel mit Dichtung und Wahrheit in Bezug auf sein Werk erkennen, das er durch widersprüchliche Aussagen und geschickte Manipulation in der Presse lebendig hielt. Die vielen Deutungsversuche über sein Werk sind Beweis dafür. Duchamp, der sich stets “im Lichte des sowohl als auch“ bewegte,⁸¹⁰ lieferte hier, so scheint es, das Vorbild für Spoerris Verwirrungsspiel. Im “Musée sentimental“ ermöglichte erst die Verunsicherung der Besucher Spekulationen zu den Objekten und erlaubte die absurdesten und phantastischsten Vorstellungen, denn der Phantasie waren keine Grenzen gesetzt. Und indem der Besucher nicht sicher vor Täuschungen sein konnte, sollte er sich bewußt werden, daß die Vielfalt dessen, was in unserer Kultur und Geschichte überliefert, verschwiegen, in Erinnerung gehalten oder vergessen wird, von der Technik und den Regeln des Überliefers, dem Material des Überlieferten sowie vom jeweiligen Blickwinkel abhängt, der bestimmt, was bedeutsam und sammelnswert ist und was nicht.

⁸⁰⁹Im Kölner Katalog verweist Spoerri auf Neickels “Museographia” von 1727, wo empfohlen wird, daß der Besucher Spekulationen zu den Raritäten anstellen solle, eine Vorgehensweise, die sich Spoerri auch für das Kölner Musée wünschte, vgl. ebd. S. 10.

⁸¹⁰Vgl. Mann, München 1999, S. 371.

7.5 Vom Relikt zur Reliquie oder die Metamorphose der Objekte

“Der Gegenstand ist das Fuhrwerk der Gefühle, die Haare der Geliebten, Großmutter’s Fingerring, das Weihwasser usw. [...] bis hin zu den Flohmärkten in aller Welt, wo fortwährend Dinge ausgeschüttet werden, die ihres magischen Wertes entkleidet sind und abgeschnitten vom Gedächtnis ihrer Geschichte. Weihwasser wird sodann faules Wasser, das Haar der Geliebten wird ein Staubflusen und das Gebein des Heiligen ein Hundeknochen.”⁸¹¹

Dieses Zitat von Daniel Spoerri ist der Schlüssel zum Verständnis der “sentimentalen Musées”. Alle dort gezeigten Gegenstände sollten Gefühle befördern und damit zeigen, daß nicht das ausgestellte Objekt selbst Ziel unserer Gefühle ist, sondern sich als Verdinglichung, Projektion, Vermittler oder auch Manifestation bestimmter Emotionen und sentimentaler Verbindungen zu bestimmten Ereignissen oder Glaubensfragen erweist, die, außer in unserer Erinnerung, nicht mehr existent oder nachweisbar sind in dieser Welt. Das, was Pomian als das “Unsichtbare” beschreibt, welches uns veranlaßt, Objekte einer Sammlung aus dem “Kreislauf ökonomischer Aktivitäten” herauszuhalten,⁸¹² ist tatsächlich kein materieller, greifbarer oder real benennbarer Wert. Ein solcher Gegenstand birgt das, wofür es oft keine Worte oder Erklärungen gibt, nämlich einen bestimmten Gefühlswert.

“ [...] dieser noch warme Brotlaib, den ich auf der Autobahn Köln-Frankfurt fand und aufhob, und der bei einem tödlichen Autounfall fortgeschleudert worden war; ist es verständlich, dass ich nie davon zu essen vermocht hatte, und versteht man, dass ich ihn aufbewahrt habe, und würden Sie, die 22 Abonnenten des Petit Colosse, nachdem Sie die Geschichte kennen, nicht ebenso das Bedürfnis haben, ihn aufzubewahren. Da wären wir also, Fetischisten alle, in die Falle des Objekts gefallen.”⁸¹³

Die Tatsache, daß solche Wertzuschreibungen meist nicht von Dauer sind, macht Spoerri im Untertitel der Ausstellung “Reliquien und Relikte aus zwei Jahrtausenden” unmißverständlich deutlich. Dieser zunächst unscheinbare Zusatz, stellt sich bei genauerer Untersuchung als “Falle” heraus, denn tatsächlich sollte sich erst beim Betrachten der Ausstellungsgegenstände erweisen, was tatsächlich Reliquie und was bloßes Relikt war. Gleich beim Eintritt in das Musée reckten sich dem Betrachter zwei stählerne Hinterbacken eines überdimensionalen Schlachtrösses entgegen. Der Torso war das Relikt des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Reiterstandbildes Friedrich Wilhelms III. von Preußen auf dem alten Kölner Heumarkt. Daneben auf dem Boden lag das Haupt des einstigen Herrschers: Preußische Geschichte auf Pferdehintern und Kaiserkopf reduziert. Die Art und Weise wie Spoerri dieses Stück “Geschichte” gleich zu Beginn der Ausstellung plazierte und inszenierte, natürlich nicht ohne Ironie, zwang den Besucher, Geschichte aus einem “ungewohntem Blickwinkel” wahrzunehmen. Er sollte animiert werden, Vergangenheit und Gegenwart Kölns aus einer anderen Perspektive zu sehen, als jener, die uns die gängige Geschichtsschreibung vermittelt. Doch das Objekt zeigte auch auf unmißverständliche Weise die veränderten Werturteile, denen jede Form von Kultur unterworfen ist. Fast genau einhundert Jahre zuvor war das Reiterstandbild im Beisein des Kaisers feierlich enthüllt worden, nach seiner Zerstörung verschwand es dann aus dem Bewußtsein der meisten Kölner, obwohl es das umfangreichste plastische Monument war, das je durch bürgerliche Initiative und ohne finanzielle

⁸¹¹Aus: Kat. Zimtzauberkonserven, Düsseldorf 1968.

⁸¹²Vgl. Pomian, Berlin 1988, S. 43.

⁸¹³Aus: Kat. Zimtzauberkonserven, Düsseldorf 1968.

Unterstützung des Herrscherhauses zustande gekommen war. Es versinnbildlichte als Symbol der Macht nicht nur die Repräsentanz des Preußenkönigs, sondern sollte auch Inbegriff sein für die Flucht der Franzosen nach der Niederlage in Rußland und die Volksbewaffnung in Preußen, die Schlacht bei Waterloo, die Organisation des Staates, die Gründung und Befestigung des neuen politischen Lebens sowie die friedliche Entwicklung des Staatslebens. Letztendlich sollte es die Dankbarkeit der Rheinprovinz verdeutlichen und ein selbstbewußtes, umfassendes Erinnerungszeichen rheinisch-preußischer Geschichte und Kultur werden.⁸¹⁴ All diese Botschaften konnte ein einziges Denkmal aufgrund des damaligen kulturellen und sozialen Kontextes vermitteln. Doch mit der Änderung der Umstände änderte sich auch die Aussagekraft des Denkmals. Einhundert Jahre später waren die Überbleibsel vom zerstörten Reiterstandbild im Kölner “Musée sentimental” nicht länger ein Symbol der Macht oder sollten daran erinnern, sondern die Fragmente zeigten durch die Art der Präsentation, wie vergänglich Staatsmacht war und ist, und, daß einst stolze Repräsentanten dieser Macht plötzlich von ihrem “Sockel” gestoßen werden konnten. Das Bedeutende war belanglos, das einst repräsentative Denkmal ein wertloses Relikt geworden.

Dinge und Objekte als Vermittler bestimmter Inhalte hat es und wird es immer geben. Der Jahrhunderte alte Reliquienkult ist Beweis dafür, daß über die vermittelnde Rolle hinaus, den Objekten bestimmte aktive Fähigkeiten zugeschrieben werden. Schon seit dem 13. Jahrhundert war das Sammeln von Reliquien in Europa verbreitet, Kaiser Karl IV. zählte sogar zu den eifrigsten Reliquiensammlern seiner Zeit.⁸¹⁵ Doch besonders in der kirchlichen Praxis wurden Relikte vor allem aus dem Leben Jesus als Reliquien verehrt, sind sogar unverzichtbar, denn als unumstößlicher Beweis seiner Präsenz auf Erden und der damit verbundenen Demonstration ihrer eigenen Existenzberechtigung konnte die Kirche damit alle heidnischen Zweifel und das Infragestellen ihrer Institution aus dem Weg räumen. So wurde in einer österreichischen Schatzkammer neben kostbarsten Kronjuwelen beispielsweise ein Holzspan aufbewahrt, der angeblich aus der Krippe Christi stammen sollte. Im Kloster Monreale bei Palermo wurde eine aufwendige Marmorkapelle eigens für die damals wertvollste Reliquie gebaut, einem Dorn aus der Christuskrone. Die Abtei Mont St. Michel behauptete früher, ein Taubenei des Heiligen Geistes und eine Feder aus dem Flügel des Erzengel Michaels zu besitzen, und verschiedene Kirchen stritten sich um die Echtheit der “heiligen Vorhaut” Christi.⁸¹⁶ Ähnliche profane Objekte verschwanden immer wieder aus den Museen und öffentlichen Sammlungen, da man sich nicht ihrer Originalität versichern konnte oder nichts Wissenschaftliches von ihnen ableiten konnte. Doch als Reliquien oder Fetische haben sie in der kirchlichen Tradition überlebt, und auch heute noch spielt der Reliquienkult eine nicht zu unterschätzende Rolle.⁸¹⁷

Spoerri reagierte im Arrangement seiner Ausstellung darauf, indem er “Grenzfälle” zeigte. So kann man im Kölner Katalog die Geschichte der Überführung von den Gebeinen der Heiligen Drei Könige durch den Erzbischof Kölns, Reinald von Dassel, 1164 von Mailand nach Köln nachlesen. Mit diesen Reliquien verbunden sind bis heute gültige Glaubens- und Brauchtumsformen, wie die Auffassung von der Unglück abwehrenden und Schutz

⁸¹⁴Vgl. die Vorgaben in der Denkmalsgestaltung im 1860 erlassenen Aufruf zur ersten Konkurrenz von Kölner Oberbürgermeister Stupps Denkmalsplan, in: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 147.

⁸¹⁵Vgl. G. Schiedlausky, Vom Sammeln und vom Sammler, in: M. Bachtler, Goldschmiedekunst, Bielefeld 1986, S. 7.

⁸¹⁶Vgl. Marie-Louise Plessen/Daniel Spoerri in: Kat. Musée De Prusse, Berlin 1981, S. 8.

⁸¹⁷Beispiele sind dafür unter anderem der Karlsschrein und Marienschrein im Aachener Dom und die öffentliche Vorführung ihrer heiligen Reliquien, wie das Kleid Marien aus der Heiligen Nacht, Windeln und Lendentuch Christi und das Enthauptungstuch Johannes des Täufers.

verleihenden Macht ihrer Gebeine, bis zum noch heute üblichen Zeichen CBM mit Jahreszahl über den Haustüren von Wohnhäusern als Segen und Schutz gegen Feuer. Ausgestellt waren zu diesem Stichwort unter anderem Nägel vom Schrein dieser heiligen Reliquien, und zwar alte und neue. Spoerri zeigte also statt der Reliquien selber, Teile ihres Aufbewahrungsschreins, wobei einige, nämlich die neuen Nägel, offensichtlich keine "Originale" waren. Hier bekam der Betrachter deutlich die Schnittstelle einer "Indifferenz" zu spüren, welche die Gefühlszuweisung schwierig machte. Waren die neuen Nägel vom Dreikönigsschrein weniger wert, weil es nicht die ursprünglichen waren? Und warum sollten die alten Nägel wertvoller sein, wo doch die eigentliche Reliquie nicht der Schrein und schon gar nicht die Nägel, sondern die Gebeine der Heiligen Drei Könige waren, an deren "Echtheit" man wiederum einfach glauben mußte. Die Zweifel, die angesichts der Präsentation von alten und neuen Nägeln aufkamen, machten Spoerris ironische Absicht in der gesamten Ausstellung deutlich, "heilige" Reliquie und "bloßes" Relikt in Frage und damit zur Diskussion zu stellen. Im Baseler Katalog des "Musée sentimentale de Bale" bezeichnet Brock ein "Musée sentimental" als "Ort der Liebe zu den Dingen".⁸¹⁸ Und der Frage nach dem Grund für bestimmte Bedeutungszuweisungen und Wertschätzungen entgegnet Herzogenrath im Kölner Katalog:

*"Ist nicht die emotionale Bindung zu einem Objekt eine stärkere als eine intellektuelle oder ästhetische? [...] Erst im Kopf des Betrachters entsteht die Vorstellung von der Bedeutung eines Objektes, das er sieht. [...] Die Erkenntnis der 'Sachen', die jemand macht, bringt erst den Wert heraus."*⁸¹⁹

In der Regel wird ein Gegenstand von uns mit Gefühlen belegt, weil er uns an bestimmte Menschen oder Situationen erinnert und eine Geschichte mit ihm verbunden ist. Gegenstände vertreten etwas für uns, das Bedeutung in unserem Leben hat oder diese annehmen kann. Bei Spoerris "Musée" war jedoch keine Nostalgie angebracht, sondern Sentiment und Empfindung. Ulrich Eckardt konstatiert im Geleitwort des Kataloges zur Ausstellung "Le Musée sentimental de Prusse" in Berlin, daß das Wort "sentimental" in diesem Zusammenhang nichts mit blinder Gefühlseligkeit und Sentimentalität im heutigen Sinne zu tun habe, sondern Empfindsamkeit als Weg zur Erkenntnis meine.⁸²⁰ Spoerri bediente sich eines Aspektes des Sammelns, der auch in der Renaissance von Bedeutung war, nämlich dem der "curiositas" als Weg zur Erkenntnis, und erweiterte ihn, indem er ganz bewußt den Gefühlswert mit in den Vordergrund stellte.

Der Begriff "sentimental" beinhaltet für ihn einen Aspekt, der über Jahrhunderte hinweg das Hauptkriterium war, nach dem man bestimmte Dinge für Sammlungen auswählte und bewertete.

*"Sentiment heißt Gefühl, und wenn Sie es noch weiter verkürzen, kommt es von Sinn, also un sens, von Sinnlichkeit, [...] das kann dann bis zur Gefühlsduselei gehen."*⁸²¹

Er konstatiert im Berliner Katalog, daß auch heute immer wieder Meldungen über "sentimentale" Objekte in Tageszeitungen zu lesen seien, die zu horrenden Preisen auf

⁸¹⁸Aus: Bazon Brock, Was ist ein 'Musée sentimental'?, in: Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Bâle, Museum für Gestaltung in Basel, 1989/90, S. 10 (im folgenden Kat. Musée de Bâle, Basel 1989).

⁸¹⁹Aus: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 14.

⁸²⁰Vgl. Ulrich Eckardt in: Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981, S.6.

⁸²¹Aus: Spoerri/Plessen in: 2/79, S. 83.

Auktionen angeboten würden. So sei das Bett Napoleons laut BZ vom 24.11.1980 für 235.000 DM an einen unbekanntem Schweizer und das Nähzeug der Kaiserin Josephine für 75 000 Schweizer Franken versteigert worden.⁸²² Im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien sei der blutbefleckte Rock von Erzherzog Ferdinand ausgestellt, den er am Tag seiner Ermordung trug, und im Musée du Chateau de Malmaison der Hut Napoleons zu sehen, den er bei der Schlacht von Auerstädt getragen haben soll.⁸²³ Im Magazin der FAZ war am 27. Februar 1981 zu lesen:

*“Im Louvre hängen zwei Bilder, gemalt von einem elsässischen Maler der Revolutionszeit, die für die Farbe Rot das Blut von Aristokraten verwenden. Genauer: Farbe, die gewonnen wurde durch das Zerstampfen von beigeetzten Herzen der Prinzessinnen des königlichen Hauses.”*⁸²⁴

Die emotionalen Mechanismen solcher Fetischisierungen, bei denen Dinge und Objekte einen anderen Status oft nur deshalb annehmen, weil sie einer bekannten Person gehört haben oder diese sie berührt hat, wurden schon 1977 im “Musée de reliques fétichistes de l’art” auf sehr vordergründige Art deutlich. Jetzt waren die Fetischzuweisungen weitaus hintergründiger und subtiler. Man sah die Bettwärmpfanne, die der berühmte Giacomo Casanova bei einem Abenteuer mit der Frau des damaligen Kölner Bürgermeisters Maria Ursula Columba von Grooten benutzt haben soll, und die Jacke des ersten Herointoten in Köln. Man konnte den Meisterschaftsgürtel und die Handschuhe des Boxers Peter Müller bestaunen, der Berühmtheit erlangte, weil er 1952 im Kölner Eisstadion den Schiedsrichter Pippow k.o. schlug,⁸²⁵ und die “Eros-Utensilien” der Uschi Gerdes, die als erste Mieterin ins Kölner Eros-Centers einzog, welches bezeichnenderweise auf dem Gelände des ehemaligen Schlachthofs Ehrenfeld errichtet worden war. Man sah die benutzten Bleistifte von Heinrich Böll, mit denen er seine maschinengeschriebenen Manuskripte korrigierte, und die Kehrtensilien vom Kölner Straßenkehrer Salvatore Vedda.

