

Woher kommen die Bilder?

Zur Ästhetik künstlerischer Arbeit

Roman Kurzmeyer, 2013

Als der französische Schriftsteller Honoré de Balzac seine 1831 in der Zeitschrift *L'Artiste* erschienene Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* schrieb, zeichneten sich die Konturen einer neuen Epoche ab.¹ In dieser Novelle, einem Schlüsseltext für das Verständnis der Moderne, begegnet der Leser dem Maler Frenhofer, einem bewunderten alten Künstler und von vielen seiner Künstlerkollegen auch gefürchteten Kritiker der Malerei, der seit zehn Jahren an einem Frauenbildnis malt, das, wie der Maler hofft, an Lebensechtheit alle Werke übertreffen soll, die je gemalt wurden. Man wusste um das Werk, doch gesehen hatte es bis anhin niemand. Erst die Begegnung mit dem jungen Maler Poussin bricht seinen Widerstand. Der schlaue Poussin bietet dem greisen Maler seine Freundin Gillette als Modell an, unter der Bedingung allerdings, dass er und der Maler Porbus das Gemälde sehen dürfen. Verführt von der „unvergleichlichen Schönheit“ der jungen Frau, willigt Frenhofer ein. Nachdem er sein Gemälde mit der nackten jungen Frau verglichen hat, öffnet Frenhofer die Tür zu seinem Atelier und zeigt den beiden jungen Malern sein Werk mit den Worten: „Ihr steht vor einer Frau und sucht ein Bild. Auf dieser Leinwand seht ihr so viel Tiefe, die Luft ist so wahr, daß ihr sie nicht mehr von der Luft unterscheiden könnt, die uns umgibt. Wo ist die Kunst? Zunichte gemacht, verschwunden! Hier sind die Formen eines jungen Mädchens.“ Poussin sieht zunächst nur „verworren aufgetragene Farben, die von einer Vielzahl seltsamer Linien umgrenzt sind, welche eine Mauer aus Malerei bilden“, wird dann aber von Porbus auf „die Spitze eines nackten Fußes“ hingewiesen, der „aus diesem Chaos von Farben, Tönen, verschwommenen Nuancen, aus diesem formlosen Nebel hervorragte: ein köstlicher Fuß, ein lebendiger Fuß! Zu Stein erstarrt vor Bewunderung, verharrten sie vor diesem Fragment, das einer unglaublichen, einer langsam voranschreitenden Zerstörung entkommen ist.“ Die emotionale Reaktion der beiden jungen Betrachter und insbesondere die unbedachte Bemerkung Poussins, der Maler werde früher oder später merken, „daß nichts auf der Leinwand ist“, lösen bei Frenhofer Bestürzung und Verzweiflung aus. In der folgenden Nacht stirbt Frenhofer. Seine Bilder hat er vernichtet. Die Begegnung mit den jungen Kollegen im Atelier vor dem Gemälde auf der Staffelei hat ihm sein eigenes Scheitern vor Augen geführt.

Von der Unmöglichkeit, die Kunst zu vollenden

Balzac schreibt nicht wie andere Autoren des 19. Jahrhunderts von „vollendeter Kunst“, sondern, wie Hans Belting ausführt, er „redet von der Unmöglichkeit, die Kunst zu vollenden. Die kleine Verschiebung, die er vornimmt, verändert alles. Die anderen Autoren fühlten sich scheitern an dem Versuch, derart vollkommene Kunst zu beschreiben. Balzac jedoch läßt den Künstler daran scheitern, solche Kunst zu machen.“² Die Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* schildert das Ringen um absolute Kunst, „handelt von einem Meisterwerk, das sich nicht mehr vollenden, sondern nur noch denken ließ“.³ In einem

- 1 Vgl. Honoré de Balzac, „Das unbekannte Meisterwerk“, zit. nach: Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 142–171.
- 2 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 151.
- 3 Ders., „Meisterwerk“, in: Anette Selg und Rainer Wieland (Hg.), *Die Welt der Encyclopédie*, Frankfurt am Main 2001, S. 255.

Artikel über das „Meisterwerk“ beschreibt Hans Belting, wie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts das Verständnis von Kunst als technische Fertigkeit in einen auf die konzeptuelle Leistung fokussierten, bis auf den heutigen Tag gültigen Kunstbegriff wandelte.⁴ Balzac entwirft in der Figur des Malers Frenhofer einen Künstler, welcher in seinem Selbstverständnis der eigenen Epoche verpflichtet bleibt, in der malerischen Praxis allerdings, so die moderne Interpretation dieses Textes, die Idee der Abstraktion antizipiert, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts am Anfang eines radikalen und immer noch andauernden Veränderungsprozesses steht, dem die Künstler die Bildform und den Werkbegriff unterwerfen.

Der Bildhauer Auguste Rodin (1840–1917), der sich mit Balzac befasste und von 1891 bis 1898 an einem Denkmal für den Schriftsteller arbeitete, löste die Plastik tendenziell von ihrer beschreibenden und erzählenden Funktion. Schon den Zeitgenossen war bewusst, dass Rodin mit der extensiven Fragmentierung der Figur als Bildhauer neue Wege beschritt und dabei die Ausdruckskraft des Körperlichen steigerte. Der Dichter Rainer Maria Rilke, der kurze Zeit als Privatsekretär Rodins arbeitete, schrieb am 2. September 1902 nach seinem ersten Besuch im Atelier an seine Frau Clara: „Da liegen meterweit nur Bruchstücke, eines neben dem andern. Akte in der Größe meiner Hand und größer [...] aber nur Stücke, kaum einer ganz: oft nur ein Stück Arm, ein Stück Bein, wie sie so nebeneinander hergehen, und das Stück Leib, das ganz nahe dazugehört. Einmal der Torso einer Figur mit dem Kopf einer anderen an sich gepresst, mit dem Arm einer dritten [...] als wäre ein unsäglicher Sturm der Zerstörung ohnegleichen über dieses Werk gegangen. Und doch, je näher man zusieht, desto tiefer fühlt man, daß alles das weniger ganz wäre, wenn die einzelnen Körper ganz wären. Jeder dieser Brocken ist von einer so eminenten und ergreifenden Einheit, so allein möglich, daß man vergißt, daß es nur *Teile* und oft *Teile* von *verschiedenen* Körpern sind, die da so leidenschaftlich aneinander hängen.“⁵ Ein Fragment kann nun für das Ganze stehen, ohne dass die Bruchstückhaftigkeit weiter thematisiert würde. Rodin markiert den Beginn einer neuen Auffassung von Bildhauerei. Das „Non-finito“, die Ersetzung des harmonischen Ganzen durch das Fragment, um beim Betrachter eine Vorstellungsform zu erzeugen, spielt dabei eine zentrale Rolle. „Non-finito“ meint die offensichtliche Inkongruenz, die Nichtübereinstimmung zwischen dem unvollendeten Zustand und der vorstellbaren Endform – eine Inkongruenz, die man aber als künstlerisch sinnvoll erlebt.

Als Balzac 1831 die Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* veröffentlichte, waren Kunstwerke, wie sie im 20. Jahrhundert geschaffen werden sollten, gänzlich unvorstellbar. Kunstwerke, die aus einer einzigen Farbe bestehen, den Prozess ins Zentrum des Werkes stellen oder die, wie bei Bruno Jakob, den wir nach Siegen eingeladen haben, um vor Publikum in der Ausstellung und in der Sammlung zu malen, offene Strukturen bilden, die es dem Betrachter erlauben, sein Verhältnis zum Sichtbaren zu klären. Sein Schaffen bezeichnet der Künstler, der in der Schweiz aufgewachsen ist und seit 1983 in New York lebt, als „unsichtbare Malerei“. Am 29. Mai 2011, anlässlich der 54. Biennale von Venedig, malte Bruno Jakob vor Gemälden Tintoretts (1518–1594), die im großen Biennale-Pavillon in den Giardini ausgestellt waren. Seine Materialien waren dabei, wie er sagte, u. a. Wasser, Dampf, Tränen, Eis, Schmerz, Gedanken, Licht, Energie, Luft, Berührung und Freude auf Papier und Leinwand. Er bearbeitete aber auch die Wand und die Luft im Raum. Musik von Hans Witschi begleitete seine Aktion vor Ort. Für die Dauer

4 Ebd., S.253–256.

5 Rainer Maria Rilke, zit. nach: *Das Fragment – Der Körper in Stücken*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt u. a., Bern 1990, S.26.

seiner Performance hatte Jakob sein Atelier in die Ausstellung verlegt. Die Arbeit, die er in Venedig aufführte, trägt den Titel *weisses lächeln* (2010/11). Ihre sichtbaren Komponenten sind an konventionellen Eigenschaften bildnerischer Werke orientiert und lassen die Malerei als bewusst vollzogene Handlung glaubwürdig erscheinen. Es wäre vermutlich irreführend, Bruno Jakob als Konzeptkünstler zu bezeichnen, doch ohne die Konzeptkunst der 1960er-Jahre wäre seine Malerei als Kunst nicht wahrnehmbar;⁶ ein mit „Energie“ und „Berührung“ geschaffenes Gemälde bliebe eine unbemalte Leinwand, da sich der Malprozess auf dem Bildträger nicht zeigt. Früh entwickelte Jakob ein Interesse für das Unsichtbare, Verborgene, Latente, Verlorene, Unrealisierte und das Nichtdarstellbare der Realität, und seither bearbeitet er diese Aspekte des Bildes malerisch: In seinem Schaffen verbindet er die Konzeptkunst mit der Malerei durch die tatsächliche Verwendung unsichtbarer Malmittel. Die bewusste Ablehnung einer Darstellungsart, schreibt der amerikanische Philosoph Arthur C. Danto, schließe „die Zurückweisung einer gesamten Art des Bezugs auf die Welt und die Menschen ein“.⁷ Im Fall von Bruno Jakob würde eine solche Zurückweisung bedeuten, den Maler dafür zu kritisieren, dass er hinter seine Arbeitsmethode zurücktritt, aber auch die strukturelle Offenheit seiner Malerei, die uns in dieser Ausstellung zur Ästhetik künstlerischer Arbeit besonders interessiert, in Zweifel zu ziehen und damit auch seine malerische Praxis, die ein Bild als Möglichkeitsform auffasst und zum Resonanzraum für den Betrachter bestimmt.⁸

Im 19. Jahrhundert wurde in Literatur und Kunst die Thematisierung des Scheiterns am Werkideal ins Atelier des Künstlers verlegt. Gemeinsam ist den Texten und den Bildwerken – aber auch den Künstlerbiografien, die als Folge dieses unerreichbaren Werkideals tragisch verliefen –, dass sie die Kunst von ihrem Ende her dachten, gleichsam von einem idealen Zustand der Vollkommenheit aus, der sich weder durch die Kunsthistoriker beschreiben noch von den Künstlern in ihren eigenen Werken erreichen ließ. Das Atelier ist im 19. Jahrhundert, wie Oskar Bätschmann darlegt, ein Kultraum, in den sich der Künstler entweder für die einsame Arbeit zurückzieht oder den er komplementär, wie etwa Hans Makart in Wien, auch als Ausstellungs- und repräsentativen Empfangsraum verwendet.⁹ An der Geschichte des Atelierbildes lässt sich dieser latente Konflikt nachvollziehen. Noch im 18. Jahrhundert ist das Atelier in erster Linie eine Werkstatt, welche der gemeinschaftlichen Arbeit von Künstler, Schüler und technischen Mitarbeitern diene. Im deutschen Sprachraum setzt sich der französische Begriff „Atelier“ für den Arbeitsraum des Künstlers erst im 19. Jahrhundert durch.¹⁰ In der deutschen Romantik wird es von Künstlern wie Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus oder Georg Friedrich Kersting als Ort der Innenschau thematisiert, als leerer, karger, sakralisierter Raum, an dem jede Ablenkung durch die Welt unterbunden wird. Aus zeitgenössischen Texten ist bekannt, dass nicht nur die Bilder der Ateliers diesem Ideal verpflichtet waren, sondern auch die Realität der Arbeitsräume selbst: Der Maler Wilhelm von Kügelgen charakterisiert

6 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object*, New York 1973; dazu weiterführend: Catherine Morris und Vincent Bonin (Hg.), *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, Cambridge, Mass./London 2012.

