

Theresa Nisters

DIE FIKTIVE INSTITUTION ALS ÄSTHETISCHE STRATEGIE

Gérard Gasiorowskis »Académie Worosis Kiga«
im zeitgenössischen Kontext



Aus:

Theresa Nisters

Die fiktive Institution als ästhetische Strategie
Gérard Gasiorowskis »Académie Worosis Kiga«
im zeitgenössischen Kontext

März 2019, 450 S., kart., zahlr. Abb.

49,99 € (DE), 978-3-8376-4383-1

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4383-5

Das komplexe Projekt »Académie Worosis Kiga« des Pariser Künstlers Gérard Gasiowski macht, wie auch bekannte Werke Marcel Broodthaers', Claes Oldenburgs und Jörg Immendorffs, eine bisher vernachlässigte Strategie künstlerischer Schöpfung um 1968 sichtbar. Unter der Bezeichnung »fiktive Institution« lenkt Theresa Nisters die Aufmerksamkeit auf jene Form künstlerischer Kritik, die sich – zeitgleich zu Strömungen wie »Land Art« oder »Arte Povera« – nicht ostentativ vom Kunstmarkt abwendete. Stattdessen wurden sich vorhandene Organisationsformen und Ordnungssysteme offizieller Institutionen zu eigen gemacht, um herkömmliche Beurteilungs- und Wertmaßstäbe zu unterlaufen.

Theresa Nisters (Dr. phil.), geb. 1987, ist wissenschaftliche Volontärin am Städel Museum, Frankfurt am Main. Sie studierte in Köln und Rom Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Germanistik. Nach einem DAAD-Forschungsstipendium in Paris promovierte sie als Stipendiatin der a.r.t.e.s.-Graduiertenschule im Fach Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Ihr Forschungsinteresse gilt transnationalen und interdisziplinären Strömungen in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts sowie Institutionengeschichte und -kritik.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4383-1

Inhalt

1. Einleitung | 9

- 1.1 Definition der »fiktiven Institution« | 11
 - 1.1.1 Das Beispiel der »Académie Worosis Kiga« (1976-1982) | 12
 - 1.1.2 Fragestellungen, Hypothesen und Zielsetzungen | 15
- 1.2 Verortung der fiktiven Institution im Hinblick auf historische Vorläufer der Institutionskritik in der Kunst und die aktuelle Forschungsperspektive | 16

2. Gérard Gasiowski, »Académie Worosis Kiga« (1976-1982) | 33

- 2.1 Die Ausstellung in der Galerie Maeght, 1982 | 35
- 2.2 Die Ringbücher Gasiowskis | 47
 - 2.2.1 Die Geschichte laut Beobachterbericht | 50
 - 2.2.2 Sonstige Dokumente in den Akademieringbüchern | 56
 - 2.2.3 Die Bedeutung der Textform für den Beobachterbericht | 61
- 2.3 Verortung im Gesamtwerk | 64
 - 2.3.1 Chronologie | 65
 - 2.3.2 Genese der Akademiefiktion | 83
 - Rekonstruktion der Arbeitsphasen | 83
 - Die Geburt Kigas | 88
 - Spiel der Signaturen | 94
- 2.4 Kleine Ikonografie des Huts | 98
 - 2.4.1 Soziokultureller Hintergrund | 99
 - 2.4.2 Farbwahl | 103
 - 2.4.3 Die Hüte der Akademie | 105
 - 2.4.4 Inversion | 108

3. Der sozial- und kulturpolitische Kontext der Institutionsfiktionen | 115

- 3.1 Individuum und Gesellschaft um 1968 | 116
 - 3.1.1 »Phantasie an die Macht« | 119
 - 3.1.2 Das Verschwinden des Subjekts | 122
 - 3.1.3 Mythen und Institutionskritik | 125