Zum Thema Fetisch im Museum greift Grasskamp in einem kleinen Essay über Spoerri zwei Geschichten aus Comic und Film auf, in denen jeweils ein wertvoller Fetisch aus einem Museum entwendet wird. Aus seinem Museumsschlaf gerissen kann er auf diese Weise außerhalb des Museums wieder “aktiv”, und seiner ursprünglichen Bedeutung gerecht werden.⁸²⁶ Spoerri kehrte diesen Prozeß in seinem “sentimentalen Museum” um, indem er die gängige Museumsfetischisierung verdrehte. In historischen Museen werden üblicherweise die Objekte ihrem ursprünglichen, außermusealen Zusammenhang entrissen, um als Zeugen und Beweisstücke ihrer einstigen Funktion zu fungieren. Aus “aktiven” Fetischen und Objekten werden durch ihre “Einweisung” ins Museum “passive” und leblose Gegenstände. Bei Spoerri hingegen wurden entweder bis dato unbedeutende Gegenstände erst durch die Aufnahme in sein Museum zu Bedeutungsträgern, vergessene, verdrängte und verbannte ehemalige Fetische durch den Einzug ins Museum “reaktiviert”, oder noch wirksame Fetische im musealen Kontext in banale Dinge zurückverwandelt.

Als Mitbegründer des Neuen Realismus war Spoerri natürlich vor allem daran gelegen, übliche und traditionelle “Fetische” aus dem Museumsalltag zu banalisieren, was ihm durch

⁸²²Vgl. Plessen und Spoerri in: Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981, S. 7.

⁸²³Vgl. Marie-Louise Plessen/Daniel Spoerri in: Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981, S. 7.

⁸²⁴Aus: ebd.

⁸²⁵Vgl. Ute Kaltwasser, Faust traf den dritten Mann, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 14. März 1979.

⁸²⁶Vgl. Walter Grasskamp, L’Objet maudit, in: Ausstellungskatalog Daniel Spoerri, Galerie Lüpke, Frankfurt a.M. 1983, (unpag.).

die Fälschungen und überraschenden Nachbarschaften, die sich aus der alphabetischen Ordnung ergaben auch gelang. Dadurch machte er Platz für neue "Fetische" wie solche, die dem Alltagsleben der Stadt Köln entsprangen. Wie viele kleine Dinge des täglichen Lebens Bedeutung haben, zeigte die rege Anteilnahme der Kölner an der Vorbereitung der Ausstellung. Im Vorfeld fand ein regelrechter Wettlauf statt, denn jeder wollte mit seinen Objekten dabei sein und hielt sein Material für besonders charakteristisch und sehenswert. Laut dem Kölner Stadt-Anzeiger vom 3./4. März 1979 sollen sich besonders Hobbysammler, darunter Ärzte, Künstler, Rechtsanwälte und Wissenschaftler beim Kölnischen Kunstverein gemeldet haben.⁸²⁷ Die gesamte Schau zeigte Dinge und Objekte aus zweitausend Jahren Kölner Geschichte, die je nach Glauben oder Wissen Relikte oder Reliquien waren. Glaubte man an die magischen oder überirdischen Kräfte der Nägel vom berühmten Dreikönigsschrein, wurden sie zur Reliquie, glaubte man es nicht, blieben sie ein bloßes Relikt. Die Unterscheidung zwischen diesem Begriffspaar lag allein im subjektiven Verhältnis zum Gegenstand und bestimmte in der Hauptsache die Intention des "Musée sentimental". Hätte man nichts weiter getan, als die sogenannten "ernst zu nehmenden", allgemein anerkannten Zeugen der Vergangenheit zusammenzutragen, wie dies bei der benachbarten "Parler"-Ausstellung der Fall war, hätte man, durch die Bezugnahme auf Köln, ein Heimatmuseum auf Zeit geschaffen. Doch das "Musée" war weder wissenschaftlich noch folkloristisch. Der bewußt französisch gewählte Begriff meinte Empfindung, ein Kriterium, das höchst unwissenschaftlich ist und doch jeden Tag unser Verhältnis zu der uns umgebenden Dingwelt bewußt oder unbewußt bestimmt.

Dieser Aspekt zeigte sich in allen Bereichen der Ausstellung. Spoerri präsentierte in seinem Musée sowohl den weltlichen, kirchlichen und privaten Reliquien- und Fetischkult eines jeden. Was er aber mit unterschwelliger Ironie deutlich machte, war nicht nur die Tatsache, daß und warum Objekte eine bestimmte Bedeutung für den einzelnen Menschen haben oder annehmen können und so als Manifestationen bestimmter Gefühlswerte fungieren, sondern auch, daß die Bedeutung dieser Objekte einem steten Wandel unterworfen ist. Ein Beispiel dafür waren die ausgestellten Bezoare,⁸²⁸ die in früheren Zeiten wegen ihrer heilenden oder magischen Wirkung in den Kunst- und Wunderkammern begehrte Sammelobjekte darstellten und in der Ausstellung als wertlose, zufällig gefundene Relikte vom Schlachthof Ehrenfeld zu sehen waren. Die einstige Bedeutung, ihre hohe Wertschätzung kannte wahrscheinlich kaum einer der Besucher. Daß sich im Verlauf der Geschichte Einstellungen zu Ereignissen und deshalb auch zu Objekten verändern, ist zwar bekannt, doch zeigt sich im tagtäglichen Leben immer wieder, wie schwer es ist, von der einmal gewonnenen Überzeugung abzuweichen. Spoerri lehrte mit seiner Ausstellung das Verhältnis zu Dingen und damit zur Geschichte neu zu überdenken, indem er die Bürger einer Stadt Erinnerungswertes zusammentragen ließ, das - aus welchem Grund auch immer - Bedeutung für diese Stadt hatte. Gleichzeitig benutzte er Fälschungen, welche bei ihrer Entdeckung die Verbindung zum Objekt plötzlich erschütterten oder ganz abreißen ließen. Der so erzeugte "indifferente" Gefühlsbezug wurde zusätzlich durch das schonungslose Nebeneinander von "anerkannten" Reliquien und "scheinbaren"

⁸²⁷Kaltwasser, Ute: Aus dem Alltag der alten Stadt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 3./4. März 1979.

⁸²⁸Bezoare sind steinartige Gebilde, die aus verschluckten und verfilzten Haaren oder Pflanzenfasern in Mägen verschiedener Säugetiere entstehen, hauptsächlich bei Pflanzenfressern. Ihnen wurde in der orientalischen und mittelalterlichen Medizin eine magische und entgiftende Wirkung zugeschrieben. In pulverisierter Form eingenommen, sollten sie u. a. ein Mittel gegen die Melancholie sein. Aufgrund dieser Tatsache wurden sie besonders in der Spätrenaissance mit kostbaren Materialien eingefaßt. Kaiser Rudolf II. hatte solche Bezoare in seiner Sammlung. Er ließ sogar wertvolle Gefäße daraus anfertigen, die Gift unschädlich machen sollten.

Trivialitäten gestört, vor allem wenn deutlich wurde, daß den scheinbaren Banalitäten bei genauerer Betrachtung eigentlich ein höherer "Status" gebührte.

*"Erst das noch unbekannt und undurchschaut vor uns Liegende schafft uns eine Vergangenheit. Der Blick nach rückwärts verändert sich in der Bewegung des Schreitens durch die immer neue Position, die der Augenträger einnimmt. Deswegen folgt aus dem Blick rückwärts nicht eine eindeutige Rekonstruktion des bisher beschriebenen Weges - aus der sich zwangsläufig die nach rückwärts einzuschlagende Richtung ergäbe; sondern es entsteht eine Vielzahl einzelner Konstruktionen von Teilstrecken, die sich daran orientieren, wo der sich bewegende Augenträger gerade steht."*⁸²⁹

Diese Feststellung Brocks zu Spoerris frühen Objekten und Objekttableaux läßt sich noch treffender auf das Ausstellungskonzept des "Musée sentimental" anwenden. Der Lauf der Zeit mit all seinen Veränderungen, wachsenden Erkenntnissen, größerem Wissen, neuen Technologien, macht Geschichte zu einem Fluß ohne "sichere Uferbefestigung". Dinge, die gestern absolute Wahrheit und unumstößliche Erkenntnis zu sein schienen, sind heute vielleicht irrelevant und überholt. So waren für Spoerri offensichtlich zwei Dinge wichtig, um den Weg für ein vorurteilsloses Denken und Handeln zu bereiten: zum einen den Grundbestand der "Welt" durch Sammeln wieder neu zu ermitteln, und zum zweiten die gesammelten Dinge durch neue Zusammenstellungen und Kombinationen aus ihrem alten Funktionszusammenhang herauszuholen und symbolisch neu zu belegen. Diese Dingverwandlung, die "Entzauberung" von bestimmten Objekten, und die plötzliche "Verzauberung" von anderen, kann als eines der Grundthemen des "Musée sentimental" gelten.

⁸²⁹Aus: Bazon Brock: Daniel Spoerri als Kulturheros, in: Katalog Daniel Spoerri Retrospektive, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1981, Modern Art Galerie, Wien 1981 (unpag.).

7.6 Mnemotische Analogien

*“Gedächtnis ist die Fähigkeit, mit der der Geist das Geschehene zurückruft”*⁸³⁰

Die antike Göttin des Gedächtnisses und der Erinnerung heißt Mnemosyne. Ihre Liaison mit Zeus hatte die Geburt der neun Musen zur Folge, den Schirmherrinnen der Wissenschaften und Künste. Als “Mutter der Musen” war Mnemosyne auch Göttin der Museen, die in dieser Bedeutungszuweisung an etwas erinnern sollen. Sie sind nicht nur Orte zur Präsentation der durch Inspiration entstandenen Objekte, sondern sollen auch an die Ausstellungsstücke selbst, an ihre Bedeutung und Geschichte erinnern. Die Museen sind Orte, an denen man sich erinnert, um Erkenntnis zu gelangen.

Die Gedächtniskunst, “ars Memoriale”, geht auf den griechischen Lyriker Simones von Kees (ca. 557-468 v. Chr.) zurück, der Cicero zufolge durch Zufall entdeckte, daß räumliche Ordnung und Reihenfolge die besten Gedächtnisstützen sind.⁸³¹ Zur Zeit Ciceros erschien das Lehrbuch der Gedächtniskunst “Ad Herennium”, welches besagt, daß das “künstliche Gedächtnis” (artificiosa memoria) von Orten und Bildern geschaffen wird. Um sich beispielsweise den Ablauf einer Handlung oder den Aufbau einer Rede einzuprägen, solle man sich einen Ort, einen “locus” wählen, an den man sich leicht erinnern kann, was in der Regel ein Gebäude mit einzelnen Räumen ist. In diese Räume können dann bestimmte Bilder, die “imagines” (Gegenstände oder Menschen) plaziert werden, die man sich merken möchte. Beim imaginären Abschreiten der einzelnen Räume mit den entsprechenden Bildern, kann auf diese Weise Bild für Bild erinnert werden.

*“Wer diese Fähigkeit (des Gedächtnisses) trainieren will, muß deshalb bestimmte Orte auswählen und von den Dingen, die er im Gedächtnis behalten will, geistige Bilder herstellen und sie an die bewußten Orte heften. So wird die Reihenfolge dieser Orte die Anordnung des Stoffs bewahren, das Bild der Dinge aber die Dinge selbst bezeichnen, und wir können die Orte anstelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen.”*⁸³²

Bis in die Renaissance hinein wurden eine Reihe ausgefeilter Techniken zur Schulung des Gedächtnisses entwickelt und überliefert. Sie alle basieren auf der Methode, dem Gedächtnis in einer bestimmten Reihenfolge ein Grundrepertoire von Orten oder Bildern einzuprägen, mit denen dann beliebige und wechselnde Sachverhalte assoziiert werden können. Eine antike Erinnerungstechnik wurde beispielsweise von Giulio Camillo (1480-1544) mit seinem “Teatro della memoria” von 1530 aufgenommen. In diesem “Theater aller menschlichen Errungenschaften“, das nach Bredekamp als *“Muster eines mnemotechnischen Idealbaus auch als ein ideales Universalmuseum zu lesen ist”*⁸³³, wird der Zuschauer an alle Geheimnisse des Daseins erinnert, die sich laut Camillo in einer “paradiesähnlichen Vergangenheit” verstecken.⁸³⁴ Das Memoriatheater zeigt ein neues Menschenbild und ein neues, auf das Individuum konzentriertes Weltbild. Der Platz des Memorierenden in der Mitte des Theaters macht die damalige Überzeugung deutlich, daß der Mensch als schöpferisches, selbständiges

⁸³⁰Aus: Ciceros “De inventione”, II, liii, 160 in: Yates, Berlin 1994, S. 26.

⁸³¹Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 26.

⁸³²Aus: Cicero, De oratore, II, lxxxvi, S. 351-354, in: Yates, Berlin 1994, S. 11.

⁸³³Aus: Bredekamp, Berlin 1993, S. 27.

⁸³⁴Vgl. Gedächtnis in der Renaissance: das Gedächtnistheater des Giulio Camillo, in: Yates, Berlin 1994, S. 123-149.

Individuum nun allein imstande war, den Weg zur göttlichen Ordnung zu finden. Erinnern ist bei Camillo identisch mit Verstehen.

Die Gedächtnistradition lehrt aber nicht nur, daß man sich mit Hilfe von Bildern besser erinnern kann, sondern daß diese Bilder auffällig und emotional wirkungsvoll sein müssen, und zudem assoziativ miteinander verknüpft werden sollen.⁸³⁵

Quintilian, ein Rhetoriklehrer Roms im ersten Jahrhundert, schrieb mehr als ein Jahrhundert nach Ciceros *“De oratore”* in seiner *“Institutio oratoria”* über die Gedächtniskunst:

*“[...] Denn wenn wir nach einer gewissen Zeit an irgendwelche Örtlichkeiten zurückkehren, erkennen wir nicht nur diese selbst wieder, sondern erinnern uns auch daran, was wir dort getan haben, auch fallen uns Personen wieder ein, ja zuweilen kehren gar die Gedanken in unseren Geist zurück, die wir uns dort gemacht haben [...]. So werden denn Orte ausgewählt, die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich und einprägsam ausgestattet sind, wie ein großes Haus, das in viele Räume eingeteilt ist [...]. Was ich von dem Haus gesagt habe, läßt sich auch mit öffentlichen Bauten, einem langen Weg, dem Lageplan von ganzen Städten und mit Bildern machen. Oder man kann sich solche Orte selbst ausdenken.”*⁸³⁶

Gewöhnlich sehen wir im Alltagsleben unbedeutende und banale Dinge nicht bewußt. Wir können uns in der Regel nicht an sie erinnern, weil unser Verstand nicht durch jedes beliebig Neue angeregt wird. Doch das Ungewöhnliche, Spektakuläre, Unglaubliche oder Lächerliche bleibt uns meist in der Erinnerung haften.

*“Aufgang, Lauf und Untergang der Sonne sind niemandem wunderbar, denn sie ereignen sich täglich. Aber Sonnenfinsternisse erregen Erstaunen, denn sie sind selten, und sind sogar noch wunderbarer als Mondfinsternisse, denn diese ereignen sich häufiger.”*⁸³⁷

In der antiken Welt ohne Druckverfahren, war ein geübtes Gedächtnis überaus wichtig, da es noch kein Papier gab um Notizen zu machen oder Vorlesungen aufzuschreiben. Unsere heutige Zeit ist dagegen, das Gedächtnis betreffend, prädestiniert für das Vergessen. Obwohl die Menge des Wissenswerten ständig zunimmt, können wir selbst nur noch partielle Information aufnehmen und behalten. So gibt es neben dem eigenen Gedächtnis zahlreiche Möglichkeiten, Wissen zu speichern. Das, was dabei dem Vergessen zum Opfer fällt, ist meist das *“Alltägliche”* und *“Banale”*. Der Prozeß dieses Selektionsverfahrens ist fast immer ein unbewußter. Er wird erst dann bewußt, wenn scheinbar uninteressante Ereignisse durch bestimmte Umstände plötzlich ins Licht des Interesses rücken.

Spoerris Projekt ist dem klassischen Modell der Gedächtniskunst in einigen Aspekten sehr ähnlich. Nach Platons Auffassung ist alles Erkennen eigentlich Wiedererkennen.⁸³⁸ Diese These, die sich im Memoriatheater von Camillo wiederfindet, erklärt, warum Erinnern gleichzusetzen ist mit Verstehen. Auch Spoerri wählte einen Ort, einen *“locus”*, in diesem Fall die Stadt Köln. Die Mehrzahl der Besucher, also Kölner, welche die Ausstellung mitgestalteten, fanden zwar einen begrenzten, aber bekannten Ort vor, der nun mit Erinnerungsstücken gefüllt wurde. Die Ähnlichkeit zum antiken Erinnerungsmodell besteht hier zum einen in der Auswahl eines Ortes, an den man sich gut erinnern konnte und den man gut kannte, und zum anderen in dem Wiedererkennen der *“imagines”*, die in Form der

⁸³⁵Vgl. Yates, Berlin 1994, S. 231.

⁸³⁶Aus: *Institutio oratoria*, III, iii, 4, in: Yates, Berlin 1994, S. 28.