7 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1991, S. 87.

8 Vgl. dazu ausführlicher vom Verf., „Unsichtbar/Ungesehen“, in: ders. (Hg.) *Bruno Jakob*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Langenthal 2007, S. 14–21.

9 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 94f.

10 Eva Mongi-Vollmer, „Das Atelier als ‚Anderer Raum‘: Über die diskursive Identität und Komplexität des Ateliers im 19. Jahrhundert“, in: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL* 208, Mai/Juni 2011, S. 92–107.

Caspar David Friedrichs Atelier als „von so absoluter Leerheit, daß Jean Paul es dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können. Es fand sich nichts darin als die Staffelei, ein Stuhl und ein Tisch, über welchem als einziger Wandschmuck eine einsame Reißschiene hing, von der niemand begreifen konnte, wie sie zu der Ehre kam. Sogar der wohlberechtigte Malkasten nebst Ölfaschen und Farbenlappen war in's Nebenzimmer verwiesen, denn Friedrich war der Meinung, daß alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören.“¹¹ Das Atelier wird als ein hermetisch abgeschirmter, der Malerei vorbehaltener Raum gezeigt. Es ist weder der Ort, an dem der Künstler bei der Arbeit beobachtet werden könnte, noch ein Raum der Präsentation seiner Werke. Das tragische Ende Frenhofers in Balzacs Text hängt direkt mit der durch die beiden jungen Künstlerkollegen erzwungenen Öffnung des Ateliers zusammen, die erst die Demystifizierung von Werk und Künstler überhaupt herbeiführt: Erst die öffentliche Präsentation des *unvollendeten* Werkes im Atelier löst die Krise aus, die dem Künstler unmissverständlich bewusst macht, dass sein Hang zum Absoluten und die Erwartung des Publikums sich nicht in Übereinstimmung bringen lassen. Als Beleg für seine These führt Bättschmann die Zeichnung *Frenhofer zeigt sein Meisterwerk* (1867/1872) von Paul Cézanne an, deren Bedeutung darin liege, dass sie präzise den „kritischen Moment der Präsentation“ darstelle, „in dem das Zeigen des Künstlers und das Sehen der Betrachter auseinanderbrechen“.¹²

Atelier und Ausstellung

Der irisch-amerikanische Künstler, Kunstkritiker und Schriftsteller Brian O'Doherty legte 2007 mit *Studio and Cube* einen Essay vor, der sich mit dem Verhältnis von Atelier und Ausstellung befasst.¹³ Er ergänzt die in seiner frühen Textsammlung *Inside The White Cube* (1986) in den 1970er-Jahren entfalten Überlegungen zu der Beziehung zwischen Werk und Ausstellungsraum durch Beobachtungen zum Arbeitsplatz des Künstlers im 20. Jahrhundert. O'Doherty zeigt, wie das Atelier im Verlauf der Geschichte Aussehen und Ausstattung verändert hat, im 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Motiv der künstlerischen Selbstreflexion wird und seit Duchamp selbst bisweilen als Kunstwerk gilt.¹⁴ O'Doherty, der seit den frühen 1960er-Jahren als Kunstkritiker vor allem in New York das Zeitgeschehen verfolgte und in den 1970er-Jahren Herausgeber der Kunstzeitschrift *Art in America* war, rückt New York ins Zentrum seiner Schilderungen. Er erinnert an Lucas Samaras, der 1964 den Inhalt seines Wohnateliers von New Jersey in die Green Gallery in New York transportierte, um es dort für eine Ausstellung wieder einzurichten. Das Ambiente, in dem der Künstler lebte und arbeitete, war nun an einem Ort zu besichtigen, wo Kunst ausgestellt und verkauft wurde. In den Ateliers von Piet Mondrian und Constantin Brancusi, die diese nach künstlerischen Grundsätzen einrichteten und wie künstlerische Werke komponierten, will er die Prototypen des „White Cube“ erkennen. O'Doherty führt weiter aus, wie der Maler Lowell Nesbitt mit einem Fotografen die Studios von New Yorker Künstlerfreunden

11 Uwe Fleckner, „Die Werkstatt als Manifest: Typologische Skizzen zum Atelierbild im 19. Jahrhundert“, in: Ina Conzen (Hg.), *Mythos Atelier: Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart und München 2012, S. 34.

12 Ebd., S. 101.

13 Brian O'Doherty, *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York 2007 (= A FORuM Project Publication), dt. *Atelier und Galerie*, Berlin 2011; vgl. dazu vom Verf., „Atelier und Galerie: Über Brian O'Doherty als Künstler, Schriftsteller, Kritiker und Autor“, in: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL* 208, Mai/Juni 2011, S. 63–65.

14 Herbert Molderings, „Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor“, in: Michael Diers und Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010 (= VII Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen), S. 21–43.

besuchte, um dann nach den dabei entstandenen Fotografien Bilder zu malen, welche Situationen aus diesen Ateliers dokumentieren. O'Doherty erwähnt Yuri Schwebler, der bemalte Leinwandstücke aus dem Atelier von Sam Gilliam als eigene Arbeiten ausstellte. Er diskutiert die Bedeutung des Ateliers für die Pop-Art, insbesondere für Andy Warhol und Robert Rauschenberg. Das „Studio“ entbehrt die Intimität und Kargheit, welche seit der Romantik und vor allem im frühen 20. Jahrhundert charakteristische Eigenschaften des Künstlerateliers sind und dem Bild vom Künstler als einsamem, elitären, am Rande der Gesellschaft lebenden Wegbereiter des Neuen entsprechen – einem Bild, das selbst noch für die amerikanischen abstrakten Expressionisten Geltung hatte – oder etwa seinem Image als Bohemien. In New York hieß das Atelier nun „Factory“ und war ein öffentlicher, bald sogar legendärer Ort: Andy Warhol verkehrte die lange Zeit als Privileg verstandene Einladung zum Atelierbesuch ins Gegenteil, indem er als Künstler und Person selbst in den Hintergrund trat, das Atelier aber als medienwirksamen Lebensort in stets wechselnder Besetzung inszenierte und aus der Distanz beobachtete. Am selben Ort, New York, und im gleichen Jahrzehnt, aber in einem anderen künstlerischen Milieu, setzte auch die Debatte um die post-studio-production ein, von der später ausführlicher die Rede sein wird. Während Künstler der westlichen Welt die Funktion des Ateliers zur Diskussion stellten, entwickelte es sich in den Ländern Osteuropas zu einem immer bedeutenderen Ort, der es erlaubte, für Werkformen, die in Ausstellungen nicht gezeigt werden konnten, eine Art limitierter Öffentlichkeit herzustellen. Man denke an den Film *The Studio* (1978) der rumänischen Künstlerin Geta Bratescu, die ihr Atelier in den 1970er-Jahren performativ nutzte.¹⁵ Das Atelier von Edward Krasinski in Warschau war schon zu dessen Lebzeiten nicht primär eine Produktionsstätte, sondern ein Denkort und ein Raum der Selbsthistorisierung des Künstlers.¹⁶ Diese (politischen) Aspekte der neueren Geschichte des Ateliers aber spart O'Doherty in seinem Essay aus, vielmehr befasst er sich mit dem Zentrum New York und dessen Ausstrahlung, stellt das Atelier in den Zusammenhang von Kunst- und Ausstellungsgeschichte und versucht, seine sich bis heute ständig verändernde Funktion zu verstehen. Mit *Studio and Cube* führt O'Doherty den Leser zurück zum Künstler und dessen Tätigkeit und korrigiert die noch dezidiert betrachterorientierte, rezeptionsästhetische Darstellung von *Inside the White Cube*.

Die Installation *The Studio Visit* von Rita McBride, eine frühe Arbeit, die als Rekonstruktion in der Ausstellung erscheint, ist in diesem Spannungsverhältnis zu sehen. Mit dem Werk, entstanden in New York für eine Ausstellung in der Michael Klein Gallery, reagierte die junge Künstlerin auf die häufigen Anfragen für Atelierbesuche, die sie zunächst leicht verwundert, bald aber in ihrer ganzen Tragweite zur Kenntnis nahm, ohne ihnen vorerst entsprechen zu können. Sie hatte kein Atelier, benötigte für ihre Arbeit aber auch keines. Um Kritikern und Kuratoren, die auf einem Atelierbesuch beharrten, neue und aktuelle Arbeiten zeigen zu können, brachte sie bei solchen Gelegenheiten Objekte in das Atelier eines ihrer Freunde, wo diese dann wie traditionelle Skulpturen begutachtet und ohne Kenntnis des Kontextes, für den sie entstanden waren und der damals für das Verständnis ihrer sich gerade erst konstituierenden Arbeit essenziell war, besprochen und beurteilt wurden. Rita McBride ist überzeugt, dass der Atelierbesuch damals wie heute dazu dient, den Künstler besser kennenzulernen und vor allem zu sehen, in welcher

15 Den Hinweis auf die Situation in Osteuropa und insbesondere auf das Werk von Bratescu verdanke ich Adam Szymczyk.

16 Zu Edward Krasinski vgl. Gabriela Switek (Hg.), *Avant-garde in the Bloc. Aspects of the oeuvre and the studio of Henryk Stazewski (1894–1988) and Edward Krasinski (1925–2004)*, Warschau 2009.

Umgebung und wie dieser lebt. Was aber, wenn der Künstler zum Atelierbesuch in ein fremdes Atelier einlädt? Die Installation *The Studio Visit* war im Schaufenster der Galerie ausgestellt. Bei der Eröffnung sang McBride zusammen mit Künstlerfreunden und Michael Klein ausgelassen Seemannslieder. Man saß auf den Holzbänken der Installation, die solide und elegant wie Schiffsmobiliar verarbeitet waren, und bediente zusammen blaue Seile, die über Rollen liefen, welche die Künstlerin an der Decke des Raumes befestigt hatte. Mit diesen Seilen konnte eine vor ihnen auf dem Galerieboden liegende, grob aus einem Verpackungskarton geschnittene Spirale in den Raum hochgezogen werden. McBride war an der Flexibilität dieser Skulptur interessiert, die wie ein Segel gehisst werden konnte, mithin am Bild des Schiffes, das durch diese Arbeit evoziert wurde. Wer segeln kann, kann auch den Kurs ändern. Aus heutiger Sicht erscheint ihr die Installation als ein naiver Versuch von Institutionskritik. Eine Kritik an Kuratoren, die mit dem Atelierbesuch ein Ritual aufrechterhalten wollten, das sinnlos geworden war, weil das zugrunde liegende Künstlerbild und statische Werkideal überholt erschienen. Längst werden die Methoden der Nachkriegsavantgarden, die einst in reiner Form praktiziert und auch theoretisch von anderen Verfahren abgegrenzt wurden, miteinander kombiniert. McBride arbeitet wie andere Künstler ihrer Generation an einer solchen Schnittstelle: jener zwischen Objektkunst und Konzeptkunst. Ihr Werk bringt damit zwei Kunstauffassungen zusammen, die einst als einander ausschließende Methoden angesehen wurden. So beschäftigt sie sich beispielsweise mit der Objektkunst von Donald Judd, dies allerdings mit einem konzeptuellen Bewusstsein, das von anderen amerikanischen Künstlern wie Michael Asher oder John Baldessari geprägt wurde. Rita McBride stellt Objekte her, baut Rauminstallationen, tritt aber auch mit Performances und als Autorin an die Öffentlichkeit. Sie arbeitet mit einer genuin modernistischen, mit der Form befassten visuellen Sprache, die sie im Werk kritisch reflektiert, indem sie Elemente aus der urbanen Architektur und dem Alltagsdesign einbezieht.

