



TECHNISCHE  
UNIVERSITÄT  
WIEN  
Vienna University of Technology

## DIPLOMARBEIT

### **Der Ausstellungsraum als Mittel der sozialen Interaktion und neuer Raumwahrnehmung.**

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs / Diplom-Ingenieurin  
unter der Leitung

Ao.Univ.Prof.in Dr.<sup>in</sup> Sabine Plakolm  
E 251/3  
Institut für Kunstgeschichte

eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung  
von  
Claire Hoffeld, BSc  
01527934

Wien, am 25.05.2023

## Abstract (Deutsch)

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit der Wahrnehmungsveränderung von Museumsbesucher\*innen im Zuge der kritischen Auseinandersetzung mit dem interaktiven Ausstellungsraum zwischen 1970 und 2002 an der Ostküste der USA. Durch die Einbeziehung des Publikums in die Aufführung schafften es Konzeptkünstler\*innen, politische und gesellschaftliche Anliegen innerhalb der Institution zu vermitteln.

Der Fokus dieser Arbeit liegt hauptsächlich auf der Herangehensweise der vier Künstler\*innen Daniel Buren, Michael Asher, Andrea Fraser und Marina Abramović, welche sich intensiv mit der Kunstinstitution als gesellschaftliches Aufklärungsmedium beschäftigten. Die Thematisierung musealer Machtstrukturen spielte im Rahmen der Institutionskritik eine wesentliche Rolle. Ziel war es dabei, Zensur und Intransparenz sichtbar zu machen.

Durch aufwendige Installationen wie die Ausstellungen *Spaces* von Michael Asher oder *Peinture-Sculpture* von Daniel Buren schafften es Künstler\*innen, sowohl das Wahrnehmungsbild der Besucher\*innen als auch die ökonomischen Machtstrukturen innerhalb der Institution aufzudecken. Ebenso sorgten die Auftritte der Performancekünstlerinnen Andrea Fraser mit ihrer Aufführung *Museum Highlights: A Gallery Talk* und Marina Abramović mit *The House with the Ocean View* durch ihre kontroversen Vorführungen für internationales Aufsehen.

Damit liefert die Arbeit neue Erkenntnisse und Perspektiven auf die Bedeutung von sozialen Interaktionsräumen zur gesellschaftskritischen Aufklärung mithilfe künstlerischer Interventionen.

## **Abstract (English)**

The work focuses mainly on the approach of the four artists Daniel Buren, Michael Asher, Andrea Fraser and Marina Abramović, who were intensively engaged with the art institution as a social enlightenment medium. The thematization of museum power structures played an essential role in the context of institutional critique. The goal was to make censorship and obfuscation visible.

Through elaborate installations such as the exhibitions Spaces by Michael Asher or Peinture-Sculpture by Daniel Buren, artists managed to expose both the visitors' perceptions and the economic power structures within the institution. Likewise, the work of performance artists Andrea Fraser with her performance Museum Highlights: A Gallery Talk and Marina Abramović with The House with the Ocean View caused international attention with their controversial performances.

The work provides new insights and perspectives on the significance of social interaction spaces for socio-critical enlightenment with the help of artistic interventions.

## Inhaltsverzeichnis

Abstract (Deutsch).....	1
Abstract (English) .....	2
1. Einleitung.....	5
2. Definition Museum und Ausstellungsraum.....	12
2.1 Die Geschichte des Museums und seine Entstehung in Europa .....	13
2.2 Geschichte amerikanischer Museen .....	15
2.3 Private und öffentliche Museen .....	18
2.4 Die Kritik am Museum .....	20
3. Die Weiterentwicklung der Institutionskritik.....	26
4. Die Soziologie des Raumes.....	29
5. Raumbewegung .....	33
6. Kunst als Ware .....	36
6.1 Michael Asher und die Institutionskritik .....	36
6.2 Der Umgang mit dem Raum.....	39
6.3 Vergleich mit Karl Marx .....	40
6.4 Vergleich mit Pierre Bourdieu.....	44
6.5 Ausstellung <i>Spaces</i> .....	46
6.6 Umgang mit dem Publikum .....	51
7. Wer darf ausstellen?.....	53
7.1 Streifen mit Wiedererkennungswert .....	53
7.2 IN SITU.....	54
7.3 Post Studio Practice .....	56
7.4 Ausstellung <i>Peinture-Sculpture</i> .....	58
7.5 Hans Haacke.....	61
7.6 Die Umkehrung .....	63

8. Ansichtssache .....	66
8.1 Andrea Fraser und die Institutionskritik .....	66
8.2 Performance <i>Museum Highlights: A Gallery Talk</i> .....	69
8.3 Der Gedanke .....	74
8.4 Der Auftrag .....	76
9. Neue Raumwahrnehmung .....	78
9.1 Aufführung <i>The House with the Ocean View</i> .....	79
9.2 Der Beitrag .....	82
9.3 Das Experiment .....	86
10. Fazit und Diskussion .....	91
Anhang .....	96
Literaturverzeichnis .....	97
Internetquellen .....	101
Abbildungsverzeichnis .....	102

## 1. Einleitung

Über die Jahre haben sich zahlreiche Künstler\*innen, Kurator\*innen und Soziolog\*innen mit der Raumwahrnehmung in Museen auseinandergesetzt. Ab den 1980er Jahren machten auch immer mehr Forscher\*innen den Ausstellungsraum zu ihrem Untersuchungsgebiet. Hierdurch gelang es ihnen, die Wahrnehmung und Bewegungen der Besucher\*innen im Raum hinsichtlich der Kunst besser zu verstehen.

Im Jahr 2021 habe ich an der *Technischen Universität Wien* das Modul *Kunst:Raum* zum Thema *Gedanken und Architektur im Zusammenspiel* absolviert. Mein Fokus lag vorwiegend auf der Architektur und wie diese durch Interaktionen innerhalb der Institution das Wahrnehmungsbild der Besucher\*innen beeinflussen kann. Ich möchte bei meiner Masterarbeit an die Recherche des absolvierten Moduls anknüpfen und das Thema der Raumwahrnehmung vertiefen. Besonders interessant finde ich den Zusammenhang, welcher mir bei der damaligen Analyse aufgefallen ist: Viele zeitgenössische Künstler\*innen wie zum Beispiel Daniel Buren, Michael Asher, Andrea Fraser und Marina Abramović waren nicht nur Institutionskritiker\*innen, sondern setzten sich auch vor der Planung ihrer Installationen und Auftritte intensiv mit dem Ausstellungsraum und dessen politischer und sozialer Wirkung auf die Betrachter\*innen auseinander.

Obwohl die Architektur zum Großteil die Raumwahrnehmung beeinflusst und in zahlreichen Werken eine zentrale Rolle spielt, werde ich mich bei meiner Arbeit hauptsächlich mit dem Thema des Ausstellungsraumes als Ort sozialer Interaktionen und neuer Wahrnehmung beschäftigen. Wichtig ist mir auch, die politische Stellung der Institution nicht außen vor zu lassen, da genau diese oft von den Künstler\*innen unter Kritik stand und zu einem Umdenken animierte. Durch ein verändertes Raumgefühl wollte man auf verborgene ökonomische Machtstrukturen aufmerksam machen und zur Hinterfragung anregen.

Mit folgenden Fragen werde ich mich in meiner Arbeit auseinandersetzen und zum Diskurs anregen:

- Warum war das Thema Raum für die ausgewählten Künstler\*innen ein zentrales Element ihrer Werke?

- Wie schafften es die Künstler\*innen trotz Einschränkung der Institution für sozial-kritische Aufklärung zu sorgen?
- Wie sind die Künstler\*innen mit den Erwartungen der Besucher\*innen umgegangen?
- Welches Resultat erzielen die Konzeptkünstler\*innen durch die Veränderung der Raumwahrnehmung?

Eine wichtige Unterscheidung zur Analyse der künstlerischen Herangehensweise ist die Einteilung der Institutionskritik in eine erste und zweite Phase. In der ersten Phase institutioneller Kritik lag der Fokus noch hauptsächlich auf der Institution als autoritäre und hegemoniale Einrichtung, welche ein autonomes künstlerisches Arbeiten untersagte. Eine mögliche Zusammenarbeit stand sowohl aus Sicht des Museums als auch aus Sicht der institutionskritischen Künstler\*innen außer Frage. Mit der Forderung nach mehr Diversität um 1969 sowie dem Hinterfragen des Warenstatus von Kunst entstand ein radikaler Umbruch in Bezug auf den institutionellen Umgang. Ein Umdenken seitens der Konzeptkünstler\*innen kam erst in den 1980er Jahren auf, als man sich eingestehen musste, dass eine Abhängigkeit von der Institution für die Entstehung eines kritikoffenen Schauplatzes unüberwindbar war.

Heute steht die zweite Phase der Institutionskritik für eine neue Herangehensweise zeitgenössischer Künstler\*innen im Bezug auf das Museum, die Galerie und den Ausstellungsraum. Ziel war die Offenlegung politischer und sozialer Einflüsse sowie Diskriminierung von Minderheiten innerhalb der Kunstinstitution. Konzeptkünstler\*innen und Museen arbeiteten gemeinsam an der Überwindung von Vorurteilen und der Enthüllung von Tatsachen. Zusammen wurde der erste Schritt für mehr Diversität innerhalb der Institution gesetzt. Bedeutend für diese Überlegungen ist die Publikation *Institutionskritik im Feld der Kunst* von Franziska Brüggmann. Sie

untersucht, „wie sich Kunstinstitutionen und das Ausstellungswesen durch institutionskritische Praktiken verändert haben.“<sup>1</sup>

Auch eine Vielzahl an Soziolog\*innen und Philosoph\*innen haben sich mit der Soziologie des Raumes auseinandergesetzt und eigene Studien entwickelt. Einer der bekanntesten Philosophen des 20. Jahrhunderts ist der Franzose Pierre Bourdieu. Anhand der Begriffe *Kapital* und *Gruppe* entwickelte er eine Methode zur Darstellung und Analyse sozialer Strukturen. Für ihn umfasste der *soziale Raum* alle für ein Individuum sichtbare Bedingungen seines Umfeldes, welches es bei der Wahrnehmung erfährt.<sup>2</sup> Bekannt wurde dieses Konzept als Feld-Kapital-Habitus Theorie und wird auch heute noch gerne für wissenschaftliche Arbeiten zitiert. Der Kulturwissenschaftler Ulf Wuggenig beschäftigte sich ebenfalls mit Bourdieus Theorie und geht in seiner Publikation *Pierre Bourdieu (1930-2002) „Die Feld-Kapital-Habitus Theorie der Künste“*<sup>3</sup> auf die Gemeinsamkeiten der einzelnen Positionen im sozialen Raum sowie deren Zugänglichkeit ein.

Die Arbeit ist nach folgendem Aufbau gegliedert:

In dem Kapitel *Kunst als Ware* werde ich mich mit dem Warenstatus von Kunst beschäftigen. Da sich Konzeptkünstler\*innen gegen den konsumorientierten Kunstmarkt gerichtet haben, mussten neue Ansätze bezüglich einer fairen Finanzierung in Betracht gezogen werden. Bereits der Soziologe Karl Marx hat sich mit der Produktion sowie der Kritik an der konsumorientierten Gesellschaft auseinandergesetzt. Er sah das Denken als Teil des Produktionsprozesses und beschäftigte sich mit den Arbeitsverhältnissen sowie mit dem Tausch- und dem Gebrauchswert. In seinem Hauptwerk *Das Kapital* hielt Marx seine Gedanken- und Glaubensansätze zur politischen Ökonomie fest, an der sich auch Künstler\*innen wie Michael Asher orientierten.

---

<sup>1</sup> Brüggmann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst Entwicklung – Wirkung – Veränderungen; Edition Museum; Band 47; transcript Verlag; Bielefeld; 2020, S. 14

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft; Suhrkamp Verlag; Frankfurt/Main; 1982, S. 171-276

<sup>3</sup> Wuggenig, Ulf: Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Die Feld-Kapital-Habitus Theorie der Künste, in: Klassiker der Soziologie der Künste; Springer Fachmedien; Wiesbaden; 2017, S. 731-798



Asher beschäftigte sich mit der Entfremdung von Ausstellungsräumen durch Ergänzung oder Entfernung von Elementen und setzte sich mit dem bewussten Wahrnehmen des Raumes durch Schall und Geräusche auseinander. Auch die Ausstellung *Spaces* 1970 im MoMA in New York gestaltete er aus nicht-visuellen Mitteln zur körperlichen Erfahrung. Die veränderte Raumwahrnehmung sollte bei den Besucher\*innen ein positives Raumgefühl auslösen. Des Weiteren gelang Michael Asher bei dieser Ausstellung ein Durchbruch hinsichtlich der politischen Ökonomie. Als erster Künstler in der Geschichte des MOMAs wurde Michael Asher für die Mitwirkung und den Aufbau einer Installation bezahlt und nicht für den Verkauf oder die Übernahme des Produktes an sich. Sehr bedeutend ist hier das von der Kuratorin Jennifer Licht verfasste Buch zur Ausstellung *Spaces*. Sie betreute und unterstützte die Künstler\*innen intensiv bei der Errichtung und Umsetzung der Ausstellung.

Im Kapitel *Wer darf ausstellen?* beschäftige ich mich unter anderem mit den Installationen von Daniel Buren und Hans Haacke.

Daniel Buren ist einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler. Für ihn war das Thema Raum stets elementar. Der Franzose setzt sich intensiv mit der Wirkung seiner Kunst im Ausstellungsraum und in Verbindung mit der prägenden Architektur auseinander. Er analysierte die Denkweise der Besucher\*innen und stellte den Wert der Kunst radikal in Frage. Buren beschäftigte sich unter anderem mit dem Begriff der *ästhetischen Praxis*, welcher die Wahrnehmung der Besucher\*in auffasst und reflektiert. Es handelt sich hierbei sowohl um klassische Kunstwerke wie Alltagsgegenstände, Medien und Skulpturen als auch um performative Auftritte. Vor allem Optik und Material spielen eine große Rolle. Charakteristisch für Burens Werke sind vertikale Streifen mit einer Breite von 8,7 cm. Für den Konzeptkünstler standen Streifen symbolisch als neutral und zeitlos und waren somit optimal, um illusionsfreie und unpersönliche Werke herzustellen. Daniel Buren bezeichnete die Symbiose zwischen der Herstellung seiner Arbeit und dem sorgfältig ausgewählten Ort oder Raum als *in situ*. Ein Beispiel, auf das ich später noch eingehen werde, ist Burens Ausstellung *Peinture-Sculpture*, welche im Jahr 1971 im Guggenheim Museum zu sehen war. Besonders interessant ist hier, dass die Ausstellung aufgrund der Wirkung

im Raum vor der offiziellen Eröffnung entfernt wurde. Wichtig für dieses Kapitel ist unter anderem die Literatur *Im Raum Die Farbe* von Daniel Buren.<sup>4</sup>

Auch Hans Haacke hat sich bereits sehr früh kritisch mit öffentlichen Kunstinstitutionen auseinandergesetzt. Durch Provokation gelang es ihm auf „Verflechtungen des Kunstsystems mit Macht- und Kapitalinteressen“ aufmerksam zu machen. In seiner Installation *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* analysierte und dokumentierte der Künstler „die Zusammenhänge zwischen Besitzverhältnissen, Immobilienspekulationen und steigenden Mietpreisen für Wohnraum“<sup>5</sup>. Die Informationen, welche Haacke präsentieren wollte, betrafen unter anderem auch wichtige Trustees des Museums. Diese waren an Spekulationen durch Scheinfirmen beteiligt. Haacke beschreibt, dass Kunstinstitutionen Bestandteil einer repräsentativen Öffentlichkeit sind und der Umgang mit Kritik ein Teil davon sei.

Die von Haacke angekündigte Ausstellung wurde noch vor der offiziellen Eröffnung vom *Guggenheim Museum* abgesagt. Bedeutend für dieses Kapitel ist vor allem *Das Museum als Arena* von Christian Kravagna.<sup>6</sup> Hierbei handelt es sich um eine Sammlung von Texten und Interviews bedeutender zeitgenössischer Künstler\*innen, unter anderem Daniel Buren und Hans Haacke.

Auch die Publikation *Die Ausstellung verhandeln* von Luise Reitstätter spielt eine wichtige Rolle.<sup>7</sup> Sie analysiert die Wahrnehmung und Relation verschiedener Objekte im Raum sowie die Bewegung der Betrachter\*innen und deren Erwartungshaltung im Bezug zur Ausstellung.

Im Kapitel *Ansichtssache* beschäftige ich mich mit der Auswirkung künstlerischer Interaktionen auf die Besucher\*innen. Dabei erläutere am Beispiel der 1989 aufgeführten Performance von Andrea Fraser *Museum Highlights: A Gallery Talk* im

---

<sup>4</sup> Buren, Daniel: *Im Raum Die Farbe*; Wiener Secession; Wien; 1989

<sup>5</sup> Haacke, Hans: Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York; Publiziert in: Kravagna/Kunsthau Bregenz: *Das Museum als Arena*; Walther König; Köln; 2001, S. 114

<sup>6</sup> Kravagna, Christian; Araeen, Rasheed; Kunsthau Bregenz: *Das Museum als Arena: institutionskritische Texte von KünstlerInnen = The museum as arena: artists; on institutional critique*; König; Köln; 2001

<sup>7</sup> Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln: von Interaktionen im musealen Raum*; Transcript-Verl.; Bielefeld; 2015

Philadelphia Museum of Art erläutere ich, wie die Künstlerin es geschafft hat, Besucher\*innen aus der eigenen Vorstellung vom Museum abzuholen und auf neue Aspekte aufmerksam zu machen. Als fiktive Dozentin Jane Castleton führte Fraser die Besucher\*innen durch das Museum und parodierte die stereotypische Museumsführer\*in. Anstelle wie von ihr als Museumsführerin verlangt, die Kunst zu beschreiben, macht Fraser auf den konsumorientierten Umgang sowie den eingeschränkten Fokus auf die bürgerliche Mittelschicht als Zielgruppe aufmerksam. Besucher und Besucherinnen gehen immer mit einer bestimmten Erwartungshaltung ins Museum, Fraser bricht mit ihrer Aufführung diese Angewohnheit und klärt über institutionelle Gegebenheiten auf. Die Künstlerin entscheidet darüber, was als Kunst betrachtet werden soll.

Auch Reitstätter beschäftigt sich mit der Wirkung von Kunst auf die Besucher\*innen, wenn diese die Kunst mit ihrem Alltag und Interesse verbinden können sowie den Gebrauchswert der Objekte. Auch die Analysen und Essays von Andrea Fraser sind Teil des Forschungsstands und wichtiger Aspekt dieser Arbeit. So beschreibt sie in ihrem Essay *From the Critique of Institution to an Institution of Critique*, dass die Bildung einer kritikoffenen Institution im Vordergrund stehe und ein Umdenken der Künstler\*innen zwingend nötig sei. Eine Kollektion der wichtigsten Texte Frasers sind in dem Buch *Museum Highlights* zusammengefasst und dokumentiert. Die Künstlerin stand auch in engem Kontakt mit Bourdieu und nimmt immer wieder Bezug zu seiner Arbeit in ihren Texten.<sup>8</sup>

Im letzten Kapitel *Neue Raumwahrnehmung* befasste ich mich mit der Performance *The House with the Ocean View* von Marina Abramović, welche 2002 in der Sean Kelly Gallery in New York stattfand. Die Künstlerin beschäftigte sich mit dem emotionalen und spirituellen Wirken im Raum und sieht ihre Performance als Experiment, bei dem sie sich mit ihrem Körper und Geist auseinandersetzt. Ihr Ziel war es, 12 Tage zu fasten und klare Regeln befolgen. Besonders wichtig war es Abramović einen Energieaustausch zwischen ihr und dem Publikum stattfinden zu lassen. Drei

---

<sup>8</sup> Fraser, Andrea: *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*; MIT Press; Cambridge; Massachusetts, 2005

schwebende Elemente standen symbolisch für ihr Haus, diese umfassten ein Bad, Wohnzimmer und Schlafzimmer.

Die Grenzen zwischen Künstlerin und Publikum waren klar definiert, ein Teleskop ermöglichte den Besucher\*innen Abramovičs Emotionen noch besser wahrzunehmen. Abramovič war der Meinung, dass eine derartige Reinigung der Lebensweise dazu beitragen würde, sowohl die Umgebung, den Raum und die Einstellung der Besucher\*innen zu ändern. Nach den Anschlägen des 11. September 2001 wollte die Künstlerin einen zeitlosen Ort schaffen, der den Zuschauer\*innen neue Energie und Mut schenken sollte. Besonders wichtig für dieses Kapitel ist der Artikel *"The House with the Ocean View": The View of the House from Some Drops in the Ocean* von James Westcott.<sup>9</sup>

Bei allen Werken handelt es sich um interaktive Beispiele, welche in den USA zwischen 1970 und 2002 stattfanden und im Laufe der Arbeit untersucht und behandelt werden. Besonders wichtig war mir bei der Auswahl der Künstler\*innen darauf zu achten, dass diese sich bereits vor der Ausstellung intensiv mit ihrer Umgebung sowie dem Thema Raum auseinandergesetzt haben. Interessant ist auch, welche Auswirkungen die Ausstellung auf die Betrachter\*innen hatte und wie diese selbst Teil des Werkes wurden. Dabei gilt es zu erforschen, wie sich das Raumgefühl und die Einstellung durch die veränderte Wahrnehmung auf die Besucher\*in auswirkt.

---

<sup>9</sup> Westcott, James: Marina Abramovic's "The House with the Ocean View": The View of the House from Some Drops in the Ocean; in: The MIT Press; Vol. 47(3); 2003, S. 136

## 2. Definition Museum und Ausstellungsraum

Das Museum ist ein physischer Ort, an dem Kunst und Kulturgüter gesammelt, aufbewahrt und ausgestellt werden. Das Aufbewahren dient in erster Linie der Verwahrung kulturhistorisch bedeutender Gegenstände. Zu beachten ist auch das Konservieren der Werke, hierzu zählen zum Beispiel Licht- und Lufteinflüsse, welche im Museum reguliert werden müssen. Die historisch bedeutsamen Objekte sollen bewahrt werden und für die Nachwelt erhalten bleiben. Wichtig ist auch das Sammeln von Kunst, es unterscheidet sich vom Aufbewahren in dem Sinn, dass das Museum Werke eines bestimmten Künstlers oder einer gewissen Epoche ansammelt, um diese zu einer Sammlung zu vereinen und zu erweitern. Das Ausstellen ist elementar, um der Bevölkerung Zugang zu den Kunstwerken und somit zur Bildung zu ermöglichen. Bei einer Ausstellung kann es sich sowohl um eine Dauer- wie auch um eine Wechselausstellung handeln. Das Forschen und Dokumentieren zählt ebenfalls zu den Aufgaben des Museums, um einen wissenschaftlichen Beitrag zu leisten. Ziel des Museums ist es also, Zeugnisse der Zeit aufzubewahren und einem großen Publikum zugänglich zu machen.

Im Jahr 1946 wurde in Paris die *International Council of Museum* gegründet. Hierbei handelt es sich um eine nicht staatliche Organisation, welche bis heute 151 Länder beinhaltet und durch den Einfluss der UNESCO gegründet wurde. Die UNESCO sieht ihre Aufgaben darin, Bildung, Kultur, Wissenschaft, Kommunikation und Forschung zu erhalten und vermitteln. Auch hinsichtlich der Museumspädagogik hat sich ab dem 20. Jahrhundert vieles getan. So gelten Museen heutzutage als unverzichtbar für die Gesellschaft und sehen ihre Aufgabe darin, den Besucher\*innen durch Wissenschaft und Lehre die Geschichte ihrer Werke zu vermitteln.

Die Definition der *ICOM* lautet:

„Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der

Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.“<sup>10</sup>

Die Ausstellungen sind meist in historisch repräsentativen Gebäuden untergebracht, welche in mehrere Ausstellungsräume unterteilt sind. Alternativ zur Umnutzung historischer Gebäude wird des Öfteren auch ein zeitgenössisches Ausstellungsgebäude für diesen Zweck errichtet. „Das Haus steht jedoch nicht nur für die erste raumdeterminierende Konstante der Ausstellung, sondern gleichsam für die Institution selbst.“<sup>11</sup> In den meisten Museen wird für die Besichtigung eine Eintrittsgebühr verlangt, die zur Erweiterung und Erhaltung der gesammelten Kunstwerke dient.

Die Aufgaben des Museums sind demnach sammeln, bewahren, forschen und vermitteln.

## **2.1 Die Geschichte des Museums und seine Entstehung in Europa**

Der Ursprung des Museums befindet sich in Europa und ist bereits auf die Antike zurückzuführen. Damals wie auch heute galt das Sammeln wertvoller oder bedeutender Gegenstände als Art Statussymbol. Auch Objekte, die der Bildung dienen, wurden bereits in der Antike gesammelt, systematisiert und ausgestellt. Ein wichtiger Schritt war das im 3. Jahrhundert v. Chr. entstandene Museion von Alexandria. Hierbei handelte es sich um eine von den Ptolemäern gegründete Bibliothek und Forschungseinrichtung, welche als erste Art eines Literaturmuseums galt. Geforscht wurde vorwiegend auf den Gebieten der Astronomie, der Botanik und der Philosophie. In der Bibliothek der Institution wurden wichtige Papyrusrollen abgeschrieben und dokumentiert. Meist bewahrte man Originale auf und schickte die Kopie zurück.<sup>12</sup> Hier tauchte auch zum ersten Mal das Wort Museum auf, welches ein Heiligtum der Musen bezeichnete.

Im 500 Jh. v. Chr. entstanden in Delphi Schatzhäuser der Athener, wo vor allem Schmuck, Kunst und Statuen ausgestellt wurden. Oft bestanden diese Sammlungen

---

<sup>10</sup> <http://icom-oesterreich.at/page/icom-museumsdefinition-ein-update>, (Zugriff, 25.06.2022)

<sup>11</sup> Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln: von Interaktionen im musealen Raum, S. 117

<sup>12</sup> Viereg, Hildegard K.: Geschichte des Museums; Wilhelm Fink Verlag; München; 2008, S. 18

aus Geschenken oder aus auf Kriegszügen erbeuteten Güter. Diese Einrichtung gilt als erstes Museum, wie es uns heute bekannt ist, mit den Funktionen der Zugänglichkeit, der Vermittlung, der Präsentation und des Sammelns. Seit dem 8. Jahrhundert n. Chr. wurden schließlich auch Reliquien benutzt. Die Idee dahinter war, Kulturgüter zu bewahren und zu schützen. Auch Andenken von Pilgerfahrten waren längst keine Seltenheit mehr und wurden mitgebracht. Im christlichen Glauben spielten vor allem aber auch Schatzkammern eine bedeutende Rolle. Sie beherbergten unter anderem Reliquien, Schmuck und Zeremonialobjekte, die zur Schau gestellt wurden. Auch die Harzburg wurde von Heinrich IV. mit Reliquien ausgestattet, um diese zu schützen.

Sehr wichtig in der Geschichte des Museums ist auch der im 14. Jahrhundert festzustellende Rückbezug der Antike. Man begann Zusammenhänge antiker Münzen zu dokumentieren und mit Quellentexten zu beschriften. Die zuvor unbeachteten Objekte wurden somit Gegenstand der Forschung.<sup>13</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurden bedeutende Gegenstände unterschiedlicher Epochen beschriftet und aufbewahrt, sie waren somit Zeugen ihrer Zeit.

Ab dem 16. Jahrhundert entstanden Kunstkammern mit Gegenständen aus diversen Kulturen und Ländern. Wie auch davor schon war das Ziel der Sammlung, wichtige Elemente an einem Ort auszustellen, um Wissen zu vermitteln und die Objekte zu dokumentieren. Bedeutend war auch die Arbeit des belgischen Autors Samuel Quiccheberg (1529-1567), welcher Präsentationsmethoden analysierte, um Struktur und Ordnung in die Ausstellung zu bringen. Dies war ein bedeutender Durchbruch, um Menschen Bildung hinsichtlich der Geschichts- und Kulturlehre weiterzugeben. Im Jahr 1725 entstand in Deutschland die erste geistliche Institution, welche als Völkerkundliches Museum bezeichnet werden konnte. Es handelte sich hierbei um das Jesuitenkolleg in Ingolstadt. Das Jesuitenkolleg beherbergte sowohl fernöstliche und lateinamerikanische Kunst und Kulturzeugnisse wie auch astronomische Gegenstände. Die Jesuiten schufen die Grundlage für das heutige Museum. Sie besaßen das wesentlichste Mittel, um Natur-, Kultur- und Kunstwissenschaften, wie zum Beispiel Insektensammlungen, Mineralien, Gemälde und fremdländisches Kunsthandwerk auf museale Art auszustellen. Die Gegenstände brachten sie von

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 23



Missionen oder Reisen aus Amerika und Asien mit nach Europa. Dies ermöglichte es einem breiten Publikum, Objekte aus anderen Kulturen zu veranschaulichen.

Im Zusammenhang mit der Französischen Revolution wurde der Louvre ein Jahr nach der Abschaffung der Monarchie am 10. August 1793 öffentlich zugänglich gemacht. Das Museum wurde ausschließlich mit Kunstwerken der Vergangenheit eingerichtet, ein Großteil der Werke kam nach starker Kritik der Öffentlichkeit wieder aus der Sammlung des Schloss Versailles zurück in den Louvre. Es ist bis heute das bekannteste und repräsentativste Museum Frankreichs.