⁸³⁷Aus einem anonymen Text: Ad C. Herennium, III, xxii, in: Yates, Berlin 1994, S. 17/18.

⁸³⁸Vgl. Kat. Wunderkammer des Abendlandes, Bonn 1994, S. 26.

ausgestellten Objekte, vergessene, verschüttete oder verdrängte Erinnerungen zurück ins Gedächtnis riefen. Der Moment des Wiedererkennens durch Fundstücke einer kollektiven Sammelstrategie ist vergleichbar mit dem sich Erinnern an bereits Gewußtes in Camillos Memoriatheater.⁸³⁹ Und auch das Verstehen durch Erinnern ist ein Faktum, das bei Spoerri "Musée" erfolgte, denn die Bruchstücke einer kollektiven Vergangenheit wurden zusammengetragen und durch die ungewohnte Präsentation zu Urhebern eines neuen und ungewöhnlichen Geschichtsverständnisses.

Der Grund, warum Orte das Gedächtnis stützen, liegt nach Quintilian darin, weil wir aus Erfahrung wissen, daß ein Ort Assoziationen im Gedächtnis auslöst.⁸⁴⁰ Man braucht "imagines agentes", aktive Bilder, die einprägsam sind, und anhand derer man sich bestimmte Dinge oder Situationen ins Gedächtnis zurückruft. Diese Überzeugung findet sich auch verschiedenen Anweisungen zur Einrichtung einer Kunst- und Wunderkammer in der Renaissance.

*"Neben solchen Librareyen und Buchkammern haben erlauchte Potenthaten, auch Bilder (oder wie mans nennen mag) Kunstcammern gehalten, damit sy nicht allein die Historien in Büchern, sondern auch zu merer ergötzlichkeit [!] des Gesichts und sterkung der gedechtnus. solche historien, [...] für Augen haben, auch der kunstbegirigten Jungent in iren studys damit dinen möchten, gehalten."*⁸⁴¹

Das "Musée sentimental", gefüllt mit Bildern und Geschichten der Stadt Köln, mußte zwangsläufig die Erinnerung der Bürger dieser Stadt beleben und Vergessenes ins Gedächtnis zurückrufen. Es spiegelte die kollektive Erinnerung einer ganzen Stadt und wurde in seiner Eigenschaft als Mikrokosmos der Stadt Köln zum Erinnerungsort für den Besucher. Setzt man die Stadt Köln mit einem Gedächtnisraum gleich, einem "locus", der in den Ausstellungsräumen sein Pendant fand, so konnte der Besucher beim Abschreiten dieser "loci"=Ausstellungsräume=Köln solche "imagines"=Objekte und Bilder sehen, welche Erinnerungen an die Geschichte dieser Stadt in sein Gedächtnis zurückholten. Durch die Tatsache, daß die Ausstellung einen Zeitraum von 2000 Jahren zusammenfaßte, glich der Ort beinahe einem sich in der Zeit bewegenden "locus".

*"Die Gedächtnisräume, auf / in denen man sich bewegt und die sich selbst bewegen können, könnte man (in Anlehnung an die imagines agentes) als 'loci agentes' oder 'loci vivientes' bezeichnen. Hier wirken Raum und Zeit zusammen - es sind eigentlich nicht mehr Gedächtnisräume, loci oder topoi, sondern chronotopoi."*⁸⁴²

Die Objekte, die Spoerri als Wirklichkeitszitate in seinem "Musée sentimental" benutzte, gleichen Behältnissen, die gefüllt waren mit Erinnerungen. "Zitieren" wird hier in seiner

⁸³⁹Vgl. ebd.

⁸⁴⁰Vgl. Ad C. Herennium, in: Yates, Berlin 1994, S. 17/18.

⁸⁴¹Aus: Gabriel Kaltemarckt, Bedenken, wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte, Manuskript im Staatsarchiv Dresden, MS Loc. 9835, transkribiert und übersetzt von: Barbara Gutfleisch/Joachim Menzhausen, How a Kunstammer should be formed, Gabriel Kaltemarckt's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, 1587, in: Journal of the History of Collections, Bd. 1, Heft 1, 1989, S. 3-32, zit. nach: Valter, Aachen 1995, S. 92.

⁸⁴²Aus: Erika Greber, Pasternaks unsystematische Kunst des Gedächtnisses, in: Gedächtniskunst, Bild-Raum-Schrift, Studien zur Mnemotechnik, Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hrsg.), Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991, S. 314 (im folgenden Haverkamp, Frankfurt a.M. 1991). Die Bewegung in der Zeit kann z. B. mit dem Bild eines fahrenden Zuges verglichen werden.

Bedeutung als “wieder-holen” verstanden, denn der Besucher konnte sich tatsächlich Erinnerungen anhand der im Raum plazierten Bilder und Objekte zurückholen. Aber “Zitieren“ bedeutet auch ein Herausnehmen, ein Isolieren von Gegenständen oder Worten und deren Versetzung in einen anderen Raum oder Kontext, wobei deutlich wird, daß Geschichtsbetrachtung und –beurteilung immer nur aus der Perspektive einer bereits veränderten Gegenwart erfolgen kann, aus unserem heutigen Blick zurück in die Vergangenheit und nie aus der Sicht eines Zeitgenossen .

Gedächtnissysteme wurden aber früher nicht nur angelegt, um etwas memorierbar zu machen, sondern auch, um das Bewußtsein emotional zu bewegen. Reichert konstatiert in seiner Abhandlung über “Joyces Memoria”, daß diese Akzentuierung, die er von Dantes Göttlicher Komödie ableitet, dem mittelalterlichen Denken über die Aristoteles-Rezeption vermittelt worden sei:

*“Es sei einzig die Leidenschaft, die heftige Gemütsbewegung, der Affekt (pathos), hervorgerufen in der Seele durch eine sinnliche Empfindung (aisthesis), welche zu einer Art Bild führten, einem geistigen Bild von etwas anderem, das er phantasma nennt, und welches dann, in einem weiteren Schritt, im Gedächtnis aufbewahrt, ‘behalten’ werden könne.”*⁸⁴³

Emotionale Momente wie lachen, weinen, staunen, phantasieren, assoziieren und spekulieren, die eine gefühlsmäßige Bindung an das Zuerinnernde voraussetzen, gab es im “Musée sentimental” als Ortsmetapher für Köln viele. Es diente nicht nur der nüchternen Erinnerung, sondern wollte, gerade weil es größtenteils von Kölnern besucht wurde, auch deren “Sentiment” ansprechen.

Setzt man Gedächtnis mit Speichern gleich, dann wäre ein Fotoapparat ein Gedächtnis, denn er fixiert seinen Gegenstand als Licht-Bild. Diese, mit der Erfindung der Fotografie einsetzende neue Speicherungsmöglichkeit der sichtbaren Seite der Dinge, simuliert Wahrnehmung.⁸⁴⁴ Doch die scheinbare “Neutralität” einer Fotografie täuscht. Aus dem jeweiligen Kontext herausgerissen, gibt sie nur einen kleinen Teilausschnitt der Realität wieder. Übergreifende Zusammenhänge kultureller, wirtschaftlicher oder politischer Natur bleiben verborgen. Die persönliche Einflußnahme durch den Fotografen ist unvermeidlich. Trotzdem wird sie als rein visuelles Versatzstück einer Vergangenheit auch heute als Realitätsbeweis und Wahrheitsbehauptung beispielsweise vor Gericht zugelassen. Ähnlich verhält es sich mit allen Dingen und Objekten, mittels derer man Vergangenheit rekonstruieren will. Objektive Geschichtsschreibung ist eine Illusion, und daß sie nicht nur aus Ereignissen bestehen kann, die in Büchern oder historischen Ausstellungen als bedeutsam eingestuft werden, zeigte das “Musée sentimental” auf unmißverständliche Weise. Auch nebensächliche Begebenheiten sind Teil unserer Vergangenheit und können sogar auf wunderliche Weise, wenn sie einmal ans Licht kommen, die großen Ereignisse in Frage stellen. Geschichte rekonstruieren heißt Erinnerung aktivieren. Indem Spoerri zeigte, daß schon der für den Besucher erinnerbare Zeitraum der Ausstellung sehr persönlich und dadurch verschieden erlebt wurde, stellt er damit gleichzeitig den großen geschichtlichen Rahmen der Ausstellung, angefangen bei den Römern, als einen objektiven in Frage.

Ruft man sich die Geschichte Ciceros vom Erfinder der “ars memoria”, Simonides, in Erinnerung, der den Einsturz einer Festhalle überlebte und sich zur Identifizierung der Toten

⁸⁴³Aus: Klaus Reichert, Joyces Memoria, in: Haverkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 335.

⁸⁴⁴Vgl. Wolfgang Beilenhoff, Licht-Bild-Gedächtnis, in: Haverkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 444.

die Sitzordnung mit einer mnemotechnischen Übung vergegenwärtigte⁸⁴⁵, wird deutlich, daß es bei der “ars memoria” vor allem auf die Ordnung der Dinge ankommt. Bei der Ordnung der Orte, die dann die Ordnung der “imagines” bestimmt, kommt es nach Cicero in der Hauptsache auf persönliche Merkbilder oder “effigies” an, die die einzelnen Dinge charakterisieren.⁸⁴⁶ Hierin unterschied sich Spoerris “Musée sentimental” von dem Ansatz der antiken Gedächtniskunst. Spoerris Ordnung diene nicht einer einzelnen Person zur Erinnerung, demzufolge konnte es keine subjektive Ordnung mit subjektiven Merkbildern geben. Spoerris Ordnungsprinzip sollte mit den “imagines” von vielen für viele memorierbar sein. Ziel war es also, eine subjektive Ordnung zu vermeiden und durch das Prinzip der alphabetischen Reihenfolge eine zufällige zu schaffen, wobei die “alte Antinomie von Providentia gegen Fortuna”⁸⁴⁷, der Einschränkung der Macht des Zufalls in der Geschichte, hier ins Gegenteil verkehrt wurde.

⁸⁴⁵Vgl. Die drei lateinischen Quellen zur klassischen Gedächtniskunst, in: Yates, Berlin 1994, S. 11.

⁸⁴⁶Vgl. Anselm Haverkamp, Hermeneutischer Prospekt, in: Memoria, Vergessen und Erinnern, Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1993, S. XI.

⁸⁴⁷Vgl. Holländer, Aachen 1994, S. 16.

7.7 Die Affinität zur Kunst- und Wunderkammer: Gleichwertiges, Mehrdeutiges, Wandelbares, Kurioses

Die Schwierigkeit bei jeder wie auch immer gearteten Sammlung von Objekten besteht in den verschiedenen Möglichkeiten ihrer Ordnung. Wie die Ordnungskriterien und Klassifikationen, so das Wissen und die Erkenntnis, die man aus einer Sammlung gewinnen kann. Erkenntnisse formen wiederum gesellschaftliche Maßstäbe, Werte und Moralvorstellungen, welche oft schwieriger zu revidieren sind, als die Ordnung, auf deren Basis sich dieses Wertesystem entwickelte. Eine Möglichkeit, Maßstäbe zu ändern, mit Traditionen zu brechen und allzu gesicherte Festschreibungen zu lockern, muß folglich entweder eine Neuordnung derjenigen Dinge innerhalb einer Sammlung sein, die dieses Wertesystem bestimmen, oder eine Auswahl und Präsentation von solchen Objekten, die bis dahin als nicht "erkenntnisableitend" galten. Daniel Spoerri wandte beide Methoden in seinem "Musée sentimental" an.

Wie schon Duchamp in der Ausstellung der "Society of Independent Artists Inc." 1917 in New York, ersetzte auch er die bis dahin in der Museumspraxis gängigen Ordnungsmuster durch die neutrale Ordnung der alphabetischen Reihenfolge, die zufällig und ohne vorgegebene Bedeutung war. Das einzig verbindende Element der Objekte war ihr Bezug zur Stadt Köln. Es gab keine Prioritäten und der Zugang zu den Objekten konnte direkt und voraussetzungslos erfolgen, um so ein anderes, unbekannteres Bild der Stadt Köln zu vermitteln. Zum anderen stieß er bei seiner Recherche nach Kölner Geschichte auch in Bereiche vor, die sonst für historische Ausstellungen nicht von Bedeutung waren. Seltene, seltsame, witzige, vergessene, spektakuläre oder scheinbar unbedeutende Dinge aus privatem wie öffentlichem Besitz, Gegenstände, die im Zuge der Aufklärung als "Plunder" beschimpft und seitdem für die öffentlichen Museen nicht mehr von Interesse waren, nahm er ganz bewußt in sein "Musée" auf und bewies, daß solche Objekte durchaus Erkenntnisse vermitteln können.

Diese Methodik Spoerris macht Parallelen zu einer Sammlungsform deutlich, auf deren Grundlage das moderne Museum überhaupt erst entstehen konnte, und die noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts als antiquiert, unzeitgemäß und chaotisch galt, die, der Kunst- und Wunderkammern. Die Ähnlichkeit zeigt sich aber nicht nur in der Anwendung anderer Ordnungskriterien oder in der ungewöhnlichen Auswahl der Objekte, sondern auch in dem Anspruch auf einen universalen historischen Überblick durch die lexikographische Aufarbeitung im Katalog zur Ausstellung. Durch die Auswahl der Objekte aus verschiedensten Bereichen, dem zufälligen Nebeneinander der ungleichen Gegenstände und dem Verzicht auf Trennwände, ignorierte Spoerri jene bis heute übliche rigorose Abgrenzung der verschiedenen Disziplinen in den Museen, welche die Universalität der alten Kunst- und Wunderkammern abgelöst hatte. Er griff damit eben diesen historischen Sammlungstyp wieder auf, in dem es keine Hierarchien gegeben hatte und die Dinge, welche die Welt repräsentieren sollten, noch jungfräulich nebeneinander standen. Tatsächlich bekommt man den Eindruck, als ob Spoerri mit der Planung und Realisierung seines "Musée sentimental" im Zeitraffer jene Entwicklung durchlief, die zur Entstehung dieses historischen Sammlungstyps entscheidend beigetragen hatte.

Am Anfang stand auch bei ihm die "curiositas" und der Wunsch, die Stadt, in der er gerade eine Professur angenommen hatte, besser und "anders" kennenzulernen.⁸⁴⁸ Der Neugierde folgte das vorurteilsfreie Sammeln, um einen neuen und aktuellen Fundus zur Kölner Geschichte zu erstellen. Indem er die unterschiedlichsten Bereiche der Stadt mit einbezog, schaffte er es, in gewisser Weise eine Art Universalität in bezug auf Köln in die Sammlung zu

⁸⁴⁸Vgl. Daniel Spoerri, Einleitung in: Kat. Le Musée de Cologne, ebd. S. 9.

bringen. Durch die alphabetische Ordnung war die Zusammenstellung der Objekte neutral und gleichwertig. Das unübliche Nebeneinander wiederum machte Objektkombinationen möglich, die höchst assoziativ waren. Entweder riefen die Objekte selbst vielseitige Erinnerungen bei den Kölnern wach oder man konnte die passenden Geschichten dazu im Katalog nachlesen. Die neuen Nachbarschaften der Dinge evozierten neue Erkenntnisse, Schlußfolgerungen und Empfindungen, was dazu führte, daß die Geschichte Kölns tatsächlich aus einem anderen Blickwinkel wahrgenommen werden konnte. Das Ganze war zudem mit einer humoristischen Note untermalt, die es zum Vergnügen machte, Geschichte auf diese Art und Weise zu entdecken.

Diese Wiederbelebung einer fast vergessenen Ordnungsstruktur, die sich durch Aspekte wie Gleichwertigkeit, Wandelbarkeit, Mehrdeutigkeit und "Respekt" vor dem Kuriosen auszeichnete, brachte tatsächlich eine andere Sichtweise mit sich: Die Gleichwertigkeit in der Kölner Präsentation der Gegenstände machte bis dahin gewohnte Wertzuschreibungen fragwürdig und die Grenze zwischen bedeutsam und trivial, kostbar und wertlos, heilig und profan fließend. Man sah allgemein verehrte Reliquien wie die Kordel des Gewandes und Teile vom blutigen Totenkleid des John Joseph neben den bonbonverklebten Schuhen der "Jungfrau" vom Kölner Karneval 1968. Edles Kunsthandwerk aus dem Ratssilber der Stadt wie den kostbaren Tafelaufsatz "Vater Rhein" für die Pariser Weltausstellung 1900 war neben dem Kotwagen aus dem Schlachthof Ehrenfeld und der Brikett-Sonderprägung von "Rheinbraun" plaziert. Die "Kopie" einer Büste der heiligen Ursula stand neben "echten" Relikten, wie Frittenpikern und Blechdosenlaschen, die am 16.06.1978 trotz einer Warntafel mit der Aufschrift: "*Achtung: Im Berliner Zoo starb der See-Elefant 'Roland', weil Zoobesucher Futter und allerlei Gegenstände ins Becken warfen...*"⁸⁴⁹ aus dem Robbenbecken des Kölner Zoos gefischt worden waren. Man sah zum Stichwort "Nuggelfläsch" alte römische und neue moderne Babyfläschchen, unter "Kölsch" römische Spruchbecher⁸⁵⁰ aus dem Römisch-Germanischen Museum und eine Sammlung neuer Kölschgläser, die Zeugnis dafür waren, daß der Kölner noch nie um einen Grund zum Trinken verlegen war. Die abgenutzte Aktentasche vom ehrwürdigen "Denkmal" Konrad Adenauer wirkte in der Ausstellung wie ein Symbol bundesdeutscher Bescheidenheit. Zusammen mit der römischen Bronzekanne, die bei Ausschachtungsarbeiten in seinem Garten gefunden wurde und die er - wie so viele seiner Mitbürger - nicht meldete, machte sie den Altkanzler beinahe zum "Menschen von nebenan". Der berühmte Kölner Dom war neben einigen von Umweltverschmutzung zerfressenen Bauteilen der Außenfassade durch ein Schild mit der Hausnummer 4 vertreten, welches zeigte, daß seit der Häuserzählung durch Napoleons Soldaten auch der Dom nur ein "Haus" wie jedes andere war. Und eine Reihe von Domsouvenirs konnten fast den Eindruck erwecken, daß das berühmte Bauwerk seine größte Ausstrahlung in Form von billigen Imitationen wie Briefbeschwerern, Aschenbechern oder dem obligatorischen Glashaus mit Schneegestöber besaß, die seinen Ruhm in "klingende Münzen" verwandeln sollten.