- 3.2 Bewegungen in der Kunst | 128
 - 3.2.1 Kunst als Spiegel der Realität | 129
 - 3.2.2 Problematisierung der Autorschaft bei der Suche nach neuen Zeichen | 133
 - 3.2.3 Auseinandersetzung mit den Institutionen | 141

4. Beschreibung der zum Vergleich herangezogenen Untersuchungsobjekte | 147

- 4.1 Jörg Immendorff, »LIDL« (1968-1970) | 147
 - Exkurs: Der Lehrer Joseph Beuys | 156
- 4.2 Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« (1968-1972) | 166
- 4.3 Claes Oldenburg, »Maus Museum« (1972-1977) | 183

5. Aneignung und Subversion

Die fiktive Institution zwischen Artefakt und Performanz | 197

- 5.1 Die Objekte: Reale Spuren, fiktive Dokumente | 200
 - 5.1.1 Materialien | 200
 - Jörg Immendorff, »LIDL« | 201
 - Claes Oldenburg, »Maus Museum« | 209
 - Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« | 214
 - Gérard Gasiorowski, »Académie Worosis Kiga« | 220
 - 5.1.2 Ordnungsprinzipien | 228
 - Claes Oldenburgs und Marcel Broodthaers' fiktive Museen | 229
 - Jörg Immendorffs und Gérard Gasiorowskis fiktive Akademien | 236
 - 5.1.3 Wort-Objekt-Relation | 249
 - Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« | 250
 - Jörg Immendorff, »LIDL« | 258
 - Claes Oldenburg, »Maus Museum« | 264
 - Gérard Gasiorowski, »Académie Worosis Kiga« | 267
- 5.2 Grenzüberschreitungen: Die fiktive Institution im realen Raum | 272
 - 5.2.1 Repräsentationsräume einer neuen Ordnung | 274
 - Claes Oldenburg, »Maus Museum« | 274
 - Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« | 280
 - Jörg Immendorff, »LIDL« | 284
 - Gérard Gasiorowski, »Académie Worosis Kiga« | 294
 - 5.2.2 Diffusionsräume | 301
 - Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« | 302
 - Claes Oldenburg, »Maus Museum« | 308
 - Jörg Immendorff, »LIDL« | 309
 - Gerard Gasiorowski, »Académie Worosis Kiga« | 315

- 5.3 Befragung der Künstlerrolle | 321
 - 5.3.1 Alter Ego | 325
 - Marcel Broodthaers | 325
 - Jörg Immendorff | 328
 - Claes Oldenburg | 331
 - Gérard Gasiorowski | 336
 - 5.3.2 Kooperation | 343
 - Jörg Immendorff, »LIDL« | 345
 - Claes Oldenburg, »Maus Museum« | 348
 - Marcel Broodthaers, »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« | 352
 - Gérard Gasiorowski, »Académie Worosis Kiga« | 354

6. Conclusio und Ausblick | 361

7. Anhang | 369

- 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis | 369
 - 7.1.1 Wörterbücher und Lexika | 369
 - 7.1.2 Publikationen der Künstler | 370
 - Jörg Immendorff | 370
 - Marcel Broodthaers | 370
 - Claes Oldenburg | 371
 - 7.1.3 Ausstellungskataloge und Aufsätze in Ausstellungskatalogen | 372
 - Gérard Gasiorowski | 372
 - Jörg Immendorff | 374
 - Marcel Broodthaers | 377
 - Claes Oldenburg | 380
 - Weitere | 382
 - 7.1.4 Sekundärliteratur | 397
 - Gérard Gasiorowski | 397
 - Jörg Immendorff | 397
 - Marcel Broodthaers | 397
 - Claes Oldenburg | 400
 - Weitere | 400
 - 7.1.5 Zeitschriftenartikel | 431
 - Gérard Gasiorowski | 431
 - Jörg Immendorff | 432
 - Marcel Broodthaers | 433
 - Claes Oldenburg | 433
 - Weitere | 433
 - 7.1.6 Online- und sonstige Quellen | 435
 - Gérard Gasiorowski | 435
 - Jörg Immendorff | 435
 - Marcel Broodthaers | 435
 - Claes Oldenburg | 436
 - Weitere | 436