Im 19. Jahrhundert entwickelten sich neue Museumskonzepte, wie zum Beispiel das Freilichtmuseum, das Nationalmuseum oder das Technikmuseum. Ab diesem Zeitpunkt beschäftigte man sich mit dem Verständnis von Museen und deren Anforderungen. Hierzu gehörte es auch, kulturelle Objekte frei zugänglich zu machen, welche der politischen Aufklärung dienen.

## 2.2 Geschichte amerikanischer Museen

Im Gegensatz zu Europa entwickelten sich Museen in Amerika erst viel später. Sie entstanden meist aus privaten Sammlungen und Gründungen der Ober- und Mittelschicht. Zurückzuführen auf die starke Einwanderungsbewegung gelten sie bis heute als demokratischer und multikultureller als europäische Sammlungen. In den USA sah man Ausstellungen von Beginn an als gute Gelegenheit, einem großen Publikum Bildung unterhaltsam zu vermitteln. So waren diese oft „theatralisch und voller Inszenierungen konzipiert“<sup>14</sup>.

Auch gelten Museen in Amerika im Gegensatz zu europäischen Institutionen als funktionsbezogen und kommunikationsfördernd. Vor allem in Europa stieß diese Herangehensweise auf Kritik, da hier mehr Wert auf Präsentation und Dokumentation gelegt wurde und das Publikum erst viel später miteinbezogen wurde.

Im Jahr 1970 wurden die Aufgaben eines Museums im Museum Manifesto festgehalten. Es handelt sich hierbei um die Verantwortung, welche die *ICOM* gegenüber den Museen hat. Als erstes Museum der USA gilt das Charleston Museum in

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 66



South Carolina. Es wurde 1773 gegründet und 1824 öffentlich zugänglich gemacht. Es widmete sich wie viele seiner Nachfolger den Naturwissenschaften. Ein bedeutender Unterschied zwischen europäischen und amerikanischen Museen ist, dass Europa durch seine zahlreichen Kriege und Kreuzzüge sowie Pilgerfahrten und Traditionen eine sehr vielfältige Kultur und Geschichte vorzuzeigen hat. Auf diese wollten auch die europäischen Museen aufmerksam machen und dienten zur geschichtlichen und kulturellen Aufklärung der Menschen. Die amerikanischen Museen hingegen sind vorwiegend naturwissenschaftlichen Ursprungs. Dies resultiert daraus, dass Amerika sich zu einem Großteil aus Einwandern zusammensetzt, welche ihre eigenen Kulturen und Traditionen mit in die Staaten brachten. Hier stand Forschung und Wissenschaft im Vordergrund und man wollte den Besucher\*innen die Naturgeschichte nahebringen.

Als Vorreiter seiner Zeit galt der amerikanische Künstler Charles Willson Peale, welche die Ansicht teilte, dass Museen unterhalten und Wissen vermitteln sollten. Bekannt wurde er als Gründer des *Peal Museums*, welches wir seit 1875 unter dem Namen Philadelphia Museum kennen. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich Museen in den USA rasant und wurden durch ihren Forschungs- und Ausstellungszugang zu weltweit angesehenen Institutionen. Auch Ethnologie wurde Ende des 19. Jahrhunderts ein zentraler Forschungsbereich. Angewiesen auf Privatspenden begann man sich Anfang des 20. Jahrhunderts auf Expeditionen nach Kanada und Alaska zu begeben, um die Kultur indigener Völker zu erforschen. Sponsor dieser Expeditionen war der Geologe Henry Fairfield Osborn, welchem es gelang, eine angesehene Fossilsammlung im *American Museum of National History* in New York anzulegen.<sup>15</sup>

Im Großen und Ganzen kann man jedoch sagen, dass sich New York vorwiegend dem Themenfeld der Kunst widmet. Mit der Gründung des *Museum of Modern Art* entstand in der Metropole ein Zentrum für alle Kunstliebhaber\*innen, welches bis heute eine der größten Kunstsammlungen beherbergt. Das erste Museum in New York war das 1790 gegründete Tammy Museum, welches aufgrund seiner korrupten Politik in starke Kritik geriet.

Auch der französische Künstler Daniel Buren setzte sich intensiv mit der Funktion des Museums auseinander und verfasste 1970 einen Text zur Rolle des Museums.

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 68

Buren bezeichnet darin das Museum als privilegierten Ort mit einer dreifachen Rolle.<sup>16</sup>

Im Weiteren geht er auf die drei Punkte ein, welche für ihn das Museum ausmachen. Beginnend mit Punkt Eins, der Ästhetik, welche laut dem Künstler „Zentrum des Geschehens“ ist. Die Ästhetik sei der Rahmen, in den sich das Kunstwerk einfügt, sowie der Gesichtspunkt und die Wirkung auf die Betrachter\*in. Der zweite Punkt, den der Künstler aufzählt, ist die Ökonomie. Diese sei für die Kommerzialisierung des Kunstwerkes verantwortlich. Das Werk würde durch die Abschottung aus dem Alltag privilegiert werden und sei durch die Aufnahme in der Gesellschaft eine Sicherheit im Bezug zum Konsum und dem Bekanntwerden. Der dritte Punkt ist die Aura. Sobald ein Werk in einer Institution ausgestellt wird, bekommt es den Status der Kunst, ohne diesen zu hinterfragen. Diese Tatsache verhindere laut Buren, „nach den eigentlichen Grundlagen der Kunst zu fragen, ohne dabei den Ort berücksichtigen zu müssen, an dem sich eine solche Frage stellt.“<sup>17</sup> Er bezeichnet das Museum als auratischen Leib der Kunst. Die Intensität der einzelnen Punkte hänge aber auch sehr von der jeweiligen Institution und deren Anschauung ab.

Buren sah keine größeren Unterschiede zwischen dem Museum und der Galerie. Wenn er vom Museum sprach, meinte er damit alle Institutionen, auch Galerien. Ein wesentlicher Unterschied war für ihn jedoch, dass das Museum das Ziel hätte zu kaufen, bewahren und sammeln, die Galerie hingegen zu verkaufen.

Die österreichische Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter setzte sich ebenfalls mit der Unterscheidung zwischen Museum und Galerie auseinander. Für sie ist eine Galerie, im Gegensatz zum Museum, ein Ort der Kommunikation, welcher aus der Geschichte und dem Aufbau der Palastanlagen resultiere. Bei einer ihrer Umfragen ergab sich, dass Besucher\*innen den Ausstellungsraum als „gebaute Umwelt und bewusst gestaltete Architektur“ wahrnehmen, dann „als gegebene Spezifik des Ortes identifizieren und schließlich in Verschränkung mit dem Kunstwerk“ lesen. Es wird also deutlich, dass Raumwahrnehmung der Besucher\*innen einem „vermittelten Raumstimmungsbild folgt.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Kravagna: Das Museum als Arena, S. 43, Erstveröffentlicht in: Buren, Daniel: Function of the Museum; Kat. The Museum of Modern Art; Oxford; 1973, S.68

<sup>17</sup> Kravagna: Das Museum als Arena, S. 43-46

<sup>18</sup> Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln, S. 117

## 2.3 Private und öffentliche Museen

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen öffentlichen und privaten Institutionen. In Europa findet man vorwiegend öffentliche Kunstinstitutionen, wie zum Beispiel Nationalmuseen. Diese werden vom Staat finanziert. Hierbei steht das Wort Nation als Synonym für Staat.<sup>19</sup>

Amerikanische Museen sind im Gegensatz zu europäischen Institutionen private Organisationen. Sie wurden von Kunstsammlern, Unternehmen oder Vereinen gegründet mit dem Ziel, ihre Privatsammlung einem Publikum zugänglich zu machen. Diese Museen werden durch die Privatwirtschaft finanziert und sind von dem Stiftungsvermögen abhängig. Das Stiftungsvermögen setzt sich aus einer Mischfinanzierung zusammen und beinhaltet staatliche Zuschüsse wie zum Beispiel durch Programme der Councils, aber auch „Zuwendungen der Wirtschaft, Sammelaktionen (Fundraising-Kampagnen) und Sponsoring.“<sup>20</sup> Eine weitere Möglichkeit für private Museen Geld einzunehmen, ist das Ressourcenmarketing. Hier versucht man „möglichst viel Gewinne zu erzielen über Produkte, Dienstleistungen, Mitgliedschaften, Zuwendungen“ und Fundraising sowie „Museumsläden, Restaurants, Raumvermietung und Veranstaltungsdienste“<sup>21</sup>.

Amerikanische Museen bemühen sich stets, neue Partner und Sponsoren zu gewinnen und alte zu behalten. Mindestens einmal im Jahr organisieren Institutionen darum große Veranstaltungen und Benefiz-Galas, von denen beide Partner profitieren. Mit diesen kostspieligen Events zeigt das Museum seinen Sponsoren, dass die Spenden geschätzt werden und angekommen sind. Umgekehrt zahlen die Sponsoren für einen Gala-Tisch im Guggenheim Museum um die 25.000 Dollar.<sup>22</sup>

Sponsoren und Fördervereine stoßen aber auch häufig auf Kritik, da es sich bei diesen meist um riesige Konzerne handelt, welche auch unethische und unmoralische Geschäfte unterstützen. Da die Museen jedoch von den enormen Spenden abhängig sind, fördern sie somit auch indirekt die Geschäfte und Politik dieser Konzerne. Wichtig

---

<sup>19</sup> Klein, Armin (Hrsg.): Innovatives Kulturmarketing; Nomos Verlagsgesellschaft; Baden-Baden; 2002, S. 107

<sup>20</sup> Ebd., S. 108

<sup>21</sup> Ebd., S. 109

<sup>22</sup> Ebd., S. 115

zu erwähnen ist hier auch, dass Museen in den USA meist die politische Haltung ihrer Hauptsponsoren vertreten und von diesen stets beeinflusst werden.

Was Museen in Amerika außerdem von Europäischen unterscheidet, ist, dass sie sehr zielgruppenorientiert arbeiten. Amerikanische Institutionen sind wettbewerbsorientiert und bieten den Besucher\*innen ein großes Angebot an Unterhaltung mit Beschäftigungsfaktor. Mit unterschiedlichen Veranstaltungen erhofft man sich ein gemischtes Publikum anzulocken. Das wettbewerbsorientierte Verhalten kommt daher, dass es sich um Non-Profit-Organisationen handelt und jedes Museum somit für seine eigenen Einnahmen verantwortlich ist.

Institutionen in den USA sind demnach an die Bedürfnisse ihrer Besucher\*innen angepasst, sowohl vom Inhalt wie auch von der Darstellung. So findet man hier öfters Aktivitäten und Angebote wie spielerisches Lernen für Kinder und Interaktionen mit Student\*innen, aber auch Filme, Vorträge und Kurse zu den Ausstellungen. Zahlreiche Museen bieten auch eine Kinderbetreuung an, in der man schon sehr früh beginnt, Kulturgut zu erklären und Kreativität zu fördern. Auch nehmen Museen mit Feiern und Festen sehr hohe Summen ein. In sozial schwächeren Gebieten steht der pädagogische Aspekt im Vordergrund. Hier versucht man Jugendlichen einen sinnvollen Tagesablauf zu bieten, um die Kriminalität zu mindern. Man darf aber nicht vergessen, dass die Institutionen nicht ganz uneigennützig handeln. Je mehr sie sich in die Probleme ihrer Kommune einmischen, desto mehr öffentliche Gelder können für diese Zwecke bezogen werden. Kann ein Museum nachweisen, dass Arbeitsplätze geschaffen wurden, indem man Bereiche erweitert, Kinder und Senioren sinnvoll beschäftigt, Besichtigungen von Schulklasse fördert, Weiterbildungsprogramme anbietet oder Minderheiten integriert, wird dies mit einer Finanzierung belohnt. Das Museum zeigt seiner Kommune und der Bevölkerung damit aber auch, dass es sich für sie interessiert. Dies führt dazu, dass die selber etwas zurückgeben wollen und zahlreiche Menschen freiwillig im Museum mithelfen oder kleinere Beträge spenden.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Museen in den USA mehr auf die Bedürfnisse ihrer Kommune eingehen, als es in Europa der Fall ist. Diese Tatsache hängt natürlich vorwiegend mit der unterschiedlichen Finanzierung zusammen. Auch die Wahrnehmung der Besucher\*innen ist eine andere. In Amerika sind Ausstellungen öfters interaktiv, was den Besuchern und Besucherinnen die Möglichkeit bietet selber Teil der Ausstellung zu werden.

Die Sammlung einer privaten Institution kann auch als Ergänzung der Sammlung eines öffentlichen Museums dienen. Da ein Großteil der privaten Museen keine oder nur unter bestimmten Bedingungen Fördergelder erhält, sind diese von Spenden abhängig. Bei den Spenden handelt es sich sowohl um Geld- wie auch um Kunstspenden, was bedeutet, dass der Inhalt der Ausstellung sehr vom Geschmack sowie der politischen Einstellung ihrer Spender\*innen geprägt ist. Auch eine systematische Dokumentation, wie man sie bei öffentlichen Museen vorfindet, ist bei privaten Museen nur in seltenen Fällen gegeben. Das wohl bekannteste private Museum in den Vereinigten Staaten ist das *Museum of Modern Art* in New York. Es zählt zu den bedeutendsten Institutionen der Ostküste und wird größtenteils von der Rockefeller-Stiftung getragen.

## 2.4 Die Kritik am Museum

Die Tatsache, dass sowohl private wie auch öffentliche Museen zum Teil stark von Spenden und Aufsichtsräten abhängig sind, stieß vor allem bei zeitgenössischen Künstler\*innen ab 1969 auf Kritik.

Ein amerikanischer Künstler, welcher sich intensiv mit dem Thema Ausstellen in der Galerie beschäftigte, ist Allan McCollum. Er äußerte sich in einem Statement kritisch zu der Abhängigkeit von Institutionen:

„Wenn ich ins Museum gehe, ist mir immer die Tatsache bewusst [...], daß ich nicht an der Auswahl dessen, was darin zu sehen ist, beteiligt war. Die Dinge, die in meinem Leben oder dem meiner Familie oder in ihrem Leben [...] von Bedeutung sind, werden niemals in einem Museum landen, weil die meisten Leute nicht in der Position sind, den Meinungen in ihrem Leben Nachdruck zu verleihen und zu sagen, »dies sollte auch in deinem Leben von Bedeutung sein«. Museen sind mit Gegenständen angefüllt, die von einer Klasse Privilegierter in Auftrag gegeben oder in ihrem Besitz gewesen sind, die angenommen oder behauptet haben, daß diese Gegenstände für die Kultur insgesamt wichtig seien, und die dafür gesorgt haben, daß sie tatsächlich für die Kultur insgesamt von Bedeutung sind.“<sup>23</sup>

Hans Haacke, welcher McCollums kritische Ansicht teilte, äußerte sich 1974:

---

<sup>23</sup> Kravagna: Das Museum als Arena, S. 93

„Produkte, die als Kunstwerke gelten, sind von denen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einer bestimmten sozialen Schicht die Macht haben, das Prädikat Kunstwerk zu verleihen, als kulturell bedeutsame Objekte ausgewählt worden. Sie können sich nicht aus eigener Kraft, etwa aufgrund irgendwelcher ihnen innewohnender Eigenschaften, aus der Menge vom Menschen produzierter Objekte herausheben. Museen und vergleichbare Institute gehören zu den Agenten in einer Gesellschaft, die einen beträchtlichen, wenn auch nicht einen ausschließlichen Anteil an der kulturellen Macht im Bereich der hohen Kunst haben.“<sup>24</sup>

Auch Haacke erwähnt wesentliche Unterschiede in Bezug auf öffentliche und private Institutionen. Ihm zufolge muss „das Programm einer aus dem öffentlichen Haushalt getragenen Institution von der übergeordneten Behörde gutgeheißen werden“. Er ergänzte, dass jedoch auch jedes öffentliche Museum, welches private Spenden erhält, in einem Interessenskonflikt stehen würde. Bei privat finanzierten Institutionen sind hauptsächlich „die Vorlieben und Interessen ihrer Träger“ vertreten. Des Weiteren geht Haacke auch auf „die indirekten Subventionen, die private Institute auf Grund ihrer Steuerfreiheit erhalten und die gelegentlichen Teilfinanzierungen ihrer Programme ebenfalls zu Problemen führen“<sup>25</sup> ein.

Joseph Beuys war ähnlicher Ansicht und erwähnte im Dezember 1975 in einem Interview<sup>26</sup>, dass seiner Meinung nach viele Museen das Gefühl hätten, sich wandeln zu müssen. Die Museen selber wüssten von den Problemen, jedoch hänge es auch immer von den Menschen ab, welche für die Institution arbeiten. Ein weiteres Problem sei, dass Museen meist Institutionen des Staates sind, welche dadurch immer unter einer starken Abhängigkeit von staatlichen oder Gemeindeautoritäten leiden. Laut Beuys sei dies somit ein politisches Problem.

1983 setzte sich Haacke immer noch mit dem Thema auseinander und erwähnte im Rahmen der Jahreskonferenz der *Art Museum Association* in Australien, dass jedes Museum gleichzeitig auch eine politische Institution sei, „gleichgültig, ob es privat betrieben oder von Regierungsbehörden unterstützt und beaufsichtigt“<sup>27</sup> werde. Ihm zufolge sei besonders bei Institutionen in den Vereinigten Staaten unumstritten, dass

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 82, Erstveröffentlicht in: Katalog *Art into Society – Society into Art: Seven German Artists*, London (ICA); 1974

<sup>25</sup> Ebd., S. 83

<sup>26</sup> Interview Joseph Beuys, 17. Dezember; Düsseldorf; 1975, in: Kravagna: *Das Museum als Arena*, S. 19

<sup>27</sup> Ebd., S. 144

diejenigen, die für die Fördergelder und Spenden zuständig seien, am höheren Hebel sitzen und den meisten Einfluss auf Institutionen hätten. Auch beim *Museum of Modern Art (MoMA)* in New York sei es öfters passiert, dass Direktor\*innen gekündigt wurden, weil sie die Meinung oder politische Einstellung des Aufsichtsrates nicht vertraten.

Ein Beispiel dafür, wie viel Einfluss die Institution auf die Künstler\*innen und die Ausstellung hat, erläuterte Michael Asher in einem Interview mit Stephan Pascher. Hierbei ging es um die Ausstellung *The Museum as Muse: Artists Reflect*, welche 1999 im *MoMA* zu sehen war. Asher befasste sich mit „dem Erwerb und dem Entfernen von Kunstwerken aus der Sammlung von Museen“<sup>28</sup>. Da Ashers Arbeiten immer die Analyse und kritische Auseinandersetzung mit den Praktiken und Arbeitsweisen eines Museums beinhalten, kam für ihn die eigentliche Voraussetzung des Museums, ein Gemälde oder eine visuelle Arbeit zu gestalten, nicht in Frage. Für den Kurator des *MoMAs* war jedoch eine kritische Analyse der Ausstellung ausgeschlossen. Asher erklärte im Interview:

„Die Konzeption der Ausstellung gestattete keine Untersuchung oder Analyse zur Veranschaulichung der wichtigsten Prozesse, durch die sich ein Museum konstruiert. Ich mußte diese Ausstellung einfach als eine Möglichkeit sehen, um diesen ideologischen Unterschied zum Ausdruck zu bringen.“ Der Künstler wollte demnach die wichtigsten Aspekte in Bezug auf „die Gestaltung der Sammlung, die Geschichte ihrer Auswahl und Zusammenstellung sowie auf die Geschäftstätigkeiten innerhalb des Museums“<sup>29</sup> hervorheben.

Ashers Arbeit beinhaltete den Begriff *de-accession*, welcher für das Entfernen, Abgeben oder Verkaufen von Kunstwerken steht. Diese Kunstwerke sind somit nicht mehr für die Öffentlichkeit zugänglich. Die Tatsache, dass es keine öffentliche Auflistung der entfernten Kunstwerke gab, machte die Analyse für Asher besonders interessant.

Die Liste musste erst für den Künstler angefertigt werden. Asher wollte diese selber zusammenstellen, jedoch untersagte ihm dies das Museum und gab zu bekennen, dass es sich nicht um eine offizielle Liste handele und es keine Garantie für die Vollständigkeit der gelisteten Kunstwerke gebe. Das Museum selbst sah ein

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 130

<sup>29</sup> Ebd., S. 130-131



bedeutendes Problem in Bezug auf die Sorgfältigkeit, welche an die Publikation der Institution gestellt werden würde. Dies, obwohl die Liste vom Museum selber an Asher ausgehändigt wurde und ein halbes Jahr Arbeit in Anspruch nahm. Das Paradoxe an diesem Vorhaben war, dass das *MoMA* von außen den Anschein geben wollte, *de-accession* sehr ernst zu nehmen, bei genauem Betrachten aber keine offizielle Liste mit aus der Sammlung entfernter Kunstwerke vorlag. Festzustellen war auch, dass das Museum mehr daransetzte „die Kunst der Vergangenheit auszustellen, als Werke der Gegenwart zu präsentieren“.<sup>30</sup>

Von außen wurde der Druck auf das Museum immer größer und man entschied intern, Änderungen an Ashers Arbeit vorzunehmen. Daraufhin forderte Asher das *MoMA* auf, seinen Namen aus dem Ausstellungskatalog zu nehmen. Der Künstler sah den Katalog erst unmittelbar, bevor er in Druck gehen sollte. Über seine Schrift legte man ein graues X, damit klar zu erkennen war, dass es sich hierbei nicht um eine offizielle Liste handele. Über der Schrift des Titels stand *A Michael Asher Project*.

Asher äußerte sich hierzu:

„Einer der Gründe dafür, diese Arbeit zu machen, war, daß ich aufzeigen wollte, daß das Museum sehr in den Markt eingebunden ist; nicht nur, indem es Modelle dafür anbietet, wie ideale Produktionen aussehen sollten, sondern auch durch das »de-accessioning« von Kunstwerken - den Verkauf oder Tausch von Kunstobjekten. Dadurch erzielt das Museum Einkünfte oder erwirbt andere Kunstwerke.“<sup>31</sup>

Asher geht weiter und erklärt, dass 403 Werke von 1929 bis Anfang des 21. Jahrhunderts wenig seien, dass jedoch aber alle Bestandteile des Museums den Markt für die Künstler\*innen festigen. Des Weiteren sei es auch erwähnenswert, dass das Museum immer schon ein begrenztes Regulativ für zeitgenössische Kunst gewesen sei, aber einen wesentlichen Beitrag zur Durchsetzung der Künstler und Künstler\*innen, leiste. Bei *The Museum as Muse* wählte das *MoMA* ausschließlich Künstler\*innen, die bereits einen „anerkannten Marktwert“ hatten. Asher zufolge handeln fast alle amerikanischen Museen ähnlich, was zu einer „kulturellen und wirtschaftlichen Stabilität“<sup>32</sup> führe.

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 135

<sup>31</sup> Ebd., S. 134

<sup>32</sup> Ebd., S. 130, Interview Michael Asher, in: Merge Magazin Nr.5, 1999, Cave Notes



Auch Reitstätter geht in ihrer Publikation *Die Ausstellung verhandeln* auf die Zusammensetzung der Institution ein. So schreibt sie, dass sich die Ausstellung als „ein eigener Mikrokosmos mit zahlreichen Regeln und Ritualen“ auseinandersetze. Sie geht bei der Beschreibung auch auf Pierre Bourdieu ein, welchem zufolge die exklusivsten Orte nicht nur zum Erwerb eines symbolischen Kapitals, sondern es genau dieses Kapitals bedürfe „um überhaupt erst betreten werden zu können“. Ihr zufolge sei es die Symbolträchtigkeit, welche die Ausstellung zu einem sozial umkämpften Raum mache. Es „wird verhandelt, wer spricht, wer gehört wird, wer die Bühne betreten und sich auf ihr sicher fühlen darf“.<sup>33</sup>

Im Januar 1969 entstand eine offene Koalition, welche sich aus einer Reihe von Künstler\*innen, Kritiker\*innen und Museumspersonal zusammensetzte, mit dem Ziel, für mehr Diversität innerhalb der Institutionen zu sorgen. Die Tatsache, dass deutlich weniger Werke von Künstlerinnen sowie Afro-Amerikanischer Künstler\*innen in Museen vorhanden waren, stieß Ende der Sechzigerjahre auf mächtig Kritik. Gefordert wurde eine neue politische und wirtschaftliche Reform. Zu ihren bekanntesten Mitgliedern zählten unter anderem Dan Graham, Hans Haacke und Gregory Battcock. Die *Art Workers' Coalition* stellte eine Liste zusammen mit Anforderungen, welche ein Museum ihrer Ansicht nach zu erfüllen hätte. Zu den wichtigsten Punkten zählte, dass sich der Aufsichtsrat zu je einem Drittel aus Künstler\*innen, Spender\*innen und Angestellten zusammensetzen sollte, um Richtlinien zu bestimmen. An erster Stelle sollte das Museum demokratischer und aufgeschlossener werden, was zur Konsequenz hätte, dass keine Minderheit allein den Aufsichtsrat bestimmen könne. Dies gilt vor allem dann, wenn dieser aus rein finanziellen Gründen gewählt worden sei. Auch müsse Kunst als kulturelles Erbe betrachtet werden, welches im Besitz des Volkes ist.<sup>34</sup>

Wichtig sei, den Eintritt zu allen Instituten kostenfrei zu machen und längere Öffnungszeiten zu beachten, um auch arbeitenden Menschen in ihrem Alltag Zugang zum Museum zu gewähren.

Der dritte Punkt der Liste lautete, dass sämtliche Institutionen Angebote und Aktivitäten auch in den sozial schwächeren Regionen mit einem hohen Anteil an Afro-

---

<sup>33</sup> Reitstätter: *Die Ausstellung verhandeln*, S. 7f.

<sup>34</sup> Kravagna: *Das Museum als Arena*, S. 27

Amerikaner\*innen sowie anderen Bevölkerungsgruppen anbieten sollen. Besonders Veranstaltungen mit Identifikationsbeitrag sollen in diesen Gegenden verstärkt werden. Die Selbstbestimmung der Programme unter den Bewohnern sei von großer Bedeutung, damit diese sich identifizieren können. Kulturzentren sollten mit musealen Inhalten ausgestattet werden, um Bewohner\*innen Naturwissenschaften, Geschichte und Kultur auf eine nicht ganz so formale Art näher zu bringen, wie es in Museen der Fall ist. Museen leiden zum Teil bis heute noch unter dem Ruf, nur einem wohlhabenden Publikum zu dienen.<sup>35</sup>

Elementar sei auch die Gleichberechtigung von Frauen und Männern. So soll man Frauen ermutigen, bei Ausstellungen und im Auswahlkomitee mitzuwirken.

Auch eine Kartei in mindestens einem Museum der Stadt mit einer aktuellen Angabe aller regionalen Künstler\*innen sei laut der *Art Workers' Coalition* wichtig, um diverse Künstler\*innen zu unterstützen.

Des Weiteren sollen Künstler\*innen auch nach dem Verkauf oder der Abnahme eines Kunstwerkes über Verfügungsrechte besitzen. Ziel sei es, eine Gewährleistung zu haben, dass diese ohne Zustimmung weder zerstört noch verändert oder neu ausgestellt werden können.

Auch zur Verbesserung der wirtschaftlichen Lage bezüglich unbekannteren Künstler\*innen wurden Punkte festgehalten.

Im Fall von Eintrittsgeldeinnahmen der Institution sollte Künstler\*innen eine Leihgebühr gezahlt werden, solange kein Mindesteinkommen garantiert werden könne. Dies auch in dem Fall, dass der jeweilige Künstler oder die Künstlerin nicht mehr Eigentümer\*in des Werkes ist.

Die *Art Workers' Coalition* empfiehlt, dass ein festgelegter prozentualer Anteil den Erb\*innen der Künstler\*in beim Weiterverkauf des Werkes vorbehalten sein soll. Des Weiteren sei es wichtig, eine Treuhandstiftung einzurichten, deren Finanzierung sich aus einer Steuer zusammensetze. Diese Steuer wäre zum Beispiel auf Arbeiten von bereits verstorbenen Künstler\*innen zu erheben, um Stipendien oder andere Leistungen zu finanzieren.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Kravagna: Das Museum als Arena, S. 27f.

<sup>36</sup> Kravagna: Das Museum als Arena, S. 27f.

### 3. Die Weiterentwicklung der Institutionskritik

Der Kunst- und Kulturwissenschaftler Sonke Gau analysiert in seiner Publikation *Institutionskritik als Methode* unter anderem, wie sich das Verhältnis von Institutionskritik von der ersten zur zweiten Phase entwickelt hat. Dabei beschreibt er, dass „nicht mehr primär die Funktionsweisen von Kunstinstitutionen“ kritisiert werden, sondern der Fokus sich nun verstärkt auf die Institution Kunst in ihrer Wechselwirkung mit anderen gesellschaftlichen Feldern richte. Zahlreiche Künstler\*innen beschäftigen sich mit der Frage, wie man die Institution als Ort der Zusammenkunft umdenken und die Institution als Medium und Gegenstand nutzen kann. Dies sowohl für Recherchen wie auch für Überlegungen, welche „der Spezifik des Ortes Rechnung tragen und zugleich darüber hinausweisen“<sup>37</sup>. Hier wird auch Bezug auf die Institution Kunst als Möglichkeitsraum genommen. So ist es wichtig zu erwähnen, dass Konzeptkünstler\*innen nicht mehr länger im klassischen musealen Raum arbeiten wollten, sie überlegten sich andere Herangehensweisen an zeitgenössische Kunst und Raum.