Atelierbilder geben Auskunft über die Bedingungen, unter denen Künstler arbeiten, sie sind aber auch Manifeste, in denen die gesellschaftliche Rolle des Künstlers, sein Verhältnis zu Sammlern, Auftraggebern und Publikum dargestellt sowie der Kunstbegriff einer bestimmten Epoche fassbar werden.

Courbet

Gustave Courbets Gemälde *Das Atelier des Malers, eine reale Allegorie, die sieben Jahre meines künstlerischen Lebens umfasst* (1855), das der französische Künstler für die im selben Jahr stattfindende Weltausstellung in Paris schuf, dann aber parallel zu dieser Schau zusammen mit ungefähr 40 weiteren Werken in einem eigenen, von ihm selbst finanzierten und organisatorisch betreuten Pavillon präsentierte, ist ein solches Manifest.¹⁷ Das Gemälde zeigt eine Ateliersituation. Im Zentrum des Gemäldes sitzt Courbet malend vor einer kleinen Landschaft, hinter ihm steht ein Modell, schräg vor ihm befinden sich ein Knabe, der ihn bei der Arbeit beobachtet, sowie ein spielendes Hündchen. Auf der rechten Seite, hinter dem Maler und somit mit Blick auf das entstehende Gemälde, sind seine Freunde aus Kultur und Gesellschaft zu erkennen. Hinter dem Gemälde, in der linken Bildhälfte, zeigt Courbet Verlierer und Profiteure, in seinen eigenen Worten „die Welt des gewöhnlichen Lebens, das Volk, das Elend, die Armut, der Reichtum, die Ausgebeuteten, die Ausbeuter, die Leute, die vom Tod leben“¹⁸. Sie können das Bild,

17 Bättschmann 1997 (wie Anm. 9), S.124f.

18 Gustave Courbet, zit. nach Werner Hofmann, *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, München 2010, S.12.

das Courbet in ihrer Gegenwart fertigstellt, nicht sehen. Nur der Maler ist tätig, beobachtet Werner Hofmann: „Der Maler an der Staffelei handelt als moralische Figur, bewußt und zielgerichtet, weder von Reflexion gehemmt (wie seine ‚Teilhaber‘) noch von Privategoismen angestachelt (wie die Ausbeuter) oder von aller Selbstbetätigung ausgeschlossen (wie die Ausgebeuteten). Worauf aber richtet sich sein selbstgewählter Erweckungsauftrag? Wir sehen Courbet beim Malen einer Juralandschaft. Wenn wir in diesem Lichtblick die ‚Botschaft‘, das Zentrum des Bildgedankens vermuten, so nicht bloß im Sinne einer aus Großstadtüberdruß entspringenden romantischen Rückbesinnung auf die Natur als eine (noch) unversehrte Ganzheit. Die Landschaft, das halb-nackte Modell (eine säkularisierte *Veritas*?) und die beiden Knaben stehen in einem vom Maler vermittelten Wechselbezug. In der Landschaft eignet sich der Mensch die Natur als Ganzes an, vermenschlicht sie, indem er sie zu seiner Schöpfung macht. Das ist nicht als Erfindung einer hybriden oder imaginären Gegen- oder Fluchtwelt zu verstehen, sondern als ein Bewußtmachen des Natürlichen in der Natur, als dessen Steigerung zur anschaulichen Summe eines elementaren Kräftepotentials.“¹⁹

Für Adam Szymczyk ist die kleine Juralandschaft, an der Courbet umgeben von Welt arbeitet, als „Sujet des Werkes und der eigentliche Anlass für die unwahrscheinliche, Zeitgrenzen sprengende Menschenversammlung“, die im *Atelier* dargestellt sei.²⁰ Die bis heute anhaltende Wirkung des Gemäldes, auf die Szymczyk im Zusammenhang mit dem polnischen Künstler Paweł Althamer zu sprechen kommt, erklärt er mit der im Bild angelegten „Bewegung hin zu den Grenzen der bekannten Welt, eine Reise ins Innere auf der Suche nach Ursprüngen (der konkreten Welt, aber auch ihrer geistigen Dimension)“.²¹ Althamer selbst bezeichnet seine Arbeitsweise als „realitätsbezogen“.²² Er studierte an der Kunstakademie in Warschau bei Grzegorz Kowalski. Dieser war in jungen Jahren Assistent des Architekten und Künstlers Oskar Hansen gewesen, der ab 1955 die Prinzipien der „Offenen Form“ unterrichtete, und entwickelte über die Jahrzehnte eine Lehrmethode, die auf das gemeinsame, prozessuale Arbeiten in der Klasse ausgerichtet ist. Die Studierenden arbeiten nicht nach selbst gestellten Aufgaben, sondern nehmen an Übungen teil, die zum festen Unterrichtsprogramm gehören. Weiß man um diese Herkunft des Künstlers, wird verständlich, weshalb neben ihm auch weitere der heute international bekannten polnischen Künstler der mittleren Generation wie Artur Żmijewski, von dem in der Ausstellung das Video *Blindly* (2010) zu sehen ist, oder die Künstlerin Katarzyna Kozyra die Zusammenarbeit suchen, performativ vorgehen und den Prozess selbst als Kunstwerk auffassen.²³ Żmijewski hat Blinde eingeladen, Bilder zu malen. Das Video dokumentiert Atelierarbeit. Während die Blinden malen, unterhält sich der Künstler mit ihnen respektvoll über das Malen, über Farben und Bilder, die *er* im Unterschied zu den Autoren der Werke sehen und beschreiben kann. Der sehr schöne, suggestive, elegische und gefühlvolle Film wirft Fragen grundsätzlicher Art auf: Wer darf sich bildnerisch ausdrücken? Haben Bilder das Sehen als Voraussetzung? Wie wird künstlerische Arbeit beurteilt? Wird vielleicht das Visuelle in der Kunst überbewertet? Gerade diese letzte Frage werfen auch andere Werke

19 Ebd., S.51.

20 Adam Szymczyk, „Eine reale Allegorie und die Ursprünge der Welt“, in: *PARKETT* 82, 2008, S.108–115.

21 Ebd., S.109.

22 Vgl. weiterführend Roman Kurzmeyer, Adam Szymczyk und Suzanne Cotter, *Paweł Althamer*, London 2011.

23 Zur neuen polnischen Kunst vgl. den Interviewband Tomasz Dabrowski und Stefanie Peter (Hg.), *Zeitgenössische Künstler aus Polen*, Göttingen 2011; dazu Jola Gola (Hg.), *Oskar Hansen. Towards Open Form/Ku Formie Otwartej*, Warschau und/ Frankfurt am Main 2005.

in der Ausstellung auf. Dem Film gelingt es, künstlerische Erfahrung zu zeigen, obschon die Protagonisten keine Künstler sind. Als Kurator der 7. Berlin Biennale (2012), die er unter den Titel FORGET FEAR stellte, radikalisierte Żmijewski seine Position. Im Vorwort zum Katalog schreibt er: „Kunst ist ein Mechanismus, der durch die Macht des Intellekts und der Intuition in Kombination mit einem Verlangen nach Dissens angetrieben wird. Ergebnis solchen künstlerischen Handelns muss nicht zwangsläufig merkwürdige und schwerverständliche Kunst sein, es können auch ebenso Werkzeuge sein, die aktiv in die Welt eingreifen.“²⁴ Ist es das, was Szymczyk meint, wenn er die Kunst von Althamer als eine zu charakterisieren versucht, die „vom Realen verzehrt werden muss“? Die Arbeiten müssten, ist Szymczyk überzeugt, „buchstäblich in der Gesellschaft aufgehen und dort aufkeimen durch praktisches Lehren, Denken, Schaffen und mittels individueller oder kollektiver Aktionen, die ihren Platz als Teil einer Realität beanspruchen, die in Anlehnung an Courbets Verständnis von Kunst als wirkungsvollem Vertreter für sozialen Wandel und Natur als ‚das Ensemble von Menschen und Dingen‘ und nicht als Gegenstand mythischer Kontemplation definiert werden kann. Nur wenn die Kunst die Verwandlung gelebter Erfahrungen bewirkt, kann die Allegorie real und die Suche nach den Ursprüngen aufgegeben werden.“²⁵ Die Abschlussarbeit von Paweł Althamer an der Warschauer Akademie bestand aus einem *Selbstbildnis* (1993) und dem Video *Master's Project* (1993). Das lebensgroße, naturalistische Selbstbildnis als nackter junger Mann formte er aus Gras, Hanf, Tierdärmen, Wachs und Haar. Das Video zeigt den Studienabgänger, wie er die Akademie verlässt, einen Bus besteigt und an den Stadtrand fährt. Die Kamera folgt ihm in den Wald, wo er seine Kleidung ablegt und nackt in der Natur verschwindet. Ist Bildhauerei im Kern nicht eine Beschäftigung mit dem Körper im Raum? Diesem Credo jedenfalls folgt Althamer in seinem Schaffen seit den Anfängen. Seine Werke erzählen von einem handlungsorientierten Verständnis der Wirklichkeit und der Begeisterung für partizipative und performative Werkformen. Reisen, gemeinsam spazieren gehen und unterwegs sein, mit der Familie, mit den unbekanntem Nachbarn, mit Kuratoren oder Künstlerfreunden, oder wie dieses Frühjahr im Schweizer Jura, nicht weit entfernt von Ornans, der Geburtsstadt Courbets im französischen Jura, mit Kunststudenten – dies sind mögliche künstlerische Ausdruckformen. Unseren Aufenthalt in Saignelégier vom 15. bis 18. April 2013, wenige Tage nach der Schneeschmelze und am Anfang der Vegetationsperiode, insbesondere die gemeinsame Tageswanderung, während der niemand sprechen sollte, thematisiert Althamer in einem Video, das im Rahmen der Ausstellung zu sehen ist.²⁶

Kunst von ihrem Anfang her denken

Heute, im frühen 21. Jahrhundert, existiert die absolute Idee von Kunst als Bedingung für die Wahrnehmung und Behandlung als Kunstwerk, wie sie noch in der Moderne Geltung hatte, nur mehr als Erinnerung oder sie taucht wie ein Gespenst aus einer anderen Zeit auf. Viele Werke der zeitgenössischen Kunst thematisieren den bildnerischen Prozess, ohne sich dabei auf ein zu schaffendes finales Werk zu beziehen, auf ein offenes Ende oder einen offenen

24 Artur Żmijewski, „Vorwort“, in: *FORGET FEAR. 7. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*, Berlin 2012, S. 10.