- 7.1.7 Archivquellen | 439
 - Archiv des ARC – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris | 439
 - Archiv Galerie Maeght, Paris | 439
 - Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart | 439
 - Joseph Beuys Archiv/Stiftung Museum Schloss Moyland | 439
 - documenta Archiv, Kassel | 440
 - IMEC, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe | 440
 - Archiv Philippe Agostini | 440
 - Archiv Colette Portal | 440
 - Archiv Dirk Teuber | 440
- 7.2 Abbildungsverzeichnis | 441
- 7.3 Dank | 447

1. Einleitung

Der Wissenschaftler, der annimmt, er widme sich ausschließlich der Suche nach der Wahrheit, täuscht sich selbst [...]. Er sucht nach System, Einfachheit, Reichweite, und wenn er in diesen Punkten befriedigt ist, schneidet er die Wahrheit so zurecht, daß sie paßt. Die Gesetze, die er aufstellt, verordnet er ebensosehr, wie er sie entdeckt, und die Strukturen, die er umreißt, entwirft er ebensosehr, wie er sie herausarbeitet.¹

1978 formulierte Nelson Goodman mit Blick auf die Wissenschaft eine der mannigfaltigen »Weisen der Welterzeugung« und hielt in zugespitztem Wortlaut fest, dass das Begreifen einer Gegebenheit unweigerlich mit deren Schöpfung verbunden ist.² Damit formulierte er zugleich einen Kernpunkt der künstlerischen Projekte, denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist.

Auch deren titelgebende Wortkomposition »fiktive Institution«³ vereint Beobachtung und Hypothese. Denn sie ist aus der Notwendigkeit heraus geboren, einem Phänomen künstlerischer Produktion näher zu kommen, dem als solches in der Kunstgeschichte noch keine Beschreibung und dementsprechend noch keine Bezeichnung zugeordnet wurde. Ausschlaggebende Beobachtung war es diesbezüglich, dass im Zeitraum um 1970 auffällig häufig künstlerische Arbeiten entstanden, die sich im Gegensatz zur etwa zeitgleich aufkommenden Land Art nicht ostentativ vom Kunstmarkt und dessen Institutionen distanzieren, sondern sich diesen formal annäherten. Die Künstler machten sich in ihren Arbeiten vorhandene Organisationsformen und Ordnungssysteme offizieller Institutionen des Kunstbetriebs zu eigen und überführten sie in ein persönliches Bezugssystem, in dem herkömmliche Beurteilungs- und Wertmaßstäbe unterlaufen wurden. Hierfür überschritten sie

1 | Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M. 1984 [engl. Orig. 1978], S. 32.

2 | Goodman verwendet das Wort »Begreifen« in seiner vollen Sinnfülle als »etwas verstehen« sowie »etwas in Begriffe fassen«. – Vgl. Goodman 1984, S. 37.

3 | Der Begriff ist einer Definition Marcel Broodthaers' entlehnt, der sein »Musée d'Art Moderne« selbst als »fiktives Museum« bezeichnete. – Vgl. Ausst.-Kat., Marcel Broodthaers, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991-1992, S. 277.

die objektgebundene Definition des Kunstwerks als abgeschlossener Entität. Die in den Werktiteln verwendeten Institutionsbezeichnungen wie »Museum« oder »Akademie« verweisen bereits auf den raumgreifenden, kompositorischen Charakter der Institutionsfiktionen, die nicht mehr eine kontemplative Vertiefung des Betrachters in das Einzelwerk fordern, sondern den Vorgang ästhetischer Erfahrung durch die körperliche Bewegung als einen aktiven Wahrnehmungsprozess sichtbar werden lassen. Gegenüber den mit den genannten Institutionen herkömmlich assoziierten Eigenschaften von Beständigkeit und Dauer hoben sich die künstlerischen Arbeiten wiederum in ihrer situativen Konstellation durch die Betonung ihrer Kontingenz, Instabilität und Flüchtigkeit ab.