Durch die neuen Arbeitspraktiken der Künstler\*innen veränderte sich die zeitgenössische Kunst und mit ihr der Ausstellungsraum, welcher nun dynamischer und aktiver wirkte. Auch politische, soziale und kontextuelle Arbeiten sowie der Begriff *Post Studio Practice* spielten eine große Rolle. Bei *Post Studio Practice* beschäftigte man sich mit der Arbeit im Atelier und der Frage nach Öffentlichkeit und Privatheit. Daniel Buren analysierte den Begriff *Post Studio Art* in seiner Publikation *Funktion des Ateliers* und beschrieb das Kunstwerk als entfremdet, wenn es das Atelier verlässt.<sup>38</sup> Die Tatsache, dass den Arbeiten angesehener Konzeptkünstler\*innen immer mehr Aufmerksamkeit zugewandt wurde, führte dazu, dass diese auch politisch und sozialer präsent wurden. Dies rief hervor, dass sich „institutionskritische Praktiken“<sup>39</sup> nicht mehr direkt gegen das Museum richteten, sondern mit der Institution zusammenarbeiten. Man versuchte gemeinsam mit Direktor\*innen und Kurator\*innen Änderungen von innen nach außen durchzusetzen.

---

<sup>37</sup> Gau, Sonke: *Institutionskritik als Methode: Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Turia + Kant, Wien, 2017, S. 234

<sup>38</sup> Buren, Daniel: „Funktion des Ateliers“, in: Gerti Fietzek/Gudrun Inboden (Hrsg.), *Dresden/Basel 1995*, S. 152-169.

<sup>39</sup> Gau, Sonke: *Institutionskritik als Methode*, S. 361

Gau beschreibt, dass es wichtig sei, die jeweilige Kunstinstitution zu öffnen und zu einem Raum der Kritik zu machen. Die Arbeitsverhältnisse und Produktionsbedingungen der Institution sollten aber dennoch stets hinterfragt und durch experimentelle Formate ermöglicht werden. Im besten Fall würde dabei laut Gau der Apparat als Museum auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, jedoch niemals als solcher zerstört werden.

Er geht im Weiteren auch auf die Publikation *New Institutionalism* von Jonas Ekeberg ein, welcher sich mit der Annäherung zwischen Künstler\*innen und Institutionen auseinandersetzt. Ihm zufolge brauchen Künstler\*innen, die recherchebasiert und prozessual arbeiten, Institutionen, welche langfristig kooperieren möchten. Des Weiteren beauftragen Kunstinstitutionen immer öfters Künstler\*innen, welche sich kritisch mit dem Museum auseinandersetzen, um Schwachstellen besser zu erkennen. Künstler\*innen beteiligen sich aber auch an Workshops sowie in Bibliotheken. Auch das Publikum habe sich laut Gau verändert. Im Gegensatz zu der klassischen Ausstellung bevorzuge das Publikum zeitgenössischer Museen den Austausch und die Mitwirkung an der Ausstellung. Ziel der neuen Herangehensweise und Zusammenarbeit von Institutionen, Künstler\*innen und Publikum ist es „voneinander zu lernen und auf die wechselseitigen Bedürfnisse einzugehen“<sup>40</sup>. Hierbei handelt es sich laut dem Kulturwissenschaftler um die Adaptierung institutionskritischer Verfahren.

Auch Andrea Fraser analysierte die neuen Herangehensweisen und zitierte in diesem Zusammenhang oft aus Texten von Pierre Bourdieu. Sie vergleicht Institutionen mit Bourdieus *Habitus-Feld-Theorie*<sup>41</sup>. Fraser erklärt, dass es sich für beide Seiten lohne zusammenzuarbeiten und dass eine gegenseitige Abhängigkeit nicht zu vermeiden sei. „Die Institution sei ein quasi nicht überschreitbarer Rahmen, der durch die nach innen gerichtete Kritik aufrechterhalten werde. Obwohl die Zuspitzung Frasers, dass alle Beteiligten daher in ihrem Feld gefangen seien, nicht unproblematisch ist, ermöglicht sie dennoch einen anderen Blick auf das Verhältnis von Institution, Kritik und Subjektivierung unter den Bedingungen postfordistischer Ökonomie“<sup>42</sup>. So sind laut Fraser die Akteur\*innen auch immer Teil der Institution und beteiligen sich am

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 362

<sup>41</sup> Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, herausgegeben von Randal Johnson, Cambridge/Oxford: Politiy Press/Blackwell, 1993

<sup>42</sup> Gau, Sonke: *Institutionskritik als Methode*, S. 268

Geschehen. Fraser nach sei es nicht ratsam, sich gegen die Institution aufzulehnen, sondern man müsse sich selber fragen, welche Art von Werten man institutionalisieren wolle und welche Anwendungen belohnt werden müssten. Sie argumentiert: „Alle Künstler\*innen sind Teil der Institution und auf sie angewiesen.“

Ihrer Aussage nach können Interaktionen innerhalb der Institution nur deshalb stattfinden, weil die Beteiligten auch Teil der Institution und für ihr Handeln verantwortlich seien. „In diesem Sinn sind auch die Kritiker\_innen der Institution Akteur\_innen bzw. Agent\_innen innerhalb des Feldes, deren Bestandteil auch die jeweiligen Institutionen sind. Die jeweilige soziale Position bzw. die Subjektivierungsformen stehen also zwangsläufig in einem relationalen Verhältnis zu den Strukturen des Feldes.“ Fraser geht in ihrem vielzitierten und kontrovers diskutierten Text *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* sogar soweit und sagt: „We are trapped in our field.“<sup>43</sup> Ihrer Meinung nach kann es nicht darum gehen, gegen die Institution zu sein, „da wir Teil dieser Institution sind, wie wir unsere Institution gestalten bzw. verändern wollen und können.“<sup>44</sup> Bedeutend ist, dass Museen und Institutionen nicht mehr als Macht-Wissen-Komplex wahrgenommen werden, sondern sich als Orte der Interaktion zwischen Künstler\*innen und Besucher\*innen weiterentwickelt haben.

---

<sup>43</sup> Fraser, Andrea: What is Institutional Critique? in: John C. Welchman (Hg.); *Institutional Critique and after*, JP Ringier; Zürich; 2006

<sup>44</sup> Gau, Sonke: *Institutionskritik als Methode*, S. 235

#### 4. Die Soziologie des Raumes

Der *soziale Raum* spielt seit den 1970er Jahren eine wichtige Rolle. Viele Künstler\*innen und Philosoph\*innen beschäftigen sich mit dem Raum nicht nur als architektonisches Merkmal, sondern als Umgangs- und Ideenraum.

Einer der bekanntesten Sozialphilosophen des 20. Jahrhunderts ist Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Der französische Soziologe entwickelte ein Konzept zur Darstellung und Analyse sozialer Strukturen, bezogen auf Kapital und Gruppen. Er widmete sich unter anderem den Bildenden Künsten sowie der Literatur und entwickelte anhand dieser Bereiche die Theorie der kulturellen Produktion. „Zu den sozialtheoretischen Grundlagen von Bourdieus Theorie“ zählen unter anderem Werke von Karl Marx, Max Weber und Emile Durkheim. Bourdieu nimmt die theoretischen Einstellungen dieser drei „Gründerväter“<sup>45</sup> mit in seine Theorie auf und entwickelt diese weiter. Basierend auf den Begriffen soziales Feld, kulturelles und symbolisches Kapital sowie Habitus erstellte er ein Modell zur Darstellung und Analyse der sozialen Strukturen und Positionen. Für Bourdieu sind Literatur und Kunst dynamische Felder, welche von einer Art Autonomie geprägt sind. Bourdieu zeichnete Verteilungsstrukturen des gesellschaftlichen Kapitals im mehrdimensionalen sozialen Raum nach. Der Begriff *sozialer Raum* symbolisiert für Bourdieu alle für ein Individuum sichtbaren Bedingungen seines Umfeldes, welches es bei der Wahrnehmung erfährt.<sup>46</sup> Der Franzose analysierte unter anderem das Einkommen und Ausbildungsniveau anhand von verschiedenen Gruppen und sozialen Schichten.

Auch die Nationalität, das Geschlecht, die Ethnie und das Alter spielten bei seinen Untersuchungen eine Rolle. Für Bourdieu hat jedes Individuum eine bestimmte Position im sozialen Raum, welche wandelbar ist und zu einer vertikalen oder horizontalen Ortsveränderung im Raum leitet. „In der Soziologie Bourdieus ist das Konzept des sozialen Raums eng mit seiner empirischen Suche nach Klassen verbunden.“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Eckardt, Frank (Hrsg.); Lippuner, Roland: Handbuch Stadtsoziologie; Springer Verlag; Wiesbaden; 2012; S. 126

<sup>46</sup> Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft; Frankfurt/Main 1982, S. 171-276

<sup>47</sup> Fröhlich, Gerhard: Rehbein, Boike: Bourdieu-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung; Springer Verlag; Heidelberg; 2014

Für den Aufstieg innerhalb der sozialen Struktur sind seiner Meinung nach die Entwicklung von Investitionsstrategien in Kapitalarten erforderlich. Die unterschiedlichen Kapitalarten können in Umfang und Tauschwert gemessen werden. Dem „abstrakten Konzept des sozialen Raumes“ steht „das dynamischere Konzept des Feldes gegenüber, das durch unterschiedliche Ressourcen und auch Interessen der sozialen Akteure und Akteurinnen geprägt ist“<sup>48</sup>. Mit seinen Herangehensweisen gilt Bourdieu als Vorreiter seiner Zeit.

Auch der Kulturwissenschaftler Ulf Wuggenig beschäftigte sich mit der *Feld-Kapital-Habitus-Theorie* von Bourdieu:

„Vor allem die Felder von Literatur und Kunst wurden von Bourdieu nicht nur aus strukturorientierter externer Perspektive betrachtet, d.h. als dynamische soziale Kräftefelder, die durch jene grundlegende Opposition von Autonomie und Heteronomie charakterisiert sind, wie sie u.a. am Gegensatz einer Orientierung von Produzenten am Urteil von Peers vs. einer Orientierung an Auftrag bzw. Nachfrage greifbar wird.“<sup>49</sup>

Bourdieu's Herangehensweisen sind laut Wuggenig für den Bereich der Soziologie eher untypisch. So praktiziert der Soziologe das *close reading*, ein Verfahren, bei dem man Literatur textgenau analysiert. Es handelt sich hierbei zum Beispiel um Texte von Künstler\*innen, denen Bourdieu zuschrieb, eine „symbolische Revolution“ herbeigeführt zu haben und welche er als „exemplarische Propheten“ bezeichnete. Gemeint sind Künstler\*innen wie Michael Asher, Marcel Duchamp, Daniel Buren oder Andrea Fraser. Mit Fraser stand Bourdieu auch privat in engem Kontakt. Bourdieu war für die Konzeptkünstlerin nicht nur eine Inspiration, sie bezog immer wieder Stellung zu seinen Publikationen und zitierte aus seinen Werken.<sup>50</sup>

Der Kulturwissenschaftler erklärt auch:

„Jenseits der Studien, die sich auf einzelne künstlerische Felder beziehen, ist an Bourdieus Soziologie der Künste insbesondere die Aufdeckung von Zusammenhängen zwischen der Position im sozialen Raum sowie Präferenzen für

---

<sup>48</sup> Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln, S. 46f.

<sup>49</sup> Wuggenig, Ulf: Pierre Bourdieu (1930 – 2002): Die Feld-Kapital-Habitus Theorie der Künste; Springer Verlag; Wiesbaden; 2017; S. 732

<sup>50</sup> Ebd., S. 732



Künstler und künstlerische Artefakte von Interesse, die er nach ihrer Legitimität ebenso unterschied wie nach ihrer sozialen Zugänglichkeit.“<sup>51</sup>

Luise Reitstätter erwähnt in ihrer Publikation, dass die *Feldtheorie* von Bourdieu im relationalen und sozialen Raum eine wichtige Referenz sei. „Der Habitus als ein Set von Denk-, Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata der sozialen Akteure und Akteurinnen verdeutlicht, dass sich diese nicht voraussetzungslos begegnen, sondern ihre Geschichte und Gesellschaft stets mit sich herumtragen.“ Für die Erzeugung und Aktualisierung ihrer Praktiken als Sozialität bestimme der Habitus die Handlungsdispositionen der Akteur\*innen. Bourdieu zufolge ist der Körper mit dem Habitus vereint und wird durch diesen erst sichtbar. Der Körper agiere hier nicht rein als Speicher, sondern durch seine Haltung und Beschaffenheit auch „als Ausdruck der Denk-, Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsdispositionen der sozialen Akteure und Akteurinnen.“<sup>52</sup>

Der Ausstellungsraum eigene sich als Untersuchungsgegenstand sozialer Akteur\*innen, wobei die Ausstellung an sich die zentrale Rolle spielt und sich als Ort kultureller und sozialer Praktiken darstelle.

Reitstätter geht im Weiteren auch auf andere Soziologen ein, welche sich intensiv mit dem sozialen Raum auseinandergesetzt haben. Einer von ihnen ist Markus Schroer, welcher die Soziologie als Raumwissenschaft behandelt hat. Ihm zufolge beschäftigt Raumsoziologie sich weder mit dem Naturraum noch mit dem optischen Raum, sondern ausschließlich mit dem „Raum als Produkt sozialer Praxis“. Hierbei geht es darum, mit welcher Bedeutung der Raum versehen wird und wie er durch soziale Akteur\*innen hergestellt wird.<sup>53</sup>

Anschließend geht sie auf das 1974 erschienene Buch *Production de l'espace* des französisch-marxistischen Soziologen Henri Lefèbvre ein. Dieser beschreibt die „Auseinandersetzung mit der (sozialen) Produktion von (sozialem) Raum“, welche sich durch „praxis- und raumtheoretische Überlegungen von Pierre Bourdieu [...] anschließen lassen“<sup>54</sup>. Reitstätter spricht von einem Meilenstein in der Betrachtungsweise des sozialen Raumes. Lefèbvre schlussfolgert in seiner These,

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 732

<sup>52</sup> Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln, S. 46

<sup>53</sup> Ebd., S. 49

<sup>54</sup> Ebd., S. 48f.



dass der Raum gemacht und nicht immer schon vorhanden war, indem er das Augenmerk vom sozialen Raum hin zu raumproduzierenden Herangehensweisen schwenkt. Lefèbvre entwirft ein Raumkonzept, welches sich mit drei Arten von Räumlichkeit auseinandersetzt. Hierbei handelt es sich um „die räumliche Praxis („pratique spatiale“), die Raumrepräsentationen („représentations de l’espace“) und die Repräsentationsräume („espaces de représentation“).<sup>55</sup>

Der erste Typ beschäftigt sich mit der materiellen Seite der sozialen Praxis, der zweite Typ mit der Raumrepräsentation der Bedeutungsseite und der dritte Typ mit den Repräsentationsräumen. Bei den Repräsentationsräumen geht Lefèbvre auch auf den Kontext der Kunst ein. Er erhofft, die Verschiebung des kapitalistischen Systems durch Kunst in „symbolisch besetzten Repräsentationsräumen“<sup>56</sup> zu schaffen.

Unter dem sozialen Raum verstehe ich aber auch das Zusammenkommen und Interagieren der verschiedenen Besucher- und Künstler\*innen, die sich für eine Ausstellung interessieren und diese zu einem erfolgreichen Ganzen machen. Sowohl das Reden über das Gesehene und Erlebte als auch die interaktive Teilnahme tragen zu einer sozialen Auseinandersetzung mit der Ausstellung und dem Raum bei. Da die meisten Ausstellungen uns bewusst oder unbewusst auf politischer, ethischer oder sozialer Ebene beeinflussen, prägt uns das Kunstwerk oder die Performance und macht aus dem Ausstellungsraum einen Handlungsraum. Der Besucher will durch die Interaktion mit dem Kunstwerk oder der Künstler\*in selber Teil der Ausstellung werden.

---

<sup>55</sup> Lefèbvre, Henri: The Production of Space; Blackwell; Oxford 1974/1991, siehe auch: Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln, S. 54f.

<sup>56</sup> Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln, S. 54f.

## 5. Raumbewegung

Mit diesem Thema hat sich auch die Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter auseinandergesetzt und zur Empfindung von Besucher\*innen während der Ausstellung eine Publikation veröffentlicht. Wichtige Punkte waren hier unter anderem der Weg, welche die Betrachter\*innen nehmen, die Reihenfolge der Werke, welche angeschaut werden, die Bedeutung der transitorischen Räume sowie das Stehenbleiben vor bestimmten Objekten.

Beginnend mit der Wegführung wurden Besucher\*innen befragt, wie sie das Museum durchquert haben und wo genau sie die Ausstellung begonnen haben. Dabei gab es laut Reitstätter zwei sich wiederholende Antworten. Die eine war, sie hätten den Weg nach Vorgabe genommen, die andere Antwort war, dass sie sich vom Eingangsbereich bis in die obersten Stockwerke durchgearbeitet hätten. Sie berichtet, dass eine akkurat eingehaltene Reihenfolge wie folgt laute:

“Dann waren wir bei der Kasse, dann Garderobe, den Rucksack abgeben, dann sind wir die Geschosse der Reihe nach durchgegangen.“<sup>57</sup>

Wichtig bei der Durchquerung des Museums ist auch zu beachten, wo sich der Eingang befindet und wie das Museum architektonisch aufgebaut ist. So gibt das Museum oft Wege vor, die von den Besucher\*innen befolgt werden, um nichts von der Ausstellung zu verpassen oder die Reihenfolge der ausgestellten Werke zu berücksichtigen. Auch Reitstätter teilt diese Meinung:

„Insgesamt wird in meiner Untersuchung deutlich, dass universale Gehfiguren schwer festzumachen sind, da die Wege stark durch die (Ausstellungs-)Architektur und die Positionierung der Kunstwerke im Raum geprägt sind. Nichtsdestotrotz lässt sich in meinem Material dennoch eine vorhandene natürliche Gehrichtung bestimmen und zwar jene „im Uhrzeigersinn“. Diese Tendenz zeigt sich vor allem im Kunsthaus Bregenz bei seiner über die Grundrisse und die Ein- und Ausgänge spiralförmig eingeschriebenen Besucher\_innenbewegung. Auch im Salzburger Kunstverein lässt sich beobachten, dass nach dem Eintritt in den Ausstellungsraum über den mittigen Zugang zumeist linker Hand begonnen wird und die Weiterbewegung häufig im Uhrzeigersinn stattfindet. [...] Die Gehrichtung im Uhrzeigersinn bestätigt dabei sowohl den in museologischen Untersuchungen grundsätzlich bei Besucher\_innen

---

<sup>57</sup> Ebd., S. 132

festgestellten Rechtsdrall als auch die gewöhnliche Betrachtungsrichtung von links nach rechts entsprechend der westlichen Lesegewohnheiten.“<sup>58</sup>

Beschrieben wird auch, dass Menschen sich meist entlang der Wand bewegen, dies resultiert daraus, dass im Gegensatz „zum Weg durch den Raum“ Schutz bevorzugt wird. Bestätigt wird die Annahme durch „umweltpsychologische Untersuchungen von Raumnutzungen und den sich dahinter verbergenden anthropologischen Grundbedürfnissen nach Sicherheit und Kontrolle“. „Für die Gestaltung von Ausstellungen bedeutet dies wiederum, dass jene Aktivitäten, bei denen Konzentration und Entspannung gefordert sind, besonders an solch „sicheren“ Orten anzusiedeln sind.“<sup>59</sup>

Auch der Begriff „Auf etwas zugehen“, wird in der Publikation beschrieben. Es beschreibt den direkten Weg einer Besucher\*in zu dem Anziehungspunkt. Reitstätter zufolge handelt es sich dabei vor allem um „Kunstwerke, Videos und Aussichtspunkte“<sup>60</sup>. Neben den visuellen Punkten spielen auch Orte eine bedeutende Rolle, wo sich bereits andere Menschen befinden.

In ihrer Recherche stellt sich auch heraus, dass die Orte, an denen sich keine Kunstwerke befinden, wie zum Beispiel das Stiegenhaus oder ein Nebenraum, zur Wahrnehmung beitragen. Der Kulturwissenschaftlerin zufolge werden diese Orte auch als besonders positiv beschrieben:

„Über sie erklären sich Besucher\_innen die Struktur des Gebäudes, die Möglichkeiten, die dieses zur Besichtigung bietet, und in Folge auch den eigenen Weg durch die Ausstellung. Neben der Möglichkeit der eigenen Verortung weisen meine Daten aber noch auf einen anderen positiven Effekt der Treppenhäuser hin, nämlich auf den des Freiraumes. An diesem Ort findet nicht nur keine Kunstpräsentation statt, sondern lockern sich für die Besucher\_innen auch automatisch die Normen des Ausstellungsbesuchs, wenn hier beispielsweise lauter gesprochen oder sogar gespielt werden kann.“<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 134f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 133f.

<sup>60</sup> Ebd., S. 134f.

<sup>61</sup> Ebd., S. 137

Sie beschäftigt sich auch mit der Frage, was Menschen dazu bewegt stehen zu bleiben und wann genau das passiert:

„Die Bedingtheit von Raum und Handeln wird wieder virulent, wenn die räumliche Gestaltung des Hauses die Handlungsmöglichkeiten der Besucher\_innen vorstrukturiert und damit mögliche Haltestellen sich an- oder auch verbieten. [...] Besonders charakteristische Momente für das Stehenbleiben finden sich [...] in weiteren Bereichen der Schwellenerfahrung, in der Positionierung zur Kunst sowie in Referenz zu infrastrukturellen Angeboten wie beispielsweise Schildern und Sitzgelegenheiten.“<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 139

## 6. Kunst als Ware

Michael Asher (1943-2012) war ein bedeutender amerikanischer Konzeptkünstler und Institutionskritiker, welcher durch seinen revolutionären Umgang mit dem Kunstraum auf politische, wirtschaftliche und soziale Ungleichheiten innerhalb der Institution aufmerksam machte. Er wollte einem breiten Publikum Zugang zur kritischen Hinterfragung verborgener und gegebener Aspekte eines Museums bieten. Ihm ging es vor allem bis Ende des 20. Jahrhunderts nicht darum, neue Kunstobjekte zu schaffen, sondern durch Entfremdung oder Zerstörung des Ausstellungsraumes auf institutionelle Bedingungen aufmerksam zu machen. Mit seinen dematerialisierten Kunstwerken schaffte es der Konzeptkünstler, den unbefangenen Ausstellungsraum in seiner reinen Form als White Cube so zu verändern, dass er die Aufmerksamkeit der Besucher\*innen auf sich ziehen konnte.

### 6.1 Michael Asher und die Institutionskritik

Asher gilt bis heute als Pionier unter den Institutionskritiker\*innen, indem er durch genaueste Analyse und Recherche auf Missstände innerhalb angesehener Museen und Galerien aufmerksam machte. Vor allem die Abhängigkeit und Beeinflussung der Institution durch Sponsoren wie im *Kapitel 2.4 Die Kritik am Museum* bereits erwähnt wurde, ließ private Museen in ein schlechtes Licht rücken. Der Institution wurde vorgeworfen Tatsachen zu verschleiern sowie durch gezielte Selektionsstrategie ausschließlich für die wirtschaftliche Sicherheit des Museums zu sorgen. Der Hauptkritikpunkt lag dementsprechend auf der Tatsache, dass durch den Kauf und Verkauf privater Sammlungen sowie die Abhängigkeit von Sponsoren zu einer dauerhaften Abhängigkeit und Beeinflussung der Institution führen würde. Durch diese Tatsache wäre demnach ein transparenter Umgang mit Kunst, wie man ihn aus öffentlichen Museen kennt, nicht möglich.

Sowohl Asher wie auch zahlreiche andere Konzeptkünstler\*innen waren sich ihrer Abhängigkeit von Institutionen aber dennoch sehr bewusst. Ihnen ging es vor allem darum, enger mit Institutionen zusammenzuarbeiten und Kunst als Mittel der gesellschaftlichen Aufklärung zu nutzen. Auch der Institution war ihre Abhängigkeit von den Künstler\*innen sehr bewusst und so arbeiteten Museen und Künstler\*innen in der zweiten Phase der Institutionskritik enger zusammen. Die Konzeptkünstler\*innen

wollten ihre Botschaft, welche sich meist aus Texten, Werken und interaktiven Aufführungen zusammensetzte, an die zahlreichen Museumsbesucher\*innen weitergeben. Bei der Herstellung von Objekten wurde Augenmerk auf die Funktion des Kunstwerkes gelegt, so sollte diese auch nach der Ausstellung nicht verloren gehen und das Werk an dem ausgewählten Ort bleiben. Asher bezeichnete dieses Vorgehen als situationsbezogene Kunst. Er definierte es als ästhetisches System, welches Tatsachen innerhalb der Institution für ein Publikum offenlegte und erkennbar machte.<sup>63</sup>

Im Gegensatz zu anderen Künstler\*innen haben Ashers Werke keinen direkten materiellen Wert. Sie können aufgrund ihrer temporären Bestimmung und Raumgebundenheit sowie Ortsspezifität nicht verkauft werden. Durch seine institutionskritische Arbeitsweise wurde Asher oft für die Teilnahme und Errichtung der Werke bezahlt, jedoch nur selten für den Übergang oder den Verkauf eines Werkes an das Museum.

Ashers Herangehensweise kann man wie die Institutionskritik in zwei Phasen teilen. Bis 1980 waren seine Installationen sehr an den Raum gebunden und zeichneten sich durch eine starke Reduktion, Entfremdung oder Zerstörung architektonischer Bausubstanz aus. Die Ortsspezifität war in diesen Fällen oft an die vorgefundene Architektur angepasst und das Material stand im Vordergrund. Durch Verwendung von Licht, Schall sowie Textur gelang dem Konzeptkünstler die Sichtbarmachung verschiedener Materialien. Da Ashers Ziel die Offenlegung versteckter politischer, wirtschaftlicher und sozialer Gegebenheiten innerhalb des Museums war, beschränkte er seine Recherche und Informationen meist nur auf eine Institution.

Bei seinen reduzierten Installationen ging es ihm darum, die Erwartungen des Publikums gezielt nicht zu erfüllen und den Besucherinnen ein anderes Bild der Ausstellung zu vermitteln. Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Spaces* von 1969/1970 im *Museum Of Modern Art* in New York. Beim Betreten des Raumes erlebten die Besucher\*innen nicht das gewohnte Erlebnis der Begeisterung durch Vorfinden eines Kunstobjektes, sondern betraten einen Sinnesraum, welcher mit ihrer

---

<sup>63</sup> Asher, Michael: Writings 1973- 1983 on Works 1969-1979, Written in collaboration with Benjamin H.D. Buchloh; The Nova Scotia Series Source Materials of the Contemporary Arts; The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; Halifax; 1984, S. 24

Wahrnehmung spielte. Im *Kapitel 6.4 Ausstellung Spaces* werde ich dieses Beispiel nochmal genauer erörtern.

Das *MOMA* geriet durch seinen Status als renommiertes Privatmuseum und seine Sammelpolitik öfters in Kritik. Da Institutionen, welche durch Privatwirtschaft finanziert werden, stark von ihren Sponsoren abhängig sind, seien die Ausstellungen laut institutionskritischen Künstler\*innen verfälscht und würden ein unrealistisches Bild des Museums vermitteln. Vor allem Fundraising und Sponsoring standen unter harter Kritik, da sie das geschlossene und intransparente Museumssystem unterstützen würden.

Michael Asher war sich seiner Abhängigkeit von der Institution zwar sehr bewusst, ihm war jedoch auch klar, dass ebenso eine Abhängigkeit seitens der Institution gegenüber den ausstellenden Künstler\*innen bestand. So sah er sich selbst als „finanzieller Versorger“ des Museums, dessen Namen eine Garantie für die hohen Besucher\*innenzahlen und Einnahmen war. Sein Name symbolisierte nicht nur Status und Macht, sondern zeugte auch von Originalität und Qualität.<sup>64</sup>

Ab den 1980er Jahren änderte der Künstler seine Herangehensweise und beschäftigte sich zunehmend mit einer komplexeren Ortsspezifität, welche sich hauptsächlich aus den Inhalten institutioneller Rahmenbedingungen zusammensetzte. Asher vertiefte ab diesem Zeitpunkt auch seine Recherche bezüglich institutioneller Verbindungen und beschränkte seine Analyse nicht mehr nur auf ein Museum. Für Asher waren politische Handlungen elementar und wurden fester Bestandteil seiner Werke.