25 Szymczyk 2008 (wie Anm. 20), S. 114.

26 Am kleinen Symposium des Instituts Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel mit Paweł Althamer im FS 2013 in Saignelégier haben folgende Studentinnen und Studenten des Master of Fine Arts teilgenommen: Iris Baumann, Keunhyung Cho, Daniela Brugger, Caroline von Gunten, Marc Hartmann, Adrian Kaeser, Nicole Jeannine Keller, Chantal Küng, Andreas Mattle, Kathrin Siegrist, Angelika Schori, Andreas Thierstein, Evelina Velkaite, Tim Wandelt, Nicole Wietlisbach, Johannes Willi, Maria Zimmermann, Claire Zumstein.

Sinnhorizont im Sinne Umberto Ecos, sondern umgekehrt, mit Blick auf eine offene Ausgangslage.²⁷ Das ist *eine* These dieser Ausstellung, die es nun beschreibend zu vertiefen und mit Werkbeispielen zu veranschaulichen gilt. In den weiteren Überlegungen soll deshalb nicht länger von der die Moderne begleitenden Angst der „Unmöglichkeit, die Kunst zu vollenden“²⁸ die Rede sein, sondern im Gegenteil von unserer Beobachtung, dass sich, wie schon die bisher beispielhaft vorgestellten Werke der Ausstellung veranschaulichen, *viele* zeitgenössische Werke mit dem Anfang befassen. Wie beginnt künstlerische Arbeit heute, wo und weshalb? In unserer Ausstellung sind Arbeiten der Gegenwart zu sehen, die die Kunst von ihrem Anfang her zu denken und zu entwerfen versuchen, allerdings, und dies sei mit Nachdruck betont, nicht im Sinne eines idealen, per se (wiederum) unerreichbaren Zustandes der Offenheit, sondern als mögliche, neu zu erprobende Praxis. 2006 schickte Karin Sander eine weiß grundierte Fertgleinwand unverpackt zu einer Ausstellung. Seither wurden zahlreiche weitere solcher Leinwände von der Künstlerin in die ganze Welt verschickt. Sie sind auf der Rückseite abgedeckt, auf diesem Rückenschutz stehen Sender- und Empfängeradressen. Der Transport und die voraussehbaren, aber auch zufälligen Manipulationen an der unverpackten Leinwand unterwegs hinterlassen Spuren. Die Künstlerin akzeptiert jeden Zustand als Bild. Es gibt keine formalen Kriterien für die Beurteilung des einzelnen Bildes. Ausgangs- und Zielort der verschickten Leinwand werden Bestandteil des Werktitels. Sander nennt diese Werke, die während und durch den Transport geschaffen werden und von denen nun auch einige in Siegen zu sehen sind, *Mailed Paintings*. Sander produzierte für die gegenwärtige Ausstellung neue Arbeiten, indem sie im Vorfeld auf ihren Reisen Leinwände kaufte und ans Museum schickte. *Mailed Paintings* werden nicht im Atelier geschaffen, sondern sie entstehen in der Öffentlichkeit. Sie zeigen, was ihnen widerfahren ist, die Spuren ihrer Verwendung und ihrer Behandlung. Jeder Zustand bleibt dauerhaft vorläufig, da es sich im Prinzip um einen in die Zukunft offenen Prozess handelt. Die Arbeit zeigt den Prozess der Produktion als einen anonymen, der Kontrolle und Einflussnahme der Künstlerin entzogenen, von ihr aber bewusst ausgelösten Vorgang. Man denke hier an *Free Running Rhythms and Patterns: Version II* (2000), das Protokoll einer Selbstbeobachtung von Andrea Zittel, in dem die Künstlerin von der Zeit vor der eigentlichen Produktion eines Werkes berichtet. Katrin Grögel bringt Zittel in Verbindung mit Allan Kaprow und arbeitet eine Verwandtschaft der Künstler heraus in Hinblick auf die „Anerkennung und Offenlegung der Bedingtheit der Kunst durch den Lebenskontext, aus dem sie entsteht“.²⁹ Bei der 27 Wandtafeln umfassenden Arbeit *Free Running Rhythms and Patterns: Version II* (2000) handelt es sich um die Auswertung eines Experiments, das die amerikanische Künstlerin vom 30. Oktober bis 7. November 1999 in Berlin durchführte und das darin bestand, während der gesamten Woche ohne Zeitmessung und ohne Tageslicht in einem unterirdischen Raum zu leben und zu arbeiten. Der Tagesablauf wurde von einem Videoüberwachungssystem mit Zeitrechner aufgezeichnet. Die Abfolge der Tätigkeiten (Arbeit, Nahrungsaufnahme, Haushalt, Körperpflege, Kommunikation und Schlaf) hat Zittel

27 „Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.“ Umberto Eco, „Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten“, in: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977, S. 154–185, hier: S. 165; Eco entwickelte seine Poetik des offenen Kunstwerks anhand informeller Kunstwerke der europäischen und US-amerikanischen Nachkriegskunst.

28 Belting 1998 (wie Anm. 2), S. 151.

29 Katrin Grögel, „„Performing Life“ – Vom täglichen Leben als Aufgabe bei Andrea Zittel“, in: Annamira Jochim und Theodora Vischer (Hg.), *Wo endet die Kunst, wo beginnt das Leben? Beiträge der Tagung vom 12. und 13. September 2008 anlässlich der Ausstellung ‚Andrea Zittel, Monika Sosnowska: 1:1‘ im Schaulager Basel*, Göttingen 2009 (= Schaulager-Hefte), S. 43–54.

später mit grafischen Mitteln auf Tafeln dargestellt. Ablesbar ist der sich während des Experimentes leicht verändernde Lebensrhythmus der Künstlerin.³⁰ Katharina Grosse verlegte das Malen in einem Moment größter Wut und Frustration über die Kunstszenen aus dem Atelier in das Schlafzimmer ihrer Düsseldorfer Wohnung, um „eine Arbeit an einem Ort zu machen, der zu keiner Institution gehörte, kein Publikum, keine Öffentlichkeit haben und auch keine mitgedachte Rezeption erfordern würde“.³¹ Sie besprühte den Raum und mit ihm alles, was sich darin befand: ihr Bett von Jasper Morrison, Kleider, Bücher und selbst die Kunstwerke, die sich im Raum befanden. „Mit dieser Arbeit fing ich an“, schreibt Grosse, „Illusionismus neu zu erleben: als Verfahren, Raum und Zeit anders zu denken. Illusionismus stellt für mich keine Täuschungsstrategie dar, sondern die Eröffnung von unendlichen Erfahrungsmöglichkeiten der Realität.“³² Rosalind Krauss spricht anhand des Beispiels von Bruce Nauman vom Atelier als einem Ort des erweiterten Feldes künstlerischer Arbeit, die in seinem Fall lange Zeit stattfinden konnte, ohne dass sie materialisiert oder auch nur schon dokumentiert werden musste.³³ Kunst war der Idee nach nicht mehr abhängig von einem institutionellen Kontext (Galerien, Museen) wie das Ready-made oder auch von öffentlicher Anerkennung (Publikum, Kritik, Sammler). Bruce Nauman in einem Interview: „What you are to do with the everyday is an art problem.“³⁴ Ein beredter Kommentar zu dieser Haltung ist seine späte Video-Installation *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), in der er im Verlauf von 42 Nächten aufgezeichnete Bilder aus seinem von Mäusen, Insekten und einer Katze besuchten Atelier in Galisteo, New Mexico, zu einem Werk über die Abwesenheit des Künstlers im Atelier und das sich vor der Kamera visuell und akustisch ereignende Leben vor Ort orchestriert.

Wenn es eine Parallele zu Courbet gibt, dann vielleicht die, dass im Zentrum unserer Überlegungen und unserer Beobachtungen die Tätigkeit des Künstlers als „bewusstes Subjekt“ steht, und direkt damit verbunden die Frage, wie sich diese heute in einem Kunstwerk zeigen kann?³⁵ Mit dieser Fragestellung bewegen wir uns im aktuellen Spannungsfeld von Atelier, Produktion und Ausstellung, wobei die Eigenschaften, für die jeder dieser drei Begriffe steht, sich gegenseitig überlappen, ohne je deckungsgleich zu sein.

Atelier/Produktion/Ausstellung

Die englische Künstlerin Elizabeth Wright zeigt in der Ausstellung eine zweiteilige Arbeit, die sich mit fotografischer Wahrnehmung befasst, ohne dass dabei Fotografien im Spiel wären oder entstehen würden. Zu sehen sind eine Kamera und ein Stativ. Es handelt sich um Zementabgüsse einer analogen Fotokamera (Ricoh XR-2 SLR) und eines Velbon-Stativs, wie sie im ausgehenden 20. Jahrhundert von Künstlern – auch von ihr selber – für die Dokumentation ihrer Arbeit im Atelier im Einsatz waren. Auf Wachsabgüssen der Kamera und des Stativs hinterließ Wright an bestimmten Stellen Fingerabdrücke, ungefähr dort, wo die Hände der Fotografin die Kamera bei der Arbeit

30 Vgl. das Kapitel „A – Z Time Trials“ in: Andrea Zittel. *Critical Space*, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Museum Houston u. a., München u. a. 2005, S. 152–159.

31 Katharina Grosse, „Das Schlafzimmer“, in: *Boden und Wand/Wand und Fenster/Zeit*, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich 2009, S. 107.

32 Ebd.

33 Rosalind Krauss, „Fat Chance: Bruce Nauman (2002)“, in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, hg. von Lynne Cooke und Karen Kelly mit Barbara Schröder, New York 2009 (= Dia Art Foundation, New York, Nr. 4), S. 137–146.

34 Zur Bedeutung des Ateliers bei Nauman generell vgl. MaryJo Marks, „Seeing through Studio: Bruce Nauman“, in: Wouter Davidts und Kim Paice (Hg.), *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam 2009, S. 93–117, das Zitat auf S. 114.

35 Hofmann 2010 (wie Anm. 18), S. 41.

damit halten würden. Das Wachpositiv mit den Fingerabdrücken wurde in einem weiteren Arbeitsschritt erneut abgegossen, diesmal in Zement. Die Oberfläche der Skulptur bemalte die Künstlerin entsprechend dem Original, um den Abguss möglichst wirklichkeitsnah erscheinen zu lassen. Der Zement nimmt in der Skulptur auch den Leerraum im Innern der Kamera ein, der für die Belichtung des Films nötig wäre. Die Kamera, die eine wichtige Rolle bei der Verbreitung, Dokumentation und Produktion moderner Kunst spielt, kann diese Funktion als Skulptur nicht mehr erfüllen, ist kein Apparat mehr, sondern ist selbst zu einem Bild geworden.