Grundlegendes Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist es, diese spezifische künstlerische Vorgehensweise anhand vier exemplarischer Kunstwerke nachzuvollziehen und zu analysieren, um sie als eine subversive Strategie, unabhängig von bekannten Strömungen und Gruppierungen der Kunstproduktion des genannten Zeitraums, zu verdeutlichen.

Im Fokus der Untersuchung steht dabei die in der deutschen Forschungsliteratur bisher nicht rezipierte Arbeit »Académie Worosis Kiga« des Pariser Malers Gérard Gasiorowski, die dieser ab 1976 schuf und für seine Ausstellung in der renommierten Pariser Galerie Maeght 1982 in eine endgültige Form fasste.⁴ Der zugehörige Werkkorpus, der von einer schriftlich ausformulierten Erzählung über die fiktive Akademie begleitet wird, sowie die vom Künstler entworfene Ausstellungs-gestaltung von 1982 werden mit ähnlichen Projekten anderer Künstler verglichen, um gemeinsame Strategien und deren Effekte, sowohl für die künstlerische Produktion und den darauf basierenden Werkbegriff als auch für den gesellschaftlichen Sektor des Kunstbetriebs, herauszuarbeiten. Bei den Vergleichsarbeiten handelt es sich zum einen um Jörg Immendorffs »LIDL-Akademie«, die dieser im Rahmen seiner »LIDL«-Periode zwischen 1968 und 1970 erarbeitete, zum zweiten um das »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles«, das Marcel Broodthaers zwischen 1968 und 1972 in zwölf unterschiedlichen thematischen Sektionen an unterschiedlichen Orten realisierte und zum dritten um das »Maus Museum« von Claes Oldenburg, das der Künstler erstmals auf der fünften documenta 1972 präsentierte.⁵

Gasiorowskis fiktive Akademie hat nicht nur die Anregung zur vorliegenden Forschungsarbeit geliefert, sondern verbindet auf exemplarische Weise markante Aspekte des hier vorgestellten Phänomens. Denn nicht nur Fragestellungen des je persönlichen Œuvres werden im Modus der Fiktion zugespitzt, sondern die gesellschaftliche Realität von Kunst als Konvention wird befragt. Dabei liefern die Künstler in teils scharfer, jedoch stets humoristischer Weise einen kritisch-analytischen Kommentar zum zeitgenössischen Kunstgeschehen.

4 | Wie durch Atelierfotografien Jacques Monorys, einem Freund und Malerkollegen Gasiorowskis, zu rekonstruieren ist, bestand zum Zeitpunkt der Akademiegründung – laut Erzählung fand diese am 5. Januar 1976 statt – bereits ein Großteil der später als Schülerarbeiten präsentierten Hutzeichnungen. Kapitel 2.3.2 wird genauer auf die Werkgenese und deren Auslegung eingehen.

5 | Vgl. Kapitel 4.