Durch die gleichwertige Präsentation solcher, oftmals krasser Gegenüberstellungen wurde dem Betrachter in aller Deutlichkeit vor Augen geführt, daß geringschätzig eingestufte und als nicht ausstellungswürdig erachtete Objekte plötzlich einen bestimmten Wert bekommen und sehr wohl ihren Beitrag zu einer neuen Art der Geschichtsbetrachtung leisten konnten.

⁸⁴⁹Aus: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 196.

⁸⁵⁰Spruchbecher waren eine besondere Gattung innerhalb der römischen Keramik und trugen Sprüche, welche die Verwendung der Gefäße als Trinkbecher auswies, wie "reple = Füll nach", "Bibite = Trinkt", "Vis = Verleihe mir Kraft" oder "Avoco me = Lenke mich ab", vgl. ebd. S. 118.

Die zufällig eingesammelten und in einen lokalhistorischen Kontext gebrachten Objekte voller Assoziationen und Erinnerungen wirkten wie disparate und doch durch das Thema miteinander verbundene Fetzen der Wirklichkeit, in denen sich das Leben von Köln spiegelte. Die Ausstellung offenbarte den überraschenden, witzigen, traurigen oder spöttischen, in jedem Falle aber neuen Sinn auch durch die Geschichten und Anekdoten - ob wahr oder unwahr - die zu den Stücken gehörten. Die Auswahl und Zusammenstellung des Gesammelten, an der nicht nur die Schüler der Multimedia-Klasse beteiligt waren, sondern in die auch etliche Kölner Bürger ihre Ideen und Leihgaben einbrachten, eröffnete Bezüge und Assoziationen, welche die Phantasie des Betrachters auf vielfältige Weise ansprachen. Die Objekte verschiedenster Bereiche und Herkunft sollten den Blick auf neue Besonderheiten der Stadt freilegen und sowohl Gegensätze und Widersprüche der Stadt als auch sich daraus ergebende Verbindungen und Querbezüge zeigen. Durch das Fehlen von grenzensetzenden oder gar abschirmenden Trennwänden in der Ausstellung, durchkreuzten sich die Spuren lokaler Geschichte und lokalen Geschehens und interpretierten sich gegenseitig. Spoerri wollte keine wissenschaftlichen Behauptungen aufstellen und keine historisch gesicherten oder festgelegten Fakten präsentieren, sondern dem Besucher Freiräume schöpferischer Entdeckung offen lassen. Er vollzog eine Gratwanderung zwischen dem Einkreisen und Offenlassen zugleich bei seinem Versuch, die Identität einer Stadt zu finden, ohne sie im Klischee zu vermauern.

Daß ihm bei dem Aufbau seines "Musée" das Spekulieren nicht nur Spaß machte, Assoziationsketten sogar erwünscht und wichtiger Bestandteil waren, machte er im Katalog deutlich, denn - so seine Rechtfertigung - in seiner Phantasie könne man schließlich

*"[...] vom einen zum anderen überspringen, Dinge miteinander verkuppeln, die aller Logik gottseidank widersprechend, einen Reiz ausüben, von dem etwas ausgeht, das einen vermuten läßt (für wenige Minuten vielleicht nur), daß man durch einen Schleier Zusammenhänge erkennt, die sich einem sonst nur darum verschließen, weil dieser eigentlich so luftige Schleier gewissermaßen durch die Logik, [...] sich uns als feste und undurchdringliche Mauer darstellt, die solche von der Sensibilität der Sinnesverwirrungen und Durchwirkungen ausgeweitete Empfindung normalerweise völlig abpanzert."*⁸⁵¹

Die Möglichkeit des Vergleiches von - für unser heutiges Verständnis - Unvergleichbarem, ist nur mittels einer Präsentation möglich, die ohne vorgegebene Ordnungsmuster und Hierarchien arbeitet und die es in dieser Form in den heutigen Museen nicht mehr gibt. Es ist jenes veraltete "Analogie- und Gleichheitsdenken", durch das Zusammenhänge anders gesehen und beurteilt werden können. Im "Musée sentimental" bestand dieses "Gleichheitsdenken" beispielsweise darin, vordergründige Ähnlichkeiten zu enthüllen, um dadurch hintergründige Erkenntnisse ans Licht zu bringen, denn oft verhalf der Witz bloßer Alliterationen, Wortverwandtschaften, Wortspiele oder einfacher Namensgleichklänge dazu, überraschende historische Verbindungen offenzulegen. Es waren oft simple "Eselsbrücken", die zu spontanen Assoziationen und Gedankensprüngen führten. Auch hier steht Spoerri ganz in der Tradition Duchamps, dessen Vorliebe für doppeldeutige und hintergründige Wortspiele aufgrund verschiedener Publikationen und ihrer Edition im "Koffermuseum" durchaus bekannt war.

Eine solche Assoziationskette begann bei Spoerri beispielsweise mit einer "Fußnote" zum Stichwort "Klingelpütz", ging weiter zum Kassiberstein, dem kölschen "Pütz" und lateinischen "Puteus" für Brunnen bis zur "Putana" und der steinernen Totentafel der Ursula

⁸⁵¹Aus: ebd. S. 111/112.

Columba von Groote geborene zum Pütz, die als Frau des Bürgermeisters eine Liebschaft mit Giacomo Casanova hatte. Frei konnten die Gedanken auch schweifen zwischen den drei “Ursulas” im “Musée”: hier kam man von der “Pützputana”,⁸⁵² besagter Bürgermeistergattin, zu deren Namensgefährtin, der Prostituierten Ursula Gerdes aus dem Eroscenter, um schließlich bei der Büste der jungfräulichen Märtyrerin Ursula zu landen, der Schutzpatronin der Stadt Köln, deren Gefolgschaft sich durch den Schreibfehler eines Mönches auf wundersame Weise von elf auf elftausend Jungfrauen vermehrt hatte, was sich natürlich äußerst positiv auf den Reliquienexport der damaligen Zeit auswirkte.⁸⁵³

Spekulativ, doch sehr amüsant waren die Überlegungen von Spoerri und Marianne Esch zum Stichwort “Nippes”. Unter dem Motto “*Kein Nippes aus Nippes - aber nach Nippes zum Nippen*”⁸⁵⁴ gingen sie dem Wortursprung von “Nippes” in seiner Bedeutung als “Kram” und “Kitsch” nach. Die Möglichkeiten der Wortbildung variierten dabei ihren Ergebnissen zu Folge von Nippes = “nie Pest” verbunden mit der Überzeugung, es hätte diese todbringende Seuche innerhalb der Mauern Kölns niemals gegeben, über die Tatsache, daß eine Porzellanfabrik in Nippes ansässig war, bis hin zur Familie De Nepa, die im 12. Jahrhundert in Köln eine Schankwirtschaft betrieb.

Wie die Sammlungen der Renaissance von den Vorlieben ihrer Besitzer geprägt waren, so ließ auch Spoerri bei Objektkombinationen, die für ihn besonders phantasieanregend waren, eine persönliche Wertung mit einfließen. Dies geschah mal ernst, mal ironisch, wie die Vitrine mit dem kostbaren Tafelaufsatz “Vater Rhein” bewies. Die Darstellung des Flußgottes, der sich pathetisch aus den Wellen erhebt und ein Schiff auf seiner Hand trägt, zeigt das Reichswappen und die Schilde der Rheinuferstaaten, überragt von Preußens Flagge. Er symbolisiert den Rhein als Förderer der deutschen Seemacht mit Köln an der Spitze, geschützt von Deutschlands Kaiser und getragen von den Ständen und Gewerken des Reiches.⁸⁵⁵ Spoerri fügte der aussagekräftigen Allegorie ein Spruchband mit dem berühmten Horaz-Zitat “*Dulce et decorum est pro patriam mori*”⁸⁵⁶ bei und garnierte die Vitrine noch zusätzlich mit braunem Kölner Zucker und abgewetzten Messern aus dem Kölner Schlachthof Ehrenfeld, der bezeichnenderweise zur gleichen Zeit wie der Tafelaufsatz entstanden war, und durch eine “freie” Namensdeutung Spoerris in “Schlachtfeld der Ehre” umgetauft wurde.⁸⁵⁷

*“Die heutigen Museen haben uns der Vieldeutigkeit und Ambivalenz der Objekte beraubt, denn überall herrschen Festlegungen von Kennern. Dazu hat die einseitig übertriebene Entwicklung des Museumsgedankens geführt. Doch wer kein solcher Kenner ist, kann diese Festlegungen nicht relativieren, denn es gibt viele Möglichkeiten sich festzulegen.”*⁸⁵⁸

Dieser treffenden Einschätzung Brocks im Vorwort des Kataloges setzte Spoerri im “Musée sentimental” ein wahres Assoziationsgeflecht, ein gedankliches Bezugssystem entgegen, welches potentiell alles mit allem in Verbindung brachte und auf diese Weise die Vielschichtigkeit der Wahrnehmung und Mehrdeutigkeit von Objekten vor Augen führte. Denn durch die neutrale Ordnung der alphabetischen Reihenfolge blieben die

⁸⁵²So Spoerris Titulierung der Ursula von Groote in seiner “Fußnote” zu Klingelpütz, vgl. ebd. S. 112.

⁸⁵³Vgl. ebd. S. 155 und S. 181, vgl. auch Georg Jappe, Kölner Kulturgeschichte aus dem Hut gezaubert, in: Zeitmagazin, 23. März 1979.

⁸⁵⁴Aus: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 131.

⁸⁵⁵Vgl. ebd. S. 161/162.

⁸⁵⁶Übersetzung: “Süß und ehrenvoll ist es, fürs Vaterland zu sterben.”

⁸⁵⁷Vgl. ebd. S. 10.

⁸⁵⁸Aus: Bazon Brock, Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: ebd. S. 26.

Objektzuordnungen zu den einzelnen Stichworten stets unverbindlich. So waren Porzellanfiguren aus dem Kunstgewerbemuseum sowohl unter “Nippes” als auch unter “Karneval” zu sehen, Flohfallen sowohl unter selbigem Stichwort als auch unter “Casanova” ausgestellt, Informationen zur Ursula-Legende sowohl unter “Heilige Ursula” als auch unter “Reliquien” nachzulesen und Kölns peinliches Buhlen um die Gunst Adolf Hitlers wurde sowohl unter dem Stichwort “Drittes Reich” als auch unter “Verbundbrief” deutlich.

In der Ausstellung waren auch die vielen banalen und “kleinen Dinge des Lebens” vertreten, die im Laufe der Zeit aus den Augen und Köpfen der Menschen verschwinden. Doch Spoerri “erklärte” diese Objekte nicht einfach zum Kunstwerk, wie Duchamp und die Objektkünstler der 60er Jahre es taten, zu denen er selbst einmal gehörte. Er benutzte die Banalität des Banalen auch nicht als Schockmittel gegen den sogenannten guten bürgerlichen Geschmack, nicht als Provokation oder bloße Erhöhung des Trivialen, sondern leugnete sie, indem er zeigte, daß je nach Blickwinkel scheinbar Banales plötzlich eine Bedeutsamkeit erlangen konnte. Denn bekommt ein Objekt eine Geschichte oder wird durch ungewohnte Zusammenstellung in einen anderen Kontext gesetzt, kann sich damit auch sein Status ändern, den es bis dahin innehatte. Durch diese einfache aber wirksame Regel unterzog Spoerri die ausgestellten Gegenstände einer wahren Objektmetamorphose. Er brach mit historisch verfestigten Ansichten, indem er unmißverständlich zeigte, daß manches “Denkmal” längst seine Gültigkeit verloren hatte, wie die in Trümmern liegende einstige Gloria Preußens. Er ließ Reliquien zu Relikten werden und machte Relikte wiederum zu Reliquien. Durch die Unsicherheit, ob “falsch” oder “echt”, thematisierte er Glaubensfragen wie die, ob die Gebeine der Heiligen Drei Könige tatsächlich gegen Hagel, Mehltau, Zahnschmerzen, sowie den Biß tollwütiger Hunde schützen und zur Entdeckung von Dieben führen.⁸⁵⁹ Und er machte aus unwichtigen, vergessenen oder verdrängten Dingen neue Bedeutungsträger, wie dies auch zu Beginn der Renaissance der Fall gewesen war,⁸⁶⁰ denn viele Objekte im Musée wurden plötzlich zu staunenswerten “Kuriositäten” im ursprünglichen Sinne und weckten die Neugierde der Besucher.

Eine echte “Kuriosität” war beispielsweise die Bleiplatte vom Dach des Kölner Doms, die am 14. Januar 1945 infolge einer Luftminenexplosion an eine Fiale geschleudert und sich dort an den Krabben verklammert hatte. Für die Ausstellung wurde sie nach 34 Jahren mit viel Aufwand und Spektakel heruntergeholt und ins “Musée sentimental” gebracht.⁸⁶¹ Als “Kuriosität” konnte ebenfalls eine hölzerne Dose aus einem aus dem Rhein geborgenen Eichenstamm der alten Römerbrücke gelten, angefertigt vom Großvater des Herrn A. Zimmer aus Köln, der den Balken um 1910 beim Bau der Hohenzollernbrücke fand und das Kästchen daraus schreinerte.⁸⁶² Auch die antiken Fußabdrücke eines Hundes auf einem römischen Leistenziegel waren zu sehen, der in der damaligen Zeit üblicherweise auf dem Speicher zum Trocknen ausgelegt wurde. Ungewöhnlich daran war jedoch die Tatsache, daß laut Katalog sich neben Abdrücken von Hunden, Schweinen, Hühnern aber auch solche von Rehen und Füchsen auf den Ziegeln fanden.⁸⁶³ Erstaunlich klang die Geschichte zu dem Stück “gefringste” Kohle vom Winter 1947/48, welches Frau Barbara Knour aus Köln zur

⁸⁵⁹Vgl. ebd. S. 89.

⁸⁶⁰Vgl. Pomian, Berlin 1988, S. 55.

⁸⁶¹Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 52. Vgl. auch: Unter Mühen eine Kuriosität vom Dach des Domes geborgen, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 7. März 1979 und : Aus 43 Meter Höhe gleich ins Museum, in : Kölnische Rundschau, 8. März 1979.

⁸⁶²Vgl. ebd. S. 37.

⁸⁶³Vgl. ebd. S. 172.

Verfügung stellte, aus der man erfuhr, daß diese Wortschöpfung Kardinal Josef Frings zu verdanken war, der in seiner Silvesterpredigt 1946 den Kohlenklau sanktionierte, als er sagte:

*“Wir leben in Zeiten, wo in der Not auch der einzelne das wird nehmen dürfen, was er zur Erhaltung seines Lebens und seiner Gesundheit notwendig hat, wenn er es auf andere Weise, durch seine Arbeit oder durch Bitten, nicht erlangen kann.”*⁸⁶⁴

Stauenswert - wenn man daran glaubte - war auch die ausgestellte Bettwärmfanne, die Giacomo Casanova bei einem intimen Treffen mit der Frau des Bürgermeisters, Ursula von Groote, benutzt haben soll, aber vor allem sein für heutige Verhältnisse ungewöhnliches “Abschiedsgeschenk” an sie, die “Boîte á Puce”, eine Flohfalle, welche jedoch in der damaligen Zeit von Damen der höfischen Gesellschaft unter der Kleidung getragen wurde. Überraschend einfach war die Konstruktion des “Kassibersteins”, den im Kölner Gefängnis “Klingelpütz” die Insassen zum heimlichen Schmuggel von Botschaften, Geld oder Lebensmittel benutzt hatten. Von bewundernswerter Akribie war dagegen das gerahmte Haarbild von 1906, hergestellt im Andenken an Frau Margaretha Toberer.

Der Bedeutungswandel von einstigen “Curiosa” wurde am Beispiel der Bezoare deutlich, aber auch, wenn Spoerri unter dem Stichwort “Tiere” vom Rhein angeschwemmte Walfischknochen zeigte, die zur Zeit der Kunst- und Wunderkammern für Überreste von Riesen gehalten wurden. Auch der indianische Federschmuck von Adenauer konnte als ironisches Pendant zu ebensolchem Kopfschmuck in den Kunstkammern gelten, der dort als Symbol für die Entdeckung von fremden Erdteilen und Kulturen gegolten hatte.