Die Kamera, die im Atelier meistens nach Abschluss des bildnerischen Prozesses benutzt wird, um das fertiggestellte Kunstwerk zu dokumentieren, bevor es das Atelier verlässt, damit es verkauft, ausgestellt oder eingelagert werden kann, wird selbst zum Ausgangspunkt eines traditionellen plastischen Prozesses. Inbegriff der Möglichkeit technischer Reproduzierbarkeit, wird sie einem mechanischen Reproduktionsverfahren unterworfen und damit innerhalb der Geschichte der Skulptur diskutierbar. Mit der Vervielfältigung von Bildern, an deren Anfang Fotografie und Film stehen, und inzwischen auch von mehrdimensionalen Dingen durch die digitale Technik wurden die Voraussetzungen geschaffen, um die Begriffe „Original“ und „Ursprung“ neu zu denken. Für diesen Prozess hat Walter Benjamin mit seiner 1936 erschienenen Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* einen bis heute wirksamen Impuls gegeben. Georges Didi-Huberman erinnert daran, dass Benjamin schon einige Jahre zuvor, 1928, die Dimension der Zeit in die Diskussion um die Begriffe „Original“ und „Ursprung“ eingebracht hatte und Ursprung nicht synonym zu „Quelle“ verwendete, sondern als „Strudel im Fluss“, als einen Prozess verstanden wissen wollte.³⁶ In seinen Überlegungen zur Aktualität von Abdruckverfahren fragt Didi-Huberman: „Ist der Prozeß des Abdrucks die *Berührung mit dem Ursprung* oder der *Verlust des Ursprungs*? Bekundet er die Authentizität der Präsenz (als Prozeß der Berührung) oder im Gegenteil den Verlust der Einzigartigkeit, der sich aus der in ihm angelegten Möglichkeit der Reproduktion ergibt? Erzeugt er das Einmalige oder das vielfach Verstreute? Das Auratische oder das Serielle? Das Ähnliche oder das Unähnliche? Die Identität oder das Unidentifizierbare? Die Entscheidung oder den Zufall? Den Wunsch oder die Trauer? Die Form oder das Formlose? Das Gleiche oder das Veränderte? Das Vertraute oder das Fremde? Die Berührung oder die Distanz? [...] Ich denke, daß der Abdruck das ‚dialektische Bild‘, das Aufrühren all dessen ist: etwas, das uns ebenso die *Berührung* anzeigt (der Fuß, der sich in den Sand eindrückt) wie den *Verlust* (die Abwesenheit des Fußes in seinem Abdruck), das uns ebenso die Berührung des Verlusts anzeigt wie den Verlust der Berührung.“³⁷

Ricoh XR-2 SLR Camera and Velbon Tripod (2013) entspricht diesem von Didi-Huberman angeführten „dialektischen Bild“, nicht nur weil das Werk inhaltlich mechanische und technische Reproduktion in sich zusammenführt und wechselweise thematisiert, sondern auch, weil die Künstlerin ein Werkzeug, das der Verbreitung von Bildern diene, als Ausgangspunkt für die Herstellung eines plastischen Objekts verwendet hat, das in der Sprache der Kunstwissenschaft als Original bezeichnet werden kann. Indem die Künstlerin die in Wachs abgegossene Kamera durch Fingerabdrücke modifizierte, hat sie den technischen Apparat personalisiert und zugleich – nicht ohne Ironie – Stellung bezogen in einem alten Konflikt innerhalb der Bildhauerei: Zwar arbeitete sie mit dem Abdruck, der kein Verfahren der Nachahmung ist und

36 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S.9.

37 Ebd., S.10.

deshalb historisch gesehen kein anerkanntes künstlerisches Verfahren darstellt, doch die subtile plastische Manipulation des Wachsmodells transformiert den Abguss und ordnet ihn der Skulptur zu.

In diesen Diskussionszusammenhang gehören in der Ausstellung auch die Werke von Adrian Schiess, Paul Sietsema, Mai-Thu Perret und Sarah Rossiter. Wie anfangen? Und weshalb? Mit welcher Legitimation? Woher kommen die Bilder? Wie kommt man zur Sprache? Die Moderne ist für diese Künstler ein Resonanzraum. Anfangen heißt für sie, eine Distanz herzustellen und diese im Werk zu erkennen zu geben. Es bedeutet, am Werk zu zeigen, dass sie sich selber als erste kritische Betrachter der Arbeit verstehen. Dies ist ein weiterer Aspekt der in dieser Ausstellung zur Anschauung gebrachten Ästhetik der Produktion. Ihre Werke teilen sich mit wie ein Echo von Methoden, Themen und Ausdrucksformen der Moderne.

Von Sarah Rossiter sind Fotografien eigener Malerei zu sehen, die sie im Original nicht ausstellt. Sie bezeichnet ihre Atelierarbeit als Untersuchung über das Kunstmachen. Wie könnte Abstraktion im digitalen Zeitalter aussehen? Wie ist Authentizität in einer Epoche möglich, in der die digitale Technologie es erlaubt, zu modularisieren und ständig neu zusammzusetzen? Dies sind einige der Fragen, die Rossiter als Künstlerin beschäftigen. In einer ersten Phase entstehen in einem performativen Prozess, den sie als freie Improvisation bezeichnet, gestische, ungegenständliche Gemälde. In einer zweiten Phase befasst sie sich mit dieser Malerei. Sie fotografiert die Gemälde digital und bearbeitet die Dateien. Das digitale Bild wird als Material betrachtet, mit dem sie in jeder Hinsicht weiterarbeiten kann, ohne die ursprüngliche Komposition eines Gemäldes respektieren zu müssen. Das Malen trennt sie konzeptuell vom Kunstmachen. Sie versucht, das Malen als reine Handlung zu erleben, als einen Zustand der Freiheit, der ihrer Erfahrung nach nur während dieser Tätigkeit bestehen kann. Umgekehrt ist die Betrachtung des digitalen Bildes und die nachfolgende Bearbeitung eine Möglichkeit, die eigene Autorschaft zu untersuchen, der Kritik zu unterwerfen und zu rekonstruieren. Das Werk ist eine im Vergleich zur Malerei auf Papier im Format deutlich größere, digitale Fotografie. Der Betrachter erhält einen weiten, offenen Zugang zu einem Moment, der als malerischer Akt sehr persönlich war und unsichtbar bleibt. Weggelassen werden bei der digitalen Bearbeitung alle Spuren, die den malerischen Prozess in Zeit und Raum verorten, sowie alle Elemente, in denen Rossiter sich selbst erkennen kann und die sie emotional mit diesem Moment in der Vergangenheit verbinden – den aus ihrer Perspektive weniger wünschenswerten Aspekten ihrer Autorschaft. Die Atelierarbeit ist somit das eigentliche Thema ihrer Werke, da die beschriebenen Arbeitsschritte es ihr ermöglichen, eine Distanz zwischen sich und dem fertigen Kunstwerk einzuführen.

Der Ansatz, das eigene Werk als eine Möglichkeit aufzufassen, sich selber Methoden, Themen und deren künstlerische Umsetzung vor Augen zu führen und damit als Künstlerin oder Künstler in eine reflexive Distanz zur eigenen Produktion zu treten, um weiterzuarbeiten und dabei wieder neu zu beginnen, findet sich auch bei Mai-Thu Perret. Ihre Installation *Donna Come Me* (2008) bezieht sich auf ihren in New York entstandenen Film *An Evening of the Book* (2007), der von Varvara Stepanovas Bühnenbild für ein Agit-Prop-Stück mit dem gleichnamigen Titel angeregt ist.³⁸ Die Schaufensterpuppe, welche in *Donna Come Me* vor einem bemalten Teppich sitzt, trägt denselben blauen Overall voller Farbflecken, den die Performerin Fia Backström trug, als sie im Film ein Stück Stoff zuschnitt und es anschließend an die Wand hängte. Es ist

38 Julien Fronsacq, „Medium – Botschaft“, in: *PARKETT* 84, 2008, S. 129.

derselbe Overall, den auch Mai-Thu Perret einige Monate später überzog, um die an einen Rorschachtest, an Andy Warhol oder, wie die Künstlerin selbst meint, an eine von Yves Kleins *Anthropometrien* erinnernde Malerei auf den Teppich zu malen, vor dem nun die Puppe sitzt. Die Künstlerin schlüpft nicht in verschiedene Rollen, sondern sie verortet ihre Arbeit an unterschiedlichen Stellen in der Kunstgeschichte, indem sie den Overall voller Farbflecken von verschiedenen Figuren, jede eine Künstlerin, in unterschiedlichen Zusammenhängen tragen lässt. Perret versteht *Donna Come Me* als Installation, welche die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Objekt aufwirft und dazu anregt, bildnerische Prozesse zu imaginieren und darüber nachzudenken, zunächst und entschieden aus der Perspektive einer Künstlerin. In der Ausstellung *Beispiel Schweiz* im Kunstmuseum Liechtenstein haben wir mit der Künstlerin um ihre Arbeit *Donna Come Me* herum eine Art „Period Room“ mit Kunstwerken aus der Schweiz gestaltet, denen gemeinsam war, dass sie eine, wie die Künstlerin schreibt, „häusliche oder nützliche Qualität“ haben: Ein Schal von Camille Graeser, Kleider von Sophie Taeuber-Arp aus ihrer Zeit am Cabaret Voltaire in Zürich, Schmuck von Dieter Roth, Möbel von Max Bill oder Lampen von Valentin Carron, um nur einige der ausgestellten Dinge zu erwähnen. Perret beschrieb den Raum als „Versuch, etwas über die Versprechen des Geometrischen und der Moderne und deren Beziehung zu einem Bereich zu sagen, der unklarer, vielleicht aber auch vertrauter ist: der Welt von Körper und Seele, und eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie diese zur Sehnsucht nach sauberen Linien und analytischer Klarheit passen und mit dieser Hand in Hand gehen“.³⁹

Jonas Zakaitis sagte über *Figure 3* (2008), den Film von Paul Sietsema, es verdichte sich darin alles so stark, „dass es schwierig ist, zwischen dem Akt des Sehens und den Dingen selbst zu unterscheiden“.⁴⁰ Der 16-mm-Stummfilm des amerikanischen Künstlers hat eine Länge von 16 Minuten, er wird in der Ausstellung geloopt und als Installation mit dem Projektor gezeigt und besteht aus Schwarz-Weiß-Bildern, die wie in einer Diaschau auftauchen und wieder vergehen. Man taucht zunächst ein in eine informelle Welt, in der nur Fragmente von Fragmenten sichtbar werden. Es ist sowohl ein Blick ins Atelier des Malers als auch einer in die Natur. In beiden Fällen ist die Kamera zu nah an den Dingen, um sie erkennbar zu machen. „Je länger der Film dauert“, schreibt Zakaitis, „umso mehr wird er zu einer Art archäologischen Präsentation von verschiedenen Artefakten, ausgegraben aus der Tiefe und von weit her.“⁴¹ Teller, Töpfe, Münzen, Löffel, Netze und Seile kommen ins Bild und werden aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt: Ein langsamer Bilderfluss, in dem die aufgerufenen Gegenstände zugleich auch als Erinnerung *und* Idee der Dinge erscheinen. Das Material, das man zu erkennen glaubt, ist porös und zerbrechlich. Es gibt Stellen, an denen die Bilder sich orange verfärben und wie überbelichtet erscheinen. Einer der Gegenstände, die im Film thematisiert werden, ist ein Schlüssel. Nicht der Schlüssel zum Film, wie Sietsema ausführt, sondern das Symbol für die Erklärung als solche. Zu sehen ist das Bild vom Abguss des Schlüssels jenes Ateliers, in dem der Film produziert wurde. Dieser Schlüssel, sagt der Künstler, würde die Tür zum Atelier öffnen, in dem die Antworten auf alle Fragen, die der Film stellt, vielleicht zu finden wären.⁴² In Sietsemas

39 Mai-Thu Perret, „Hand in Hand mit meiner Schwester“, in: Roman Kurzmeyer und Friedemann Malsch (Hg.), *Beispiel Schweiz: Entgrenzungen und Passagen als Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz, Ostfildern 2011, S. 197–200.

40 Jonas Zakaitis, „Portrait Paul Sietsema: Eine bestimmte Art von Realismus“, in: *SPIKE Kunstmagazin* 31, 2012, S. 72–83.