1.1 DEFINITION DER »FIKTIVEN INSTITUTION«

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich eine avantgardistische Praxis »[t]otale[r] Gestaltung mit gleichzeitiger Negation der Kunstausstellung«⁶ etabliert, die sich mit verschiedenen Kunstströmungen der 1960er Jahre zu einer kanonisierten »Ästhetik der Installation«⁷ ausgeweitet hat. In dieser Tradition stellte Donald Judd auf provokative Weise fest, dass die Kunstausstellung für den kreativen Prozess von genauso großer Wichtigkeit sei wie die Werkschöpfung selbst und erwarb 1968 ein Gebäude in der New Yorker Spring Street, um dort seine »permanent installation«⁸ zu realisieren.⁹ Die in der vorliegenden Untersuchung betrachteten fiktiven Institutionen unterscheiden sich von dieser Vorgehensweise, indem sie sich nicht auf die Ausstellung als einmaliges, ephemeres Ereignis begrenzen, sondern diese als einen Moment der Sichtbarwerdung und Öffentlichkeit eines darüber hinausreichenden Konzepts nutzen und zum Bestandteil einer kohärenten Geschichte machen. Damit bleiben die hier behandelten Arbeiten anders als Judds Ausstellungsraum oder weitere künstlerische Körperschaften wie die 1967 von Joseph Beuys gegründete »Deutsche Studentenpartei« oder »Kippenbergers Büro«, das der Maler ab 1978 in Berlin führte, durch ihren fiktiven Charakter der Sphäre des Kunstwerks verhaftet; sie besitzen keinen legalen Status in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Ihre Gestalt ist daher je nach künstlerischem Projekt und Schwerpunkt unterschiedlich. Die herangezogenen exemplarischen Arbeiten weisen jedoch einen wichtigen Überschneidungspunkt auf: Sie konstituieren sich über einen ausgedehnten Zeitraum in unregelmäßigen, flüchtigen Manifestationen, die häufig Ausstellungscharakter besitzen und in denen sich Objekt- und Aktionsebene des Werks überlagern. Damit überschreiten sie den konventionellen Begriff des Kunstwerks als objekthafte Einheit. In den verschiedenen Realisierungen behalten sie jedoch den einmal gesteckten institutionellen Rahmen, dessen Bezeichnung und seine hierarchische Struktur bei. Dies unterscheidet sie des Weiteren von Projekten wie Daniel Spoerri »Musée sentimental de Cologne«, das den Titel der Museumsinstitution lediglich für ein individualisierbares, in verschiedenen Kontexten anwendbares Ausstellungskonzept in Anspruch nahm.¹⁰ Auf diese Weise rezipieren und thematisieren Gasiorowski, Immendorff, Broodthaers und Oldenburg in ihren fiktiven Institutionen zeitgenössische Diskurse aus benachbarten Wissenschaftsdisziplinen wie Philosophie, So-

6 | Bättschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997, S. 190-200.

7 | Vgl. Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation* (zugl. phil. Diss. Potsdam 2002), Frankfurt a. M. 2003.

8 | Vgl. <http://juddfoundation.org/spaces/101-spring-street/> (letzter Aufruf: 24.9.2016).

9 | Vgl. Bawin, Julie: *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris 2014, S. 42.

10 | Vgl. Legge, Astrid: *Museen der anderen »Art«*. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis (zugl. phil. Diss. Aachen 2000), Onlinepublikation 2000, unter: http://publications.rwth-aachen.de/record/56521/files/01_090.pdf (letzter Aufruf: 28.10.2015), S. 14; Heesen, Anke te, Padberg, Susanne (Hg.): *Musée Sentimental 1979*. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern 2011, S. 6-11; *Ausst.-Kat., Le Musée sentimental de Cologne*. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln Incongnito, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1979.

ziologie, Sprachwissenschaft und Ethnologie. Ihre Arbeiten werden somit über die rein ästhetische Werksetzung hinaus zu Instrumenten kritischer Gesellschafts- und Kulturanalyse. Gilt das Interesse der vorliegenden Arbeit dementsprechend der Konturierung und Analyse eines ästhetischen Phänomens, betrifft dieses durch die strategische Vorgehensweise der Künstler ebenfalls kunstökonomische und kunstsoziologische Betrachtungen und Entwicklungen der Kunstgeschichte.

1.1.1 Das Beispiel der »Académie Worosis Kiga« (1976-1982)

Zur weiteren Annäherung an den Untersuchungsgegenstand sei dieser kurz am Beispiel des für die vorliegende Arbeit ausschlaggebenden Projekts, der »Académie Worosis Kiga« von Gérard Gasiorowski, dargestellt.