Der Künstler verwendete des Öfteren den Begriff Situationsästhetik, welcher unter anderem den Umgang und den Ausdruck von Kunst mittels Texte und Sprache beschreibt. Das Werk ist demnach an die Situation und ihre Umstände gebunden und das Material nebensächlich geworden. Bei diesem Arbeitsprozess schrieb der Künstler vorwiegend Fakten, Kritik und Informationen mittels Text nieder und nahm Abstand von dem abstrakten Umgang mit Raum sowie der freien Interpretation durch das Publikum. Die Texte beinhalteten sehr viele und zum Teil unübersichtliche Informationen, was zur Verwirrung bei den Besucher\*innen führte. Asher nutzte neben Texten auch Objekte zur Vermittlung von Informationen, diese waren stets frei erhältlich oder kostengünstig

---

<sup>64</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007; Universität Wien; 2007, S. 43

zu erwerben und fanden sich in Form von Postkarten oder Broschüren wieder. Im Vordergrund stand nicht mehr allein das Aufklären von Besucher\*innen, sondern die Offenlegung und das Sammeln von Informationen.

## 6.2 Der Umgang mit dem Raum

Der Ausstellungsraum wurde vor allem am Anfang der Museumsgeschichte vernachlässigt und außer Acht gelassen. Er diente meist ausschließlich als Mittel zum Zweck, als Ort, wo die eigentlichen Kunstwerke untergebracht und ausgestellt wurden. Demnach gab es immer eine gewisse Distanz zwischen dem Kunstobjekt, der Betrachter\*in und dem Raum, welche einer Hierarchie unterlagen. An oberster Stelle steht das Kunstwerk, für dessen Betrachtung die Besucher\*innen gezahlt haben und der Raum in den Hintergrund rücken musste. Entnimmt man dem Raum jedoch das Kunstwerk, ist klar ersichtlich, was übrigbleibt, nämlich der reale Raum. Somit stellte sich die Frage, ob das Kunstwerk den Raum oder der Raum das Kunstwerk definiert. Michael Asher, welcher den Warenstatus von Kunst stets hinterfragt hat, kritisierte diese Tatsache stark und sorgte in Zusammenarbeit mit anderen Konzeptkünstler\*innen für einen Umschwung innerhalb der Institution.

Ashers Werke wurden sehr präzise geplant und an den jeweiligen Raum angepasst. Das Raumgefühl und die Wahrnehmung standen für den Künstler vor allem bis 1980 an erster Stelle. Vor der Errichtung eines Kunstwerkes wurden demnach die genauen Raumabmessungen und Gegebenheiten notiert und dokumentiert. Alles war bis ins letzte Detail geplant, auch Museumszugänge und -öffnungen spielten bei der Ausarbeitung des Kunstwerkes eine große Rolle. Der Standort sowie die Ausrichtung des Werkes wurden miteinbezogen und waren für den Bezug zum sehr wichtig.

Asher errichtete seine Werke nach der Ortsspezifität. Das bedeutet, dass er Kunstwerke herstellte, die nur an einem bestimmten Ort Sinn machten und mit diesem verbunden waren. Dies nicht „nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch)“<sup>65</sup>. Seine Kunstwerke konnten somit nicht an ein anderes Museum weiterverkauft werden, da sie an einem anderen Ort entfremdet und

---

<sup>65</sup> Krystof, Doris: Ortsspezifität; in Hubertus Butin (Hg.); DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst; Köln; 2006, S. 132



manipuliert wirken würden. Ortsspezifisch ist ein Begriff, welcher auch öfters in Verbindung mit Institutionskritik gebracht wird.

Der Ort wurde nach ausführlicher Analyse von den Künstler\*innen aufmerksam ausgesucht und bestimmt. Da dieser auf die Missstände innerhalb der Institution aufmerksam machen sollte, wurde die Institution und der Ort nie zufällig ausgewählt, sondern unterlagen einer ausführlichen Recherche.

Asher spricht oft über die „ästhetische Konstruktion“ und definiert diese aus der „Konzeption, Produktion und Rezeption“. Was so viel bedeutet wie die Leitidee des Werkes, die Herstellung und die Aneignung von Wissen und Interpretation von Kunstwerken. Sein Ziel war es, die Grenzen zwischen tatsächlichem und symbolischem Raum aufzuzeigen sowie zwischen ästhetischen und funktionalen Gegenständen zu unterscheiden.<sup>66</sup> Für Asher stand der Raum symbolisch für die Unterschiede und Eingrenzungen innerhalb der Institution.

Ziel war es, durch geschickte Präsentation des Ausstellungsraumes die Raumwahrnehmung der Besucher\*innen zu verändern. Der Ausstellungsraum, welcher hier auch gleichzeitig als Raum der sozialen Intervention genutzt wurde, stand somit in direktem Bezug zum Publikum.

Ab den 1980er Jahren hatte der Innenraum für Asher etwas an Bedeutung verloren, der Künstler beschäftigte sich ab diesem Zeitpunkt intensiver mit dem Außenraum. Die Umgebung sowie der Umgang mit dem Publikum waren aber dennoch elementar für Ashers Herangehensweise und wurde stets berücksichtigt.

### 6.3 Vergleich mit Karl Marx

Karl Marx (1818-1883) war der wahrscheinlich bekannteste deutsche Philosoph und Soziologe des 19. Jahrhunderts. Zusammen mit Friedrich Engels entwickelte er den Begriff *Marxismus*, welcher für eine klassenlose Gesellschaft sowie die neue Herangehensweise an Wirtschaft und Politik stand. Zu Marx bekanntestem Werk zählt *Das Kapital*. In dem ersten Band beschreibt der Soziologe unter anderem seine Analyse zur kapitalistischen und konsumorientierten Gesellschaftslehre. Hierzu gehört auch das Proletariat an, welches zur kapitalistischen Gesellschaftsklasse zählt und

---

<sup>66</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007, S. 3

über keine eigenen Produktionsmittel verfügt. Marx Ansätze wurden vor allem von kommunistischen Politiker\*innen übernommen und vertreten, was immer wieder zu Problemen führte. So rechtfertigten unter anderem auch Diktatoren und andere radikale Staatsmächte politische Entscheidungen anhand der marxistischen Theorie.

Marx unterteilte die „Elementarformen der Ware“ in die Kategorien Geld, Kapital, Mehrwert sowie Gebrauchs- und Tauschwert.<sup>67</sup> Besonders die Begriffe Gebrauchs- und Tauschwert spielen in diesem Kapitel eine wichtige Rolle. So versteht man unter dem Gebrauchswert die „Nützlichkeit eines Dings“.<sup>68</sup> Sobald man etwas herstellt, weil man das Gefühl hat es zu brauchen, entspricht ein Gegenstand einem Gebrauchswert. Er wird demnach hergestellt, weil ein Bedarf dafür besteht, auch wenn dieser Bedarf nur der Fantasie entspricht.<sup>69</sup>

Für Marx ist die Tatsache, ob die hergestellte Ware Käufer und Abnehmer findet relevanter als ob es die Bedürfnisse der Menschen befriedigt.<sup>70</sup> Wichtiger Bestandteil der Produktion ist für Marx auch der Tauschwert, welcher den Preis der Ware bestimmt und von der beanspruchten Arbeit abhängig ist.

„Nach Marx beruht die Austauschbarkeit beliebiger Waren also darauf, dass sie einen Wert haben, dessen Substanz abstrakte Arbeit ist, – wieviel Arbeit(szeit) in die Herstellung einer Ware geflossen ist, soviel Wert hat sie.“<sup>71</sup>

In seinem Buch *Marxismus* geht Hans-Martin Lohmann auf die von Marx aufgestellte Theorie ein und schreibt, dass die Menschen nicht arbeiten würden „um zu leben“, „sondern leben, um zu arbeiten“. Das bedeutet, dass die arbeitende Bevölkerung Gegenstände produziert, um Geld und Reichtum zu erlangen und weniger um das Lebensnotwendigste zu produzieren. Daraus resultiert laut Lohmann, dass unendlich viele Tauschwerte hergestellt werden, aber nur begrenzt viele Gebrauchswerte.<sup>72</sup> Betrachtet man die Geschichte der Industrialisierung und „materiellen Produktion“, so

---

<sup>67</sup> Ebd., S. 16f.

<sup>68</sup> Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band; Philosophische Bibliothek Band 612; Felix Meiner Verlag; Hamburg; 1867/2019, S. 12

<sup>69</sup> Lohmann, Hans-Martin; Bonacker Throsten: Marxismus; in campus Einführungen; Campus Verlag; Frankfurt/New York; 2001, S. 35

<sup>70</sup> Ebd., S.38

<sup>71</sup> Ebd., S. 35

<sup>72</sup> Ebd., S. 36

seien laut Autor die „Ergebnisse des Arbeitsprozesses“ schon immer elementar für die Menschheit gewesen.<sup>73</sup>

Marx zufolge können geistige Arbeiten wie Philosophie und Moral erst dann entstehen, wenn der „Entwicklungsstand der Produktion“ es erlaube, diese von der materiellen Arbeit zu trennen.<sup>74</sup> Dieser Denkprozess gestatte es dem Bewusstsein, sich etwas Praxisfernes vorzustellen und nicht in die typische Denkweise zu verfallen. Marx bezeichnet den Denkprozess als Spezialform der Produktion, welche „Freistellung von der Handarbeit, also von der wesentlichen materiellen Produktion“ bedeute.<sup>75</sup> Demnach sei Massenproduktion als Herstellungsprozess einer kapitalistischen Gesellschaft – von Marx als die „große Industrie“ bezeichnet – der Anfang vom Ende, mit der sich die Warenproduktion „selber überflüssig“<sup>76</sup> mache. Marx schreibt 1868:

„Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ‚ungeheure Warensammlung‘, die einzelne Ware als ihre Elementarform. [...] Gebrauchswerte bilden den stofflichen Inhalt des Reichtums, welches immer seine gesellschaftliche Form sei. In der von uns betrachteten Gesellschaft bilden sie zugleich die stofflichen Träger des Tauschwertes“.<sup>77</sup>

Sowohl bei Karl Marx als auch bei Michael Asher spielte die Produktion eine bedeutende Rolle. Betrachtet man Ashers Ideologien und Gedankenansätze, so wird schnell klar, dass er ein Anhänger der marxistischen Theorie war. Vor allem das Thema Produktion war für den Herstellungsprozess von Ashers Werken elementar. Das Ziel des Künstlers war es, einen Weg zu finden, um mit der Institution zusammenzuarbeiten und gleichzeitig die Produktion von Kunstobjekten zu vermeiden. Auf die Herstellung von Kunstgütern im Sinne von Objekten verzichtete er weitgehend. Evident war, dass Asher unter bestimmten Voraussetzungen Waren anhand von „Informationsmedien“ herstellte. Bei diesen Objekten handelte es sich meist um Prospekte oder Informationsblätter, welche zur Erklärung und Zugänglichkeit zwischen

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 15

<sup>74</sup> Ebd., S. 15

<sup>75</sup> Hartmann, Klaus: Die marxistische Theorie, Eine philosophische Untersuchung zu den Hauptschriften; Walter de Gruyter&Co; Berlin; 1970, S. 208f.

<sup>76</sup> Lohmann, Hans-Martin; Bonacker Throsten: Marxismus, S.15

<sup>77</sup> Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, S.11f.

Betrachter\*in und Installationen beitragen sollten. Ausschlaggebend war, dass diese stets zu einem sehr günstigen Preis oder kostenfrei erhältlich sein mussten.<sup>78</sup>

Das Verkaufen oder zur Verfügung stellen eines Entstehungs- oder Entwicklungsprozesses wurde als *Artistic Autonomy* bezeichnet und von zahlreichen Konzeptkünstler\*innen übernommen. Das Ziel von *Artistic Autonomy* war es, den Besucher\*innen die Ideologie und die persönliche Sicht auf Gegebenheiten zu vermitteln.

Asher hatte eine klare Meinung zur Massenproduktion und der konsumorientierten Gesellschaft. Er lehnte die Herstellung von Kunstobjekten, welche durch den Weiterverkauf an das Museum übergangen, vehement ab. Mit der Ausstellung *Spaces* schaffte er es in Zusammenarbeit mit der Künstlergruppe *Pulsa*, als erster Künstler in der Geschichte des *MOMAS* für sein Mitwirken und den Aufbau der Installation bezahlt zu werden und nicht für den Verkauf eines Kunstobjektes. Die Konzeptkünstlerin Andrea Fraser sagte in einem ihrer institutionskritischen Texte, dass die Ausstellung *Spaces* auf den ersten Blick nicht als wichtig empfunden wurde, jedoch rückblickend von großer Bedeutung war. Betrachte man die Tatsache, dass die beteiligten Künstler\*innen für ihr Mitwirken an der Ausstellung bezahlt wurden und nicht für die Übergabe eines Werkes an das Museum stehe *Spaces* für eine neue dematerialisierte Ausstellungsart.<sup>79</sup> Diese neue Art von Kunstentwicklung wurde als *Service Provision* bezeichnet und beschrieb die Leistung, welcher ein Künstler für eine Bezahlung ausübte.

Vergleicht man Ashers Herstellungsprozess mit der marxistischen Theorie, so ist festzustellen, dass einige ideologische Übereinstimmungen zu finden sind. Auch die soziale und wirtschaftliche Reproduktion spielte für den Konzeptkünstler eine große Rolle. Für Marx bedeutete Reproduktion, dass diese durch Arbeit verursacht wurde und sie die Erhaltung von sozialen und ökonomischen Verhältnissen mit sich bringe. Durch den Arbeitsprozess, welcher das Resultat der Produktionsmittel und den Produzierenden ist, besteht immer eine Gewährleistung für einen fortführenden Produktionskreislauf. Asher beschäftigte sich ebenfalls mit der Reproduktion von Kunstwerken. So führte er eine Studie bezüglich der unterschiedlichen

---

<sup>78</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007, S. 93f.

<sup>79</sup> Fraser, Andrea: Museum-Highlights, The Writings of Andrea Fraser, in: The MIT Press Writing Art series, edited by Roger Conover, Alexander Alberro; Massachusetts Institute of Technology; 2005, S. 68

Bekanntheitsgrade von Gemälden nach Anzahl ihrer Reproduktion durch. Er stellte fest, je öfter ein Gemälde auf Plakaten, Karten oder in der Literatur vorkam, also je öfter ein Bild reproduziert wurde umso bekannter wurde es. Dies ging auch in seiner Arbeit für das Art Institute of Chicago hervor. Hierzu verglich er die Zuwendung des Publikums in Hinsicht auf den Bekanntheitsgrad zweier Gemälde. Das Gemälde, welches deutlich öfters reproduziert wurde, steuerten die Besucher\*innen auch gezielter an. Mit diesem Experiment schaffte es Asher zu beweisen, dass die Betrachter\*in durch Reproduktion in der Museums- und Raumwahrnehmung gestört wurde. Dem Künstler zufolge sei dies das Resultat daraus, dass man stets den Drang habe, das Bekannteste zuerst zu sehen.<sup>80</sup>

So beschäftigte sich Asher mit der Annahme, dass Werke ihre eigene wirtschaftliche Reproduktion herstellen können, solange dies durch den Diskurs belegt wird. Seine Idee war es, Massenproduktion zu vermeiden und konzeptuelle sowie vergängliche Kunst zu produzieren, welche nur in einer authentischen Umgebung Sinn machte. Auch für die Institutionen hatte dies einige Vorteile. So schafften sie es durch die Zusammenarbeit soziale Diskurse zwischen den Künstler\*innen, den Besucher\*innen und dem Museum zu erzielen.

Die Offenlegung und die Aufklärung über institutionelle Gegebenheiten sowie das Entwickeln einer sozialen Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter\*in, war für den Künstler wichtiger als der eigene wirtschaftliche Erfolg.

## 6.4 Vergleich mit Pierre Bourdieu

Wie bereits im *Kapitel 4. Die Soziologie des Raumes* erwähnt, entwickelte Pierre Bourdieu anhand der Begriff Kapital und Gruppe die *Feld-Kapital-Habitus-Theorie*, welche zur Darstellung und Analyse sozialer Strukturen diene. In diesem Zusammenhang übernahm der Soziologe auch Ansätze von seinem Vorgänger Karl Marx und erweiterte diese auf ökonomischer Ebene. In seinen Untersuchungen nahm

---

<sup>80</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007, S.37-39, Ashers Analyse entstand im Zusammenhang mit der *74th American Exhibition*, eine Ausstellung, welche 1982 im *Art Institute of Chicago* veranstaltet wurde. Bei den beiden Bildern handelte es sich um das bekannte und oft reproduzierte *Porträt von Daniel-Henry Kahnweiler* von Picasso und um die *Sitzende Nackte in Badewanne* von Duchamps, welches weniger bekannt ist.

Bourdieu besonders oft auf die von Marx kritisierte Klassengesellschaft und den daraus resultierenden Kapitalismus Bezug.

Die *Feld-Kapital-Habitus-Theorie* basierte unter anderem auf den Erfahrungswerten von Personen. Geht man davon aus, dass eine Person unterschiedlich viel Potential innerhalb des Kapitals hat, so kann sie dieses in den Bereichen kulturelles, soziales, symbolisches und ökonomisches Kapital ausschöpfen. Bezieht man diese Theorie auf das Museum, so könnte der Kauf oder die Übergabe von Kunstgütern an das Museum, also von kulturellem Kapital, durch Wertsteigerung zu mehr ökonomischen Kapital führen.<sup>81</sup>

Diese Herangehensweise kann man bei Ashers Kunstentwicklungsprozess auch wahrnehmen. Da Asher die Herstellung von Kunst als Ware ablehnte, mussten die Museen auf ein dauerhaftes Kunstwerk im Sinne eines Gemäldes oder einer Skulptur verzichten. Die Voraussetzung für eine Zusammenarbeit mit dem Konzeptkünstler war die Entwicklung dematerialisierter Kunst.

Bourdieu hingegen bezeichnete das Entwerfen von Kunstwerken als „sozialen Akt“. Er legte fest, dass das Ausstellen von Kunst wegen des „Habitus“, welcher auf Erfahrungen beruht, von einem Großteil der Besucher\*innen als solche erkannt werde. Die „Erfahrung des Kunstwerkes als unmittelbar sinn- und werthaft [...] ist ein Effekt der Übereinstimmung [...] des gebildeten Habitus und des künstlerischen Feldes. Die Gesamtheit an Verhaltensweisen eingelernter „Habiti“ stellen ein „kulturell Unbewusstes“ oder eine „illusio“ dar, welche gemeinhin von den Akteuren innerhalb des kulturellen Feldes im „geheime[n] Einverständnis“ als gegeben vorausgesetzt werden“. Für Bourdieu standen die Besucher\*innen im Vordergrund, da laut ihm die Künstler\*innen sehr von ihnen abhängig seien und beeinflusst werden.<sup>82</sup>

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Bourdieu und Asher ist der Umgang mit dem Thema Feld. So definiert Bourdieus Theorie des „kulturellen“ Feldes vorwiegend Ashers „künstlerische Praxis“. Bourdieus Modell enthüllt vor allem, wer die wichtigen Entscheidungen bestimmt und von wem diese abhängig sind. Betrachtet man die Geschichte des Museums und die Entstehung der Institutionskritik, so stellt man fest, dass diese oft das letzte Wort bei wichtigen Entscheidungen hat. Sie bestimmt, wer

---

<sup>81</sup> Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht; Schriften zu Politik & Kultur1; VSA-Verl.; Hamburg; 2005

<sup>82</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007, S. 26

ausstellen darf und was ausgestellt werden darf. Mit dieser Gegebenheit haben sich auch Daniel Buren und Hans Haacke auseinandergesetzt, auf welche ich in dem nächsten Kapitel noch genauer eingehen werde. Für Bourdieu waren die Zusammenhänge zwischen den Besucher\*innen und den Künstler\*innen von großer Bedeutung. Wie Asher analysierte auch er die "Geschichte, Kultur und Gesellschaft" und hielt seine Erkenntnisse schriftlich fest. Ashers Werke kann man demnach als „Positionierung von Kunst als Wissensform“ verstehen.<sup>83</sup>

## 6.5 Ausstellung Spaces

Bei der Ausstellung *Spaces* handelte es sich um eine Exposition im *Museum of Modern Art* in New York. Diese fand vom Dezember 1969 bis März 1970 statt. Direktorin und Leiterin der Ausstellung war die Kuratorin Jennifer Licht, sie betreute sechs Projekte sowie die Umsetzung und Organisation. Besonders interessant war die Vorgabe, welche den Künstler\*innen gestellt wurde. Sie wurden dazu aufgefordert, ein Konzept für einen Raum zu entwickeln, welcher die gewohnte Rolle des Museums und seinen Mitarbeiter\*innen fordere und sich gleichzeitig an die Bedürfnisse der Künstler anpassen sollten. Die Ausstellung war demnach nicht materiell, da kein physisches Kunstobjekt aus dem Herstellungsprozess resultierte. Die Kuratorin bezeichnete dies als „kinästhetische Erfahrung“. Durch die veränderte Wahrnehmung und Maßstäbe sollten die einzelnen Werke eine Art Erlebnisraum für die Besucher\*innen werden, indem sie mit dem Raum verschmelzen.<sup>84</sup> Das *MOMA*, welches durch seine bestehende architektonische Bausubstanz definiert war, eignete sich perfekt für diese neue und unkonventionelle Art des Ausstellens. Das Museum wurde somit zum Schauplatz und Treffpunkt für Künstler\*innen und Besucher\*innen.

Ziel der Ausstellung war ein innovativer Umgang mit dem Thema Verantwortung. Das Museum und sein Personal sollten zeigen, wie wandelbar der Ausstellungsprozess und die Institution sein konnten. Eine Herausforderung stellte unter anderem auch die

---

<sup>83</sup> Ebd., S. 29

<sup>84</sup> Licht, Jennifer: *Spaces*; The Museum of Modern Art; New York; 1969, S. 8



Errichtung der einzelnen Ausstellungsräume dar, welche den Künstler\*innen zugewiesen wurden.<sup>85</sup>

Für die Ausstellung *Spaces* wurde der Gartenflügel des MOMAs New York in vier rechteckig aneinandergereihte Räume unterteilt, so dass hier vier Projekte untergebracht werden konnten. Bei den vier Künstlern handelte es sich um Robert Morris, Larry Bell, Dan Flavin und Michael Asher. Jedem wurde ein individueller Raum zugewiesen, welcher keine architektonischen Merkmale beinhaltete und vom Künstler nach Belieben umgestaltet werden konnte. Obwohl die Ausstellung als zusammenhängendes Werk galt, arbeitete dennoch jeder eigenständig und unabhängig an seinem Werk. Robert Morris wurde der nordwestliche Teil zugewiesen, Larry Bell der nordöstliche, Dan Flavin, der südwestliche und Michael Asher der südöstliche Teil des Ausstellungsraumes.

Im Gegensatz zu den anderen Konzeptkünstlern nutzte Asher für die Aufteilung des Raumes nur nicht-visuelle Mittel wie Schall und verzichtete auch auf Licht. Der Raum, welcher hier gleichzeitig als Kunstwerk galt, sollte ohne optische Merkmale auskommen und dennoch architektonisch einheitlich sein. Ashers Ziel war es, bei den Besucher\*innen andere Sinne als das Sehen auszulösen. Normalerweise erwarte man beim Betreten eines Raumes auch etwas wahrzunehmen, das war aber hier durch die Reduktion der Sinnesmerkmale nicht der Fall.

So wie bei all seinen Werken legte Asher auch hier größten Wert auf den sorgfältigen Umgang mit dem vorgefundenen Raum. In einem ersten Schritt wurde dieser genau bemessen und dokumentiert. Der Gestaltungsbereich des Künstlers hatte eine Länge von ungefähr 6,25 m und eine Breite von 7,16 m. In seinem Buch *Writings 1973- 1983 on Works 1969-1979* in Zusammenarbeit mit Benjamin H. D. Buchloh erklärte Asher, dass die Nord- und Westwände für eine vorherige Ausstellung aufgestellt wurden und somit bereits vorhanden waren. Der Künstler ließ zusätzliche Wände im Korridor errichten, welche auf der Nord-Süd Achse 6,7 m und auf der Ost-West Achse 5,6m betragen, sowie einer Höhe von 4,3 m. Tragendes Element war die Holzbalkendecke, welche auf 2,4 m angebracht war. Bei den Wänden und der Decke handelte es sich um einen Trockenbau, welcher aus einer Standard-Holzrahmenkonstruktion bestand.

---

<sup>85</sup> Auszug aus dem Archiv des Museum of Modern Art New York; aufzurufen unter:  
[www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4398/releases/MOMA\\_1969\\_July-December\\_0091\\_165.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4398/releases/MOMA_1969_July-December_0091_165.pdf), (Zugriff, 14.12.2022)



Der herumführende Flur betrug eine Ausgangsbreite von 1,8 m und wurde durch die zusätzliche Wandstärke auf eine Durchgangsbreite von 1,5 m reduziert. Die beiden neu errichteten Wände endeten jeweils mit einem Abstand von 0,9 m zur vorhandenen Wand. Dieser Abstand diente als Eingang zu Ashers Ausstellungsraum. Ziel war es, den Raum so schallabsorbierend wie möglich zu gestalten. Aus diesem Grund installierte er zwei weitere Wandschichten im Inneren des Ausstellungsbereiches. Die erste der beiden Schichten bestand aus der Holzrahmenkonstruktion, als Dämmmittel benutzte er Glasfaser-Isoliermaterial zur Verkleidung Trockenbau. Die erste Schicht diente als Erweiterung zur Bestandsmauer. Zwischen der ersten und der zweiten Schicht ließ Asher etwas Platz, dieser Zwischenraum diente als akustisches Plenum. Die zweite Schicht bestand wie die erste aus einer Holzrahmenkonstruktion, gefüllt mit Glasfaser-Isoliermaterial. Im Gegensatz zur ersten Schicht nutzte der Künstler hier Fiberglas als Verkleidung. Zur Reduzierung von Schall und Vibrationen installierte Asher eine Gummiunterlage unterhalb der einzelnen Wandabschnitte und Akustikplatten zur vollständigen Abdeckung von Wand und Boden. Die Deckenhöhe reduzierte sich jetzt auf 2,38 m. Der Innenraum hatte schlussendlich eine Länge von ungefähr 7 m x 6 m.<sup>86</sup>

Mit dieser Konstruktion schaffte es Asher erfolgreich, einen schallabsorbierenden Raum zu schaffen, welcher abgeschottet von Umgebungsgeräuschen wie dem Lärm der Straße oder den Geräuschen der Ausstellungsbesucher\*innen im Korridor war. Wegen den schmalen Öffnungen an beiden Seiten der Wände galt das Zentrum als ruhigster Punkt der Konstruktion. Im Innenraum gab es keine Beleuchtung, der Raum wurde lediglich von den beiden Lichtern im Flur des Nord-Süd Korridors sowie von den Glühlampen des Ost-West Korridors und dem fluoreszierenden Licht aus dem Nebenraum von Dan Flavins Ausstellung beleuchtet. Der Lichtpegel war in der Mitte, sowie an den Ecken durch die feinen Öffnungen besonders niedrig. Die Bereiche mit der kleinsten Lichtmenge waren somit gleichzeitig die Bereiche mit dem höchsten Schallabsorbierungsgrad.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Asher, Michael: Writings 1973- 1983 on Works 1969-1979, S. 24

<sup>87</sup> Ebd., S. 24

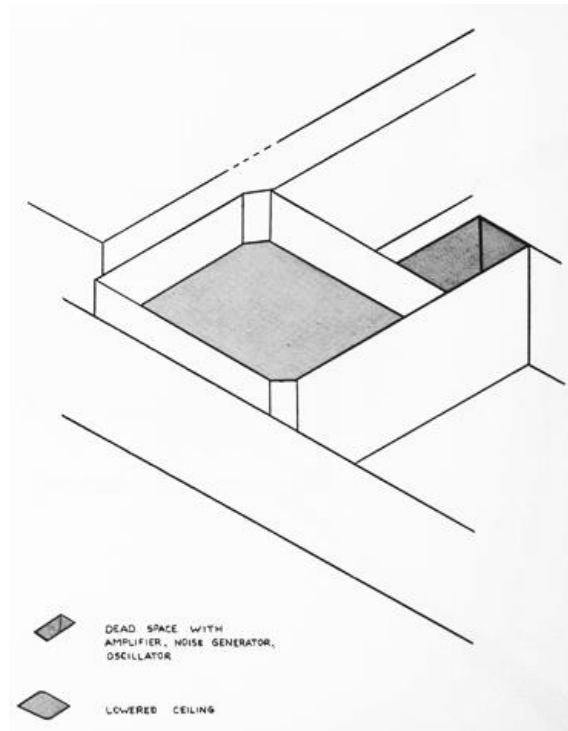


Abb. 1: Zeichnung der Raumfunktion

Der Installationsraum wirkte auf den ersten Blick sehr isoliert und abgeschottet, beim Betreten des Raumes stellten die Besucher\*innen aber fest, dass das Raumgefühl im Einklang mit dem Museum fungierte. Geräusche und Licht, welche von dem Museum und seinen Besucher\*innen im Außenraum produziert wurden, nahm man je nach Standort innerhalb des Werkes unterschiedlich wahr. Jede\*r konnte für sich entscheiden, auf welchem Niveau er\*sie die Einflüsse von außen mitbekommen wollte. Dem Publikum wurde somit auch die Möglichkeit geboten, eine Auszeit zu nehmen und die Museumserfahrung auf sich wirken zu lassen. Wer sich dem Tumult im Äußeren wieder nähern wollte, musste nur ein paar Meter weiter in Richtung Öffnung rücken. An dieser Stelle war man immer noch von den anderen Besucher\*innen abgetrennt, bekam aber gleichzeitig eine Idee, was sich im Außenraum abspielte.