41 Ebd., S. 81.

42 Bruce Hainley, „Skeleton Key: A Conversation with Paul Sietsema“, in: *Figure 3. Paul Sietsema*. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2009, S. 41–51.

Schaffen hat die Atelierarbeit zentrale Bedeutung, sowohl als Metier als auch in Hinsicht auf die Motive und Themen. Die im Film zu sehenden Gegenstände sind keine digitalen Bilder, sondern analoge Aufnahmen von Objekten, die er mit seinen Mitarbeitern im Atelier für die Filmaufnahmen hergestellt hat. Die Tropfränder der Farbdosen, selbst die gefaltete Zeitung, auf der die Dosen scheinbar die Spuren hinterlassen haben, verdanken sich spezifischen handwerklichen Nachahmungstechniken. Der Text ist lesbar, die Zeitung lokalisierbar und datierbar. Er zerlegt Gemälde in ihre Einzelteile, um zu verstehen, was ein Gemälde und was ein Bild ist. In seinen Werken thematisiert er diesen Vorgang. Er malt nicht nur diese Einzelteile, sondern auch die Werkzeuge, die für die Arbeit Verwendung fanden. Es gibt das Objekt, sagt Sietsema in einem Gespräch über *Figure 3*, und es gibt die Darstellung des Objekts. Er aber sei an einer dritten Kategorie interessiert, die nicht einfach Material oder Abbild sei, sondern in gewisser Weise beides.⁴³

Adrian Schiess ist für seine liegend ausgestellten, mit Industrielack bemalten Platten bekannt, deren glänzenden, farbigen Oberflächen das einfallende Licht und die Umgebung spiegeln. Schon 1989 beschäftigte sich der Künstler auch mit digitalen Arbeiten, zunächst für Monitore, bald zeigte er diese Farbverläufe in seinen Ausstellungen auch als Wand- und Raumprojektionen. Das Werk umfasst zudem ungegenständliche Malerei auf Leinwand, Aquarell, Fotografie sowie figurative Zeichnung.⁴⁴ Um 1997 kam als weitere Werkform das Materialbild hinzu. Es handelt sich um mehrschichtige, voluminöse, zugleich extrem verdichtete Bilder, in die der Künstler Laub und Blüten aus seinem Garten, Sand, bemalte Papiere, Kartons, eingetrocknete Farbe, zerdrückte Farbdosen und weitere Atelierabfälle einarbeitet. Neben diesen Materialbildern entstehen seit 1986 Polaroids und Fotografien, beispielsweise von Farbkrusten auf dem Atelierboden oder von Oberflächen seiner Gemälde, die der Künstler seit wenigen Jahren auch auf Platten und Leinwand in anderem Maßstab reproduzieren lässt. Bei den Platten minimiert Adrian Schiess die Bildinformation, da er die Oberfläche des technischen Trägers bis auf die Farbe („colour“) und den Glanz entleert. Die Assemblagen dagegen sind verdichtete, opake Bilder. Das mehrschichtige, kontingente Beladen des Bildträgers mit Material und Farbe („paint“) ergibt reliefartige, dichte, unförmige Wandobjekte. Da er für diese Werke Atelierabfälle nicht nur verwendet, sondern die Materialien auch tatsächlich wie schnell auf dem Atelierboden zusammengekehrten Abfall zeigt, ist den Gemälden bei aller Schönheit, die den barocken Trümmerbildern eigen ist, eine Dimension des Scheiterns eingeschrieben: Im Unterschied zum frühen John Chamberlain, der lackierte Bleche, die er vom Schrotthändler bezog, zu farbigen Volumen formte und presste, gilt für die Materialbilder von Schiess das minimalistische Credo, wonach, wie Judd 1964 schrieb, das Werk ein „unteilbares Ganzes“ sein soll, ausdrücklich nicht mehr.⁴⁵ Er benutzt für die beiden gegensätzlichen Werkgruppen Verfahren, die sich um das Konzentrieren und das Zerstreuen von Sinn drehen, die künstlerisch aber, auch seiner eigenen Einschätzung nach, doch zu ähnlichen Ergebnissen führen. Es ergebe sich ein „Rest von Bild“, sagte Adrian Schiess, als ich ihn vor einigen Jahren zu seinen Materialbildern

43 Ali Subotnick, „1000 Words: Paul Sietsema Talks about *Figure 3*, 2008“, in: *Artforum*, März 2008, S. 340.

44 Die Ausführungen zu Adrian Schiess folgen den Überlegungen des Verf. in: Stephan Kunz und Roman Kurzmeyer (Hg.), *Adrian Schiess. Werke/Works 1978–2012*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Chur, Chur/Heidelberg/Berlin 2012, S. 252–259.

45 Donald Judd, „Specific Objects“, in: Thomas Kellein (Hg.), *Donald Judd: Das Frühwerk 1955–1968*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld und Menil Collection, Houston, Köln 2002, S. 86–97.

befragte, „ähnlich zufällig und flüchtig wie die Bilder, die sich einstellen auf den glänzenden lackierten Oberflächen der Platten“.⁴⁶

Werkformen sind, wie die Geschichte lehrt, immer an eine bestimmte künstlerische Praxis gebunden. Im Fall von Schiess' Platten sind es der White Cube und das Medium der Ausstellung, die diese Praxis bestimmen. In Siegen ist eine für die Ausstellung konzipierte Platte in den Räumen der Sammlung zu sehen und interagiert mit der dort gezeigten Malerei der Rubenspreisträger. Die Materialbilder und die übermalten Fotografien des Atelierbodens dagegen rufen im Zeitalter des konzeptuellen Bildes und des Ausstellungskünstlers das Atelier in Erinnerung und damit eine grundsätzlich andere Praxis. Sie verweisen auf das Metier des Malers, erzählen von geleisteter (handwerklicher) Arbeit und der dabei (unvermeidlich) erzeugten Entropie. Schiess richtet den Blick auf die ärmlichen und trostlosen Spuren der künstlerischen Prozesse im *eigenen* Atelier. Diesen Rest, der über die Prozesse selbst und deren Gelingen oder Scheitern nichts auszusagen vermag und den in seine Bestandteile auszudifferenzieren deshalb keinen Sinn machen würde, bringt er in seinen Materialbildern und den übermalten Fotografien des Atelierbodens wie selbstverständlich in eine willkürliche, beiläufige und ästhetisch indifferente Form. Die Assemblagen bezeichnet Schiess als Modelle, um diesen „Rest von Bild“ visuell zu fassen und zu reflektieren. Auf den informell übermalten Fotografien, die den Blick auf den Atelierboden zeigen, bildet dagegen die Farbe selbst – sowohl das aufgetragene Material als auch die Farbigkeit –, einen Ort der lebendigen malerischen Gegenwart. An der Farbe hat Adrian Schiess in seinem Œuvre stets festgehalten, weil sich Farbe, wie er nie müde wird zu betonen, der Begrifflichkeit entziehe.

Ausstellung als Ort der Produktion

Juliane Rebentisch hebt in ihrer Ästhetik der Installation hervor, dass es sich bei der Installation um eine Kunstform handele, „die selbst wesentlich Ausstellung ist“.⁴⁷ Eine Werkform, die idealtypisch die „Einheit von Raum und Zeit und von Ort und Werk“ ermöglicht, welche schon der Idee des Ateliers von Brancusi zugrunde lag und Brian O'Doherty dazu anregte, von dessen Pariser Atelier, das inzwischen als Rekonstruktion vor dem Centre Georges Pompidou in Paris wiederaufgebaut wurde, als einem Prototypen für den modernen Ausstellungsraum zu sprechen.⁴⁸ Die Ausstellung selbst als Ort der Produktion aufzufassen, ist ein seit den späten 1960er-Jahren oft begangener Weg, um diese Einheit auf Zeit herzustellen. Das wohl meistdiskutierte Beispiel ist die Ausstellung *When attitudes become form* (1969) in der Kunsthalle Bern, vermutlich weil es sich nicht um das Projekt eines einzelnen Künstlers handelte, sondern um die Konzeption einer Gruppenausstellung und die Manifestation einer Künstlergeneration.⁴⁹ Harald Szeemann, seit 1961 Leiter der Kunsthalle Bern, hatte nicht Werke ausgewählt, transportiert und inszeniert, sondern er hatte eine junge Generation von meist wenig bekannten Künstlern zur Umsetzung ihrer Ideen in der Ausstellung eingeladen. Die Kunsthalle war vor und sogar während der Ausstellung ein Werkplatz, ein Atelier, in dem Künstler vor Ort arbeiteten und die Werke auch im Raum platzierten. Selbst nach der Eröffnung wurde die Ausstellung noch mit Arbeiten ergänzt.

46 Adrian Schiess im Gespräch mit dem Verf., in: *Adrian Schiess. Flache Arbeiten 1987–1990. Mit einem Gespräch zwischen Roman Kurzmeier und Adrian Schiess und einem Nachwort von Beat Wismer*, Aargauer Kunsthhaus Aarau (Schriften zur Aargauischen Kunstsammlung), Aarau 2007, S. 43.

47 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 265.

48 Michael Diers, „atelier/réalité: Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in: *Topos Atelier 2010* (wie Anm. 14), S. 5.

49 Vgl. Christian Rattemeyer u. a., *Exhibiting the New Art: 'Ob Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London 2010.

In der späteren Rezeption dieser Ausstellung verlagerten sich das Interesse und die Diskussion aber mehr und mehr von einzelnen Werken und den Produktionsbedingungen auf die kuratorische Idee und den Kurator selbst.⁵⁰ Die Rekonstruktion der Ausstellung in der Fondazione Prada, einem barocken Palast am Canale Grande in Venedig, während der Biennale 2013 basierte auf Installationsansichten, die schon bislang das Bild von dieser Ausstellung weitgehend geprägt haben. Ausstellungen werden in Fotografien und Fernsehberichten überliefert. Seit wenigen Jahren bekommen wir diese Bilder schon vor dem Ende der Ausstellungen zugespielt. Diese Bilder sind stärker als die persönlichen Erinnerungen derer, die eine Ausstellung gesehen haben. WHEN ATTITUDES BECOME FORM Bern 1969/Venice 2013 thematisierte die Bedeutung der Dokumentarfotografie für die neuere Kunstgeschichte und war in erster Linie die Ausstellung einer Ausstellung.⁵¹ Die mit der Schau in Bern ursprünglich verbundenen Intentionen, wie sie in den Archiven dokumentiert sind, lassen sich in Venedig nicht mehr erkennen.