Die Recherche Spoerris brachte durch den angestrebten “universalen Blick” witzige, ernste und peinliche Ereignisse ans Licht, mit zum Teil ironisch-kritischen aber auch nachdenklich stimmenden Konnotationen. So fand man unter dem Stichwort “Museum” nicht etwa einen Verweis auf die bekannte museale Vielfalt der Stadt Köln, sondern bezeichnenderweise den weniger bekannten “Hochsammler”, einen Kollektor für Grundwasser, ein bautechnisches Fundament für das Museumsgelände des Wallraf-Richarz-Museums, des Museums Ludwig und des Römisch-Germanischen Museums. Der unterschwellige Verweis auf die Sammlungsvorlieben der heutigen Museen für “hohe” Kunst, war hier nicht zu übersehen.⁸⁶⁵

Zum Thema “Pest” waren unter anderem zwei Gipsschweine mit der Inschrift: *“Rhein. veredel. Landschwein Prämiensau. 'Asta' und “Rhein. veredeltes Landschwein Eber 'Rektor'...”*⁸⁶⁶ aus dem Kölnischen Stadtmuseum zu sehen, die als ironische “Fußnote” den jahrhundertelangen Kampf der Stadt Köln gegen die Schweine in den verschmutzten Straßen zu den Pestzeiten illustrierten. Und das Stichwort “Fernsprechbuch” enthüllte, daß der Kölner Hans Schmitz etwa 137 Mal in Köln vertreten war.

Verdrängte Erinnerungen enthüllten die unter “Universitäts- und Stadtbibliothek” indizierten Bücher aus dem mittelalterlichen Index Romanus und aus der Zeit des Nationalsozialismus, die deutlich machten, daß sich Intoleranz und Engstirnigkeit im Verlauf der Jahrhunderte nicht geändert hatten. Zum Stichwort “Drittes Reich” war die Ehrenbürgerurkunde ausgestellt, welche die Stadt Köln am 30. März 1933 Adolf Hitler verliehen hatte, sowie die Wange für das Gestühl des Kölner Rates, die unmißverständlich zeigte, auf welche Weise Geschichte im Nationalsozialismus “dienstverpflichtet” wurde.⁸⁶⁷ Neue und alte Repressalien offenbarte das Stichwort “Klaus der Geiger” dem unbequemen Straßenmusiker, von dessen Frau wider

⁸⁶⁴ Aus: Archiv der Kölnischen Rundschau, in: ebd. S. 77.

⁸⁶⁵ Vgl. ebd. S. 130.

⁸⁶⁶ Aus: ebd. S. 143.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd. S. 54/55.

besseren Wissens ein Foto in die Schleyer-Fahndungsakte einging und dem Freundeskreis der Geigers vorgelegt wurde. Und unter "Juden" erfuhr man etwas über die diskriminierenden Praktiken, wie sie nicht erst zur Zeit Hitlers angewendet worden waren.⁸⁶⁸ Auch die sogenannte "Hexe von Köln", Catharina von Henot war durch eine Originalfußfessel und einen Rechtfertigungsbrief an ihren Bruder, den Kapitular am Domstift, in der Ausstellung präsent.⁸⁶⁹ Der Prozeß und die Hinrichtung aufgrund der Aussagen zweier Pfarrer, die angeblich durch ihre Hexerei "*an den geheimsten Teilen ihrer Leiber litten*",⁸⁷⁰ bildeten den Anfang für die Hexenverfolgung in der Stadt. Kopfschütteln löste ein Briefwechsel zwischen der Verwaltung der Stadt Köln und der Prostituierten Ursula Gerdes aus.⁸⁷¹ Ihre Leihgaben - ein schwarzes Spitzenhöschen mit offenem Schritt und ein lederner Maulkorb mit Aufhängevorrichtung - neben den "Eros-Utensilien" aus römischer Zeit plazierte, machten im Gegenteil deutlich, daß das älteste Gewerbe der Welt in Köln mit seiner langen Tradition und der ungebrochenen Nachfrage auch durch "Moralaposteln" und unlautere Methoden nicht zu unterbinden war, sondern im Gegenteil nur die Falschheit des Kölner Spießertums entlarvte.⁸⁷²

Die in den Kunstkammern üblichen "Nachbildungen" zur Vervollständigung einer Sammlung waren ebenfalls Thema und Inhalt des Kölner "Musée sentimental". So war unter dem Stichwort "Otto, Nikolaus August" nur eine Nachbildung des berühmten Viertakt-Otto-Motors zu sehen und die "Ursulabüste" aus dem Kunstgewerbemuseum nur in Form einer Kopie anwesend. Im Grunde können alle Fallen und Fälschungen Spoerris, ob durchschaubar oder nicht, als Analogien zu den Augentäuschungen, Anamorphosen sowie Scherzartikeln gelten, die auch in den Kunst- und Wunderkammern schon "Fallen" für den Besucher gewesen waren und neben ihrem Unterhaltungswert die Wahrnehmung von Realität infragegestellt hatten.

Wie erwähnt, war die Auswahl der Stichworte kein subjektiver Akt Spoerris, sondern eine Gemeinschaftsarbeit seiner Arbeitsgruppe und der Kölner Bürger. Das "spezialisiert Verstreute" wurde, wie das Leihgeberverzeichnis bestätigte, wieder vereint durch Inanspruchnahme verschiedener öffentlicher Institutionen und Museen sowie durch Aufnahme von Privat- und Hobbysammlungen.⁸⁷³ Die Studenten waren zu diesem Zweck in Archive, stadtgeschichtliche Kollektionen, zu Kuriositätensammlern und kölschen Originalen ausgeschwärmt. Über die Presse wurden die Kölner zur aktiven Teilnahme aufgerufen. Nach ihrem Ermessen steuerten sie passende Objekte zum Museum bei, wie die Bierdeckel- oder Kölschgläserammlung⁸⁷⁴, womit Spoerri unter anderem das private Sammeln zum Thema des "Musée sentimental" und damit öffentlich machte. Die Privatleihgaben in der Ausstellung offenbarten die Vorliebe der Kölner Bürger für das Rührselige und "Spießige", gegen das Künstler gerade in diesem Jahrhundert immer wieder zu Felde gezogen waren. Indem Spoerri

⁸⁶⁸Vgl. ebd. S. 97/98.

⁸⁶⁹Vgl. ebd. S. 91.

⁸⁷⁰Aus: ebd.

⁸⁷¹In dem offiziellen Schreiben der Stadt Köln an Frau Gerdes geht es um die Schließung der "Dirnenhäuser in der kleinen Brinkgasse" mit der Begründung, daß ihr "unzüchtiges" Verhalten mit üblen Auswirkungen auf die Umgebung verbunden sei und eine erhebliche Störung der öffentlichen Sicherheit darstelle, vgl. ebd. S. 67.

⁸⁷²Vgl. ebd.

⁸⁷³Laut Grasskamp ist die in vielen Berufen übliche Produktivität ohne Produkt, die dem arbeitenden Menschen in der heutigen Gesellschaft nur eine "kümmerliche" Identität verleiht, Anlaß dafür, daß es so viele Privatsammler gibt, vgl. Grasskamp, Kunstforum 2/79, S. 58.

⁸⁷⁴Vgl. Richard Ehrmann, Kölschgläser für die Ausstellung, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 14. März 1979.

diesen privaten Aspekt jedoch als Teil der Ausstellung präsentierte, hielt er den Bürgern einen Spiegel ihrer Eitelkeiten vor und zeigte auf diese Weise ein Bild von Köln, das mit Sicherheit zum Nachdenken anregte. In seiner Funktion als Künstler wurde er dadurch nicht nur zum Sammler,⁸⁷⁵ sondern auch zum Kurator, welcher Sammlungen von Kölner Privatbürgern sammelte im Hinblick darauf, was diese Sammlungen über die Kölner selbst aussagten. Die ausgestellten Sammlungen waren teils mehr, teils weniger auf Vollständigkeit bedacht. Die umfangreichste war die von Peter Fassbender, der Reproduktionen, Kalenderblätter, Kunstzeitschriften, Werbepostkarten, Postkarten bis hin zu wertvollen Drucken gesammelt und alles in vier übergreifende Gruppen geordnet hatte:

1. Kunstgeschichte
2. Geschichte und Kulturgeschichte
3. Ergänzung zu Geschichte und Kulturgeschichte, Militaria, Religiosa, Theatralia, Erotika
4. Völkerkunde

Zu jeder Gruppe gehörte eine umfangreiche Handbibliothek. Die Sammlung umfaßte etwa 3,5 Millionen Abbildungen, in denen die Wandlung der menschlichen Kultur, Zivilisation und Technik über Jahrtausende illustriert wurde. In der Ausstellung war die Rekonstruktion von Fassbenders Arbeitsplatz mit einem Ausschnitt aus seinem Archiv zu sehen, die Sammlung selbst war im Haus Komödienstraße 56/58 untergebracht.⁸⁷⁶ Auch hier werden Parallelen zu den fürstlichen Sammlungen der Renaissance sichtbar. Mit der Einbindung einer solch umfangreichen historischen Sammlung knüpfte Spoerri an das verschachtelte "Mikrokosmos im Makrokosmos"-Prinzip der Kunst- und Wunderkammern an, denn die Fassbender-Sammlung spiegelte wie das "Musée sentimental" Spoerris nicht nur auf ungewöhnliche Art Geschichte wieder, sondern war ebenfalls mit erläuternder Literatur versehen.

Spoerris Museumssammlung bestand genau genommen aus verschiedenen Einzelsammlungen oder Teilen daraus, die miteinander wieder ein annähernd Ganzes ergeben sollten. Das Ergebnis war eine Zusammenschau von "hoher" Kunst und Trivialität, von Sakralem und Vulgärem, von Geschichte und Alltag und all dies mit viel Lokalkolorit. Der Besucher wurde in der Ausstellung und im Katalog über Herkunft und Bedeutung der gezeigten Objekte unterrichtet. Die "Entfremdung" durch Spezialisierung, welche die Entwicklung unseres Zivilisationsprozesses maßgeblich beeinflußt hat, wurde aufgehoben zugunsten eines überschaubaren und sinnerfüllten Ganzen. Damit initiierte Spoerri den Umkehrungsprozeß einer Entwicklung, die den Kunst- und Wunderkammern zum Verhängnis geworden war. Doch dem Universalismus seiner Sammelstrategie waren natürliche Grenzen gesetzt: Zu vielschichtig und komplex war das, was eine Stadt wie Köln charakterisierte. Mit seiner Beschränkung zum einen auf eine Stadt, zum anderen auf Stichworte, die eine bestimmte Anzahl von Menschen für einigermaßen repräsentativ hielten, entspricht er der Überzeugung Holländers, daß eine universale Sammlung stets ein offenes, instabiles Gebilde und damit ein

⁸⁷⁵Grasskamp beschreibt die Aufwertung des Sammelns seit den Neuen Realisten als eine Erschöpfung von Kreativität. Als vorläufigen Höhepunkt dieser Aufwertung nennt er Künstler, die Sammler vorstellen und anstatt eigener Sammlungen Sammler sammeln. Daß der normale Sammler an die Stelle des Künstlers tritt, ist für ihn eine Aufwertung, die bis dahin als kleinbürgerlich abgetan wurde. Seiner Meinung nach wurde mit diesem Vorurteil erstmals 1974 in der Ausstellung "Ils collectionnent... (Sie sammeln...)" in Paris im Musée des Arts Decoratifs aufgeräumt und gezeigt, daß der "normale" Sammler zum Teil recht Ausgefallenes sammelt (Sand und Erde aus der ganzen Welt, bemalte Pottwahlzähne, geschnittene Kokosnüsse etc.), vgl. Grasskamp, Kunstforum 2/79, S. 55/56.

⁸⁷⁶Vgl. Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 68.

unvollendbares Projekt bleibt.⁸⁷⁷ Doch Spoerri hielt sich zu diesem Zweck ein “Hintertürchen” offen, denn durch die alphabetische Ordnung seines “Entwurfes zu einem Lexikon”, war die Sammlung jederzeit erweiterbar, die lexikographische Aufarbeitung der Ausstellung lieferte ein übergreifendes theoretisches Modell zur Rekonstruktion von Stadtgeschichte, das auf jede andere Stadt übertragbar war. Dieser Tatbestand macht wiederum Parallelen zu den theoretischen Entwürfen und Utopien der Renaissance sichtbar, und läßt an Samuel Quicchebergs literarisches Modell einer Anleitung zur Ordnung einer universalen Sammlung denken. Mit der lexikographischen Gestaltung des Kataloges griff Spoerri eine Form der Wissensvermittlung auf, deren Wurzeln bis in die Antike zurückreichen. Frühe Enzyklopädien wurden als Darstellung des gesamten Wissens einer Epoche oder eines bestimmten Wissensgebietes in sachlich zusammenhängende Gruppen aufgeteilt. Im 19. Jahrhundert wurde die Enzyklopädie von dem nach alphabetisch geordneten Stichworten gegliederten Konversationslexikon abgelöst, welches den in der Konversation gebräuchlichen Wortschatz erschließen wollte und mit der Einbeziehung breiterer Schichten volkserzieherische Ziele verfolgte. Der Katalog zum “Musée sentimental” gleicht in gewisser Weise einem solchen Konversationslexikon, denn Spoerri erläuterte dort solche Objekte, Namensgebungen und Wortschöpfungen, die allein den in der Konversation der Kölner gebräuchlichen Wortschatz betreffen.

Spoerri machte sich sowohl die Seriosität der Institution Museum als auch der katalogisierenden Wissenschaft zu eigen. Er bediente sich, was den äußeren Rahmen betrifft, der beiden von Grasskamp erwähnten und seit der Aufklärung konkurrierenden Modelle zur Weltaneignung, des Museums und der Enzyklopädie, und brachte sie in symbiotischen Einklang. Wie schon bei Quicchebergs Idealentwurf die Sammlung untrennbar mit der Einrichtung einer Bibliothek verbunden war, brauchte auch das “Musée sentimental” den Katalog mit den dazu gehörigen Geschichten und Anekdoten zur Ergänzung und Vervollständigung, denn diese konnte man außer im Katalog nirgendwo in der Ausstellung nachlesen. Und wie man im Gegenzug bei der Einrichtung der Renaissancebibliotheken die Miteinbeziehung von anschaulichen und kuriosen Objekten empfohlen hatte, blieb auch der “Entwurf zu einem Lexikon” für sich unvollständig, weil er weder im Abbildungsteil noch im Objektinventar die komplette Ausstellung wiedergab, so daß Sammlung und Katalog unverzichtbar miteinander verbunden waren.

Spoerris Musée wollte in der Abweichung von “*wissenschaftlichen Tugenden und musealen Selbstverständlichkeiten*”⁸⁷⁸ bestehen. Ähnlich den Kunst- und Wunderkammern, die am Übergang von einer mythisch-christlichen Vergangenheit zu einer wissenschaftlich-säkularisierten Zukunft standen, gingen auch bei ihm Glaube und Wissen Hand in Hand. Auf der einen Seite war seine Vorgehensweise streng wissenschaftlich, indem er sowohl Objekte als auch Stichworte systematisch suchte, sammelte, im Katalog lexikographisch ordnete, und dadurch ein scheinbar nüchtern-objektives Nebeneinander evozierte, wobei selbst der Zufall methodisch mit eingeplant wurde. Doch auf der anderen Seite war der Inhalt seiner Sammlung und des begleitenden Kataloges höchst unwissenschaftlich, denn Spoerri füllte das “Musée sentimental” mit Gegenständen und Geschichten, die erinnerungsträchtig, gefühlsbelegt und anekdotisch waren. Durch die Methode - Sammeln, Ordnen, Auswerten, Erkennen - betrieb er also nur scheinbar eine systematische und wissenschaftliche Geschichtsforschung, denn das “Sammeln” war die Leistung vieler, die “Ordnung” eine nicht klassifizierende und “Auswertung” sowie “Erkenntnis” erfolgten durch das unwissenschaftliche, persönliche Erinnern, Empfinden und Assoziieren des Betrachters.

⁸⁷⁷Vgl. Holländer, Bonn 1994, S. 138/139.

⁸⁷⁸Aus: Grasskamp, Kunstforum 2/79, S. 48.

Brock wies bereits im Vorwort des Kölner Kataloges auf die Ähnlichkeit des “Musée sentimental” mit einer Kunst- und Wunderkammer hin,⁸⁷⁹ doch wie in den vielen positiven Presseberichten und Rezensionen der Zeit, lag die Besonderheit auch für ihn vor allem im Aspekt des Staunenswerten.