Asher behauptete, dass alle Flächen in dem von ihm entworfenen Ausstellungsraum gleich behandelt werden würden. Was dazu führe, dass eine Kontinuität entstehe, welche ohne wahrnehmungsbezogene Objektivierung funktioniere. Dies bedeutete, dass die Besucher\*innen sich beim Betreten des Werkes schwer von ihren eigenen Sinnen leiten lassen konnten, da diese durch die reduzierte Akustik und Beleuchtung getrübt waren. Im Gegensatz zur Phänomenologie eine andere von Asher oft

angewandte Sichtbarmachung, welche sich mit der Betrachtung von Gegebenheiten beschäftigt. Asher hatte sich bewusst dazu entschieden, kein physisches Objekt auszustellen, da es seiner Meinung nach die Sicht der Besucher\*in zu dem umgebenden Raum beeinflussen würde, sozusagen alle Blicke auf sich beziehe. Der Künstler erklärte, dass er einen Raum ohne Hierarchie erschaffen wollte, in welchem die Besucher\*innen keinem Kunstwerk untergeordnet wären.<sup>88</sup> Es war jedoch Asher, welcher Bestimmer der Empfindung und Beeinflussung der Betrachter\*innen war. Der Mensch ist somit selbst Teil des Werkes und des Materials geworden.

Auch das Thema Zeit spielte bei dieser Ausstellung eine große Rolle. So konnten laut der Kuratorin alle Projekte der Ausstellung *Spaces* als „mentaler Prozess“ des „intellektuellen Verständnisses“, der „sinnlichen Wahrnehmung“ oder „kinästhetischer Untersuchung“ verstanden werden.<sup>89</sup>

In einem Interview erläuterte Asher die Zusammenarbeit mit der Kuratorin:

„1969 war ich bei der Ausstellung *Spaces* dabei. Mein Gott, das war was. Die Kuratorin (Jennifer Licht) unterstützte alles, was wir machen, egal ob sie damit einverstanden war oder nicht. Es war eine vollkommen andere Erfahrung. Sie war ihrer Zeit sicher weit voraus.“<sup>90</sup>

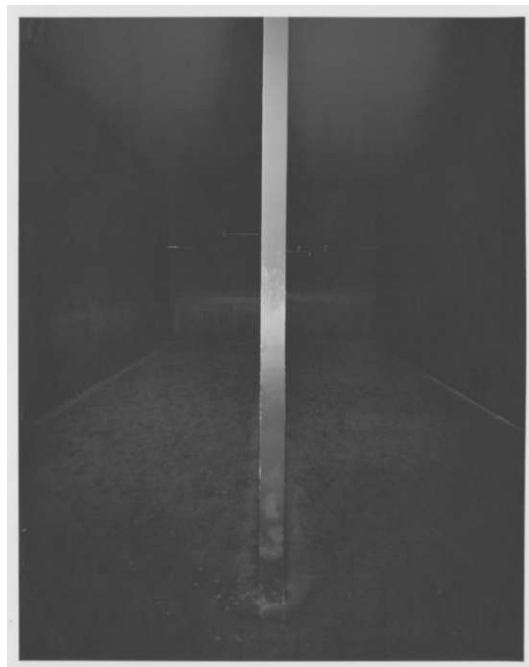


Abb. 2: Innenraum von Michael Ashers Projekt

<sup>88</sup> Ebd., S. 30, Es handelt sich hierbei um eine Anspielung an den Warenwert von Kunst, welchen Asher stets kritisierte.

<sup>89</sup> Licht, Jennifer: *Spaces*; *The Museum of Modern Art*, S. 10

<sup>90</sup> Kravagna: *Das Museum als Arena*, S. 135

## 6.6 Umgang mit dem Publikum

Der interaktive Umgang mit dem Publikum war vor allem für Konzeptkünstler\*innen von großer Bedeutung. Auch für Asher war die Wahrnehmung der Besucher\*innen Teil des Ausstellungsprozesses. Der Künstler versuchte sich vor der Planung einer Ausstellung stets in die Rolle der Betrachter\*in hineinzusetzen und diese durch veränderte Umgebung auf nicht gleich ersichtliche Umstände innerhalb der Institution aufmerksam zu machen. Asher wollte vor allem bis 1980 den Publikumserwartungen gezielt nicht gerecht werden, um mit den Sinnen und der Wahrnehmung der Besucher und Besucherinnen zu spielen. Durch die Dematerialisierung von Kunst zeigte er, dass die Raumwahrnehmung zum Teil stark von den Museumsautoritäten geprägt und verändert wurde. Ab 1980 änderte er schließlich seine Herangehensweise und schaffte es mit gezielter Überforderung durch eine sehr hohe Anzahl an Hinweisen und Informationen auf die Intransparenz innerhalb der Institution aufmerksam zu machen.

Wenn man Ashers Herangehensweise genauer betrachtet, sind die Museumserlebnisse, welche er schaffte, von drei Faktoren abhängig. Diese setzten sich aus der Botschaft, der Wahrnehmung sowie der Auffassung zusammen. Für Asher war die Aussage der Ausstellung elementar. Die sorgfältige Planung sowie der Aufbau und die Überlegung hinter der Installation waren die wichtigsten Bestandteile und sorgten für eine konkrete Übermittlung der Botschaft an das Publikum. Da die Ausstellung sehr durch die Institution beeinflusst wurde und diese darüber entschied, was ausgestellt werden durfte und was nicht, wurde die Kernaussage auch immer von dem Museumspersonal, den Kurator\*innen sowie den Direktor\*innen beeinflusst. Ein weiterer Faktor, welcher ebenfalls zum Museumserlebnis beiträgt ist die Wahrnehmung. Die Wahrnehmung besteht aus den vorgefundenen Gegebenheiten, dem umgebenden architektonischen Raum sowie den institutionellen Bedingungen. Der visuelle Ausstellungsraum, welcher nicht dem neutralen *White Cube* entspricht, beeinflusst somit das museale Wahrnehmungserlebnis. Da die Wahrnehmung stark von der Botschaft geprägt ist, fließen in diese sowohl künstlerische wie auch institutionelle Darstellungsentscheidungen mit ein. Der letzte Punkt ist die Auffassung. Asher war sich der Tatsache sehr bewusst, dass die Besucher\*innen mit einer gewissen Erwartung ins Museum gehen. Vor allem das Ziel, neues Wissen in einem bestimmten Kunstfeld zu erlangen sowie die Offenheit zur Überraschung tragen zu der Entscheidung für einen Museumsbesuch bei.

Ashers Ausstellungen waren stets sehr sorgfältig geplant und überlegt. Trotz der Beeinflussung von Sponsoren und Kurator\*innen kann man sagen, dass hinter einer Ausstellung in den renommierten Institutionen eine große Menge an Wissen steckt. Auch Asher teste mit seinen zum Teil provokativen Installationen und Handlungen immer wieder seine Position innerhalb der Institution und wie sehr er diese beeinflussen konnte. Zwar gelang es dem Künstler nicht immer, seine Ideen vollständig durchzusetzen, festhalten kann man aber, dass er einen bleibenden Eindruck sowohl bei der Institution wie auch beim Publikum hinterließ. Ausschlaggebend dafür war unter anderem sicher auch Ashers Einstellung gegenüber den Ausstellungsbesucher\*innen. So sagte der Konzeptkünstler, er hätte sehr großes Vertrauen in das Publikum und dessen Fähigkeiten.<sup>91</sup>

Sein Ziel war es, mit der aktiven Partizipation der Besucher\*innen an der Ausstellung zum Hinterfragen von Gegebenheiten anzuregen. Der Ausstellungsraum, welcher hier auch gleichzeitig als Raum der Intervention genutzt wurde, stand somit in direktem Bezug zu dem Publikum.

Durch Texte und Informationsblätter schaffte es der Künstler, komplexe Werke verständlich zu vermitteln und zum Aufschluss des vorgefundenen Raumes beizutragen. In seinen späteren Arbeiten sorgen genau solche Texte durch ein gezieltes, nicht strukturiertes Ansammeln von Informationen für Verwirrung bei den Besucher\*innen. Diese von Asher angewendete Strategie der Überforderung sorgte bei den Besucher\*innen für ein verändertes Wahrnehmungserlebnis.

Sowohl bei seinen Installationen als auch bei den Ansammlungen von Informationen lässt Asher seinem Publikum Raum zur eigenen Interpretation. Die Botschaft ist nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, sondern wird erst durch die aktive Teilnahme an der Ausstellung erfasst. Asher ist somit visueller Autor seiner Werke.

---

<sup>91</sup> Fritz, Elisabeth: Michael Asher – Werke 1979-2007, S. 23

## 7. Wer darf ausstellen?

Daniel Buren (\*1938) ist ein französischer Konzeptkünstler, welcher sich mit den Funktionen der Kunstinstitution wie dem Museum oder der Galerie beschäftigte. Er analysierte die Denkweise der Besucher\*innen und stellte den Wert der Kunst radikal in Frage. Wie bei Michael Asher dienten auch Buren die Dokumentation und Erstellung von Texten als Ergänzungsmaterial zur Aufklärung des Publikums. Der Künstler beschäftigte sich unter anderem mit dem Begriff der *ästhetischen Praxis*, welcher die Wahrnehmung der Besucher\*in auffasst und reflektiert. Es kann sich hierbei sowohl um klassische Kunstwerke, Alltagsgegenstände, Medien, Skulpturen sowie performative Auftritte handeln. Die Optik wie auch das Material spielen bei dieser Sinneswahrnehmung eine große Rolle.

Anders als bei den meisten Konzeptkünstler\*innen begann Burens Karriere nicht in Amerika, sondern in Frankreich. Berühmt wurde der Künstler durch die kritische Auseinandersetzung mit der Institution und der Sichtbarmachung von Machtstrukturen.

### 7.1 Streifen mit Wiedererkennungswert

Buren wurde im September 1965 auf einem Pariser Markt auf die charakteristischen Streifen aufmerksam. Dem Künstler fiel beim Rumschlendern ein „gestreiftes Markisentuch“ ins Auge, welches „mit vertikalen Bändern“ von 8,7cm in Weiß und abwechselnden Farben geschmückt war.<sup>92</sup> Für den Konzeptkünstler standen Streifen symbolisch für neutral und zeitlos und waren somit optimal, um illusionsfreie und unpersönliche Werke herzustellen. Sein Ziel war es, Kunst zu schaffen, welche frei von Illusionen war und durch ihre Einfachheit überzeugen konnte. Buren übernahm den Streifenabstand sowie die Optik der Markise und stellte Kunstwerke in ähnlichem Stil her. Bis heute sind die konstanten Streifen ein Markenzeichen für Burens Kunst.

Da seine Werke anfangs als zu reduziert galten, konnte er Käufer nur schwer vom Erwerb überzeugen. Buren begann sich ab 1960 intensiver mit der Institution auseinanderzusetzen und stellte ortsspezifische Kunst her. Diese war an ihre Umgebung und institutionelle Gegebenheiten angepasst.

---

<sup>92</sup> Auszug aus dem Archiv des Guggenheim Museum New York, aufzurufen unter:  
<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-daniel-buren.pdf>, S. 3  
(Zugriff, 16.05.2023)

Bis heute hat sich an der Darstellung der Streifen nichts geändert, sie unterscheiden sich nur in Farbe und Materialität. Der Konzeptkünstler benutzte „Stoff, Papier, Klebeband, Farbe und eine Vielzahl anderer Materialien.“<sup>93</sup>

Buren brachte seine Streifen da an, wo er Aufmerksamkeit erzielen wollte. Wie zum Beispiel an „Ladenfronten, Werbetafeln, Treppen, Segelboote, Züge, Parks, Plätze, Märkte, Theater, Cafés, Brücken, Galerien und Museen auf der ganzen Welt“<sup>94</sup>. Er legte Augenmerk auf soziale und politische Gegebenheiten innerhalb und außerhalb der Institution und nutzte seine Kunst zur Aufklärung der Gesellschaft. Der Stoff als Material diente ihm symbolisch für die Verschleierung und das Nichtbeachten von Tatsachen. Am Anfang seiner Karriere malte Buren fast ausschließlich auf Leinen oder Balken, das Material spielte erst ab 1965 eine bedeutendere Rolle für seine Projekte. Er nutzte für die Herstellung seiner Werke unter anderem Beton, Glas und Spiegel, aber auch Strom und Licht. Des Weiteren erlaubten ihm die Streifen, als dynamisches „visuelles Werkzeug“, einen Erfahrungsraum für ein breites Publikum entstehen zu lassen. Durch Bewegung sowie veränderter Wahrnehmung vertrauter Orte schaffte der Künstler eine neue Herangehensweise an bekannte Räume.<sup>95</sup> Obwohl der Künstler seine Werke nicht unterschrieb, sind Burens Installationen durch die immer wiederkehrenden Streifen als seine Signatur klar erkennbar.

## 7.2 IN SITU

Daniel Buren bezeichnete die Symbiose zwischen dem Herstellungsprozess seiner Arbeit und dem sorgfältig ausgewählten Ort oder Raum als *in situ*. Dieser Begriff zog sich wie ein roter Faden durch seine Karriere. Der Künstler beschäftigte sich vor der Planung eines Werkes mit der Umgebung, für welche das jeweilige Werk hergestellt wurde. Hierzu analysierte er den Raum, die Struktur, die Architektur, die Raumanordnung, die Flure sowie Türen, Fenster und Treppen. Für Buren spielten aber nicht nur die sichtbaren Räume eine bedeutende Rolle, sondern auch die nicht visuellen Bedingungen innerhalb der Institution. Demnach setzte der Ort oder der Raum „eine bestimmte Arbeit voraus“, die ihrerseits den Ort verwandelte.<sup>96</sup> Des

---

<sup>93</sup> Ebd., S. 1, aus dem Englischen übersetzt.

<sup>94</sup> Ebd., S. 1, aus dem Englischen übersetzt.

<sup>95</sup> Buren, Daniel: Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren; Wiener Secession; Wien; 1989; S. 9

<sup>96</sup> Buren, Daniel: Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren; Wiener Secession; Wien; 1989; S. 9



Weiteren integrierte der Künstler bei seiner Recherche auch immer das soziale, das politische und das ökonomische Netzwerk.

Als Konzeptkünstler sah er seine Aufgabe darin, Kunst für konkrete und ausgewählte Orte zu entwerfen, dies auch oft im architektonischen Maßstab. Buren beschäftigte sich intensiv mit dem Warenstatus von Kunst sowie der Machtstruktur innerhalb der Institution. Aus diesem Grund stellte der Franzose Werke her, welche den kompletten Raum gestalteten. Buren verzichtete auf das Aufbewahren und Sammeln, sowie das „Zusammenstellen und Arrangieren verschiedener Kunstwerke“.<sup>97</sup> Da es sich bei den meisten von Burens Werken um temporäre Kunst handelte, stellte der Künstler klar, dass diese ohne den spezifischen Ort nicht existieren würde. Für den Konzeptkünstler war der Bezug zwischen Kunst und Raum ein grundlegendes Kriterium für die Planung eines Werkes. Dieses Kriterium, wie Buren es selber nannte, projizierte er auf sämtliche Werke nicht nur auf die eigenen, sondern auch auf die Werke anderer Künstler\*innen. Buren äußerte sich in einem Interview 1989 zu der Frage, wie er an einen neuen Ort herangeht:

„[...] Man kann also sagen, dass ich mich für gewöhnlich im Rahmen des Möglichen durch den Ort selbst leiten lasse, wobei ich mich von der Vielzahl der Möglichkeiten, die dem Ort innewohnen, davontragen lasse; aus diesen Möglichkeiten gilt es dann diejenige auszuwählen, die die Ausstellung sein wird und die sie gestalten wird.“<sup>98</sup>

Die Architektur und die institutionellen Gegebenheiten seiner Werke gingen somit gestalterisch oft ineinander über. Die Installationen machten durch die sorgfältige Analyse und Planung nur an einem bestimmten Ort Sinn und würden woanders unpassend wirken. Da sich der Künstler an den vorgefundenen Raum anpassen musste, war eine genaueste Vermessung des Ausstellungsraumes elementar. Buren stellte aber nicht nur Werke für ausgewählte Orte her, sondern errichtete die Werke auch eigenständig vor Ort. Er bezeichnete dieses Vorgehen als „Verwandlung des Aufnahmeortes“.<sup>99</sup>

Im Gespräch mit Dorothea von Hantelmann verriet Buren 2018, dass nicht nur die „architektonische Struktur“, sondern auch der Rhythmus eines Werkes in seiner

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 7

<sup>98</sup> Ebd., S. 9

<sup>99</sup> Auszug aus dem Archiv des MUDAM Luxemburg, aufzurufen unter:

[https://d3bi15ad3kv34q.cloudfront.net/documents/EDU\\_BOX\\_BUREN.pdf](https://d3bi15ad3kv34q.cloudfront.net/documents/EDU_BOX_BUREN.pdf), S. 11, (Zugriff, 17.05.2023)



Umgebung von großer Bedeutung ist.<sup>100</sup> Der Rhythmus sei dafür ausschlaggebend, wie man eine Wand ausfülle, wie sich der Raum verändere und wie sich die Besucher\*innen durch den Raum bewegen.<sup>101</sup>

Damit die Besucher\*innen sich besser mit der Kunst identifizieren und auseinandersetzen konnten, waren Burens Projekte ab 1970 meist an Alltagssituationen und Interaktionen mit dem Publikum abgestimmt.<sup>102</sup> Durch die neue Herangehensweise, Bekanntes und Gewohntes neu in Szene zu setzen, erweckte der Künstler bei den Besucher\*innen Neugierde und Interesse.

Ein Beispiel für *in situ* war die Ausstellung *Peinture-Sculpture* im Guggenheim Museum in New York 1971. Das Besondere an dieser Ausstellung war, dass sie bereits vor der offiziellen Ausstellungseröffnung für Proteste und Aufregung innerhalb der Institution sorgte und somit nicht stattfand.

### 7.3 Post Studio Practice

Unter Post Studio Practice verstehen Künstler\*innen wie Daniel Buren, Andrea Fraser und Dan Flavin die Überwindung des Herstellungsortes, wie zum Beispiel dem Atelier. Durch den Begriff *in situ*, also arbeiten vor Ort, änderte sich nicht nur die Kunst, sondern auch die Herstellung von Kunstwerken. Zahlreiche Konzeptkünstler\*innen sahen keinen Nutzen mehr im Atelier und verlagerten ihren Produktionsort in die Räumlichkeiten der Institution. Durch die Herstellung von Kunst am Ausstellungsort entwickelten sie ein anderes Gefühl für ihre Umgebung und das Werk. Auch das Verständnis und die Wahrnehmung der Installation sowie die Wirkung in Zusammenhang mit ihrer Umgebung waren durch die Herstellung im Ausstellungsraum leichter zu erfassen.

Daniel Buren beschäftigte sich unter anderem intensiv mit dem Thema Atelier sowie mit der Herstellung von Kunst im Atelier. Bereits ganz am Anfang seiner Karriere fiel ihm auf, dass Kunst, welche aus dem Produktionsort entfernt und an einem anderen

---

<sup>100</sup> Von Hantelmann, Dorothea: Interview mit Daniel Buren; Zürich; 2010, S. 112-113

<sup>101</sup> Ebd., S. 113f.

<sup>102</sup> THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, S. 5

Ort aufgehängt oder aufgerichtet wurde, entfremdet wirkte. In einem Interview verriet Buren 2010:

„Eigentlich war ich immer enttäuscht von der Art und Weise, wie die Gemälde präsentiert wurden, im Vergleich dazu, wie ich sie im Atelier gesehen hatte. Das machte mich empfindsam für diesen Unterschied. Es hatte noch keine Konsequenzen für meine eigene Arbeit, aber ich wollte verstehen, was da vor sich ging.“<sup>103</sup>

Buren sah das Atelier als eine Mischung aus öffentlichem und privatem Raum und erklärte, dass nur die Künstler\*in bestimmen dürfe, wem Zugang gewährt wird und wem nicht. Er bezog diesen Vergleich auf die Kommission sowie auf den Käufer. Für Buren war Kunst mehr als nur eine Ware, er stellte Kunst in situ her und sorgte für eine radikale Änderung der institutionellen Bedingungen. Für den Künstler war das Atelier sowohl ein Ort der Produktion, des Lagerns und des Verkaufs.<sup>104</sup>

Hierzu äußerte sich der Künstler:

„Das Zeitwort "herstellen" implizierte einen ganz bestimmten Vorgang und barg den völligen Verzicht auf ein Atelier als Zufluchtsstätte für die Herstellung von Werken in sich. Ich habe dann in Anbetracht der Tatsache, dass ich der einzige Künstler war, der alle seine Arbeiten ohne Ausnahme vor Ort herstellte, auf das Wort "herstellen" verzichtet. Es war somit klar, dass fortan "in situ" nichts anderes bedeutete als "in situ hergestellt", was wiederum hieß, dass die Werke nur vor Ort zu besichtigen waren und in 99 von 100 Fällen dort auch wieder zerstört wurden.“<sup>105</sup>

Buren stellte im Interview auch klar, dass die von ihm hergestellte Arbeit nicht in seinem eigenen Besitz war. Sie setze sich aus unterschiedlichen Elementen zusammen und sei in ihre Umgebung integriert.<sup>106</sup> Der Künstler beschäftigte sich außerdem mit dem Besitz und der Aneignung von Kunst. Ihm zufolge sei der Begriff Aneignung schwer festzumachen. So könne es laut Buren ein „Künstler sein, der etwas mit seiner Arbeit aneignet, oder der Betrachter, der das Kunstwerk als Bedeutung, als Sinn aneignet.“ Zu der Frage, was geschieht, nachdem man ein Kunstwerk betrachtet, stellte Buren klar:

---

<sup>103</sup> Buren, Daniel: Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren, S. 99

<sup>104</sup> Buren, Daniel: Funktion des Ateliers; in: Gerti Fietzek/Gudrun Inboden: Achtung! Texte 1967-1991; Basel; 1995, S. 152-169

<sup>105</sup> Buren, Daniel: Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren, S. 16

<sup>106</sup> Von Hantelmann, Dorothea: Interview mit Daniel Buren, S. 106

„Was geschieht, nachdem man ein Kunstwerk gesehen hat, wie man es in sich weiterträgt, für Minuten, Tage oder den Rest seines Lebens; wie es im Gedächtnis verbleibt, wie man ein Verhältnis zu ihm aufbaut, all das ist schwer festzumachen. [...] Der Betrachter sieht ein Kunstwerk und eignet es sich symbolisch an.“<sup>107</sup>

#### 7.4 Ausstellung *Peinture-Sculpture*

Bei der Ausstellung *Peinture-Sculpture* handelte es sich um zwei Werke von Daniel Buren, welche 1971 innerhalb und außerhalb des Guggenheim Museums in New York angebracht werden sollten.

Der Künstler konzentrierte sich bei der Planung seines Projektes auf die Architektur des Museums, welches 1959 vom Architekten Frank Lloyd Wright geplant wurde. Buren sowie einige andere Künstler\*innen waren der Meinung, dass das *Guggenheim Museum* wegen seiner einzigartigen Architektur und skulpturalem Charakter bereits ein Kunstwerk für sich sei und alle anderen Werke im Ausstellungsraum in den Hintergrund rücken würden. Vor allem der Innenraum stand immer wieder unter starker Kritik. Dieser besteht aus einem „monumentalen Hohlraum“, welcher von einer fünfstöckigen spiralförmigen Rampe definiert wird. Die Rampe dient sowohl als Erschließung, Zugang wie auch als Ausstellungsraum selber.<sup>108</sup> Burens Kritik galt vor allem der Tatsache, dass der Eingangsbereich sowie die Erschließung vom Architekten optimal in Szene gesetzt wurden. Die große Glaskuppel und das Atrium sorgten für eine perfekte Beleuchtung der beiden Bereiche. Die Ausstellungennischen seien laut Buren zu weit nach hinten verlegt, so dass sie düster und unwichtig erschienen. Die Architektur stehe der Kunst die Show und rücke sie in den Hintergrund. Ihm zufolge sei das *Guggenheim Museum*, welches für das Ausstellen von Kunst geplant wurde, ungeeignet und würde seinen Zweck nicht erfüllen. Das Museum biete laut Buren seine eigene Ausstellung als Skulptur und würde andere Kunstwerke in den Hintergrund rücken und ausschließen.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Ebd., S. 107

<sup>108</sup> Cooke, Lynne: Daniel Buren; in: Burlington magazine; Vol.147 (1227); Furniture, Decorative Arts, Sculpture; 2005, S. 431

<sup>109</sup> MUDAM Luxemburg, S. 6

Für den Außenraum entwickelte Buren ein Banner von 1,5m x 10m, welches senkrecht an der Fassade des Museums hätte angebracht werden sollen. Im Innenraum plante der Künstler eine 20m x 10m lange Baumwollleinwand. Diese wurde erst am Tag vor der offiziellen Ausstellung in der Rotunde angebracht und setzte sich aus den Farben Blau und Weiß zusammen. Die Leinwand teilte die Halle in zwei identische Hälften und reduzierte den Lichteinfall durch das Glasdach.



Abb. 3: Installation Peinture-Sculpture

Buren wollte mit dieser Installation belegen, dass Wright bei der Planung des Museums eigennützig gearbeitet hat und es ihm vorwiegend um die Beleuchtung der Architektur und nicht um Darstellung der Kunst ging. Er stellte die Architektur radikal in Frage, indem er die Aufmerksamkeit der Besucher\*innen auf den gestreiften Banner und nicht auf die Architektur des Gebäudes lenkte. Durch die Installation fühlte sich jedoch auch ein Teil der ausstellenden Künstler\*innen benachteiligt, da das riesige Tuch von ihren Werken ablenkte und die Nischen noch dunkler erscheinen ließ. Der gestreifte Banner wirkte in der Rotunde selber skulptural, gemäldeartig oder flach, je nachdem, von wo die Besucher\*in ihn betrachtete. Am Vorabend der offiziellen Ausstellung sorgte die Installation dementsprechend für großes Aufsehen. Künstler\*innen wie Michael Heizer, Dan Flavin und Donald Judd protestierten gegen Burens Kunstbeitrag. Sie würde die

Kunstwerke anderer Künstler\*innen in den Hintergrund drängen und die Aufmerksamkeit auf sich beziehen. Am gleichen Abend wurde die Installation ohne Burens Wissen von den Angestellten des Museums entfernt.

Daniel Buren, welcher als Rebell unter den Künstler\*innen galt, ließ sich dies nicht gefallen und behauptete, dass die Wut gegen sein Werk daraus resultiere, dass die anderen Arbeiten den Ausstellungsraum in diesem Kontext nicht in Frage gestellt hätten und seiner Installation somit untergeordnet seien. Der Konzeptkünstler betonte, dass diese Aussage auf alle Werke zutrefe bis auf die Leuchtstoffinstallation von Dan Flavin, welche mit ihren leuchtenden Farben die seine in ihrer Überlegenheit noch mal übertreffe.<sup>110</sup> Aus Protest gegen die Entfernung des Banners im Innenraum ließ Buren auch die Installation im Außenraum abhängen. Die Künstler Sol LeWitt und Carl Andre nahmen ebenfalls am Protest teil und sagten ihre Ausstellung im *Guggenheim Museum* ab.

Da die Ausstellung auch Jahre später noch unter starker Kritik stand, lud das *Guggenheim Museum* Buren 2000 ein, eine Einzelausstellung zu planen. Der Künstler erstellte daraufhin 2005 eine neue Arbeit mit dem Titel *The Eye of the Storm: works in situ by Daniel Buren*. Das Hauptwerk trug den Titel *Around the corner* und war ein beidseitig verspiegelter Keil, welcher sich vom Boden bis zur Decke erstreckte. Beim Betreten des Museums nahmen die Besucher\*innen zuerst das Innere der Installation wahr, an welcher die beiden Spiegel befestigt waren. Sie mussten sich demnach zuerst mit der Konstruktion auseinandersetzen und konnten erst dann die verspiegelten Seiten um die Ecke sehen. Das Besondere dieser Installation war, dass das Publikum beim Heraufschreiten der Rampe selber Teil der Ausstellung wurde. Sie sahen durch den Spiegel Bilder von sich selbst und den sie umgebenden Menschen. Nahe der Brüstung befestigte der Künstler grüne Elemente, welche an seine charakteristischen Streifenelemente erinnerten.<sup>111</sup> Buren war es wichtig auch bei dieser Ausstellung *in situ* zu arbeiten. Er legte den Fokus immer noch auf die „Interaktion zwischen Betrachter und Raum“. Der Künstler äußerte sich hierzu:

“The work is activated only by the physical presence of the spectator. Whether or not there are mirrors, for me, a work exists from the time, and only from the time, that it is

---

<sup>110</sup> Cooke, Lynne: Daniel Buren, S. 432

<sup>111</sup> Ebd., S. 432

seen by a person other than the one producing it.”<sup>112</sup> Obwohl die Ausstellung *Peinture-Sculpture* nicht stattfand, schrieb sie dennoch Geschichte. Sie gilt bis heute als bedeutendes Beispiel für die Beeinflussung der Institution auf die Kunst.<sup>113</sup>



Abb. 4: Installation Around the Corner

## 7.5 Hans Haacke

Hans Haacke (\*1936) ist einer der bekanntesten deutschen Konzeptkünstler und Institutionskritiker. Er beschäftigte sich mit politischen Aspekten institutioneller Gegebenheiten.