Mit der Neubestimmung der Funktion des Ateliers wurde es möglich, dieses zeitweilig in die Fabrik, auf die Straße, in die Wüste, an die Hochschule oder eben in die Ausstellung zu verlegen. Die Ausstellung selbst kann seither zu einem Raum werden, in dem das Werk entwickelt und realisiert wird. Caroline A. Jones schildert am Beispiel von Robert Smithson, wie die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, das Delegieren der Werkausführung an Bauunternehmen (im Falle seiner mit schweren Baumaschinen ausgeführten Land-Art-Projekte) und die Nutzung der Arbeitskraft Dritter zu einem zentralen Thema der amerikanischen Kunst nach 1970 wurden.⁵² Die Kunst entsteht außerhalb des Ateliers, die Idee begründet die künstlerische Autorschaft. Die Ausführung des Werkes kann an andere abgegeben werden. Carl Andre beauftragte 1971 einen Fotografen in New York, kleine Baustellen und herumliegendes Material zu fotografieren, und publizierte diese Bilder anstelle eigener Arbeiten in *The New Avant-garde*.⁵³ Robert Morris berichtet in einer Fußnote zu seinem grundlegenden Essay „Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects“, erstmals erschienen im April 1969 in *Artforum*, von seiner Beobachtung, dass handwerkliche und industrielle Produktionsstätten aus der Stadt in die Vororte verlagert und damit der Wahrnehmung entzogen werden: „Es ist interessant festzustellen, daß Baustellen in einer urbanen Umwelt zu kleinen Freilufttheatern werden – zu den einzigen Orten, wo Rohmaterialien und ihre Umwandlung sichtbar sind, und zu den einzigen Orten, wo man Zufallsanordnungen duldet.“⁵⁴ Die Bedeutung des Ateliers als Arbeits- und persönlicher Rückzugsort wird in diesem Moment stark relativiert. Auch in Europa lässt sich diese Entwicklung beobachten und wird von den Künstlern selbst thematisiert. Der französische Künstler Daniel Buren schreibt 1971 einen seither oft zitierten Essay über die Funktion des Ateliers, in dem er sowohl die Vorstellung, wonach das Atelier der einzige Ort der Produktion sei, als auch jene, wonach Ausstellungen zeitgenössischer Kunst nur im Museum stattfinden könnten, der Kritik unterzieht.⁵⁵ Ausdrücklich nicht diskutieren

50 Vgl. Harald Szeemann, Tobia Bezzola und Roman Kurzmeier, *Harald Szeemann: With By Through Because Towards Despite: Catalogue of All Exhibitions 1957–2005*, Zürich u. a. 2007.

51 Vgl. WHEN ATTITUDES BECOME FORM Bern 1969/Venice 2013, Ausst.-Kat. Fondazione Prada, Venedig 2013.

52 Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago und London 1996, v. a. S. 362–373.

53 Dietmar Rübel, *Plastizität: Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 236–251.

54 Robert Morris, „Anmerkungen über Skulptur IV: Jenseits der Objekte“, in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern 1998, S. 1061–1066.

55 Daniel Buren, „Fonction de l'atelier“, in: AA Bronson und Peggy Gale (Hg.), *Museums by Artists*, Toronto 1983, S. 61–68.

will er Künstler, die Teile ihres Ateliers in einen Ausstellungsraum verwandeln, und jene Kuratoren, die das Museum als Atelier auffassen.⁵⁶ Genau dies aber hatte sich zwei Jahre zuvor in Bern abgespielt: Die Berner Ausstellung handelte von einem neuen Arbeitsbegriff und einem entsprechenden Arbeitsethos der beteiligten jungen Künstler.

In einem Interview, das der Künstler Artur Żmijewski als Kurator der 7. Berlin Biennale (2012) mit Joanna Mytkowska führte, nennt er Szeemanns Ausstellung „in Hinsicht auf die Ausstellungsstrategie bahnbrechend“, fügt allerdings sogleich hinzu: „Aber heute brauchen wir derlei Transformationen nicht mehr, im Gegenteil, wir müssen den Status der Ideen stützen. Wir müssen sie nicht in Objekte überführen, sondern in politisch orientiertes Handeln.“⁵⁷ Der französische Philosoph Jacques Rancière hat darauf hingewiesen, dass die positive Wertung von Arbeit ein relativ neues Phänomen ist, an dem auch die Kunst ihren Anteil hat: „Die Romantik verkündet das Sinnlich-Werden jedes Gedankens und das Gedanken-Werden jeder sinnlichen Materie als das eigentliche Ziel jeglicher Gedankentätigkeit. Dadurch wird die Kunst wieder zu einem Symbol der Arbeit. Die Kunst antizipiert jenes Ziel, das die Arbeit noch nicht aus eigener Kraft und für sich selbst erreichen kann: die Abschaffung der Gegensätze. Doch der Kunst ist dies in dem Maße möglich, als sie *Produktion* ist. Das heißt der Prozess materieller Realisierung ist damit identisch, dass die Gemeinschaft ihren eigenen Sinn vorführt. Die Produktion erweist sich als das Prinzip einer neuen Aufteilung des Sinnlichen, insofern sie die traditionell gegensätzlichen Begriffe von herstellender Tätigkeit und Sichtbarkeit in einem Konzept vereinigt.“⁵⁸

Im 19. Jahrhundert war es das Atelier, das zugleich Produktions-, Präsentations-, Reproduktions- und Repräsentationsort sein konnte, heute ist dies die Ausstellung.⁵⁹ Wie aber wirkt sich diese längst etablierte Praxis auf *unsere* Ausstellung von Kunst aus, die Atelier und Produktion zum Thema hat? Neben Bruno Jakob, der schon oben angesprochen wurde, sind mit Giorgio Sadotti ein weiterer Künstler und mit Katharina Grosse eine Künstlerin an der Ausstellung mit Werken beteiligt, die vor Ort realisiert wurden und ihre Herstellung darstellen. Die Arbeit von Sadotti, am Eröffnungstag in seiner Gegenwart vor Publikum realisiert, führt vor Augen, wie ein gewöhnlicher Gegenstand mittels einer Performance in ein Kunstwerk transformiert werden kann. Der Beitrag von Katharina Grosse, mit dem ich mich abschließend befassen möchte, ist von weitreichender theoretischer Relevanz, weil es sich ebenfalls um die Wiederaufnahme einer früheren Arbeit handelt, die nun neu zur Debatte gestellt wird.

Der britische Künstler Giorgio Sadotti ist wenige Jahre älter als die Künstler der Young British Art. Sein Kunstbegriff ist in der amerikanischen „Conceptual Art“ verwurzelt im Unterschied zu demjenigen der Young British Art, welche, wie schon die Pop Art, die Grenze zur Konsumwelt als Nahtstelle begreift, die aktiv zu bearbeiten und zu nutzen ist. Bei Sadotti würde ich diesbezüglich eher wie bei Duchamp von einer Schnittstelle im Wortsinne sprechen. Obschon Sadotti ein ausgesprochen analytisches Kunstverständnis hat, ist sein Werk persönlich geprägt, am Individuum orientiert und voller Humor und Ironie, wiederum nicht unähnlich dem Werk von Marcel Duchamp. Das Interesse für die unbeabsichtigte und nicht vorhersehbare Begegnung zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk. *Be Me* war eine Ausstellung, die

56 Ebd., S. 62.

57 „Hunderttausend Menschen. Berlin, 25. November 2010. Joanna Mytkowska im Gespräch mit Artur Żmijewski“, in: *FORGET FEAR* 2012 (wie Anm. 24), S. 188.

58 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, S. 68–69.

59 Michael Diers, in: *Topos Atelier* 2010 (wie Anm. 14), S. 5.

1996 in der Galerie Interim Art in London zu sehen war. Die Ausstellung drehte sich, wie der Titel es zum Ausdruck bringt, um den Künstler selbst. Er lud Freunde, Künstler und Kritiker ein, für einen Tag er selbst zu sein. Wie sie diese Rolle zu spielen beabsichtigten und in welcher Form sie in der Ausstellung vertreten sein wollten, war völlig offen. In Siegen realisierte er eine Neuaufführung von *Entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir* (2010). Die Arbeit wird wie schon beim ersten Mal von einer Zirkusartistin und Pferdetrainerin ausgeführt. Ein schwarzer Flügel mit geöffnetem, ausgeleuchtetem Deckel steht im Raum. Fanny, die Performerin, tritt vor den Flügel und beginnt, mit ihrer schwarzen Lederpeitsche zunächst im offenen Raum zu agieren, danach den Flügel zu bearbeiten, solange und in immer schnellerem Rhythmus, bis der Deckel durch einen finalen Schlag herunterklappt und das Licht ausgeht. Es ist ein äußerst aggressiver, sowohl visueller als auch akustischer Prozess, in dessen Verlauf geballte Energie sicht- und hörbar wird. In einem vor der ersten Realisierung der Performance geführten Gespräch über die dieser Arbeit zugrunde liegende Idee führte Sadotti aus, dass ihn die Frage interessiert, wie man Kunst schaffen kann, die ambivalent bleibt.⁶⁰ Wenn die Performerin, die anstelle des Künstlers die Arbeit ausführt, zu Beginn vor das Instrument tritt, ist es ein Klavier, das nicht gespielt wird. Im Verlauf der Performance transformiert Fanny das Instrument in ein Kunstwerk. Sie entlockt ihm mit den gekonnt und beherrscht ausgeführten Peitschenhieben Töne, die nachklingen, und ihre Peitsche hinterlässt auf dem polierten, glänzenden schwarzen Lack informelle Spuren; Sadotti erwähnt in diesem Zusammenhang die *drips* von Pollock. Die Transformation des Instruments in einen anderen Zustand, den man Kunst nennen könnte, und der von ihm als Künstler ausgelöst, aber von einer anderen Person an seiner Stelle ausgeführt wird, interessiert ihn. Das schlafende Instrument wird aufgeweckt und dabei in eine andere, an ein Lebewesen erinnernde Verfassung versetzt. Die anfangs makellose Oberfläche des Instruments, das morphologisch an ein Tier erinnern könnte, erscheint nach der Transformation wie geschundene Haut. In der Ausstellung sind lediglich das Klavier und die Peitsche zu sehen, die Performance ist nicht dokumentiert.

Direkte malerische Handlungen im Raum sind ein Kennzeichen der Malerei von Katharina Grosse. Seit den späten 1990er-Jahren verwendet die Künstlerin dazu die Sprühpistole. In ihrem Werk ist die Hierarchie zwischen Wand, Decke und Boden, welche in der Geschichte der Malerei und der Bildwahrnehmung lange unhinterfragt gültig war, aufgehoben. Der erweiterte Werk- und Malereibegriff der Künstlerin hatte zur Folge, dass es heute in ihrem Schaffen keine Präferenzen für bestimmte technische Träger oder Präsentationsformen gibt. Ihr Werk entwickelte sich im Spannungsfeld von Farbfläche, Raum und Objekt. Sie schafft großformatige Tafelbilder sowie mit den Mitteln der Malerei Rauminstallationen. Neben der Arbeit im Atelier und den dort gemalten Gemälden gibt es zahlreiche Werke, die sie vor Ort realisiert und lediglich auf Zeit geschaffen hat. Es handelt sich um Interventionen in und auf der vorgefundenen Architektur sowie mit und auf Gegenständen, beispielsweise Möbelstücken, die sie für diesen Zweck in die Ausstellungen bringen lässt. Die erste Arbeit sprühte sie 1998 in der Kunsthalle Bern.⁶¹ Das Wandbild *Inversion*, eine temporäre Arbeit und als solche geplant, nutzte zwar die Architektur als Träger, war aber nicht als architekturbezogene Arbeit angelegt. Grosse sprühte grüne Acrylfarbe in eine Raumecke ohne Vorzeichnung direkt auf Wand und

60 „Interview with the Artist and Anthony Spira, May 2010“, in: *THE THE THINGS IS (FOR 3)*, Ausst.-Kat. Milton Keynes Gallery, Milton Keynes 2010, S.17.

61 Vgl. vom Verf., „Katharina Grosse: Der Malerei gewordene Blick“, in: ders. (Hg.), *Erlebte Modelle. Projektraum Kunsthalle Bern 1998–2000*, Zürich u. a. 2000, S.43–45, Abb. S.36–40.