“Und so dürfte denn auch ein wesentlicher Effekt der Spoerrischen Wunderkammer zu Köln der sein, den Besucher mit Staunen darüber zu erfüllen, was alles und in welcher Weise es zum Objekt unseres Begreifens der Welt werden kann.”⁸⁸⁰

Die Presse umschrieb das “Musée sentimental” fast ausschließlich mit den Begriffen “Kuriositätenschau“ oder “Skurrilitätenschau”,⁸⁸¹ was sich zwar dem Wortlaut, nicht aber dem Sinn nach auf die universalen Sammlungen der Renaissance bezog, sondern vielmehr auf solche Einrichtungen, die man auf zeitgenössischen Jahrmärkten findet. Diese Begriffswahl in den Ausstellungsbesprechungen war zwar nicht abwertend gemeint, sie zeigt jedoch das große Mißverständnis, denen die komplexen und vielschichtigen Gebilde auch in ihrer Bedeutung für die heutigen Museen immer noch unterliegen. Aus diesem Mißverständnis heraus ist vielleicht die Feststellung Grasskamps zu verstehen, wenn er konstatiert:

“Spoerris Musée sollte man nicht als aktuelle Realisierung der Kunst- und Wunderkammern hinstellen, es braucht diese Aufwertung nicht, denn es ist auch ohne diese Weihe gut genug, es rechtfertigt sie auch nicht, wofür schon Marie-Louise Plessen sorgt. Der Widerspruch zwischen dem Anekdotischen in der Arbeit Spoerris und dem Historischen in der Arbeit Marie-Louise Plessens erbringt eine Synthese, deren spezifische aktuelle Wichtigkeit der Hinweis auf die Kunst- und Wunderkammern eher verstellt als herausarbeitet.”⁸⁸²

Auch Marie-Louise Plessen, Mitinitiatorin des “Musée sentimental” wehrte sich gegen den Vergleich mit einer Kunst- und Wunderkammer oder einem Kuriositätenkabinett. Der Frage nach der Einordnung des “Musée” als Kuriositätenkabinett entgegnete sie:

“Mit Sicherheit nicht in Richtung auf ein Kuriositätenkabinett, denn es liegt mir zumindest daran, deutlich zu machen, daß das, was kurios erachtet wird, in seinem Umfeld, historisch gesehen, gar nicht kurios sein muß, daß also die Kuriosität durch die Einordnung in den historischen Alltag wieder aufgehoben wird.”⁸⁸³

Im Gegensatz zu Grasskamp, der den Begriff “kurios” als Aufwertung versteht, läßt der Kommentar von Plessen deutlich den abwertenden Bedeutungswandel eines Begriffes erkennen, der im 20. Jahrhundert zur bloßen Beschreibung von Jahrmarktattraktionen verkommen ist. Doch nur seine ursprüngliche Bedeutung erklärt Motivation und Eifer einer Sammelleidenschaft, die durch Neugierde, Wissensdurst und Erkenntnisdrang geprägt war und sich in den “Kuriositäten” einer Kunst- und Wunderkammer spiegelte. Die

⁸⁷⁹Vgl. Bazon Brock, Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae, in: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 18/19.

⁸⁸⁰Aus: ebd. S. 19.

⁸⁸¹So die NRZ vom 21. März 1979, die Stuttgarter Zeitung vom 23. März 1979, der Kölner Stadt-Anzeiger vom 24./25. März 1979, die Südwestpresse vom 7. April 1979. Der Weser-Kurier Bremen vom 2. April 1979 bezeichnete das Musée gar als “skurrilen Geschichtsrückblick“ und “Sammelsurium“.

⁸⁸²Aus: Grasskamp, Kunstforum 2/79, S. 79.

⁸⁸³Aus: ebd. S. 91.

Wunderkammern, Raritäten- oder Kuriositätenkabinette der Renaissance dienten zwar auch der Unterhaltung und Sensation, waren aber in der Hauptsache der Versuch, durch Sammeln den Bestand der Welt zu ermitteln. Antrieb und Voraussetzung für das wissenschaftliche Erkenntnisstreben war allein die menschliche "curiositas". In dieser Eigenschaft ist der Begriff auch auf Spoerris "Musée sentimental" anzuwenden. Die von Grasskamp konstatierte "Synthese" zwischen Plessen (wissenschaftlich) und Spoerri (anekdotisch), deren Wichtigkeit seiner Meinung nach durch den Hinweis auf die Kunst- und Wunderkammern eher verdeckt wird, entspricht dabei genau jener Gratwanderung der damaligen Objekte zwischen Wunder und Wissenschaft, zwischen Mythos und Realität.

8. Schlußbetrachtung und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Parallelen zwischen den Sammlungskriterien der Kunst- und Wunderkammern und den eigenständigen Museumsgründungen von Claes Oldenburg und Daniel Spoerri der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen.

In der Rückschau wird deutlich, daß sich seit Beginn des Jahrhunderts eine Entwicklung rekonstruieren läßt, die systematisch den Boden für solche Museumsgründungen bereitete. Bestimmende Merkmale der Kunst- und Wunderkammern ziehen sich seit der Museumskritik der Futuristen wie ein roter Faden durch die Kunst und lassen sich bis in die 70er Jahre hinein verfolgen. An exemplarischen Beispielen wurde aufgezeigt, daß sich seit der futuristischen Kritik am Museum nach dem Ersten Weltkrieg das Sammeln von vorgefundenen Dingen in bewußtem Widerspruch zum klassisch orientierten Kunstbegriff als künstlerische Produktionsmethode bei den Dadaisten und Surrealisten durchsetzte. Ihren Höhepunkt und adäquaten Ausdruck fand diese neue künstlerische Sammelstrategie in dem miniaturisierten und reproduzierten "Koffermuseum" Marcel Duchamps. Verbunden damit war vor allem bei den Surrealisten eine neue Art der "curiositas", welche zu ungewohnten und "kuriosen" Objektzusammenstellungen führte. Angeregt und beeinflusst von ihrem Bestreben, neue Zusammenhänge durch neue Ordnungen zu veranschaulichen, folgte ein zunehmend expansives Sammeln, das nach dem Zweiten Weltkrieg in eine "Eroberung des Raumes" durch den Künstler überging, der jetzt in immer größerem Maße Kontext und Präsentation seiner Kunst selbst mitbestimmen wollte. Im Zuge der wiederholten Museumskritik in den 60er und 70er Jahren mündete diese Entwicklung in erneuten Museumskonzeptionen von Künstlern, die jetzt in großem Maßstab verwirklichten, was Duchamp 30 Jahre zuvor in miniature initiiert hatte.

Bei den Museumskonzepten von Claes Oldenburg und Daniel Spoerri konnten solche Merkmale herausgearbeitet werden, welche den in den 70er Jahren als "antiquiert" geltenden Kunst- und Wunderkammern zu eigen waren. Beide Museen zelebrierten die Auflösung jeder Rangordnung zwischen den Gegenständen, die sich sonst in der strikten Trennung einzelner Disziplinen und ihrer Verteilung auf verschiedene museale Institutionen zeigt. Oldenburg und Spoerri präsentierten ihre ungewöhnlichen und eigenwilligen Objekte aus den verschiedensten Sparten in ihrer Zusammenschau neutral und gleichwertig. Dadurch wurden Bezüge und Querverweise untereinander jenseits von sonst praktizierten musealen Vorgaben möglich. Beide unterzogen ihre Gegenstände einer Bedeutungsmetamorphose und zeigten verschiedene Facetten der Wahrnehmungsmöglichkeiten. Oldenburg veranschaulichte dies durch mehrfache Verfremdung ein und desselben Gegenstandes, während Spoerri "Fallen" stellte und den persönlichen Gefühlsbezug zum Objekt verbunden mit seiner Beurteilung als bedeutend oder unbedeutend auch im Hinblick auf seinen Status als Kunst vor Augen führte. In beiden Fällen wurde damit eine potentielle Mehrdeutigkeit der Objekte sichtbar. Darüber hinaus legten sie besonderes Gewicht auf die Erzeugung einer neuen "curiositas" beim Betrachter, welche auf solche Dinge gelenkt wurde, die zwar bekannt aber in der Regel unbeachtet blieben. In beschränktem Maße versinnbildlichten beide sogar den Aspekt der Universalität, Spoerri in der Übertragbarkeit seines musealen Konzeptes auf andere Städte und Oldenburg in der Zusammenschau seines komplexen Schaffens, das zugleich seine ganz eigene Art der Weltanschauung widerspiegelte.

Ziel beider Künstler war es, durch die veränderte Wahrnehmung von bekannten, im musealen Bereich sonst "deplazierten" Dingen, veränderte An- und Weltansichten aufzuzeigen. Ihre Art der Vermittlung von Sachverhalten, ob historisch oder gegenwartsbezogen, entsprach weder einer staatlich beglaubigten Geschichtsschreibung im Sinne wissenschaftlich historischer Recherche, noch sonst üblichen musealen Präsentationspraktiken, sondern setzte eine

unübliche, eine subjektive Sicht der Dinge voraus. Damit dekonstruierten sie historisch verfestigte visuelle und ideologische Codes, die durch kulturelle Institutionen wie Museen vermittelt werden und unsere Wahrnehmung sowie unser Wissen und Erleben von Geschichte bestimmen. Die Künstlermuseen waren in dieser Hinsicht ein Versuch, die Dinge dieser Welt neu zu ordnen, um neue Zusammenhänge, neue Erkenntnisse und ein neues Verständnis daraus ableiten zu können. Die Neuordnung zeigte aber vor allem, daß einmal gewonnene Ansichten nicht für alle Zeit gültig sein können, sondern oft nur temporären Charakter haben. Dieser Zweifel an der Existenz einer einzigen, wahren Realität und der Glaube an die Vielfalt ihrer Wahrnehmungsmöglichkeiten erfolgte in beiden Museen ausschließlich über die Veränderung oder veränderte Wahrnehmung von Objekten. Sie waren ähnlich den Gegenständen einer Kunst- und Wunderkammer Vertreter, Abbilder oder Zeugen einer bestimmten Welt- und Naturvorstellung. Doch in den Museen von Oldenburg und Spoerri reflektierten sie vor allem die künstliche, vom Menschen geschaffene "Natur" oder Welt. Alle gezeigten scheinbar banalen Objekte und Dinge des Alltags waren in irgendeiner Form mit Gefühlswerten, Wunschvorstellungen und manipulierbaren Bedürfnissen belegt. Insofern war die vermittelte Realität der Objekte in den Künstlermuseen nicht wie in den Kunst- und Wunderkammern Abbild des Kosmos und der freien Natur, sondern im Grunde Abbild des Menschen, der sie schuf. Erfahrbar wurde sie ausschließlich über die Wechselbeziehung zwischen Objekt und Mensch.⁸⁸⁴ Oldenburg thematisierte eine vofabrizierte, chiffrierte und "künstliche" Realität, die aus Produkten der Konsumwelt bestand und die er in ihrer Funktion als Fetisch verfremdete, um diese künstlich geschaffene Realität als "Antinatur" sichtbar zu machen. Spoerri verwendete ausschließlich Objekte, die eine besondere Bedeutung im Leben von Menschen hatten, und entlarvte auf diese Weise einen künstlich geschaffenen Realitätsbezug, der nur in der gefühlsbetonten Bindung zum Objekt Bestand hatte. In ihrem Zweifel an einer einzigen möglichen Realität wiesen beide Museen wiederum zurück in die Kunst- und Wunderkammern, in denen das Infragestellen von Realität ebenfalls Sammlungsgegenstand war.

Der Wunsch, Gegenstände als Träger bestimmter Vorstellungen, Glaubensfragen und Gefühlszuweisungen sichtbar zu machen, knüpft aber auch an die Diskussion an, die Benjamin in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts initiierte: Der "Kultwert" eines Kunstwerks, dessen Verlust er im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit beklagt hatte, wurde von beiden Künstlern in der Tradition Duchamps generell in Frage gestellt und bewußt als ein temporäres Merkmal entlarvt. Somit bewahrheitet sich die Feststellung Herzogenraths:

*"Die Frage nach der Kunst, so überflüssig sie oftmals ist: hier kann sie beantwortet werden. Erst im Kopf des Betrachters entsteht die Vorstellung von der Bedeutung des Objektes, das er sieht. Jeder einzelne Betrachter hat sein individuelles Koordinatensystem, mit dem er die Sprache der Bilder verstehen lernt und in das er das Gesehene Objekt einordnen kann."*⁸⁸⁵

Die Museen von Oldenburg und Spoerri stehen entwicklungsgeschichtlich nicht in der "revolutionären" und protestlerischen Tradition der Futuristen, die schließlich aufgrund ihrer Abhängigkeit von genau der Institution scheiterten, auf die sich ihre Kritik richtete. Beide knüpften vielmehr an das Konzept Duchamps an und benutzten die Kunst als "trojanisches Pferd", das seine volle Wirkung erst innerhalb der abgeschlossenen Sphäre "musealer Selbstverständlichkeiten" entfalten konnte. Vor dem Hintergrund der Institutionskritik der

⁸⁸⁴Vgl. dazu auch Anmerkungen von Wieland Schmied zur Wechselbeziehung Objekt-Mensch in: Ders., Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, Köln 1970, S. 251.

⁸⁸⁵Aus: Kat. Musée de Cologne, Köln 1979, S. 14.

60er Jahre machten sie sich die Seriosität des Museums zu eigen, um sowohl beim Publikum als auch in der Institution Museum selbst etwas zu verändern und die Ansprüche der katalogisierenden Wissenschaft ironisch zu beleuchten. Das Museum war dabei nicht nur Zielscheibe, sondern wurde von beiden Künstlern als Werkzeug und Arbeitsform benutzt mit dem Ziel, dem Publikum "Museen der anderen 'Art' " zu präsentieren. Die pseudowissenschaftliche Arbeitsmethode Oldenburgs und Spoerris wurde stets von dem sehr individuellen und gefühlsbetonten Inhalt der jeweiligen Sammlungen unterlaufen. Damit stellten sie zwar nicht die Legitimität der musealen Arbeit selbst in Frage, aber die Art und Weise, in der diese von den Museen üblicherweise praktiziert wird. In dieser Eigenschaft können die "sinnfreudigen" Museen auch als Reaktion auf die "sinnfeindliche" Datenverarbeitung im Zeitalter nüchterner Wissenschaft gelten. Sie ähneln auch in diesem Punkt den frühen Kunst- und Wunderkammern, in denen vor dem Hang zur Spezialisierung und qualitativen Bewertung Denk- und Merkwürdigkeiten aus aller Herren Länder, Naturalien und Kunstwerke anschaulich und ansprechend zusammen präsentiert wurden.

Den Weg für die Wiederbelebung dieses "sinnfreudigen" Sammelprinzips mit der Absicht, grenzüberschreitende und neue Zusammenhänge zu veranschaulichen, ebnete dabei Marcel Duchamp, der mit seiner "Boite-en-Valise" neue Maßstäbe in der Beurteilung und Präsentation von Kunst gesetzt hatte. Seine Museum belebte auf kuriose Weise eine Ordnungsstruktur wieder, die bis dahin als überholt und unwissenschaftlich galt, die der Kunst- und Wunderkammern. Hier vereinigten sich jene Aspekte der Gleichwertigkeit, Mehrdeutigkeit und Universalität in bezug auf sein Werk, verbunden mit der Möglichkeit "surrealistischer Kombinatorik", die auch bestimmendes Merkmal der Universalsammlungen vom 15. bis 18. Jahrhundert war. 30 Jahre später tauchten eben diese Merkmale dann in den Museumskonzeptionen der 70er Jahre wieder auf, die ohne Duchamps "Vorarbeit" nicht hätten entstehen können.

Damit zeigt sich, daß dem zu Beginn dieser Arbeit erwähnten Interesse an der Sammlungsform der Kunst- und Wunderkammern in den 80er Jahren tatsächlich Projekte vorausgingen, die - infolge eines Zusammenspiels von gesellschaftlichen, politischen und kunstimmanenten Umwälzungen und Veränderungen - diese alte und fast vergessene Sammlungsform wieder aufgriffen. Es zeigt sich aber auch, daß die von Holländer beschriebene "surrealistische Methode"⁸⁸⁶ die bei Duchamp, im Dadaismus und Surrealismus Anwendung fand, durchaus als Verbindungsglied sowohl rückwärtig zu den universalen Kunst- und Wunderkammern als auch vorausweisend zu den Künstlermuseen der 70er Jahre gelten kann, denn "*Surrealismus ist nicht einfach eine 'Geisteshaltung', sondern vielmehr eine Form der Erkenntnis, ein Mittel, Distanz zu gewinnen.*"⁸⁸⁷ Die Schwierigkeit, den Dingen dieser Welt eine endgültige Ordnung zu geben, wurde in den Künstlermuseen anschaulich anhand dieser "surrealistischen Methode" aufgezeigt. Indem Oldenburg und Spoerri die fragmentarischen Puzzleteile der Welt neu zusammensetzten, zeigten sie gleichzeitig das Unvermögen, auch am Ende des fortschrittlichen 20. Jahrhunderts Zusammenhänge sicher aufzuzeigen und verlässliche Prognosen zu liefern.

Seit den Museumssammlungen der Künstler in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich das Sammeln als künstlerische Arbeitsweise weiter etabliert und in den unterschiedlichsten Auswüchsen manifestiert. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Wanderausstellung "Deep Storage, Arsenal der Erinnerung", die 1997 zuerst in München gezeigt wurde. Der Drang zu Sammeln und zu Archivieren scheint ungebrochen, man musealisiert inzwischen Gebäude,

⁸⁸⁶Vgl. Holländer, Jahrbuch 1970, S. 200.