Als eines der bekanntesten Werke konzeptueller Kunst gilt bis heute Haackes Einzelausstellung *Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*. Der Künstler machte mit dieser Ausstellung 1971 im *Guggenheim Museum* die gleiche Erfahrung wie Daniel Buren mit der Exposition *Peinture-Sculpture*.

<sup>112</sup> THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, S. 7

<sup>113</sup> Cooke, Lynne: Daniel Buren, S. 431f.



Haacke sammelte für die Einzelausstellung Informationen über Hypotheken und Besitzverhältnisse zur Offenlegung von Verbindungen zwischen den steigenden Wohnungsmieten sowie Immobilienspekulationen. Anhand von Fotos illustrierte er genau, welche Immobilienfirmen welche Gebäude in den vergangenen Jahren und Monaten gekauft hatten und diese aus Spekulationsgründen verfallen ließen.<sup>114</sup> Die Recherche und Dokumentation war für jeden frei zugänglich und wurde „nach offiziellen Unterlagen des New York Grundbuchamtes“ zusammengestellt.<sup>115</sup>

Haacke entwickelte für die Ausstellung drei Sozialsysteme. In den beiden ersten ging es um die Offenlegung, Dokumentationsmaterial und Analysen bezüglich der Beteiligung von Trustees an Spekulationen durch Scheinfirmen. Das dritte System war eine Abstimmung und Fragenbeantwortung durch die Museumsbesucher\*innen. Die beiden ersten Projekte sorgen jedoch innerhalb der Institution für starke Kritik, da die Informationen relevante Details über die Vorgehensweise wichtiger Museumstrustees aufdeckten. Ziel des von der *Solomon R. Guggenheim Foundation* betriebenen Privatmuseums war es, vorwiegend Sponsoren für sich zu gewinnen. Durch die Absprache mit fachkundigen Juristen wurde Haacke bestätigt, dass alle Informationen rechtlich zulässig waren und nicht mit einer Anklage einhergehen konnten. Dennoch wurde die Ausstellung wenige Wochen vor der offiziellen Eröffnung vom ehemaligen Direktor Thomas Messer abgesagt. Die Begründung lautete, „es bestehe Gefahr, das *Guggenheim Museum* könne von den [...] Immobiliengesellschaften wegen Verleumdung verklagt werden.“<sup>116</sup>

In einem schriftlichen Brief teilte der Direktor mit, dass die Ausstellung nur abgeschwächt stattfinden könne. Dies bedeutete, dass die beiden ersten Teile der Exposition wegfallen würden und nur die Umfrage genehmigt werde. Als Gegenvorschlag brachte Haacke ein, dass er sämtliche Namen der Immobilienunternehmen umändern und anonymisieren würde. Jedoch wurde auch dieser Vorschlag von der Institution abgelehnt, mit der Begründung, es handle sich bei Haackes Installation nicht um Kunst, sondern um eine Studie. Haacke unterstellte

---

<sup>114</sup> Rieger-Ladich, Markus: Hans Haacke, Andrea Fraser und das Projekt einer gegenhegemonialen Disziplingeschichte, in: *Soziale Passagen. Journal für Empirie und Theorie Sozialer Arbeit*; Vol.12 (1); Springer Fachmedien Wiesbaden; Wiesbaden; 2020, S. 20

<sup>115</sup> Kravagna: *Das Museum als Arena*, S. 51

<sup>116</sup> Ebd., S. 51

Messer darauf hin, dass er Tatsachen verschleiern würde und verweigerte die komplette Teilnahme an der Ausstellung. Er äußerte sich hierzu:

„Die Verhinderung des freien Informationsflusses ist das Merkmal eines totalitären Regimes. Nach Mr. Messers Ansicht sollte die Akkumulation großen Kapitals unter dem Schleier des Geheimnisses verborgen bleiben, damit sie nicht zum Gegenstand öffentlicher Prüfung wird. [...] Indem er den Museumskontext vorenthielt, schützte Mr. Messer die Interessen jener, die davon profitieren, dass dem Museumspublikum das Bewusstsein für seine eigene gesellschaftliche Rolle abgeht — ein Bewusstsein, das zur Änderung von Einstellungen und Bindungen führen könnte.“<sup>117</sup>

Haacke teilte in einer öffentlichen Stellungnahme die Gründe für den Rücktritt von der Ausstellung mit und publizierte auch den Brief des Direktors. Er beschrieb, dass Kunstinstitutionen Bestandteil einer repräsentativen Öffentlichkeit seien und der Umgang mit Kritik Teil davon wäre. Haacke sorgte für die rasche Verbreitung des Statements, was zu großem Aufsehen innerhalb des Kunstkreises führte. Anschließend kam es zu Protesten von Künstler\*innen und Entlassungen innerhalb der Institution.<sup>118</sup>

## 7.6 Die Umkehrung

Durch die starke Abhängigkeit privater Museen von ihren Sponsoren sowie dem Stiftungsvermögen und Fundraising, sahen sich renommierte Institutionen gezwungen, Ausstellungen und Werke zu zensieren. Besonders die institutionskritischen Beiträge, welche zum selbständigen Nachdenken und zum Hinterfragen politischer Aspekte anregen sollten, wurden von Museen Anfang der 70er Jahre als Bedrohung angesehen. Die Angst, potenzielle oder treue Sponsoren zu verärgern, war seitens der Institution sehr groß und so entschied man sich meist gegen die Veröffentlichung eines sensiblen Beitrages.

Für die Künstler\*innen war ein solcher Umgang des Museums mit Kritik ein Grund, sich gegen die Zensur zu wehren. Auf der einen Seite empfanden sie Wut und lehnten sich gegen institutionelle Machtstrukturen, welche sich das Recht nahmen zu

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 52

<sup>118</sup> Kravagna: Das Museum als Arena; S.53, Gekürzter Text aus: Haacke Hans: Werkmonographie; DuMont; Köln; 1972, S. 60-69



entscheiden, was ausgestellt wird und was nicht auf. Andererseits bekamen nicht ausgestellte Beiträge oft deutlich mehr Aufmerksamkeit als tatsächlich veröffentlichte Ausstellungen.

Durch das Nicht-Zeigen institutioneller Gegebenheiten wirkte das Museum oft intransparent und nicht vertrauenswürdig. Proteste der Künstler\*innen, sowie dem Öffentlichmachen zensierter oder verborgener Kunst, rückte die Institution in ein schlechtes Licht. Der Öffentlichkeit wurde somit der Eindruck vermittelt, dass das Museum etwas zu verbergen hätte. Die Künstler\*innen erzielten schlussendlich durch die Nicht-Veröffentlichung genau das Resultat, was sie ursprünglich wollten, nämlich die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf bestimmte Ungleichheiten innerhalb der Institution zu lenken.

Konzeptkünstler\*innen wie Daniel Buren und Hans Haacke ging es vorwiegend um die Ethik. Besucher\*innen sollten durch die Arbeit *in situ* eine neue und veränderte Wahrnehmung sowie ein neues Raumgefühl bekommen. Ziel war es, einen Erlebnisraum zu schaffen, welcher in Bezug mit der Arbeit vor Ort stand. Innovativ war das „Neukonstituieren des Raumes für jede Ausstellung, eine Neudefinition des Rahmens, in dem die Werke ihren Platz fanden, ein Ineinandergreifen von Dekor und Architektur einerseits und Malerei und Skulptur andererseits.“ Die Architektur sei bei einer solchen Planung keinesfalls zu vernachlässigen, sondern Voraussetzung, welche eine solche Ausstellung erst ermögliche.<sup>119</sup>

Buren äußerte sich hierzu:

„Bien que, dans mon travail propre, le lieu fasse partie intégrante de l'entité visuelle proposée et soit intimement impliqué dans la lecture générale et particulière que l'on peut en faire, ce n'est pas lui (le lieu), pas plus que les objets exposés qui donnent un sens politique à l'oeuvre, mais bien ceux qui la regardent et eux seuls.“<sup>120</sup>

Buren erklärt in diesem Statement, dass es nicht der Ort oder seine Kunst sei, welche Bedingungen und politische Gegebenheiten aufdecke, sondern allein die Betrachter\*in sei für ihre eigene Aufklärung verantwortlich.

---

<sup>119</sup> Buren, Daniel: Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren, S. 28

<sup>120</sup> MUDAM Luxemburg, S. 5

Haacke, welcher ähnliche Ansätze wie Buren verfolgte, setzte sich auch intensiv mit der Präsentation der „symbolischen Macht“ auseinander.<sup>121</sup> So erwähnte er in einem Gespräch 1993 mit Pierre Bourdieu, dass es ihm gelungen sei, Kunst herzustellen, die wie ein Katalysator wirke. Dies bedeutet, dass seine Beiträge sowohl zur Beschleunigung der Reaktionsgeschwindigkeit öffentlicher Aufmerksamkeit sowie der Aufklärung des Publikums beitragen. Seine Werke können zwar verborgen und zensiert werden, lösen sich aber gleichzeitig nicht selber auf, sondern durch die „produktive Provozierung“ für Aufsehen.

Haacke ergänzt:

„Aber auch Werke, die kein großes Publikum haben, hinterlassen Spuren.“<sup>122</sup>

Haackes Ziel war es, sensible Themen in einer öffentlichen Debatte zu thematisieren und für einen politischen Umschwung innerhalb der Institution zu sorgen. Die Aufmerksamkeit und die Reichweite seiner Werke seien aber auch von den Journalisten und der Presse abhängig, welche ein gewisses Publikum ansprechen müssen, so Haacke im Austausch mit Bourdieu.<sup>123</sup>

Bezugnehmend auf die Ausstellungen *Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* und *Peinture-Sculpture* kann man sagen, dass beide Ausstellungen trotz Nichtveröffentlichung Geschichte geschrieben haben. Sie gelten bis heute als bedeutende Zeugen der institutionellen Beeinflussung.

---

<sup>121</sup> Bourdieu, Pierre; Buren, Daniel: Freier Austausch: für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens; (OV:) Libre-échange; S. Fischer; Frankfurt; 1995, S. 10

<sup>122</sup> Ebd., S. 28

<sup>123</sup> Ebd., S. 29

## 8. Ansichtssache

Andrea Fraser (\*1965) ist eine amerikanische Künstlerin, welche durch ihre zahlreichen Performance-Auftritte sowie durch Interaktionen mit dem Publikum bekannt wurde. Die Institutionskritikerin setzte sich mit den Hierarchien innerhalb des Museums sowie mit der Präsentationsform von Kunst auseinander. Sie analysierte und veranschaulichte Museumsstrukturen in Bezug auf die institutionelle Finanzierungsmethoden, wie Sponsoring und Fundraising. Fraser beschäftigte sich sowohl mit den Funktionen als auch mit der Logik des künstlerischen Feldes. Die Konzeptkünstler\*in ist für ihre radikalen Aktionen und kritischen Meinungsäußerungen bekannt.

### 8.1 Andrea Fraser und die Institutionskritik

Andrea Fraser beschäftigte sich seit dem Beginn ihrer Karriere mit dem Thema Institutionskritik. Am Anfang wandte sie sich vor allem gegen die institutionellen Gegebenheiten. Die Künstlerin musste jedoch feststellen, dass sie mehr erreichen konnte, wenn sie anstelle gegen die Institution zu arbeiten, mit ihr zusammenarbeiten würde. Fraser akzeptierte die Tatsache, dass sowohl die Künstler\*innen wie auch die Institutionen in Amerika voneinander abhängig waren und dementsprechend eine Zusammenarbeit unumgänglich erschien. Sie entschied sich schließlich mit den Museen durch gemeinsame Kooperation für mehr Aufklärung und Diversität innerhalb der Institution zu sorgen.<sup>124</sup> Obwohl sich Fraser ihrer Abhängigkeit von den Museen sehr bewusst war, entschied sie sich gegen die Produktion von Objekten mit materiellem Wert. Ihr Ziel war es, Kunst herzustellen, welche weder von Kunstliebhaber\*innen noch von gut bürgerlichen Haushalten gesammelt und ausgestellt werden konnte. Nur die Prozessdokumentation sowie Notizen zu Analysen konnten dauerhaft für Ausstellungen benutzt werden. Diese wurden jedoch nicht wie herkömmliche Werke vom Museum erworben, sondern entstanden im Prozessverlauf und gehörten laut Fraser zum Kauf der Performancerechte dazu.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser by Andrea Fraser; Massachusetts institute of Technology; Writing Art Series; USA; 2005, S. 80

<sup>125</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser; Oxford; UK: Blackwell Publishing; in: The Art Book; Journal Compilation; London; 2007; Vol.14 (1), S. 40

In einem Interview mit der Journalistin und Autorin Anne Katrin Feßler 2016 erwiderte Fraser auf die Frage, ob Werke von ihr trotz Zusammenarbeit von Museen zensiert wurden:

„Ich bin vorsichtig mit dem Begriff Zensur. Künstler sind schnell darin, etwas Zensur zu nennen, denken aber nicht darüber nach, ob sie nicht selbst nur ihre eigenen Interessen verfolgen – in einer Art, die nicht selbstkritisch ist. Viele meiner Arbeiten mit Organisationen erforderten Partizipation, etwa weil ich Interviews gemacht habe. Mir war das Einverständnis mit dem, was ich da tat, wichtig. Um produktiv zu sein, braucht es diese Akzeptanz innerhalb der Institutionen, sonst fühlen sie sich falsch repräsentiert. Es gibt da Abwehrmechanismen.“<sup>126</sup>

In Bezug auf die finanzielle Ungleichheit innerhalb des Kunstmarktes ergänzte sie:

„Während des Kunstmarktbooms in den Nullerjahren verfolgte ich die Berichterstattung übersteigende soziale Ungleichheit. Nobelpreisträger Paul Krugmann schrieb etwa in der "New York Times" ständig darüber, daneben hatte man große Geschichten über den Kunstmarkt und in den Himmel schießende Auktionspreise, aber die Verbindung zwischen beidem wurde nicht hergestellt. Das frustrierte mich. Erst ein Aufsatz dreier Ökonomen in "Art & Money" brachte das Offensichtliche zusammen. Sie fanden keine anderen Indikatoren für diese Entwicklung, nur das Vermögenswachstum an der Spitze der ökonomischen Pyramide.“<sup>127</sup>

Frasers Arbeit war vor allem durch ihr soziales Netzwerk geprägt und spiegelte sich in ihren Aufführungen und Texten wider. Das Resultat ihrer Kunst war somit durch die Beiträge vieler anderer Künstler\*innen, wie Interviews, Bücher, Dokumentationen und Texte stark beeinflusst.

Unter anderem spielte die enge Verbundenheit zu Pierre Bourdieu eine bedeutende Rolle in ihrer beruflichen Entwicklung. Nicht nur studierte Fraser bereits zu Beginn ihrer Karriere Bourdieus Texte, sondern arbeitete ab 2001 hauptsächlich in Bezug auf die Feldtheorie des Soziologen. Sie entwickelte daraufhin eine neue Form des Habitus und erforschte, wie sich das künstlerische Feld bereits in den Verstand der Menschen eingebettet hatte. Im Jahr 1991 schrieb die Konzeptkünstlerin die Performance *May I*

---

<sup>126</sup> Feßler, Anne Katrin; Interview; 02.04.2016: <https://www.derstandard.at/story/2000032076666/andrea-fraser-wir-werden-zu-unkritischer-froemmigkeit-verfuehrt>, (Zugriff, 17.05.2023)

<sup>127</sup> Feßler, Anne Katrin; Interview; 02.04.2016: <https://www.derstandard.at/story/2000032076666/andrea-fraser-wir-werden-zu-unkritischer-froemmigkeit-verfuehrt>, (Zugriff, 17.05.2023)

*Help You*, basierend auf Zitaten aus der Literatur von Pierre Bourdieu.<sup>128</sup> Ziel der Performance war es, dass die Besucher\*innen sowie die Museumsangestellten anhand eines interaktiven Vortrages miteinander ins Gespräch kommen sollten. Ihr kritischer Umgang mit Museen und Galerien übernahm Fraser ebenfalls von Bourdieu. Ihr Ziel war es nicht, diese nur zu analysieren, sondern viel mehr, diese grundlegend zu ändern.<sup>129</sup>

Auch die österreichische Psychoanalytikerin Melanie Klein war für Frasers Karriere sehr relevant. Sie setzte sich mit der erweiterten Analyse der Objektbeziehungstheorie in Verbindung mit dem sozialen Umfeld von Künstler\*innen sowie dem „individuellen Unterbewusstsein“ auseinander und reflektierte diese Theorie auch auf ihre Position als Künstlerin.<sup>130</sup>

Besonders oft zitierte Fraser in ihren Werken die Künstler Hans Haacke und Michael Asher. Mit ihnen gemeinsam behandelte sie das kritische Hinterfragen der künstlerischen Praxis. Fraser nahm auch in ihrem Buch *Museum Highlights* immer wieder Bezug auf Haacke:

„Die Kritik an den politischen Bedingungen von Kunst und Kunstinstitutionen, die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Systemen und der Einsatz soziologischer Methoden und Recherchen gehören zu seinen vielen Innovationen, die die Arbeit jüngerer Projektkünstler wie mich geprägt haben.“<sup>131</sup>

Frasers Herangehensweise an Kunst sowie ihre Art zu performen ist unter anderem das Resultat ihrer kritischen Einstellung zur Neo-Avantgarde und der hohen Konkurrenz der New Yorker Kunstwelt.<sup>132</sup> Ihr Umgang mit Kunst und die Zusammenarbeit mit Museen ermöglichten ihr auf der einen Seite eine objektive Einschätzung der Institution, auf der anderen Seite machte sie sich auch schnell angreifbar. So musste Fraser stets unter Beweis stellen, dass sie sowohl als Künstlerin wie auch als Kritikerin mit Konkurrenz umgehen konnte. Sie wurde von Institutionsbefürworter\*innen wegen ihrem kritischen Umgang mit dem Museum

---

<sup>128</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser* by Andrea Fraser; S. XV

<sup>129</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser* by Andrea Fraser (Journal); S. 40

<sup>130</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser* by Andrea Fraser; S. 80

<sup>131</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 4

<sup>132</sup> Sykes, Rebecca: *Andrea Fraser and the Psychoanalytic Character of Critique: From Normotic Performance to a Space of Play*; ABINGDON: Routledge; in: *Konsthistorisk tidskrift*; 2020; Vol.89 (2), S. 91

hinterfragt und von der Konkurrenz verurteilt, weil sie mit Museen zusammenarbeite und dafür bezahlt wurde. Durch ihren analytischen Ansatz mit beiden Feldern eignete sie sich ein umfangreiches Wissen im Bereich Institutionskritik an.

Fraser beschäftigte sich schon sehr früh mit dem Thema der Geschlechtergleichheit und war auch schon in jungen Jahren als Feministin aktiv. Sie setzte sich für mehr Diversität innerhalb der Institution ein:

„Ich sah meine Aufgabe darin, die ortsspezifische Institutionenkritik, die in der Konzept- und Post-Studio-Kunst entstanden ist, mit der Auseinandersetzung mit der Produktion und Positionierung von Subjekten in feministischer Theorie, Film und Performance zu integrieren. Ich habe zwar nie aufgehört, dies als meine Aufgabe zu sehen, aber meine Auseinandersetzung mit dem, was in dieser Themenproduktion geschlechtsspezifisch ist, wurde zunehmend unter das enorme Gewicht des Klassizismus des künstlerischen Feldes subsumiert.“<sup>133</sup>

## **8.2 Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk***

Im Jahr 1989 trat Andrea Fraser im *Philadelphia Museum of Art* als fiktive Dozentin Jane Castleton auf. Besonders interessant bei dieser Aufführung war vor allem die Tatsache, dass die Besucher\*innen mit unterschiedlichen Erwartungen in die Ausstellung gingen. Museumsbesucher\*innen, welche Fraser noch nicht kannten, gingen mit der Annahme hin, sie würden an einer üblichen Museumsführung teilnehmen. Anders als das Publikum, welches bereits vertraut mit den Aufführungen der Konzeptkünstlerin war und sich zum Teil ausschließlich aus diesem Grund für eine Teilnahme an der Führung entschieden hatte. Das Stück basierte auf einer Reihe von Essays, unter anderem Werke von Immanuel Kant sowie Artikel aus der *New York Times*. Die Vorführungen wurden von Fraser unterschiedlich performt, orientierten sich jedoch immer am gleichen Skript. Die veröffentlichte Version der Aufführung erschien 1991 im Magazin *October*.

Die Performance begann damit, dass Fraser um drei Uhr nachmittags die Eingangshalle des Museums betrat. Sie trug ein braunes Sakko mit einem dazu

---

<sup>133</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser* by Andrea Fraser, S. XX

passenden Rock, eine cremefarbene Bluse und hohe Schuhe, die Haare hatte sie nach hinten zusammengebunden, um einen seriöseren Eindruck zu hinterlassen. Ihr Ziel war es, dem stereotypen Bild einer Museumsführerin so nahe wie möglich zu kommen.

Im ersten Schritt stellte sie sich mit ihrem Alias vor. Fraser erklärte, dass dem Publikum sowohl Einblicke in die Geschichte des Museums als auch in dessen Sammlung gewährt werde. Sie informierte auch, dass sie auf der Tour nicht nur die Ausstellungsräume, sondern auch die Neben- sowie Serviceräume behandeln werden und begrüßte vor dem offiziellen Beginn noch all jene Besucher\*innen, welche zum ersten Mal im Museum waren. Fraser versuchte ihre Rolle so authentisch wie möglich rüberzubringen. Die Konzeptkünstlerin erklärte dann in einem zweiten Schritt, dass sich die Besucher\*innen in der Eingangshalle West befinden würden, von welcher die Führung losging. Man würde sich von dort aus in den gegenüberliegenden Osteingangsbereich begeben. Anschließend ging sie auch auf die Architektur des Hauses ein:

„Dies ist wirklich das Zentrum des Museums, das - wie Sie auf diesen Karten hier sehen können - aus einem langen zentralen Gebäude mit Flügeln besteht, die sich an jedem Ende nach hinten erstrecken. Es ist vier Stockwerke hoch, einschließlich eines Kellers. Diese westliche Eingangshalle bietet Zugang zum Erdgeschoss des Südflügels, in dem sich einige der öffentlichen Einrichtungen des Museums befinden, die wir heute noch besuchen werden.“<sup>134</sup>

Nachdem Fraser die Museumsbesucher\*innen über die Vorteile einer Museumsmitgliedschaft aufklärt hatte, stellte sie sich als Gastdozentin und Künstlerin vor. Sie erklärte, dass es ein Privileg sei, die Gruppe heute als Freiwillige durch das Museum begleiten zu dürfen.

Im zweiten Stock angekommen, machte Fraser auf die Raumeinteilung aufmerksam:

„Dies ist die große Treppenhalle, und wie Sie sehen können, befinden wir uns im zweiten Stock, gleich hinter dem Osteingang. Wie ich bereits sagte, ist dies wirklich das Zentrum des Museums und bietet Zugang zu den Sammlungen des Museums. Rechts von mir ist der Südflügel, wo im ersten Stock die amerikanische Kunst meist

---

<sup>134</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 96



für sich bleibt, im zweiten Stock die südasiatische nah- und fernöstliche und mittelalterliche Kunst. Zu meiner Linken ist der Nordflügel, wo Sie im ersten Stock europäische Kunst und Kunst des 20. Jahrhunderts und im zweiten Stock mehr europäische Kunst und die Periodenräume finden, über die wir später sprechen werden. Äh. Das Philadelphia Museum of Art ist eines der ältesten Kunstmuseen der Vereinigten Staaten.“<sup>135</sup>

Die Konzeptkünstlerin erklärte weiter, dass das Museum als „öffentliche Institution“ Produkt der Politik sei, mit dem Auftrag, Menschen Zugang zur Kunst zu gewährleisten und die Stadt nach außen zu repräsentieren.<sup>136</sup> Anschließend ging sie auf die vielfältigen Angebote ein, welche Philadelphia bietet. Nicht nur sei die Stadt aufgrund des hohen Arbeitskräfteangebots attraktiv für ein junges Publikum, sondern gelte auch als innovative, bezahlbare und lebenswerte Stadt.

Sie ging mit den Museumsbesucher\*innen an dem Salon mit exklusiven französischen Werken und Möbel vorbei und führte sie durch einen schmalen Flur bis hin zur Tür der Herrentoilette. Sie erläuterte kurz die Architektur des prachtvollen Raumes, in welchem sie sich befanden und erklärte, dass es sich um Täfelungen aus dem 17. Jahrhundert aus England handele, welche 1932 im Museum installiert worden seien. Anschließend zeigte Fraser auf die Tür und ergänzte, dass sich dahinter die Herrentoilette befinde.

Fraser warf an dieser Stelle die Frage auf, was sich auf der anderen Seite einer Trennwand befinden könne? Sie regt mit dieser Frage zum Nachdenken an und erklärt anschließend, dass man sich vorstellen sollte:

„Auf dieser Seite der Mauer befindet sich eine Familie, die aufgrund ihrer schlechten sozialen Erziehung im Schmutz und der Unordnung versinkt. [...] Die Böden werden mit Dreck übersät, denn niemand verspürt den Wunsch oder die Verpflichtung, es anders zu haben. Eigentumsrechte werden missachtet oder nur durch Angst und persönliche Gewalt respektiert. Auf der anderen Seite der Wand, nur wenige Zentimeter entfernt, ist der sauber mit Teppich ausgelegte Boden makellos.

Auf dem Tisch in der Mitte steht eine ... Lampe, [und] eine Vase mit frischen Gräser... Es gibt Bilder an den Wänden, von... Landschaften [und] der Familie.“<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 97

<sup>136</sup> Ebd., S. 98

<sup>137</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 100



Sie erläuterte weiter, dass dem unordentlichen und schmutzigen Raum nicht die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt werden würde wie dem sauberen und aufgeräumten Raum. Es sei wichtig, dass alle sozialen Schichten Zugang zu den Meisterwerken unterschiedlicher Epochen erhalten würden und ergänzte:

„Imposante architektonische Installationen ... bieten edle Kulissen innerhalb des Museums...Galerien.“<sup>138</sup>

Die Führung ging weiter durch die beiden nachfolgenden Ausstellungsräume. Sie beschrieb die Werke unterschiedlicher Künstler wie Nicolas Poussin, Simon Vouet und Augustin Pajou sowie Jean Pierre Antoine Tassaert und klärte anschließend über die sozialen Verhältnisse und Schichten auf. Fraser zufolge seien die Gemälde in der Institution Zeugnis ausgezeichneter Bildung und guter Schulen. Sie beschrieb des Weiteren die sozialen Ungleichheiten zwischen armen und reichen Haushalten sowie das sich daraus ergebende Resultat bezogen auf Ordnung, Struktur und Erfolg. Die Künstlerin bewegte sich hin zum Trinkbrunnen und wandte sich an das Publikum:

„Und ist das nicht ein hübscher Trinkbrunnen!“<sup>139</sup>

Fraser stellte den Trinkbrunnen mit den anderen Kunstwerken gleich und beschrieb ihn als monumental und künstlerisches Objekt. Anschließend griff sie das Thema der sozialen Ungleichheit wieder auf, indem sie sich selbst beschrieb. Dem Publikum zugewandt erklärte sie, dass ihre Kleidung zwar auf den Stil der höheren Mittelschicht hindeute, jedoch würde ein genauer Beobachter sehen, dass ihre Hände nicht wirklich gepflegt seien und ihre Zähne nie gerichtet wurden, was die Annahme dementsprechend widerlege.<sup>140</sup>

Am Ende des Flurs blieb Fraser stehen und machte die Gruppe darauf aufmerksam, dass dieser Korridor „die Garderobe, Toiletten, Telefone“ beherberge sowie den Museumsshop. Des Weiteren seien die Räume des Museums durch das Spenderanerkenntnisprogramm nach ihren Spendern benannt. Das Museum biete laut der Institutionskritikerin „potenziellen Spendern ein wahres Füllhorn an benannten Räumlichkeiten.“ Auch die Namensgebung des Museumshops sei für 750.000

---

<sup>138</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 100

<sup>139</sup> Ebd., S. 104

<sup>140</sup> Ebd., S. 104

Dollar möglich.<sup>141</sup> Dann gestand die fiktive Jane Castleton, dass sie den Laden Andrea nennen würde, wenn sie das nötige Geld hätte:

„Dies ist unser Museumsshop, Andrea, 1989 von Mrs. John P. Castleton benannt, einer ehemaligen Museumsführerin und ewigen Kunstkennerin. Jane, wie sie genannt wurde, sagte immer gerne, dass Schirmherrschaft ein persönliches Gefühl der Zugehörigkeit zu einem wunderschönen Haus der Künste schaffe und die erleuchteten Geister der Gemeinschaft in einer hohen Hingabe an das Gemeinwohl vereine.“<sup>142</sup>

Fraser und die Museumsbesucher\*innen schritten weiter zur Cafeteria. Hier äußerte sie, dass das Museum ein begeistertes und informiertes Publikum brauche, das „Zufriedenheit“, „Genuss“ und das Schönheitsideal widerspiegeln könne. Anschließend betrat sie die Cafeteria und schilderte, dass dieser Raum die Blütezeit der Kolonialkunst in Philadelphia vor der Revolution repräsentiere. Die Konzeptkünstlerin deutete auf die „Tische, Stühle“ und „Mülleimer“ und ermutigte das Publikum, die architektonische Dekoration zu begutachten. Zu sehen waren gebrochene Giebel, kannelierte Pilaster, extravagante Putzornamente, Stühle im „Chippendale-Stil“ sowie ein authentischer Tisch mit Marmorplatte. Fraser wies darauf hin, dass den Besucher\*innen im Philadelphia Museum ein traditioneller Umgang mit unterschiedlichen Epochen geboten werde und man sich einen guten Überblick verschaffen könne. Sie ergänzte:

„Reden wir nicht nur über Kunst. Denn schließlich soll das Museum nicht nur Kunstverständnis, sondern Werteverständnis entwickeln.“<sup>143</sup>

Abschließend rannte sie wieder in den Korridor und deutete auf alle Gegenstände und Räume hin und machte darauf aufmerksam, dass es von großer Bedeutung sei, die Fähigkeit zu haben, „zwischen einer Garderobe und einer Toilette, zwischen einem Gemälde und einem Telefon“, einer Aufseher\*in und einer Museumsführer\*in und „zwischen sich selbst und einem Trinkbrunnen zu unterscheiden, zwischen dem was anders und besser ist, und den Objekten, die drinnen sind, und denen, die draußen sind; die Fähigkeit, zwischen Ihren Rechten und Ihren Wünschen zu unterscheiden,

---

<sup>141</sup> Ebd., S. 107

<sup>142</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 107

<sup>143</sup> Ebd., S. 108

zwischen dem, was gut für Sie ist, und dem, was gut für die Gesellschaft ist“. <sup>144</sup> Sie verabschiedete sich bei der Gruppe und wünschte ihnen einen schönen Tag.