Am 2. Juni 1982 eröffnete in der Pariser Galerie Adrien Maeght die Ausstellung »L'Académie Worosis Kiga, observée par Gasiorowski«. ¹¹ Was der Galeriebesucher in den Räumen des Hinterhofes auffand, mochte selbst den beflissenen Kunstliebhaber zunächst verwundern. In Vitrinen waren übereinandergestapelte Zeichnungen, Papierschnipsel sowie einige Fotografien von Landschaften und Innenräumen ausgestellt. An den Wänden befanden sich mehrere Reihen längsrechteckiger Rahmen. Wie der Titel dieser Werkreihe, »Les Classes«, bereits nahelegt, handelt es sich hierbei um die angeblichen Schülerarbeiten der fiktiven Akademie. Sie beinhalten jeweils vier Acrylzeichnungen von Filzhüten und ein gelbes Blatt Papier, auf dem lediglich drei braune Balken zu sehen sind. Neben den Exponaten in den Vitrinen sowie in vereinzelt Rahmen oberhalb der Vitrinen im ersten und letzten Ausstellungssaal waren des Weiteren fotokopierte Schriftstücke zu sehen.

Im Gegensatz zu den übrigen Institutionsfiktionen verfügt Gasiorowskis »Académie Worosis Kiga« über eine schriftlich fixierte Erzählung. Sie schildert einer Chronik ähnlich die Ereignisse an der imaginären Kunsthochschule und hält deren organisatorische Struktur, das heißt Personal, Statuten und Aufnahmeverfahren, fest. Dieser Text der Akademiefiktion ist in insgesamt vier Ringbüchern festgehalten, die neben der Erzählung auch Unterlagen zur Ausstellungsgestaltung von 1982, beispielsweise Entwurfsskizzen für den Ausstellungskatalog, das Pressecommuniqué oder Raupläne beinhalten. Wie aus Archivaufnahmen und Ausstellungsdokumenten der Galerie Maeght hervorgeht, handelte es sich bei den in der Ausstellung 1982 ausgestellten Fotokopien um Textauszüge, die sich inhalt-

11 | Es handelt sich hierbei um den Titel, der in einigen Ausstellungsrezensionen von 1982 sowie in späteren Ausstellungskatalogen genannt wird. Die Einladungskarte trug im Gegensatz den Titel »OIPAHOOIPAHSTRA observée par Gasiorowski«, während der Ausstellungskatalog mit »L'A.W.K. observée à la Galerie Adrien Maeght« betitelt war. Eine ähnliche Unschärfe besteht auch hinsichtlich der Ausstellungsdaten. In einigen Pressebesprechungen wird die Ausstellungsdauer mit »Mai bis Juni« datiert. – Vgl. Goldcymer, Gaya: La disparition de Gérard Gasiorowski. In: Art Press, Nr. 59, Mai 1982, S. 32-33. – Tatsächlich war der Vernissagetermin anscheinend für den 12. Mai vorgesehen, wurde dann aber verschoben. Hinweis hierauf geben die unterschiedlichen Entwürfe des Pressecommuniqués, wie sie sich in einem der insgesamt vier Ringbücher der »Académie Worosis Kiga« befinden. Der genannte Vernissagetermin entspricht demjenigen auf der Einladungskarte. – Vgl. Einladungskarte, in: Archiv Philippe Agostini. – Auf die von Gasiorowski im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit angewandten Verwirrungstaktiken geht Kapitel 5.2.2 genauer ein.

lich auf die Akademiegeschichte beziehen und unter anderem Objekte, Utensilien und die künstlerische Produktion der fiktiven Akademie beschreiben. Die Exponate in der Ausstellung entsprachen wiederum diesen Informationen der Fotokopien und schienen somit wie Dokumente die erfundene Geschichte als ein reales Geschehen zu bestätigen.