⁸⁸⁷Aus: ebd. S. 230.

Stadtkerne und sogar ganze Landstriche. Damit hat das Museum jede räumliche Begrenzung verloren. Gleichzeitig veralten Dinge, Verfahren, Denkformen, Gewohnheiten und Lebensweisen in steigendem Tempo und verschwinden, wenn sie nicht archiviert, bewahrt oder konserviert werden. Auch die einprägsamen Projekte der Künstler und ihre Museumskonzeptionen hatten oft den Nachteil, daß sie, im Unterschied zum traditionellen Kunstwerk, später aufgelöst wurden und im Grunde nur Museen auf Zeit waren. Nach Ende und Abbau blieb lediglich ein Katalog, eine Videoaufzeichnung oder Fotos übrig. Damit wurde nicht nur die Vergänglichkeit in der Geschichte, sondern auch jedes Versuches einer geschichtlichen Ordnung deutlich.

In seinem Beitrag zur Fachkonferenz “Macrocosmos in Microcosmo” faßt James J. Sheehan die heutigen Anforderungen an das zeitgenössische Museum prägnant zusammen und macht die Schwierigkeiten heutiger Museen deutlich, all diesen Facetten ihres Erbes gerecht zu werden:

“Wir erwarten von Museen, daß sie erbaulich sind ohne anmaßend zu sein, bildend ohne pedantisch zu sein, wissenschaftlich ohne elitär zu sein, demokratisch ohne vulgär zu sein. Angesichts dieser konkurrierenden Aufträge verwundert es nicht, daß die Literatur zur Museumskunde voller Zweifel ist über die Legitimität des Museums und voller Widersprüche über seinen Zweck und seine Organisation. Diese Zweifel und Widersprüche sind Zeichen der Unsicherheiten unserer Kultur über sich selbst.”⁸⁸⁸

In jüngsten künstlerischen Projekten scheint man auch diesem Problem zu begegnen, denn die “Eroberung des Raumes” durch den Künstler hat sich inzwischen in die endlosen Weiten digitaler Welten verlagert. Was Malraux mit seinem imaginären Museum vorwegnahm, scheint sich als virtuelle Kunst- und Wunderkammer im “unendlichen” Datenraum der globalen Vernetzung zu verwirklichen: der Zugriff auf das gesamte Wissen der Welt. Mit “Cyberspace” und “Virtual Reality” hat sich eine neue Avantgarde von Cybernauten formiert, um ungeahnte Erfahrungen, neuartige Erlebnisdimensionen, eine frei wählbare, spielerische, veränderbare, grenzenlose, eben virtuelle Realität zu ermöglichen. Die digitale Vernetzung erlaubt es zukünftig, in jedes Museum der Welt zu spazieren und auf jede gespeicherte Information kollektiven Wissens zurückzugreifen.⁸⁸⁹ An die Stelle des einstigen Gelehrten in seinem Gehäuse tritt zukünftig der Mensch im Datenraum. Dabei wird der Verlust der “Aura”, den Benjamin der Reproduktion bescheinigte, angesichts der virtuellen Realität durch die perfekte Illusion einer Scheinrealität überlagert und endet, führt man seine These weiter, in einem generellen Wirklichkeitsverlust. Der Zweifel an der Möglichkeit, Realität nur auf eine einzige Art und Weise wahrnehmen zu können, begann in den Kunst- und Wunderkammern mit perspektivischen Spielereien wie Spiegelanamorphosen oder Zerrbildern und wurde auch im 20. Jahrhundert immer wieder von Künstlern thematisiert. So ist letztendlich auch die virtuelle Art der Datenerfassung nur eine von vielen Möglichkeiten, die komplexe Vielfalt an Wissen, Informationen und Erkenntnissen über unsere Welt zu erfassen und halbwegs zu begreifen.

⁸⁸⁸ Aus: James J. Sheehan, Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum, in: Grote, Opladen 1994, S. 871.

⁸⁸⁹ Vgl. dazu Projekte wie “Reality Lexikon: Das vernetzte Museum”, in dem 8 Bremer Museen Informationen über ihre Exponate in einer gemeinsamen Datenbank speichern um ein “lebendiges Museum online” entstehen zu lassen.

Versteht man das Museum in seiner ursprünglichen Bedeutung als materialisiertes Abbild des menschlichen Gedächtnisses, wird durch die Cybertechnologie wieder die Rückkehr zum spirituellen Gedächtnispotential vorgeführt.

Literaturverzeichnis

- Abels, Joscijka Gabriele: Erkenntnis der Bilder, Die Perspektive in der Kunst der Renaissance, Frankfurt a.M./New York 1985.
- Ades, Dawn: The transcendental surrealism of Joseph Cornell, in: Kynaston McShine, 1990 (s. dort).
- Adorno, Theodor W.: Charakteristik Walter Benjamins, in: Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, Gesammelte Schriften, Bd. 10/1, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1977, S. 238-253.
- Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum, in: Ders., Gesammelte Schriften Band 10/I, Frankfurt a.M. 1977.
- Adriani, Götz: Zu Oldenburgs Zeichnungen, in: Kat. Zeichnungen von Claes Oldenburg, 1975 (s. dort).
- Andreae, Stephan, August 1998: Gespräch der Autorin mit dem Künstler Stephan Andreae im August 1998, der als Kunststudent und Mitarbeiter an der Gestaltung des Musée sentimental in Köln 1979 mitwirkte, und später auch maßgeblich an der Organisation des Musée sentimental de Prusse in Berlin 1981 und des Musée sentimental de Bâle in Basel 1989 beteiligt war .
- Art, Das Kunstmagazin: René Magritte, Vom Rätsel hinter den Dingen, Nr. 11, November 1998, S. 16-34.
- Art, Das Kunstmagazin: Der Beuys-Block in Darmstadt, Nr. 7, Juli 1990, S. 66-79.
- Ashton, Dore: Claes Oldenburg: „The Store“, New York 1961, in: Klüser/Hegewisch, 1991 (s. dort), S. 148-155.
- Ausstellungskatalog The age of the marvelous, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Joy Kenseth (Hrsg.), Hanover (New Hampshire) 1991.
- Ausstellungskatalog Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987, Kunstmuseum Düsseldorf 1987.
- Ausstellungskatalog Joseph Cornell/Marcel Duchamp in resonance, Philadelphia Museum of Art, Menil Foundation, Inc. Houston, Texas, 1998.
- Ausstellungskatalog Joseph Cornell 1903-1972, Galerie Karsten Greve, Köln 1992.
- Ausstellungskatalog Joseph Cornell, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1972 (unpag).
- Ausstellungskatalog Dada: Dokumente einer Bewegung, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorfer Kunsthalle, New York 1968 (unpag.).
- Ausstellungskatalog Deep Storage, Arsenele der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München 1997.
- Ausstellungskatalog documenta 5, Kassel 1972.
- Ausstellungskatalog Die Erfindung der Natur, Sprengel Museum Hannover 1994.

- Ausstellungskatalog Mit Glück und Verstand, Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert, herausgegeben von Christiane Zangs und Hans Holländer, Thouet Verlag, Aachen 1994.
- Ausstellungskatalog Dubuffet Retrospektive, Berlin, Wien, Köln 1980.
- Ausstellungskatalog Le Musée sentimental, Broschüre zur Ausstellung, Centre Georges Pompidou, Paris 1977.
- Ausstellungskatalog Mack-Piene-Uecker, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965.
- Ausstellungskatalog René Magritte, Die Kunst der Konversation, Prestel-Verlag München, New York, Düsseldorf 1996.
- Ausstellungskatalog René Magritte, Galerie Rive Droite, Paris 1960.
- Ausstellungskatalog Maus Museum, Eine Auswahl von Objekten gesammelt von Claes Oldenburg, A selection of objects collected by Claes Oldenburg, Beilage zum Ausstellungskatalog documenta 5, Kassel 1972.
- Ausstellungskatalog Mouse Museum/Ray Gun Wing: Two Collections/Two Buildings by Claes Oldenburg, Museum of Contemporary Art , Chicago 1977.
- Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Bâle, Museum für Gestaltung in Basel, 1989/90.
- Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Prusse; Berlin-Museum, Berlin 1981.
- Ausstellungskatalog Le Musée sentimental de Cologne, Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden, Köln Incognito, nach einer Idee von Daniel Spoerri, Kunstverein Köln 1979.
- Ausstellungskatalog Mythen der Neuen Welt, Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berliner Festspiele, herausgegeben von Karl- Heinz Kohl 1982.
- Ausstellungskatalog 25 Objets de Magie à la Noix, Zimtzauberkonserven von Daniel Spoerri, Galerie Gunar, Düsseldorf 1968.
- Ausstellungskatalog Claes Oldenburg, Object into Monument, Pasadena Art Museum, California, 1971, herausgegeben von Barbara Haskell.
- Ausstellungskatalog Claes Oldenburg, The Haunted House, Museum Haus Esters, Krefeld 1987.
- Ausstellungskatalog Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1995.
- Ausstellungskatalog Zeichnungen von Claes Oldenburg, Kunsthalle Tübingen und Kunstmuseum Basel 1975.
- Ausstellungskatalog Sammeln, Eine Ausstellung zur Geschichte und zu den Formen der Sammeltätigkeit, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1981.
- Ausstellungskatalog Spielwelten der Kunst, Kunstkammerspiele, Kunsthistorisches Museum Wien, 1998.
- Ausstellungskatalog Daniel Spoerri, Retrospektive, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1981, Modern Art Galerie, Wien 1981 (unpag.).
- Ausstellungskatalog Daniel Spoerri, Galerie Lüpke, Frankfurt a.M. 1983 (unpag.).

- Ausstellungskatalog Daniel Spoerri, „Hammer-Tische 1978“ et „Sidney-Tische 1982“ embellaidies 1988 et 1989, Galerie Bonnier, Genève 1990 (unpag.).
- Ausstellungskatalog Stichworte zu einem sentimentalen Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum, zusammengestellt, beschrieben und herausgegeben von André Kamber, Paris 1990, Antibes 1990, Wien 1990, München 1991, Genève 1991, Solothurn 1991.
- Ausstellungskatalog Wunderkammer des Abendlandes, Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Bonn 1994.
- Ausstellungskatalog Zauber der Medusa, Europäische Manierismen, wiss. Konzeption und Leitung: Werner Hofmann, Wiener Festwochen (Hrsg.), Wien 1987.
- Ausstellungskatalog Zufall als Prinzip, Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1992.
- Bach, Friedrich: Interview mit Claes Oldenburg, in: *das kunstwerk, zeitschrift für bildende kunst*, 3 XXXVIII, Mai 1975, S. 3-13.
- Balsinger, Barbara Jeanne: *The Kunst- und Wunderkammern, A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750*, Phil. Diss., Pittsburgh 1970.
- Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*, rowohlts deutsche enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Becker, Jürgen/Vostell, Wolf: *Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbeck 1965.
- Beilenhoff, Wolfgang: *Licht-Bild-Gedächtnis*, in: Haverkamp /Lachmann, 1991 (s. dort).
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1963.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Ders., 1963 (s. dort), S. 65-94 .
- Blair, Lindsay (Hrsg.): *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, 1988.
- Blavier, André (Hrsg.): *René Magritte, Sämtliche Schriften*, München, Wien 1981.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1981.
- Bonk, Ecke: *Marcel Duchamp, Die große Schachtel*, München 1989.
- Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft, 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1970.
- Bott, Gerhard: *Solange es Museen gibt, wandeln sie sich*, in: Ders., 1970 (s.dort), S. 7-9.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben, Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1977.
- Brock, Bazon: *Daniel Spoerri als Kulturheros*, in: *Kat. Spoerri Retrospektive*, 1981 (s. dort).
- Brock, Bazon: *Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae*, in: *Kat. Musée de Cologne*, Köln 1979 (s. dort), S. 18-26.
- Brock, Bazon: *Was ist ein 'Musée sentimental'?*, in: *Kat. Musée de Bâle*, Basel 1989 (s. dort), S. 10-14.

- Broodthaers, Marcel: Methode Duchamp Magritte, in: Katalog Museum, Der Adler vom Oligozän bis heute, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972.
- Bronson, AA., Gale, Peggy: Museums by Artists, Art Metropole 1983.
- Bruggen, Coosje van (Hrsg.): Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Museum Ludwig, Köln, 1979.
- Bruggen, Coosje van, Oldenburg, Claes: Nur ein anderer Raum/Just another Room, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1991.
- Buchloh, Benjamin H. D.: Atlas, Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa, in: Kat. Deep Storage, 1997 (s. dort), S. 50-60.
- Busch, Renate von: Die Entwicklung des Museumsbegriffes in: Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Phil. Diss., Tübingen 1973.
- Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Museumskunde, Bd. 38, Heft 1-3, Berlin 1969.
- Catoir, Barbara: Dani Karavan, in: Das Kunstwerk, 1, XXXII, Februar 1979.
- Celant, Germano: Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Kat. Oldenburg, 1995 (s. dort).
- Crimp, Douglas: On the Museum's ruins, in: October No. 43.
- Dalrymple Henderson, Linda: The fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in modern Art, Princeton, New Jersey, 1983.
- Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Phil. Diss. DuMont Buchverlag Köln, 1992.
- Daston, Lorraine: Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft in: Grote, 1994 (s. dort), S. 35-59.
- documenta X, Kurzführer Cantz Verlag 1997.
- Dörstel, Wilfried/Gerlach, Peter (Hrsg.): NietenGabenKunst, Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke, Nietenblätter, Vereinsgaben und Jahresgaben von 1839 bis 1988, Kölnischer Kunstverein 1989.
- Drechsler, Wolfgang: Die Romantik des Geschmacklosen, zur Faszination des Objekts, in: Kat. Zauber der Medusa, 1987 (s. dort), S. 91-101.
- Dröscher, Vitus B.: Von der Sammlung zum Abbild des Lebens, in: Bott, 1970 (s. dort), S. 55-59.
- Eckardt, Ulrich: Geleitwort in: Kat. Musée de Prusse, Berlin 1981 (s. dort), S. 6.
- Ehrmann, Richard: Kölschgläser für die Ausstellung, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 14. März 1979.
- Ernst, Max: Au dela de la peinture, in : Max Ernst, Œuvres de 1919 a 1936, Édition "Cahier d' Art", Paris.
- Fischer, Hans u.a.: Conrad Gessner (1516-1565) Universalgelehrter, Naturforscher, Arzt, Zürich 1967.
- Forster, Kurt W.: Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten, in: Horst Bredekamp/Michael Diers/Charlotte Schoell-Glaß (Hrsg.), Aby

- Warburg, Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, Weinheim 1991, S. 11-37.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1971.
- Gauss, Ulricke (Hrsg.): Marcel Duchamp, Interviews und Statements, Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Edition Canz, Stuttgart 1992.
- Goldmann, Stefan: Der Kasten des Alt-Vater Noah, in: Kat. Mythen der Neuen Welt, 1982 (s. dort), S. 155-160.
- Gorsen, Peter: Das Bild Pygmalions, Rowohlt 1969.
- Grasskamp, Walter: Museum und Enzyklopädie, in: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, 1994 (s. dort), S. 198-199.
- Grasskamp, Walter: Künstler und andere Sammler, in: Kunstforum International, Bd. 32, 2/79, S. 31-70.
- Grasskamp, Walter: Das Neue Kolonialmuseum, Homage à Marcel Broodthaers, Münster, Bochum, Aachen, 1977.
- Grasskamp, Walter: Die unästhetische Demokratie, Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992.
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit, Verlag C. H. Beck, München 1989.
- Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grasskamp, Walter: L' Objet maudit, in: Kat. Daniel Spoerri, 1983 (s. dort).
- Greber, Erika: Pasternaks unsystematische Kunst des Gedächtnisses, in: Haverkamp/Lachmann 1991 (s. dort).
- Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo, Die Welt in der Stube, Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994.
- Grote, Andreas: Das Objekt als Symbol, in: Ders., 1994 (s. dort), S. 11-17.
- Growe, Bernd: Die Ordnung der Dinge in: Kat. Joseph Cornell 1992 (s. dort), S. 76-80.
- Groys, Boris: Logik der Sammlung, Am Ende des musealen Zeitalters, Carl Hanser Verlag München, Wien 1997.
- Grüterich, Marlis: Relikte als Reliquien, Daniel Spoerri's "Musée sentimental de Cologne", in: Süddeutsche Zeitung, 30. März 1979.
- Grüterich, Marlis, Rezension zur Ausstellung Le Musée sentimental de Cologne, in: Pantheon, III Jg. 28, Juli-Sept. 1979.
- Haftmann, Werner: Das Museum in der Gegenwart, in: Bott, 1970 (s. dort), S. 107-115.
- Hahn, Otto: Passport No. G 255300 [Interview], in: Arts and Artists (London), I, No. 4, July, (1966), S. 7-11, in: Ulricke Gauss (Hrsg.): Marcel Duchamp, Stuttgart 1992 (s. dort), S. 200-207.
- Happel, Eberhard Werner: Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder Sogenannte Relationes Curiosae, Uwe Hübner und Jürgen Westphal (Hrsg.), Berlin 1990 (Auswahl der unter diesem Titel im Zeitraum von 1685-1691 in Hamburg herausgegebenen Schriften, Bd. 1-5).