Abb. 5: Andrea Fraser in der Cafeteria des Philadelphia Museum of Art

### 8.3 Der Gedanke

Die Idee hinter der Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk* entstand durch die Tyler School of Art of Temple University, unter der Leitung von Hester Stinnett, dem Direktor und Danielle Rice der Kuratorin. Sponsor war die Pew Charitable Trusts Stiftung. <sup>145</sup>

Bei der Aufführung ging es, wie bei anderen konzeptkünstlerischen Darstellungen darum, die Erwartungen der Besucher\*innen bewusst nicht zu erfüllen. Im Vordergrund stand der Zusammenhang zwischen dem, was dem Publikum geboten wurde und den Erwartungen, mit denen die Museumsbesucher\*innen eine Institution betraten.

---

<sup>144</sup> Übersetzt aus: Ebd., S. 110

<sup>145</sup> Ebd., S. 110

Die Autorin Rebecca Sykes beschäftigte sich in ihrer Publikation *Andrea Fraser and the Psychoanalytic Character of Critique: From Normotic Performance to a Space of Play* mit dem Zusammenhang zwischen der Psychoanalyse und der Performance. Unter anderem bezog sie sich auf die Theorie des Psychoanalytikers D.W. Winnicotts, welcher sich mit den positiven Effekten der Kreativität – wie beispielsweise mit Rollenspielen – beschäftigt hatte. Das Resultat der Studie seien die klar zu erkennenden positiven Auswirkungen sowohl auf die Patient\*in wie auch auf die Therapeut\*in. Spiegle man diese Theorie auf die fiktive Figur Jane Castleton, erkenne man, dass es sich auch bei diesem Rollenspiel um eine Art Experiment handle. Vor allem die Darstellung der fiktiven Dozentin in Bezug auf Ästhetik und Rhetorik entspreche dem „Diskursobjekt“ zeitgenössischer Kunst.

Frasers Auffassung nach sei Jane Castleton jedoch keine fiktive reale Person, sondern eine Tätigkeit im kulturellen Bereich. Diese unterliege sozialer Strukturen und sei durch die Verkörperung einer realen Person für die Museumsbesucher\*innen nicht gleich als „sprechendes Objekt“ oder Gedankenexperiment ersichtlich.<sup>146</sup>

Sykes zufolge sei Castleton nicht mit einer „echten Dozentin“ zu vergleichen, sondern sie entspreche nur dem Bild einer Dozentin. Sie sei eine Art Kunstwerk und gäbe das Image ab, das man optisch und rhetorisch von ihr als repräsentative Figur erwarten würde. Auszumachen sei vor allem ihr objektbezogener Umgang mit Kunst sowie ihr starker Bezug zum Material. In ihrer Aufführung *Damaged Goods Gallery Talk Starts Here* von 1986 verriet die Künstlerin, dass sie wie ein Objekt leben möchte, bevorzugt wie ein Kleidungsstück. Daraufhin richtete sie sich an das Publikum und fragte, ob sie sich schon damit befasst hätten, wie ein Kleidungsstück leben zu wollen.<sup>147</sup> Der Autorin zufolge sei Castletons Äußerung bezüglich ihres Erscheinungsbildes und ihrer Selbstpflege bei der Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk* eine kritische Anlehnung an die bürgerliche Mittelschicht, welche die Institution unterstützte sowie an die Institutionskritik der 1980er Jahre anknüpfte.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Sykes, Rebecca: *Andrea Fraser and the Psychoanalytic Character of Critique: From Normotic Performance to a Space of Play*, S. 81

<sup>147</sup> Ebd., S. 91

<sup>148</sup> Ebd., S. 92

## 8.4 Der Auftrag

Fraser ist bis heute eine der bekanntesten Performancekünstler\*innen. Durch ihre kritische Auseinandersetzung und analytische Herangehensweise schaffte sie es nicht nur Besucher\*innen, sondern auch Museumsmitarbeiter\*innen, von ihrer Kritik zu überzeugen. Indem sie gezielt auf bestimmte Ungleichheiten aufmerksam machte, regte sie die Beobachter\*innen zum Nachdenken an. Besonders der Überraschungseffekt wurde während ihren Museumsführungen auf unterschiedliche Weise vom Publikum wahrgenommen. Durch ihre kritischen Aufführungen brachte Fraser die Besucher\*innen in eine Position, in welcher sich das Publikum gezwungen sah, sich ebenfalls kritisch mit den angesprochenen Themen auseinanderzusetzen.

Für die Konzeptkünstlerin bedeutete es einen Auftrag anzunehmen, nicht nur eine Arbeit auszuführen oder ein Werk zu erstellen, sondern sie beschäftigte sich auch intensiv mit den Auswirkungen, welche diese auf den Kunstmarkt haben würden. So äußerte sich Fraser diesbezüglich, dass „man nicht einfach Künstler\*in sein kann“, Einladungen annehmen oder die Funktionen einer Künstler\*in ausüben, ohne sich darüber zu informieren, was aus dieser Abmachung hervorgeht, was die Werte der Institution seien und wer sie finanziere. Im Vordergrund stand für Fraser den Auftrag, auch ethisch nachvollziehen zu können, bevor sie ihren Namen für eine Institution hergab.<sup>149</sup>

In erster Linie ging es ihr darum, den Besucher\*innen klarzumachen, was sich hinter dem Ausgestellten verbirgt und was man hinterfragen sollte, wenn man ein Museum betritt.

Fraser zufolge fördern Sponsoren unter anderem die Selbstständigkeit der künstlerischen Produktion, da die politischen Einflüsse immer einen Einfluss auf das Ausgestellte hätten. Sie äußerte sich hierzu:

„Es ist die Frage, zu was wir verführt werden. Werden wir zur Vorstellung verführt, Freiheiten zu haben, die wir nicht haben, zur Identifikation mit neoliberalen globalen Richtlinien, zu einer Fantasie über die Freiheit von Künstlern und Prominenten? Wir werden verführt zu einer Art unkritischer Frömmigkeit gegenüber Kunst und

---

<sup>149</sup> Fraser, Andrea; Alberro, Alexander: Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser by Andrea Fraser; S. XX

Institutionen. Mir geht es um den nicht denken machenden Teil der Verführung, um eine Art von unbewusstem, auch passivem Verfolgen der Vorgaben.“<sup>150</sup>

In ihrer Aufführung zu *Museum Highlights: A Gallery Talk*, machte Fraser auch auf die nicht gleich sichtbaren Machtstrukturen innerhalb der Institution aufmerksam. Die Konzeptkünstlerin ging nicht nur auf die präsentierten Werke sehr ausführlich ein, sondern auch auf die Nebenräume, wie die Toilette oder Garderobe sowie auf die konsumorientierten Räume wie den Museumsshop oder die Kantine.

Da für Fraser sowie für viele andere Konzeptkünstler\*innen auch die Architektur des Museums von großer Bedeutung war, wurde diese gezielt in ihre Performance integriert. So war bei dieser Aufführung die Reihenfolge der besichtigten Räume essentiell. Nachdem Fraser alle wichtigen Werke und Gegenstände des Museums vorgestellt hatte, endete die Tour schließlich im Museumsshop. Für Fraser sicherlich ein sehr bedeutender Raum, da das Museum durch den Verkauf von Büchern und Erinnerungsstücken, bedruckt mit den besichtigten Kunstwerken, zusätzlich noch Einnahmen macht und sich die Besucher\*innen somit einen Teil des Gesehenen selber mit nach Hause nehmen können, um dies in den eigenen vier Wänden auszustellen.

---

<sup>150</sup> Feßler, Anne Katrin; Interview; 02.04.2016: <https://www.derstandard.at/story/2000032076666/andrea-fraser-wir-werden-zu-unkritischer-froemdigkeit-verfuehrt>, (Zugriff, 17.05.2023)

## 9. Neue Raumwahrnehmung

Marina Abramović (\*1946) ist eine in Serbien geborene Konzeptkünstlerin. Sie beschäftigte sich vorwiegend mit Performance-Auftritten, innerhalb und außerhalb von Institutionen. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte Abramović in Belgrad, wo sie bis 1970 studierte. Bekannt wurde die Künstlerin durch ihren kritischen Umgang mit der Politik ihrer Heimat und der Verarbeitung des Balkankonfliktes. Ihre Kindheit war geprägt von Scham und Gewalt, was die Künstlerin in ihren Aufführungen darstellte und auf diese Weise auch verarbeitete. Abramović begann erst in der zweiten Phase der Institutionskritik, nach der beruflichen und privaten Trennung von ihrem Partner Ulay, objektbezogen zu arbeiten und sich mit institutionellen Gegebenheiten auseinanderzusetzen.

Die Künstlerin wurde durch ihre kritischen und zum Teil gefährlichen Auftritte als eine der ersten Performance-Künstler\*innen bekannt. Die Veranschaulichung ihres Körpers als Objekt der Darstellung sowie der Umgang mit Blut und Schmerzen waren stets Teil ihrer Aufführungen.

Die wahrscheinlich berühmteste Performance fand 1974 in Neapel statt und hieß *Rhythm 0*. Bei dieser Aufführung wurde das Publikum dazu aufgefordert 72 Gegenstände, welche von einer Feder über Rasierklingen bis hin zu einem geladenen Revolver reichten, an der Künstlerin auszuprobieren. Die Aufführung endete damit, dass sich zwei Gruppen vor Ort bildeten, eine Gruppe, die Abramović verteidigen und eine Gruppe die ihr Schmerzen zufügen wollte.

Auch andere Künstler\*innen wie Gina Pane und Vito Acconci beschäftigten sich während den 70er Jahren intensiv mit der öffentlichen Darstellung ihres Körpers, als Zusammenspiel von Ethik und Ästhetik sowie Leben und Kunst. Die Lektorin an der *University of Bologna*, Cristina Demaria beschäftigte sich ausführlich mit den Gebieten der Gender Theorien und Visueller Kunst. Sie beschrieb in ihrer Publikation *The Performative Body of Marina Abramović*, dass es den Künstler\*innen dieser Zeit weniger darum ging, Wissen zu vermitteln, sondern eher darum, das Publikum dazu zu bewegen, sich mit den mentalen Grenzen und Emotionen auseinanderzusetzen<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Demaria, Cristina: *The Performative Body of Marina Abramović, Rerelating (in) Time and Space*; in: *European Journal of Women's Studies*; SAGE Publications; London; Thousand Oaks and New Delhi; Vol. 11(3); 2004; S. 297



sowie der Darstellung des Körpers Raum. Die Performances wurden als „entmaterialisiert“ und „postobjektiv“ bezeichnet.<sup>152</sup>

Diesbezüglich zitierte Demaria:

„To have a body, and usually being reduced to it, for many women meant to have their own area of extension shrunk to the minimum sphere of their own immediate physical presence. To be embodied, to be (a)bodied, was equivalent to not being represented at all, a condition that very often defines those who do not have power.“<sup>153</sup>

### 9.1 Aufführung *The House with the Ocean View*

Vom 15. bis 26. November 2002 fand die Aufführung *The House with the Ocean View* von Marina Abramović in der *Sean Kelly Gallery* in New York statt. Ziel der Künstlerin war es, Körper und Geist zu reinigen, indem sie zwölf Tage in der Galerie unter ständiger Beobachtung stand. Um dies zu erreichen, entschied die Künstlerin weder zu essen noch zu sprechen und nur Wasser zu sich zu nehmen.

Für die Performance errichtete das Museum drei einzelne Plattformen an der Rückwand der Institution, welche die Räume von Abramovićs Haus repräsentieren sollten. Die einzelnen Zimmer waren erhöht angebracht und von unten aus nur über eine Leiter mit aufgestellten Messern als Stufen erreichbar. Sie wurden durch eine offene Schwelle von circa 60 cm getrennt. Die Räume setzten sich ausschließlich aus warmen Holzmöbeln und holzverkleideten Sanitäreinrichtungen zusammen. Alle Zimmer waren sehr einfach eingerichtet und nur auf das Nötigste reduziert.

Die linke Plattform beinhaltete ihr Bad, welches aus einer Toilette, einer Dusche, einem Regal mit ihrer Alltagskleidung sowie einem Mülleimer bestand. Die Leitungen und der Mülleimer waren aus Edelstahl gefertigt und hoben sich somit von den weißen Wänden sowie den Holzelementen ab. Im mittleren Raum befand sich das Wohnzimmer der Künstlerin, dieses verfügte über einen Tisch sowie einen Stuhl mit einem Mineralkissen. Im rechten und letzten Raum fand man Abramovićs Schlafzimmer vor, welches ein Bett ohne Matratze und ein Waschbecken aufwies. Des Weiteren verfügte die Konzeptkünstlerin noch über sieben Hosen und Hemden in unterschiedlichen

---

<sup>152</sup> Ebd., S. 298

<sup>153</sup> Ebd., S. 299

Farben, jeweils eine Flasche Mandelöl und Rosenwasser, ein Stück Naturseife, sechs weiße Handtücher sowie ein Metronom.<sup>154</sup>

Die Trennung vom Publikum und somit auch von der Außenwelt wurde durch eine markierte Grenze am Boden, welche von den Besucher\*innen nicht überschritten werden durfte, gekennzeichnet. Zu beachten waren außerdem von Abramović aufgestellte Regeln, welche das Publikum sowie das Museumspersonal zu befolgen hatte. Zu den Zugangsbedingungen zählten:

„(1) Nicht sprechen, (2) Etablieren Sie einen Energiedialog mit der Künstlerin, (3) Teleskop benutzen“.<sup>155</sup>

Die Künstlerin forderte die Zuschauer dazu auf, sie durch ein Hochleistungsteleskop zu beobachten. Zu sehen war Abramović in verschiedenen Alltagssituation, wie zum Beispiel beim Schlafen, Duschen, Toilettengang, Meditieren oder dem Singen serbischer Lieder. Besonders wichtig war der Künstlerin, den energetischen Raum zwischen ihr und dem Publikum aufrechtzuerhalten und zu vertiefen. Diesbezüglich vereinbarte die Künstlerin Verträge mit dem Museumspersonal. Diese verpflichteten die Angestellten dazu, unter keinen Umständen in die Aufführung einzugreifen.<sup>156</sup>

Am zwölften Tag der Aufführung kam die lang ersehnte Wendung und somit das Ende des monotonen Alltagsablaufes von Abramović. Über 200 Besucher\*innen hatten sich in der Halle der *Sean Kelly Gallery* versammelt, um sich das Ende der Performance anzuschauen. Kurz nach 18 Uhr stellte das Museumspersonal ein Mikrofon sowie einen Lautsprecher vor der Installation ab und brachten eine Leiter ohne Messerstufen vor ihrem Schlafzimmer an. Der Institutionseigentümer legte ein Paar Hausschuhe und einen Morgenmantel auf dem Fußboden im rechten Raum ab. Anschließend stoppte Abramović das Metronom, zog ihre Schuhe sowie ihre Kleidung aus und schritt die Leiter runter. Sie begann ihre Ansprache mit:

„Dear artists, dear friends, dear public. I am sorry to disappoint you by not using the knife-ladder. I am not there yet, but hopefully one day I will be.“

---

<sup>154</sup> Martin, Naomi: <https://magazine.artland.com/iconic-artworks-the-marina-abramovic-performance-the-house-with-the-ocean-view/>, (Zugriff, 30.04.2023)

<sup>155</sup> Birringer, Johannes H.: Marina Abramovic on the Ledge; in: MIT Press; A Journal of Performance and Art; Vol.25(2); 2003, S. 67

<sup>156</sup> Martin, Naomi: <https://magazine.artland.com/iconic-artworks-the-marina-abramovic-performance-the-house-with-the-ocean-view/>, (Zugriff, 30.04.2023)

Ihre Rede dauert im Ganzen 10 Minuten und endet mit der Aussage:

“I have never made speech at the end of a performance but this time I needed because it's completely dependent on the audience. The work could not continue without you. Always I was watching you. Some of you came in every day and I feel like I know you so well. I was fasting not for political reasons but to make myself feel everything, to be in the here and now. [...] I had to create obstacles for myself and also the standing on the edge to make danger because you have to fight the dizziness. With your mind you can do anything. [...] I want to dedicate this work to New York and the people of New York. In a city that has no time I wanted to create an island of time.”<sup>157</sup>

Die Performance *The House with the Ocean View* ist ein Geschenk von Abramović an die Stadt New York nach den Anschlägen des 11. September 2001. Ziel des Auftritts war es, einen Ort der Ruhe in einer Zeit der Unruhe zu schaffen.



Abb. 6: Aufführung zu *The House with the Ocean View*

<sup>157</sup> Westcott, James: Marina Abramovic's "The House with the Ocean View", S. 136

## 9.2 Der Beitrag

Der Journalist James Westcott beschäftigte sich intensiv mit der Wirkung von Abramovičs Performance auf die Zuschauer\*innen. Um besser beurteilen zu können, welche Eindrücke die Museumsbesucher\*innen gewinnen würden, besuchte er während fünf Tagen täglich die *Sean Kelly Gallery* in New York. Sein Ziel war es einen repräsentativen Beitrag zu leisten, indem er die Aussagen unterschiedlicher Menschen nach der Show dokumentierte.

Am 22. November 2002 besuchte Westcott zum ersten Mal die Aufführung *The House with the Ocean View* von Marina Abramovič. Für Abramovič war es bereits der achte Tag in Folge, sie hatte noch fünf Tage vor sich, in denen sie ausschließlich Wasser zu sich nahm, mit niemandem redete und rund um die Uhr beobachtet wurde.

Kurz nachdem der Journalist die Halle betrat, durfte er Abramovič dabei zusehen, wie sie die letzte ihrer drei täglichen Dusche nahm, es handelte sich hierbei um eine Art Ritual der Künstlerin. Nachdem sie sich kurz abgetrocknet hatte, ging Abramovič zur Toilette. Für den Journalisten war der Anblick einer fremden Person auf der Toilette besonders peinlich, er empfand es als sehr unangenehm und beschämend.

Als Abramovič schließlich vom Bad ins Wohnzimmer ging, musste er feststellen, dass sie sich nur sehr langsam und erschöpft bewegte. Ersichtlich war, dass die Künstlerin nach 168 Stunden deutlich angeschlagen und am Ende ihrer Kräfte wirkte. Westcott und die anderen Besucher\*innen durften sie anschließend dabei beobachten, wie sie den Wasserhahn aufdrehte, ihr Haarband aufhob und den Tisch umdrehte.<sup>158</sup>

Nachdem sich der Journalist mit der Aufführung und der Stimmung vertraut gemacht hatte, schritt er zum Teleskop, um den Wunsch von Abramovič nachzugehen. Beim Reinschauen entdeckte er, dass die Augen der Künstlerin mit Tränen gefüllt waren. Das Teleskop war ein sehr wichtiger Bestandteil der Aufführung, da es dazu beitragen sollte, sich besser in ihre Gefühlslage hineinzusetzen. Es dauerte circa eine Stunde, bis er in das Stück hineingefunden hatte und zu seinem Erstaunen feststellte, dass er dabei war, eine Verbindung zu der Künstlerin aufzubauen. Auch das Dasein der anderen Besucher\*innen trug zu seinem Empfinden bei und gab ihm das Gefühl, etwas gemeinsam zu erleben. Er bemerkte, dass er sich immer mehr in die Aufführung

---

<sup>158</sup> Ebd., S. 130

hineinversetzten konnte und fing an sich Fragen zu stellen. Unter anderem beschäftigte er sich damit, ob die anderen Zuschauer\*innen auch die Ähnlichkeit zwischen dem Klang des vorherigen Duschvorganges und dem Unwetter draußen bemerkten und war sogar nach einer Zeit davon überzeugt, dass das Publikum es genauso wahrnehmen müsse. Er ertappte sich dabei, wie er die Performerin anlächeln wollte, um ihre Reaktion abzuwarten, entschied sich aber schlussendlich dagegen.

Immer wieder schritt eine Museumsbesucher\*in zur vorderen Markierung und starrte die Künstlerin an. Auch dazu wurde das Publikum von Abramović laut Zugangsbedingung aufgefordert, dies war Teil des Energiedialoges und -austausches. Abschließend sang sie ein slawisches Lied und streifte während dem Singen immer wieder sitzend mit ihren nackten Füßen über die Messerstufen der Leiter.

Das erste Interview führte der Journalist mit Deana Bianco, einer Studentin. Sie erwiderte, dass sie den Sinn der Aufführung nicht wirklich verstehen würde. Sie störte vor allem die Tatsache, dass Abramović absichtlich hungere, obwohl sie dies nicht nötig hätte. Bianco verglich den Auftritt mit einer Fernsehshow, welche nur die Funktion hätte zu unterhalten. Abramović sei privilegiert, da sie sich selber aussuchen könne, ob sie für zwölf Tage fasten wolle oder nicht. Anschließend kehre die Künstlerin wieder in ihre New Yorker Luxuswohnung zurück und würde ihren Alltag gleichermaßen wie davor weiterleben, so die Studentin.

Am zweiten Tag stellte Westcott fest, dass Abramović frischer aussah als am vorherigen Tag und ertappte sich beim überlegen, ob sie wohl eher ein Morgenmensch sei. Als sie auf ihn zukam, entschied er sich ihr zuzulächeln und zu winken, sie blieb vor ihm stehen und starrte ihn ausdruckslos an. Durch ihre emotionslose Reaktion löste die Künstlerin beim Journalisten ein Gefühl der Unbehaglichkeit aus sowie die Frage, ob sie sich wohl noch an ihn von gestern erinnern könne. Minuten später starrte sie eine andere Person an und Westcott stellte fest, dass er leicht eifersüchtig auf die fremde Person wurde, da dieser jetzt ihre Aufmerksamkeit geschenkt wurde.<sup>159</sup>

Dem Journalisten ging es in erster Linie darum, die Künstlerin in ihrem tristen Alltag zu unterstützen. Er überlegte sich, wie er ihr am besten neue Energie für den Tag mitgeben könne und kam zu dem Entschluss, dass es von großer Solidarität zeugen würde, wenn er seinen Mut zusammennehme und sich so nah wie es nur möglich sei,

---

<sup>159</sup> Ebd., S. 131

an der Markierung zu sitzen und mit ihr gemeinsam das Publikum anzuschauen. Es blieb jedoch nur bei der Überlegung. Eine weitere Idee war es, ihr eine Notiz zu schreiben. Da Abramović aber in der Zeit des Auftrittes nicht berechtigt zum Lesen oder Schreiben war, entschied sich Westcott, den Artikel in ihren Ehren zu schreiben.

An diesem Tag befragte der Journalist eine Mutter mit ihrer vierjährigen Tochter. Bei der Frau handelte es sich um Patricia Sullivan, einer ehemaligen Performerin. Sie stellte gleich am Anfang des Interviews klar, dass sie nie in der Lage wäre, ein Experiment von diesem Ausmaß durchzuführen. Für Sullivan war eindeutig, dass man Reinheit nur durch sich selbst und nicht unter Beobachtung eines Publikums erreichen könne. Sie erklärte, dass sie keinen Dialog und Austausch zwischen Abramović und den Museumsbesucher\*innen feststellen könne. Auch sie musste feststellen, dass die Aufmerksamkeitsspanne der Künstlerin begrenzt sei und sie von einer Zuschauer\*in zur nächsten übergehe. Sullivan vergleicht die Aufführung mit Religion, da sie ein Symbol von Frieden und Ruhe ausdrücke. Der Journalist griff an dieser Stelle die Aussage vom vorherigen Tag auf, welche die Studentin Deana Bianco äußerte und fragte die Mutter, ob sich die Performance von „Reality-Tv“ unterscheide? Sullivan bejahte die Aussage und erklärte, dass „Reality-Tv“ Reizüberflutung sei, wobei die Aufführung von Abramović ihr Ruhe vermittele.<sup>160</sup>

Am dritten Tag der Besichtigung bemerkte Westcott eine deutliche Veränderung, die Künstlerin wirkte ausgeruhter und ausgeglichener als die Tage davor. Heute beschäftigte er sich mit der Frage, was sie wohl denken würde. Unten vor ihr standen zwei Personen, Abramović starrte diese wie immer regungslos an. „Sie ignorierte niemals Menschen, die sich ihr näherten.“<sup>161</sup> Der Journalist startete daraufhin ein eigenes Experiment, indem er sich neben die beiden anderen Personen ganz nach vorne stellte, um zu schauen, ob sich mehr Leute aus dem Publikum nach vorne trauen würden. Als er seinen ganzen Mut zusammennahm und an der Markierung ankam, entschieden sich die beiden anderen zu gehen. In dem Moment brach Abramović zusammen und weinte. Westcott versank in Scham und fühlte sich für die Situation verantwortlich.

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 131

<sup>161</sup> Ebd., S. 132

Nach ihrer täglichen Dusche wurde die Stimmung wieder besser. Ein Mann mit einem Stuhl, welcher dem Journalisten auch bereits die Tage davor aufgefallen war, setzte sich an den Rand der Markierung und ergatterte ein Lächeln von der Künstlerin.

Am zehnten Tag der Aufführung interviewte Westcott Nina Meledandri, sie war Lehrerin und Künstlerin und erklärte:

„I read the piece by Steve Madoff in the Times a couple of Sundays ago [10 November 2002] and I knew instantly that I would go every day. I wanted to support it because she's doing it for us. When I make a commitment, I do it. Now it's part of my life. I spent four hours there today. It's getting longer every day!“<sup>162</sup>

Auf die Frage, wie sich Abramović seit dem Beginn der Vorführung verändert habe, antwortete sie:

“She's noticeably thinner and less robust. Her routines have become more defined, or maybe it's just that I'm more familiar with them. I have to remember this whenever I make an observation--that the development might just be because I've noticed something new or because I'm getting to know her better. She might not necessarily have changed at all. “

Sie fuhr fort:

„I think she's extremely aware of everyone who's there to support her. I'm pretty much satisfied with the audience. There are people who can't deal with it and that has to be expected, but a lot of people are drawn in. I can't stand it when people talk though. But I'm reluctant to make judgments about the audience because I am in there drawing. I am doing in a space that is all about being. I tried to open myself up to her to see if she minded. I try to be as unobtrusive as I can be. I only sketch her in the shower but I didn't want to do it today because it was too soon after I got in there. I like to concentrate for a long time first, to engage with her.“<sup>163</sup>

Am vierten Tag für Westcott und vorletzten Tag für Abramović, änderte der Journalist seine Herangehensweise. Diesmal setzte er sich gleich beim Eintreten an die Markierung, um ihre Reaktion abzuwarten. Im Gegensatz zu den letzten Tagen kam

---

<sup>162</sup> Ebd., S. 132

<sup>163</sup> Ebd., S. 133



Abramović nicht auf ihn zu, sondern legte sich ins Bett. Später am Tag stand sie an der Kante der Plattform über der Messerleiter.