Decke. Die einfarbige Malerei bildete die Wand in ihrer Oberfläche ab und war zugleich eine bestimmte Form an einem Ort. Diese Eigenschaften der Arbeit in der Kunsthalle Bern, die ich als ihre Qualität beschreiben würde, haben aber auch Kritik provoziert: Die gesprühte Form war willkürlich. Es war eine künstlerische Handlung mit Farbe im Raum, die anzudeuten schien, dass es möglich sein könnte, die architektonischen Dimensionen von Raum durch Malerei aufzuheben. Seither sind zahlreiche Arbeiten entstanden, teilweise von monumentalem Ausmaß, die auch das Gebäude umfassten, ohne dass diese Werke situationspezifisch im Sinne Richard Serras oder institutionskritisch im Sinne Michael Ashers waren. Eine in diesem Zusammenhang besonders bedeutende Arbeit ist *Another Man Who Has Dropped His Paintbrush* (2008) in der Palazzina dei Giardini Estensi in Modena, einem Gebäude aus dem 18. Jahrhundert.⁶² Dieses Werk erfüllt vollends, was Armin Zweite schon 2003 treffend als die Methode von Katharina Grosse erläuterte, nämlich die „Synthetisierung unterschiedlicher Problemlagen des Ästhetischen“.⁶³ Malen und Ausstellen sind üblicherweise zwei voneinander unabhängige, zeitlich gestaffelte und auf verschiedene Personen verteilte Tätigkeiten; im Werk von Katharina Grosse können Malen und Ausstellen ineinander übergehen. Als ich der Künstlerin von der geplanten Ausstellung zur Ästhetik der künstlerischen Arbeit berichtete und mit ihr über einen möglichen Beitrag ihrerseits zu diesem Thema diskutierte, schlug sie vor, unser erstes gemeinsames Projekt, die Arbeit in der Kunsthalle Bern aus dem Jahre 1998, wieder aufzugreifen. In welcher Form, blieb lange offen. Die Ausgangslage und die damit verbundenen Fragen aber waren klar: Ist es möglich, eine neue Arbeit in einen bestehenden Vorschlag einzubetten? Kann auf einer vergangenen Erfahrung aufgebaut werden, ohne diese mit der neuen Arbeit zu negieren und zu überwinden? Kann ein Kunstwerk zeigen, dass die Entwicklung des Denkens in der Formulierung von Differenz liegt und nicht im Widerspruch? Erneuerung müsse nicht nur bedeuten, so Grosse, das Erscheinungsbild zu verändern. Ist es möglich, sich in die eigene Arbeit hineinzubegeben, auf den eigenen Kanon zu referieren, an derselben Stelle weiterzuarbeiten, ohne sich zu wiederholen?

Eine verwandte Frage stellte sich meines Erachtens auch Richard Serra, als er eingeladen wurde, 1996 in der Hamburger Kunsthalle ein *Splashing* zu realisieren.⁶⁴ Er hat die Einladung angenommen. Und in der Auseinandersetzung mit seiner Hamburger Arbeit glaube ich auch zu verstehen, weshalb *Splash* (1969) in der Rekonstruktion von *When attitudes become form* in der Fondazione Prada fehlte, obschon die Arbeit das Herz der Berner Ausstellung bildete. Serras *Measurements' of Time* in der Hamburger Kunsthalle ist im Unterschied zu den Arbeiten, die er in den 1960er-Jahren realisiert hatte, auf Dauer angelegt. An acht aufeinanderfolgenden Tagen goss er flüssiges Blei in den Winkel von Boden und Wand in einem eigens für dieses im Museum zu produzierende Werk gebauten Arbeitsraum. Auf diese Weise entstanden fünf Bleiwinkel von je elf Metern Länge und einem Gewicht von zwei bis drei Tonnen. Während der zuletzt gefertigte Winkel am Gussort verblieb, waren die anderen herausgelöst und mit der glatten, rechtwinkligen Ecke nach oben parallel zueinander im Raum aufgereiht worden. Thematisierten die frühen *Splashes* als zeitlich befristete Werke den Moment der Realisierung, so bewegt sich *Measurements' of Time* „in die zeitliche Tiefe des Museums“.⁶⁵

62 Katharina Grosse, *Another Man Who Has Dropped His Paintbrush*, Ausst.-Kat. Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, 2009.

63 Armin Zweite, „Laudatio auf Katharina Grosse“, in: *Katharina Grosse. Fred Thieler Preis für Malerei 2003*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 2003, S. 14.

64 Rübél 2012 (wie Anm. 53), S. 288–292, und ders., „Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion“, in: *Topos Atelier 2010* (wie Anm. 14), S. 111–135.

65 Ebd., S. 291.

Serra besteht nun auf der Permanenz der Arbeit. Ermöglicht wird damit die Wahrnehmung eines anderen Prozesses, der mit den Materialeigenschaften von Blei zusammenhängt. Die Korrosion verändert die Oberfläche des Metalls. Das Material ermattet. Die Bleiwinkel brechen unter ihrem Eigengewicht ein. Nur die Institution Museum hat heute noch ein Zeitverständnis, in dem solche auf Dauer angelegten und in die Zukunft weisenden Prozesse Platz finden können. Die Wiederholung des *Splashings* nach 30 Jahren war für Serra in Hamburg möglich, weil er einen Weg gefunden hatte, der Idee durch die Neuausrichtung des Werkes eine neue Relevanz als Kunstwerk zu geben und sie nicht lediglich als Skulptur zu dokumentieren.

Der erste Vorschlag von Katharina Grosse für Siegen war bestechend und erinnerte mich an ein weit zurückliegendes Gespräch mit der Künstlerin in Südkorea. Während der Arbeit an ihrer Einzelausstellung im Artsonje Museum in Kyongju äußerte sie am 13. Mai 2001 die Vermutung, es seien stets zwei sich überlagernde Flächen nötig, um einen in sich ruhenden Bildraum zu erzeugen: eine kräftige farbige Fläche und eine duftende. 1998 lagen die gesprühte grüne Farbe und die weiße Farbe des Wandanstrichs der Kunsthalle Bern auf einer Ebene. Die grüne Farbe bildete innerhalb eines weißen Umraums eine geschlossene Form. Die erste Idee für die Wiederaufnahme der Arbeit sah vor, zunächst an zwei Stellen auf der längeren der beiden Wände Stofffetzen anzubringen, und dann erst die grüne Figur zu sprühen. Auf Grund der schärferen Randausprägung würden die beiden weissgebliebenen Stellen eine andere räumliche Beziehung mit dem grünen Bildfeld eingehen als die es umgebenden Wandzonen. In einem weiteren Schritt sollte auf diese erste Fassung, die an den abgeklebten Stellen perforiert wäre, eine im Vergleich zur diskreten ersten nun aber wuchtige Figur gemalt werden. Es würden somit drei voneinander visuell unterscheidbare Farbschichten existieren, sodass die Reproduktion der ersten Arbeit zwischen die weiße Wandfläche und die neue Farbschicht zu liegen käme. Die Wandarbeit *Inversion* (1998) würde auf diese Weise mit den *illusionistischen* Möglichkeiten der Malerei von der Wand abgelöst. Das Projekt entwickelte sich schnell in eine unerwartete Richtung und führte zu einer überraschenden Lösung. Wie Serra (und viele andere Künstler, die orts- und situationspezifisch oder zeitbasiert arbeiten) ist Grosse mit der Frage konfrontiert, welche Möglichkeiten es geben könnte, Werke zu wiederholen? Werke, die nicht neu erfahren und im Original gesehen werden können, weil sie nicht mehr existieren und somit lediglich über die Fotografie an folgende Generationen weitergegeben werden. Die Verlegung der Produktion in die Ausstellung, eine der folgenreichsten Neuerungen in der Kunst nach 1945, ermöglicht es, situationsgerecht und in der Gegenwart zu arbeiten, erschwert aber die Traditionsbildung. Die Berner Arbeit, die im Schaffen der Künstlerin eine ähnlich ikonische Qualität hat wie die *Splashings* für das Œuvre Serras, ist nun in Siegen als Reproduktion auf einem Seiden-„Vorhang“ zu sehen, der in einer vergleichbaren Raumsituation als Eckstück präsentiert wird. Auf den ersten Blick handelt es sich um eine maßstabgetreue Dokumentation, doch tatsächlich wird auch hier ein sehr bekanntes Werk neu interpretiert: Das Seidenstück ist die Arbeit, keine Abbildung des Werkes von 1998. Das hängende Tuch ist größer als das darauf reproduzierte Werk und auch zu groß für die Wand, vor der es installiert ist. Der Vorhang bringt das Nachbild der Berner Arbeit zurück in den Raum, doch der Raum wird verunklärt und weich; nicht nur wegen des feinen Materials, das Falten bildet, sondern auch, weil die reproduzierte perspektivische Fotografie der Malerei von damals und der reale Raum vor Ort nicht in Übereinstimmung zu bringen sind.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildete ein Text des 19. Jahrhunderts, der die „Unmöglichkeit, die Kunst zu vollenden“ thematisiert. Die Werke aus der Gegenwart, die danach zur Sprache kommen und von denen einige in der Ausstellung zu sehen sind, entstanden unter anderen Vorzeichen: Die Neuorientierung der Künstler im vergangenen Jahrhundert erweiterte den künstlerischen Handlungsraum. Noch nie gab es vermutlich so viele Ateliers wie gerade heute. Es sind Orte der Reflexion, der Planung, des Experiments, der Forschung und der Produktion. Zeitgenössische Künstler, für die wir uns in dieser Ausstellung interessieren, reflektieren diese Situation in ihren Werken. Der Gegensatz zu den Bildern *leerer* Ateliers aus dem 19. Jahrhundert könnte nicht größer sein.⁶⁶ Die künstlerische Tätigkeit selbst, die heute thematisiert wird, fand damals in diesen Bildern keine Darstellung: Die Leinwand steht mit dem Rücken zum Betrachter auf der Staffelei. Was genau im Atelier vor sich geht, wenn der Maler anwesend ist, bleibt sein Geheimnis. Bilder der künstlerischen Arbeit, ihrer Prozesse und Materialien, haben das klassische Atelierbild früherer Zeiten weitgehend verdrängt. Möglicherweise sind Antworten auf viele Fragen, welche Kunstwerke stellen, noch immer im Machen, im Atelier und in der Produktion verborgen. In der Gegenwartskunst gibt es ein Ethos und eine Ästhetik der künstlerischen Arbeit: Ich spreche von Arbeiten, die zeigen und lesbar machen, dass sich ihr Autor auch als erster kritischer Betrachter des Werkes versteht und den Betrachter dabei einbezieht. Diese metadiskursive Dimension eines Werkes, die in sehr unterschiedlicher Weise zum Ausdruck kommen kann, betont die relationale Natur von Kunst. Atelier und Produktion werden im Werk gespiegelt, damit die konzeptuellen Voraussetzungen von Kunst und die Bedingungen der Produktion anschaulich werden. Diese bewusste Bezugnahme auf den bildnerischen Prozess erst bildet gewissermaßen den Schatten der Kunst, an dem ihre kontingente Präsenz in Raum und Zeit erkennbar wird.

Erstveröffentlichung: Roman Kurzmeyer, „Woher kommen die Bilder? Zur Ästhetik künstlerischer Arbeit“, in: *At Work. Atelier und Produktion als Thema der Kunst*, Hg. Roman Kurzmeyer/Eva Schmidt, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2013, S. 11–32.

66 Rachel Esner, „Presence in Absence. The Empty Studio as Self-Portrait“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, hg. von Josef Früchtl und Maria Moog-Grünewald, Heft 56/2, Hamburg 2011, S. 242–262.