- Hauger, Harriet: Samuel Quiccheberg: "Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi", Über die Entstehung der Museen und das Sammeln, in: Universität und Bildung, Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag, W. Müller, W. J. Smolka und H. Zedelmaier (Hrsg.), München 1991, S. 129-139.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann Renate (Hrsg.): Gedächtniskunst, Bild-Raum-Schrift, Studien zur Mnemotechnik, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1991.
- Haverkamp, Anselm: Hermeneutischer Prospekt, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): Memoria, Vergessen und Erinnern, Wilhelm Fink Verlag, München 1993.
- Hegel, G.F.W.: Vorlesungen über die Ästhetik, I, in: Ders.: Werke in zwanzig Bänden, neu editierte Werkausgabe 1832-45, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1970, S. 14ff.
- Heinisch, Klaus-Jürgen (Hrsg.): Der utopische Staat, Morus: Utopia, Campanella: Sonnenstaat, Bacon: Neu-Atlantis, Reinbeck bei Hamburg 1960.
- Helms, Dietrich: Spoerri Resteverwertung – Weltbildrecycling, in: Kunst und Unterricht, Heft 55, Juni 1979, S. 16-18.
- Herchenbach, A.: "Patsch – do log hä do!", "Lebendige" Erinnerungen im Musée Sentimental von vier ungleichen Kölnern, in: Kölnische Rundschau, 26. März 1979.
- Herzogenrath, Wulf: Daniel Spoerri und Künstler-Museen, in: Kat. Musée de Cologne, 1979 (s. dort), S. 11-14.
- Herzogenrath, Wulf/Lueg, Gabriele (Hrsg.): Die 60er Jahre, Kölns Weg zur Kunstmetropole, vom Happening zum Kunstmarkt, Kölner Kunstverein, Köln 1986.
- Hofman, Werner: Kunst und Politik, Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Köln 1969.
- Holländer, Hans: Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur, in: Kat. Die Erfindung der Natur, 1994 (s. dort), S. 114-122.
- Holländer, Hans: Ars inveniendi et investigandi, Zur surrealistischen Methode, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXXII, 1970, überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrages am 5.2.1969 im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, S. 193-234.
- Holländer, Hans: Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Ornamente, in: W. Rasch, H. Geulen, K. Haberkamm (Hrsg.), Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730, Festschrift für Günther Weydt, Bern, München 1972, S. 53-72.
- Holländer, Hans: Platzperspektiven und absurde Räume in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: La Piazza: Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen. Gisela Febel/Gerhart Schröder (Hrsg.), Internationales Symposium Stuttgart 1988, S. 78-91.
- Holländer, Hans: Surrealität und Perspektive, in: Wolfgang Drost (Hrsg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts, Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Sonderdruck, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1986, S. 291-311.
- Holländer, Hans: Mit Glück und Verstand in: Kat. Mit Glück und Verstand, 1994 (s. dort), S. 9-16.
- Holländer, Hans: Kunstkammerspiele, in: Kat. Spielwelten der Kunst, 1998 (s. dort), S. 13-23.
- Holländer, Hans: Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae. Über Kunst- und Wunderkammern, in: Kat. Die Erfindung der Natur, 1994 (s. dort), S. 34-45.

- Veränderter Wiederabdruck in: Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, 20, 1992, S. 51-74.
- Holländer, Hans: Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes, in: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, 1994 (s. dort), S. 136-145.
- Holst, Nils von: Kunstkammer und Wunderstube, Kunstchronik 2. 1949.
- Hudson, Kenneth: Museums for the 1980s, London 1977.
- Hugnet, Georges: In the Light of Surrealism, in: Barr, Alfred H. Jr. (Hrsg.): Fantastic Art, Dada, Surrealism, New York, Museum of Modern Art, 1947.
- Impey, O./MacGregor, A.: The origins of museums, The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985.
- Jahn, Ilse: Sammlungen - Aneignung und Verfügbarkeit, in: Grote, 1994 (s. dort).
- Janson, Horst W.: The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought, in: Janson, Horst W., 16 Studies, New York 1974.
- Jappe, Georg: Kölner Kulturgeschichte aus dem Hut gezaubert, in: Zeitmagazin, 23. März 1979.
- Jeudi, Pierre: Die Welt als Museum, Berlin 1987.
- Johnson, Ellen H.: Eingeschlossenes Arkadien: Die Kästen von Joseph Cornell, in: Kat. Cornell, Galerie Karsten Greve, Köln 1992, S. 40 (s. dort), S. 38-41.
- Kaltwasser, Ute: Fußball im Kunstverein, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 13. Dezember 1978.
- Kaltwasser, Ute: Aus dem Alltag der alten Stadt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 3./4. März 1979.
- Kaltwasser, Ute: Pointen durchgeboxt, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 26. März 1979.
- Kaltwasser, Ute: Ein Stück Schnur mit einem Stein erzählt ein Stück Geschichte aus dem Klingelpütz, in: Kölner Stadtanzeiger, 21. März 1979.
- Kaltwasser, Ute: Schon 11111 sahen die Ausstellung Köln kurios, Die Heinzelmännchen-Erbse lockte Gast zweimal, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 5. April 1979.
- Kemp, Wolfgang: Benjamin und Aby Warburg, in: Kritische Berichte, Jg. 3, 1975, Heft 1, S. 5ff.
- Kirby, Michael: Happenings, an illustrated Anthology, E.P. Dutton & Co., Inc., New York 1966.
- Klüser, Bernd/Hegewisch Katharina (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung, Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts, Insel Verlag Frankfurt a.M. und Leipzig, 1991.
- Kogel, Jörg Dieter: Tünnes und Schäl eingeschlossen, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 23. März 1979.
- Kölner Stadt-Anzeiger, 7. März 1979.
- Kölner Stadt-Anzeiger, 24./25. März 1979.
- Kölnische Rundschau, 8. März 1979.
- Kölnische Rundschau, 19. März 1979.
- König, Kasper: Einführung, in: Kat. Maus Museum 1972 (s. dort), S. 3.

- Koeplin, Dieter: Notizblätter und Zeitungsausschnitte, in: Adriani, 1975 (s. dort), S. 213-215.
- Kopisch, August: Die Heinzelmännchen zu Köln, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1989.
- Kotz, Mary Linn: Robert Rauschenberg, Art and Life, New York 1990.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie, in: Ornament der Maße, Frankfurt 1963, S. 21-39.
- Lautréamont, Comte de : Les Chants de Maldoror, Paris/Brüssel, 1874.
- Lebel, Robert: Marcel Duchamp, Mit Texten von André Breton und H. P. Roché, DuMont Schauberg, Köln 1962.
- Leiris, Michel: Die Lust am Zusehen, Frankfurt a.M. 1988.
- Licht, Jochen (11) aus Odenthal: Die Erbse der Kölner Heinzelmännchen, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 19./20. Mai. 1979.
- Liebenwein, Wolfgang: Privatoratorien des 14. Jahrhunderts, in: Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, Bd. III.
- Liebenwein, Wolfgang: Studiolo, Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.
- Losman, Arne: Schloß Skokloster - ein Gedächtnistheater, in: Kat. Wunderkammer des Abendlandes, 1994 (s. dort), S. 146-149.
- Ludwig, Peter: Das Museum heute und morgen, in: Bott, 1970 (s. dort), S. 175-177.
- Lüdeking, Karlheinz: Die Wörter und die Bilder und die Dinge, Magritte und Foucault, in: Kat. René Magritte, 1996 (s. dort).
- Magritte, René : Les mots et les images, in: La révolution surréalistes, Nr. 12, 15. Dezember 1929.
- Malraux, André: Psychologie der Kunst, Das Imaginäre Museum, Baden-Baden 1947.
- Mann, Heinz Herbert: Anwesenheit und Abwesenheit: Über Marcel Duchamps frühe Zeit in Amerika, in: Ders.: Wörter und Texte in den Bildkünsten, Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst, Habilitationsschrift, München 1999.
- Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur, in: Grote, 1994 (s. dort), S. 909-918.
- Martens, Ulf: Zur Situation (die hinlänglich bekannt ist), in: Bott, Köln 1970 (s. dort), S. 185-196.
- McShine, Kynaston in: Beiheft zur Ausstellung Joseph Cornell (1903-1972), Kunsthalle und Kunstverein Düsseldorf 1981.
- McShine, Kynaston (Hrsg.): Joseph Cornell, The Museum of Modern Art, New York, Prestel Verlag München, 1990.
- Meinhardt, Johannes: Fluxus und Hauptstrom: Die Ausbildung einer Sprache der Aktion bei Beuys, in: Kat. Brennpunkt, 1987 (s. dort), S. 26-37.
- Meinhardt, Johannes: (Re) Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchung des Subjekts und des Sozialen, in: Kunstforum International, Bd. 113, Mai/Juni 1991, S. 296-331.

- Metken, Günter (Hrsg.): Als die Surrealisten noch Recht hatten, Texte und Dokumente, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1976.
- Michaelis, Rolf: Mit Goethe, Hamlet, Marx bei Bach-Forellen und Schiller-Wein, in: Zeitmagazin Nr. 20/12, Mai 1978, S. 30-50.
- Moffitt, John F.: Marcel Duchamp, Alchemist of the Avantgarde, in: Ausstellungskatalog The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles 1986/87.
- Molderling, Herbert: Marcel Duchamp, Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Frankfurt a.M., Paris 1983.
- Murray, David: Museums, Their history and their use, Glasgow 1904, Bd. 1-3.
- Museum Ludwig Köln (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1996.
- NRZ, 21. März 1979.
- O'Brian, Doherty (Hrsg.): Museums in Crisis, New York 1972.
- Oldenburg, Extracts from the Studio Notes (1962-64), in: Artforum, December 1966 V, No. 4, S. 32-33.
- Oldenburg, Claes (Hrsg.): Store Days, Something Else Press, Inc., New York, Villefranche-sur-mer, Frankfurt a.M. 1967.
- Oldenburg, Claes: Notes in hand, E.P. Dutton & Co., Inc., New York in association with Petersburg Press, New York 1971.
- Oldenburg, Claes: Raw Notes, Documents and scripts of the performances: Stars, Moveyhouse, Massage, The Typewriter, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1973, herausgegeben von Kasper König.
- Oldenburg in einem unveröffentlichten Interview mit Paul Cummings vom 4. Dezember 1973 bis 25. Januar 1974, S. 124, in den Archives of American Art, Washington, D.C in: Kat. Oldenburg, 1995 (s. dort).
- Oldenburg, Claes: Multiples in Retrospect 1964-1990, Rizzoli International Publications, New York 1991.
- Orzechowski, Lothar: Die fünfte documenta ist anders, Broschüre zu Kat. documenta 5, 1972 (s. dort).
- Patton, Phil: Oldenburg's Mouse, in: Artforum, March 1976 XV, No. 7, S. 51-53.
- Petersen, Ad: Dylaby, ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962, in: Klüser/Hegewisch, 1991 (s. dort), S. 156-165.
- Pincus, Robert L.: On a scale that competes with the world, The art of Edward and Nancy Reddin Kienholz, The Regents of the University of California, 1990.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums, Vom Sammeln, Berlin 1988.
- Presser, Helmut: Das Museum - gestern, heute, morgen, in: Bott, 1970 (s. dort), S. 211-220.
- Reichert, Klaus: Joyces Memoria, in: Haverkamp/Lachmann 1991 (s. dort).
- Richter, Hans: Dada - Kunst und Antikunst, Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, DuMont, Köln 1978.
- Rose, Barbara: Claes Oldenburg, The Museum of Modern Art, New York 1970.
- Rose, Barbara: The Origins, Life and Times of Ray Gun - „All will see as Ray Gun sees ...“, in: Artforum, November 1969 VIII, No. 3, S. 50-57.

- Rose, Barbara: Portrait of the Artist, in: Rose, New York 1970, S. 19 (s. dort), S. 19-34.
- Rothärmel, Marion: Adenauers Rosenschere und Hitlers Kölner Ehrenbürgerbrief, in: Kölnische Rundschau, 14. Februar 1979.
- Ruhrberg, Karl: Zwischen Restauration und Aufklärung; Das Museum im Spannungsfeld von Bilderlust und Bilderfeindschaft, in: Kunstforum international, Bd. 32, 2/79, S. 23-30.
- Russell, John: Max Ernst, Leben und Werk, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1966.
- Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene, Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971.
- Sager, Peter: Zur documenta 5, in: das kunstwerk, zeitschrift für bildende kunst, 4 XXV, Juli 1972, S. 3-13.
- Scheicher, Elisabeth: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich/Innsbruck 1979.
- Scherer, Valentin: Deutsche Museen, Jena 1913.
- Schiedlausky, G.: Vom Sammeln und vom Sammler, in: Bachtler, M.: Goldschmiedekunst, Bielefeld 1986.
- Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908.
- Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, DuMont Schauberg, Köln 1967.
- Schmalenbach, Werner: Museum-quo vadis?, in: Bott, 1970 (s. dort), S. 227-234.
- Schmied, Wieland: Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, 1970 (s. dort), S. S. 248-255.
- Schmied, Wieland: Joseph Cornell, in Kat. Cornell, Hannover 1972 (s. dort).
- Schneckenburger, Manfred: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 4/79, S. 20-31.
- Schreiber, Mathias: Köln wird zu einem Kunstwerk, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 17./18. März 1979.
- Schröter, Hans: Maler und Galerie. Das Verhältnis der Maler zu den öffentlichen Galerien Deutschlands im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin 1954.
- Schwarz, Arturo: The complete Works of Marcel Duchamp, London, Abrams, New York 1969.
- Schwenk, Bernhart: Das Warenlager als Kunstwerk, in: Kat. Deep Storage, München 1997 (s. dort), S. 226-230.
- Seelmann-Eggebert, Ulrich: Spoerris "Spurensicherungen" im Kölner Kunstverein, in: Rheinischer Merkur, 30. März 1979.
- Sheehan, James J.: Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums, in: Grote, Opladen 1994 (s. dort), S. 855-874.
- Solway, Arthur, Foreword, in: Oldenburg, Claes, Multiples, 1991 (s. dort), S. 7-9.
- Spickernagel, Ellen und Walbe, Brigitte (Hrsg.): Das Museum, Lernort contra Museumstempel, Gießen 1976.
- Spies, Werner: Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974.

- Spoerri, Daniel: Die Entwicklung des Fallenbildes, in: Kat. Spoerri Retrospektive, 1981 (s. dort).
- Spoerri, Daniel: Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1968.
- Spoerri, Daniel/Plessen, Marie-Louise: Nichts altert schneller als ein Avantgardist, in: Kunstforum International, Bd. 32, 2/79, S. 81-91.
- Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys, Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf 1987, 2. Auflage 1997.
- Stauch-v. Quitzow, Wolfgang: Die Erbse der purzelnden Heinzelmännchen, in: Recklinghauser Zeitung, 29. März 1979.
- Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Ready made!, Zürich 1973.
- Stauffer, Serge: Marcel Duchamp, Die Schriften, Bd. 1, Regenbogen-Verlag Zürich 1981.
- Stich, Sidra: Made in USA, An Americanization im Modern Art, The '50s & '60s, Katalog Berkeley, Los Angeles, London 1987.
- Stuttgarter Zeitung, 23. März 1979.
- Südwestpresse, 7. April 1979.
- Taylor, Joshua C.: The Art Museum in the United States, in: Sherman E. Lee, On Understanding Art Museums, Englewood Cliffs, New Jersey 1975, S. 34-67.
- Thomas, Karin: Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, DuMont Buchverlag, Köln 1989.
- Tisdall, Caroline: Joseph Beuys, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1979.
- Valter, Claudia: Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, Phil. Diss., Aachen 1995.
- Waldberg, Patrick: La Partie des Boules, in: Kat. Dada 1968 (s. dort).
- Waldberg, Patrick: Der Surrealismus, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1965.
- Waldman, Diane: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, DuMont Buchverlag, Köln 1993.
- Weibel, Peter: Im Namen des Volkes, Das gesunde Volksempfinden als Kunstmaßstab, Duisburg 1979.
- Weser-Kurier Bremen, 2. April 1979.
- Westwater Reaves, Angela: Claes Oldenburg, An Interview, in: Artforum, October 1972 XI, No. 2, S. 36-39.
- Wiese, Stephan von: Brennpunkt Düsseldorf - eine Chronik, in: Kat. Brennpunkt, 1987 (s. dort), S. 10-18.
- Winzen, Mathias: Sammeln - so selbstverständlich, so paradox, in: Kat. Deep Storage, 1997 (s. dort), S. 10-19.
- Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Akademie Verlag, Berlin 1994.
- Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung, Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990.

Lebenslauf

Name: Astrid Legge
geb. am: 28.12.1961
in: Hamm
Familienstand: verheiratet
wohnhaft in: Hegelstr. 58, 40882 Ratingen

August 1968: Bodelschwingschule, Städtische Grundschule, Hamm
August 1972: Beisenkamp-Gymnasium, Hamm
August 1979: Freiherr-vom-Stein-Gymnasium, Hamm

WS 1981/82: Beginn des Studiums an der RWTH Aachen
Fächerkombination: Kunstgeschichte, Baugeschichte, Soziologie