George Liker, ein ehemaliger Schauspieler, wurde heute Teil der Befragung. Liker ergatterte eine Rolle in dem berühmten Film *The West Side Story* und hatte bereits einen Plan für den finalen Tag der Aufführung. Er hatte sich überlegt, aus der letzten Reihe einen Apfel demonstrativ in die Luft zu halten, so dass nur die Künstlerin sehen könne, was genau er in der Hand halten würde. Sein Ziel war es, der Künstlerin mit dieser Geste zu zeigen, dass sie die zwölf Tage überstanden hatte und ihr Schweigen und Fasten brechen konnte.<sup>164</sup>

Am letzten und zwölften Tag bemerkt Westcott eine weitere Veränderung in Abramovićs Auftreten. Sie wirkte stärker und konzentrierter als die Tage davor. Für den Journalisten war klar, dass ihre Präsenz deutlich im Raum zu spüren war und der Energieaustausch zwischen dem Publikum und der Künstlerin geklappt hatte. Auch Meledandri und Liker waren unter den Zuschauer\*innen vertreten.<sup>165</sup>

Als Abramović in ihr Schlafzimmer ging, sah Liker seine Chance und zeigte der Künstlerin den Apfel. Er stellte sich wie eine Skulptur hin und bot ihr symbolisch den Apfel an. Abramović ging auf das Angebot ein und starrte Liker für zehn Minuten an. Es endete damit, dass Liker ihr eine Nachricht hochhielt, welche auch nur die Künstlerin sehen konnte. Sie lächelte daraufhin, nickte und begann leise zu weinen. Klar zu erkennen war jedoch für Westcott, dass es sich diesmal um Freudentränen handelte, ihr Experiment, der Energieaustausch mit dem Publikum und das Kennenlernen ohne verbale Kommunikation, war geglückt.<sup>166</sup>

### 9.3 Das Experiment

Bei dem Experiment *The House with the Ocean View* von Marina Abramović ging es um weit mehr als nur um einen Auftritt einer berühmten Künstlerin. Für Abramović handelte es sich um ein Experiment auf mehreren Ebenen.

Die erste Ebene war die persönliche Ebene. Klar zu erkennen bei ihren Aufführungen war, dass die persönliche Entwicklung für sie nach der Trennung von Ulay eine sehr

---

<sup>164</sup> Ebd., S. 134

<sup>165</sup> Ebd., S. 135

<sup>166</sup> Ebd., S. 136

große Rolle spielte. Zum einen ging es ihr darum, Kindheitstraumata zu erarbeiten, indem sie sich mit Themen wie Scham und körperlicher Gewalt auseinandersetzte. Zum anderen testete sie auch immer wieder ihre eigenen Grenzen sowie die Grenzen des Publikums. Oft waren ihre Auftritte erschreckend oder sogar lebensgefährlich. Auch hier konnte man dennoch eine persönliche Entwicklung feststellen. Am Anfang waren ihre Performances oft durch ein hohes Maß an körperlicher Gewalt geprägt, erst später änderte sich diese Herangehensweise und sie befasste sich intensiver mit ihrer Wirkung im Raum. In diesem Zusammenhang beschäftigte sich Abramović auch intensiv mit den Themen Meditation und schamanischen Energien. Nach Reisen durch Tibet und Brasilien wurde sie sich ihrer eigenen Präsenz, aber auch der des Publikums immer bewusster.<sup>167</sup>

Meditation und Rituale spielten auch bei *The House with the Ocean View* eine essenzielle Rolle. Um ihren eintönigen Alltag gut überstehen zu können, war das Ritual ein begleitendes Element. Klare Strukturen sowie ihre Routine waren für die Alltagsbewältigung sehr bedeutend, da sie Halt und Geborgenheit gaben. Ihre eigenen Grundregeln lauteten, sich täglich umziehen, dreimal täglich duschen, reichlich trinken und nie mehr als sieben Stunden schlafen. Dieses Ritual gab ihr eine gewisse Sicherheit sowie ein Zeitgefühl in ihrem stillen Alltag und verhalf ihr beim Übergang zur Meditation. Mehrere Besucher\*innen berichteten, dass die Künstlerin wie in einer Art Trance versetzt wirke und sie das Gefühl hätten, Abramović würde schweben. Auch die Künstlerin gab an, während den meisten Aufführungen zu meditieren. Bei gefährlichen Auftritten wie *Rhythm 0* konnte die Künstlerin mit dieser Methode auch in gefährlichen Situationen die Ruhe bewahren.

Die zweite Ebene war die gemeinschaftliche Ebene. Die Auftritte von Abramović waren oft sehr publikumsabhängig und konnten nur durch dieses überhaupt funktionieren. Bei der Aufführung *The House with the Ocean View* handelte sich durch das vorhandene Haus im Haus um eine Art des Matroschka-Prinzipes. Besucher\*innen, wurden erst durch den Eingang der Sean Kelly Gallery geführt, bis sie schließlich zu dem Raum kamen, in dem sich die Künstlerin aufhielt. Hier fanden sie ein weiteres Haus mit Räumen innerhalb der Kunstinstitution vor. Wie bei der Puppe, in welcher sich eine weitere Puppe befindet, kann man auch hier schlussfolgern, dass die

---

<sup>167</sup> Birringer, Johannes H.: Marina Abramovic on the Ledge, S. 66

Besucher\*innen zum Inneren der Struktur, in diesem Fall zur Künstlerin durchdringen wollten.

Bei der Aufführung hatte die Stimmung und das Verhalten des Publikums große Auswirkungen auf die Psyche der Künstlerin. Die leitende Frage der Performance lautete:

„Can I change my energy field? Can this energy field change the energy field of the audience and the space?“<sup>168</sup>

Da es Abramovičs Ziel war ihren Körper und Geist zu reinigen, präsentierte sie sich so offen, verletzlich und intim wie selten zuvor. Durch das Teleskop konnten die Besucher\*innen sämtliche Emotionen der Künstlerin bestens erkennen und sich somit besser in ihre Lage hineinversetzten. In der Befragung von Westcott gaben die Zuschauer\*innen an, das Gefühl zu haben, dass sie ihr helfen mussten oder den Drang hatten, sie zu unterstützen. Besonders stark war der Rückhalt des Publikums, wenn es Abramovič besonders schlecht ging oder sie weinend zusammenbrach. Ein Großteil der Befragten gab an, sich während der Aufführung damit beschäftigt zu haben, wie er/sie mit der Künstlerin in Verbindung treten könne.

Nach einer Zeit begannen die Museumsbesucher\*innen Abramovič zu verstehen und zu glauben, die Künstlerin bereits gut zu kennen. Die Zuschauer\*innen, welche Abramovič täglich besuchten, fingen an, den Sinn und die Gedanken der Künstlerin zu verstehen. So berichtete Sullivan im Interview, klar erkennen zu können, dass die Künstlerin einen Raum der Ruhe schaffen wollte, eine Art Rückzugsraum. Auch Meledandri stellte fest, dass diese Aufführung dem Publikum gewidmet war.

Auch hier war das Thema der persönlichen Ebenen sehr präsent. Besucher\*innen, welche am ersten Tag zum Teil noch etwas gehemmt waren auf Abramovič zuzugehen, trauten sich oft bei ihrem nächsten Besuch näher an die Künstlerin ran. Auch Westcott machte diese Erfahrung. Am ersten Tag verzichtete er darauf, Abramovič länger anzuschauen oder anzulächeln, am zweiten Tag lächelte er sie an und am dritten Tag schritt er auf die Künstlerin zu und schaute ihr direkt in die Augen. Die Hemmschwelle fiel nach einigen Tagen, man hatte das Gefühl, sich zu kennen und die Besucher\*innen wurden selber Teil der Performance.

---

<sup>168</sup> Richards, Mary: Marina Abramovič, Second Edition; Milton: Routledge; 2018, S. 118

In Westcotts Umfrage wurde auch klar, dass die Performance von Abramović nicht nur eine Verbindung der Besucher\*in zur Künstlerin herstellte, sondern auch die Zuschauer\*innen unter sich fingen an eine Bindung untereinander herzustellen. So fiel Liker die Künstlerin und Lehrerin Meledandri auf, er beschrieb sie als attraktiv und talentiert, da sie während der Aufführung immer zeichnete<sup>169</sup>, einer älteren Dame hingegen fiel der Journalist selber auf, sie bedankte sich bei ihm, dass sie diese Erfahrung gemeinsam teilen durften. Die ältere Dame berichtete später, dass Abramović nach ihrer Rede wie eine andere Person auf sie wirkte, sie hätte das Gefühl, die Künstlerin davor noch nie gesehen zu haben und sie nicht mehr zu kennen.<sup>170</sup>

Die dritte Ebene war die soziale Ebene. Nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 herrschte eine sehr düstere Stimmung in New York. Die Menschen hatten Angst, waren traurig und rastlos. Besonders in der Zeit nach den Anschlägen wirkte die „Stadt die niemals schläft“, noch hektischer als davor. Abramović erklärte in einem Interview mit dem *MOMA* New York:

„When I came to New York, it was just after September 11, and I found New York so much changed. I found New York and people living here different, more emotional, more vulnerable, more spiritual.”

Besonders wichtig war es ihr, der Stadt und vor allem den Menschen in New York einen Raum der Ruhe zu schenken. Entstehen sollte ein zeitloser Ort, welcher das Gefühl vermittele, dass die Zeit stehen geblieben sei und welcher einen Austausch positiver Energien und neuer Kraft zulasse.

So ergänzte Abramović:

„That kind of rigorous way of living and purification would do something to change the environment and to change the attitude of people coming to see me. If they will just come and stay and forget about the time. I have in this period people who came first just for a few minutes and then stay for three hours, four hours, and come next day to stay even longer, without really understanding what's happening. But there's something like I almost think that if you are in the present and you are purified that you

---

<sup>169</sup> Westcott, James: Marina Abramovic's "The House with the Ocean View", S. 134

<sup>170</sup> Ebd., S. 136

can create kind of energy field, that you can change on atomic level of the space in a certain way with the public and feel and just be in the present time.”<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129>, (Zugriff, 30.04.2023)

## 10. Fazit und Diskussion

Anhand der vier Fallstudien wurden unterschiedliche Werke der betreffenden Konzeptkünstler\*innen miteinander verglichen und in Hinblick auf die Forschungsfragen analysiert. Alle Beispiele beschäftigten sich mit der akzentuierten Wahrnehmungsveränderung durch Interaktionen im Ausstellungsraum. Im Zuge der Analyse hat sich die Annahme bestätigt, dass der Ausstellungsraum ein wirkungsvolles Kommunikationsmedium zur Vermittlung politischer und gesellschaftlicher Anliegen darstellt.

Im Folgenden werden die Forschungsfragen im Detail erläutert und diskutiert:

*Warum war das Thema Raum für die ausgewählten Künstler\*innen ein zentrales Element ihrer Werke?*

Die Kunstinstitution wurde von den Konzeptkünstler\*innen primär aufgrund ihrer Privatfinanzierung kritisiert, die mit einer ungewünschten Einflussnahme wirtschaftlicher Akteure einherging. Dies führte dazu, dass die Museen nicht bzw. nur eingeschränkt entscheiden konnten, welche Werke und Themen in den Ausstellungsräumen präsentiert werden. Um gegen die gegenwärtigen Zustände vorzugehen, bedienten sich die Künstler\*innen verschiedener Herangehensweisen, alle mit dem Ziel, Aufklärung und Veränderungen durchzusetzen.

Da historische und zeitgenössische Bauwerke bis heute als repräsentative Niederlassungen von Museen dienen, fanden die Interaktionen der Künstler\*innen meist innerhalb jener Räumlichkeiten statt. Ziel war es, den Raum als Medium für künstlerische Interventionen zu nutzen, um bestehende Machtstrukturen zu unterwandern und einen Diskussionsprozess unter Einbindung des Publikums in Gang zu setzen.

Dabei zeigt sich, dass das Museum einen bedeutenden gesellschaftlichen Auftrag erfüllen muss. Zu den wesentlichen Funktionen der Kunstinstitution zählen demnach die Wissensvermittlung, Bildung und Aufklärung sowie die Erhaltung von Kunstgütern für nachfolgende Generationen zu gewährleisten. Im Bewusstsein dieses gesellschaftlichen Auftrags versuchten die institutionskritischen Konzeptkünstler\*innen einen Weg zu finden, Besucher\*innen durch aktive Partizipation in ihre Werke miteinzubeziehen, um einen dematerialisierten Umgang mit Kunst zu forcieren, der sich von wirtschaftlichen Verwertungslogiken distanziert.

Dementsprechend galt es zusammen mit der Institution einen Weg zu finden, Werke zu erstellen, die anders als üblich nicht an das Museum übergeben werden. Vor dem Hintergrund dieser Vorgehensweise und Einstellung entstanden die Begriffe *Artistic Autonomy*, *Service Provision* und *in situ*, welche für einen selbstständigeren sowie unabhängigeren Produktionsprozess stehen. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, mussten sich die Künstler\*innen intensiv mit ihrem Umfeld und dem vorgefundenen Ausstellungsraum auseinandersetzen. Für Michael Asher und Daniel Buren bedeutete dies, dass der Raum genau vermessen und dokumentiert werden musste. Nur so konnte die Herstellung eines ortsspezifischen Kunstwerkes gewährleistet werden. Asher analysierte zuerst die Akustik sowie die Belichtung vor Ort. Anschließend integrierte er diese räumlichen Gegebenheiten in sein Werk. Buren entwickelte für seine Arbeitsweise den Begriff *in situ*, welcher sowohl die Herstellung vor Ort wie auch die Integration der Museumsarchitektur in seinen Werken widerspiegelte. Da die Kunstwerke nach der Ausstellung noch vor Ort zerstört oder abgehängt wurden, waren sie somit für das Museum „wertlos“.

Für Performance-Künstler\*innen wie Andrea Fraser und Marina Abramović war eine Auseinandersetzung mit dem Interaktionsraum ebenfalls von zentraler Bedeutung. Wiederkehrende Verhaltensmuster sowie Rituale prägten die Aufführungen der beiden Künstler\*innen. Fraser beschäftigte sich für ihre Rolle als Museumsführerin Jane Castleton ausführlich mit den Durchquerungsstrukturen von Museumsbesucher\*innen. Abramović musste sich für ihre zwölf tägige Aufführung in der Sean Kelly Gallery mit dem Thema Raum im Raum auseinandersetzen. Dies fördere die Fähigkeit der Zuschauer\*innen, sich in die Rolle der Künstlerin hineinzusetzen.

*Wie schafften es die Künstler\*innen trotz Einschränkung der Institution für sozial-kritische Aufklärung zu sorgen?*

Obwohl die Kunstinstitution Ausstellungen nur unter gegebenen Bedingungen zulassen konnte, gelang es zahlreichen Konzeptkünstlerinnen die Zensur zu überwinden. Werke, welche museumsintern unter starker Kritik standen oder als zu provokativ galten, wurden meist nicht für die offizielle Ausstellung zugelassen.

Dabei zeigte sich, dass zensierten Werken oft mehr Beachtung erhielten als veröffentlichte Werke. Durch die Nicht-Veröffentlichung wurden die Institution in ein



schlechtes Licht gerückt und als intransparent und wenig vertrauenswürdig wahrgenommen. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist Daniel Burens Ausstellung *Peinture-Sculpture*, welche 1971 durch Entfernen des 20 m langen Banners für großes Aufsehen sorgte. Durch das Abhängen des Werkes lehnten sich renommierte Konzeptkünstler\*innen gegen das Museum auf und verleiteten ihrer Kritik Ausdruck. Auch Hans Haacke und Michael Asher mussten ähnliche Erfahrungen machen. Asher durch seine Analyse und Recherche zu *De-accession*, Haacke in Bezug auf die nicht veröffentlichte *Einzelausstellung Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*. Wie bereits im Kapitel 7.6 erwähnt, stellte Haacke hierbei fest, dass eine zensierte Arbeit nur unter Einbindung und Thematisierung des Journalismus bzw. der Medien für öffentliches Aufsehen sorgen kann.

Auch Fraser wusste, wie wichtig ein soziales Netzwerk für die Verbreitung der eigenen Botschaften war und analysierte die Herangehensweisen anderer Konzeptkünstler\*innen. Somit zeigt sich die Bedeutung eines sozialen Netzwerkes mit großer Reichweite zur Umsetzung und öffentlicher Thematisierung der künstlerischen Kritik.

*Wie sind die Künstler\*innen mit den Erwartungen der Besucher\*innen umgegangen?*

Museumsbesucher\*innen gehen mit unterschiedlichen Erwartungen in die Ausstellung. Vorwiegend geht es darum, neues Wissen über verschiedene Kulturen zu erlangen, sich besser über bestimmte Themen zu informieren oder die eigene Neugierde zu stillen. Die Konzeptkünstler\*innen des 20. Jahrhunderts waren sich dieser verschiedenen Erwartungshaltungen bewusst und versuchten sie in ihren Interaktionen zu berücksichtigen.

Man kann die Besucher\*innen in zwei Kategorien unterteilen: Zum einen gibt es jene Zielgruppe, die bereits mit den Künstler\*innen vertraut ist und die Ausstellung hauptsächlich aus diesem Grund besucht. Dieser Anteil der Museumsbesucher\*innen hat sich schon im Vorfeld mit dem Inhalt der Ausstellung auseinandergesetzt und betritt das Museum mit einer gewissen Erwartungshaltung. Zum anderen gibt es aber auch die Besucher\*innen, welche noch nicht mit den Werken oder der Künstler\*in vertraut sind und eine Ausstellung ohne eine spezifische Erwartungshaltung betreten. Genau diese Gruppe gilt es mit der interaktiven Ausstellung zu überzeugen. Da sich dieser Anteil des Publikums meist noch nicht mit der künstlerischen Praxis sowie der

Institutionskritik auseinandergesetzt hat, gab es bei dieser Zielgruppe ein erhöhtes Potenzial um zum Nachdenken anzuregen.

Asher und Buren beschäftigten sich mit der räumlichen Wahrnehmungsveränderung der Museumsbesucher\*innen durch Umgestaltung der Ausstellungsräume. Durch die bewusste Inszenierung von Gewohntem und Bekanntem gelang es ihnen, bei den Besucher\*innen Neugierde und somit auch Interesse für die Gegebenheiten zu erwecken. Sowohl bei der Studie von Luise Reitstätter, wie auch bei der Museumsführung von Andrea Fraser spielte die Durchwegung des Gebäudes eine bedeutende Rolle. Da das Durchquerungsmuster von Besucher\*innen bereits erforscht war, gelang es Künstler\*innen wie Andrea Fraser durch gezielte Interaktionen das Publikum zu überraschen.

Buren und Asher waren hingegen der Ansicht, dass Besucher\*innen zwar auf politische und soziale Ungleichheiten innerhalb der Institution aufmerksam gemacht werden sollten, diese jedoch selber für die eigene Aufklärung verantwortlich wären.

*Welches Resultat erzielen die Konzeptkünstler\*innen durch die Veränderung der Raumwahrnehmung?*

Durch die aktive Teilnahme der Besucher\*innen erzielten die Konzeptkünstler\*innen eine Art Aha-Effekt beim Publikum.

Festzustellen war, dass das Erkennen der Botschaft sowie der Sinneswandel nicht unmittelbar während der Ausstellung stattfinden mussten. Viel wichtiger war es, die Besucher\*in zum Nachdenken anzuregen und durch den gemeinsamen Dialog das Verständnis zu fördern. Auch Neben- sowie Erschließungsräume unterstützen als unabhängige Rückzugsorte das Kommunikationsverhalten von Zuschauer\*innen. Da das Publikum interaktiv in die Ausstellung miteingebunden wurde, entstand ein direkter Bezug zu dem Werk. Sowohl die visuelle als auch die energetische Auffassung spielten hierbei eine große Rolle. So wurde bei der visuellen Auffassung mit den Sinnen der Besucher\*innen, wie dem Hören und dem Fühlen gespielt. Bei der energetischen Auffassung hingegen waren die Emotionen prägendes Element. Auch die *symbolische Aneignung* von Kunstwerken, wie sie Asher beschrieb, beeinflussen die Wahrnehmung der Zuschauer\*innen. Schwer festzumachen ist jedoch, was genau die individuelle Besucher\*in an einer Ausstellung fasziniert, da jede Teilnehmer\*in einen kleinen Teil der Ausstellung als Erfahrung mit nach Hause nimmt.

Schlussfolgernd kann man sagen, dass es der *soziale Raum* ermöglichte, durch Kommunikation und interaktiven Handlungen für mehr Aufklärung, neue Erkenntnisse, mehr Diversität sowie eine Eindämmung der Machtstruktur zu sorgen.

Auf Basis dieser Arbeit ergeben sich zahlreiche Anknüpfungspunkte für künftige Untersuchungen. Beispielsweise ließe sich analysieren welche Bedeutung der öffentliche Außenraum bei der Vermittlung institutionskritischer und damit verbundener gesellschaftlicher Anliegen spielte. Da der öffentliche Raum allgemein zugänglich ist, wäre es interessant zu erforschen, wie dieser unter Einbindung des Publikums für künstlerische Interventionen genutzt werden kann.

Welche Resultate erzielten die institutionskritischen Künstler\*innen in Bezug auf die Enthüllung politisch und sozialer Ungleichheiten? Inwieweit spielte das Thema der veränderten Raumwahrnehmung hier eine Rolle?

Die Zukunft wird zeigen wie Konzeptkünstler\*innen durch kritische Interaktionen unser Wahrnehmungsbild künftig beeinflussen werden.

## Anhang

## Literaturverzeichnis

Asher, Michael (1984): Writings 1973- 1983 on Works 1969-1979, Written in collaboration with Benjamin H.D. Buchloh; The Nova Scotia Series Source Materials of the Contemporary Arts; The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; Halifax

Birringer, Johannes H. (2003): Marina Abramovic on the Ledge; in: MIT Press; A Journal of Performance and Art; Vol.25(2), S. 67

Brüggmann, Franziska (2020): Institutionskritik im Feld der Kunst Entwicklung – Wirkung – Veränderungen; Edition Museum; Band 47; transcript Verlag; Bielefeld

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft; Suhrkamp Verlag; Frankfurt/Main

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, herausgegeben von Randal Johnson, Cambridge/Oxford: Politiy Press/Blackwell

Bourdieu, Pierre; Buren, Daniel: Freier Austausch (1995): für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens; (OV:) Libre-échange;S. Fischer; Frankfurt

Bourdieu, Pierre (2005): Die verborgenen Mechanismen der Macht; Schriften zu Politik & Kultur1; VSA-Verl.; Hamburg

Buren, Daniel (1973): Function of the Museum; Kat. The Museum of Modern Art; Oxford

Buren, Daniel (1989): Im Raum - die Farbe: Arbeit in situ von Daniel Buren; Wiener Secession; Wien

Buren, Daniel (1995): Funktion des Ateliers; in: Gerti Fietzek/Gudrun Inboden: Achtung! Texte 1967-1991; Basel

Cooke, Lynne (2005): Daniel Buren; in: Burlington magazine; Vol.147 (1227);  
Furniture, Decorative Arts, Sculpture

Demaria, Cristina (2004): The Performative Body of Marina Abramović, Rerelating  
(in) Time and Space; in: European Journal of Women´s Studies; SAGE Publications;  
London; Thousand Oaks and New Delhi; Vol. 11(3), S. 297

Eckardt, Frank (Hrsg.); Lippuner, Roland (2012): Handbuch Stadtsoziologie; Springer  
Verlag; Wiesbaden

Fraser, Andrea (2005): Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser; MIT  
Press; Cambridge; Massachusetts

Fraser, Andrea (2006): What is Institutional Critique? in: John C. Welchman (Hg.);  
Institutional Critique and after, JP Ringier; Zürich

Fraser, Andrea; Alberro, Alexander (2007): Museum Highlights: The writings of  
Andrea Fraser; Oxford; UK: Blackwell Publishing; in: The Art Book; Journal  
Compilation; London; 2007; Vol.14 (1), S. 40

Fritz Elisabeth (2007): Michael Asher – Werke 1979-2007; Universität Wien

Fröhlich, Gerhard (2014): Rehbein, Boike: Bourdieu-Handbuch: Leben — Werk —  
Wirkung; Springer Verlag; Heidelberg

Gau, Sonke (2017): Institutionskritik als Methode: Hegemonie und Kritik im  
künstlerischen Feld, Turia + Kant, Wien

Haacke, Hans (2001): Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung  
im Guggenheim Museum, New York; Publiziert in: Kavagna/Kunsthau Bregenz: Das  
Museum als Arena; Walther König; Köln

Hartmann, Klaus (1970): Die marxistische Theorie, Eine philosophische  
Untersuchung zu den Hauptschriften; Walter de Gruyter&Co; Berlin

Klein, Armin (2002): Innovatives Kulturmarketing; Nomos Verlagsgesellschaft; Baden-Baden

Kravagna, Christian; Araeen, Rasheed; Kunsthaus Bregenz (2001): Das Museum als Arena: institutionskritische Texte von KünstlerInnen = The museum as arena : artists; on institutional critique; König; Köln

Krystof, Doris (2006): Ortsspezifität; in Hubertus Butin (Hg.); DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst; Köln

Lefèbvre, Henri (1974/1991): The Production of Space; Blackwell; Oxford

Lohmann, Hans-Martin; Bonacker Throsten (2001): Marxismus; in campus Einführungen; Campus Verlag; Frankfurt/New York

Marx, Karl (1867/2019): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band; Philosophische Bibliothek Band 612; Felix Meiner Verlag; Hamburg

Reitstätter, Luise (2015): Die Ausstellung verhandeln: von Interaktionen im musealen Raum; Transcript-Verl.; Bielefeld

Richards, Mary (2018): Marina Abramović, Second Edition; Milton: Routledge

Rieger-Ladich, Markus (2020): Hans Haacke, Andrea Fraser und das Projekt einer gegenhegemonialen Disziplingeschichte, in: Soziale Passagen. Journal für Empirie und Theorie Sozialer Arbeit; Vol.12 (1); Springer Fachmedien Wiesbaden; Wiesbaden, S. 20

Sykes, Rebecca: Andrea Fraser and the Psychoanalytic Character of Critique: From Normotic Performance to a Space of Play; ABINGDON: Routledge; in: Konsthistorisk tidskrift; 2020; Vol.89 (2), S. 79-91

Vieregg, Hildegard K. (2008): Geschichte des Museums; Wilhelm Fink Verlag; München



Von Hantelmann, Dorothea (2010): Interview mit Daniel Buren; Zürich

Westcott, James (2003): Marina Abramovic's "The House with the Ocean View": The View of the House from Some Drops in the Ocean; in: The MIT Press; Vol. 47(3), S. 136

Wuggenig, Ulf (2017): Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Die Feld-Kapital-Habitus Theorie der Künste, in: Klassiker der Soziologie der Künste; Springer Fachmedien; Wiesbaden

## Internetquellen

Artland: <https://magazine.artland.com/iconic-artworks-the-marina-abramovic-performance-the-house-with-the-ocean-view/>, (Zugriff, 30.04.2023), Autorin: Naomi Martin

DER STANDARD: <https://www.derstandard.at/story/2000032076666/andrea-fraser-wir-werden-zu-unkritischer-froemmigkei-ter-er-uehrt>, (Zugriff, 17.05.2023), Feßler, Anne Katrin; Interview; 02.04.2016

ICOM Österreich: <http://icom-oesterreich.at/page/icom-museumsdefinition-ein-update>, (Zugriff, 25.06.2022)

Mudam Luxembourg:

[https://d3bi15ad3kv34q.cloudfront.net/documents/EDU\\_BOX\\_BUREN.pdf](https://d3bi15ad3kv34q.cloudfront.net/documents/EDU_BOX_BUREN.pdf), (Zugriff, 17.05.2023)

The Museum of Modern Art, Ausstellung Spaces, Museum of Modern Art, New York, 30.12.69-01.03.1970,  
[www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4398/releases/MOMA\\_1969\\_July-December\\_0091\\_165.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4398/releases/MOMA_1969_July-December_0091_165.pdf), (Zugriff, 14.12.2022)

The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129>, (Zugriff, 30.04.2023)

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-daniel-buren.pdf>, (Zugriff, 16.05.2023), 12.2019

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zeichnung der Raumfunktion, Aufzurufen aus dem Archiv des Museum of Modern Art New York; unter:  
[www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4398/releases/MOMA\\_1969\\_July-December\\_0091\\_165.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4398/releases/MOMA_1969_July-December_0091_165.pdf), (Zugriff, 14.12.2022), Ausstellung Spaces, Museum of Modern Art, New York, 30.12.69-01.03.1970, Zeichnung, Zeichnerin: Barbara Munger..... 499
- Abb. 2: Innenraum von Michael Ashers Projekt, Innenraum von Michael Ashers Projekt, Aufzurufen aus dem Fotoarchiv des Museum of Modern Art New York, unter: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698/installation\\_images/20168](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698/installation_images/20168), (Zugriff, 16.05.2023), Ausstellung Spaces, IN917b.4, Museum of Modern Art, New York, 30.12.69-01.03.1970, Foto, Fotograf: James Mathews. .... 50
- Abb. 3: Installation Peinture-Sculpture, Aufzurufen unter: [https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/in-situ?gallery=buren\\_L2\\_I](https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/in-situ?gallery=buren_L2_I), (Zugriff, 16.05.2023), Daniel Buren (b. 1938). Photo-souvenir: Peinture-Sculpture (Painting-Sculpture), 1971. Work in situ. Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Foto: Robert E. Mates and Paul Katz  
..... 59
- Abb. 4: Installation Around the Corner, Aufzurufen unter: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren/new-work-for-the-guggenheim?gallery=installation-eye-of-the-storm-works-in-situ-daniel-buren-around-the-corner-rose-window>, Daniel Buren (b. 1938). Photo-souvenir: Around the Corner, 2000–05, and The Rose Window, 2005. Works in situ. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York ..... 61