Dieser dokumentarische Realitätseffekt widersprach der gewöhnlichen Erwartungshaltung beim Besuch einer Galerieausstellung und hatte 1982 zur Folge, dass der damalige Ausstellungsbesucher in Ungewissheit über den Charakter der Objekte geriet. Aufgrund der lückenhaften Informationen der Schriftr Träger konnte er die Echtheit der scheinbaren Dokumente bezweifeln. Zugleich ließ deren Anwesenheit ihn jedoch das entsprechend der Ausstellungssituation in einer Kunstgalerie zu erwartende Kunstwerk, das gemäß einem ästhetischen Ideal des Sublimen aus sich allein heraus wirkt, vermissen.

Der Ausstellungsaufbau in der Galerie Maeght verstärkte diese Verwirrung noch. Bei der Ausstellungsrekonstruktion konnte eine auffällig große Anzahl an Vitrinen im Raum des kommerziellen Kunsthandels sichergestellt werden.¹² Während heute Vitrinen im Rahmen künstlerischer Installationen schnell als institutionskritische Elemente verstanden werden, existierte diese Tradition 1982 noch nicht. Den durchschnittlichen Galeriebesucher muss die Vitrine daher als primär museales Ausstellungsrequisit verwundert haben. Dies insbesondere, weil die darin präsentierten Gegenstände nicht wie Waren eines Kaufhauses dargeboten wurden,¹³ sondern in ihrer Anordnung und durch die fehlende Preisauszeichnung den Anschein von Archivalien erhielten. So verhinderten beispielsweise die übereinandergestapelten Zeichnungen eine vertiefende Betrachtung des Einzelwerks. Gasiorowski brachte somit nicht nur den Status der Exponate ins Wanken, sondern verunklärte im Rahmen der Ausstellung auch die institutionellen Ebenen von Museum und kommerziellem Kunsthandel.

Ebenso erscheint der Begleitkatalog zur Ausstellung noch heute enigmatisch: Bar jeglicher Erläuterung oder Werkbeschreibung bietet er schwarz-weiße Reproduktionen einzelner Exponate. Auf seiner vorletzten Seite reproduziert zudem eine kurze Bildunterschrift die Notiz einer in der Ausstellung präsentierten Fotokopie: »bulletin d'information, adressé par Gasiorowski, observateur à l'A.W.K. du 5 janvier au 16 novembre 1976, et compagnon du professeur Arne Hammer jusqu'à ses derniers jours.«¹⁴ Die betonende Wiederholung der im Ausstellungstitel deklarierten Funktion Gasiorowskis als »observateur«, Beobachter, verstärkte in Hinblick auf die Galeriepräsentation erneut den scheinbar dokumentarischen Charakter der präsentierten Objekte. Zugleich wurde die Identität Gasiorowskis als ausstellender

12 | Eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Ausstellungsobjekte sowie des dazugehörigen Kontexts folgt in Kapitel 2.1; auf die Bedeutung der Vitrine in den verschiedenen Ausstellungskontexten der fiktiven Institutionen geht Kapitel 5.2.1 ein.

13 | Zur Verwandtschaft von Museums- und Kaufhausvitrinen vgl. Rooch, Alarich: Zwischen Museum und Warenhaus: Ästhetisierungsprozesse und sozial-kommunikative Raumaneynung des Bürgertums (zugl. Habil. Bremen 2000), Oberhausen 2001, S. 133-135.

14 | »Informationsbulletin Gasiorowskis, Beobachter der A.W.K. vom 5. Januar bis 16. November 1976 und Begleiter des Professors Arne Hammer bis zu seinen letzten Tagen.« [Übersetzung T. N.], zitiert aus: Ausst.-Kat., L'A.W.K. observée par Gasiorowski, Paris, Galerie Adrien Maeght, 1982, o. S.

Künstler verschleiert und seine Funktion als Zeuge der scheinbar in ihren Relikten zusammengetragenen Kunstakademie bekräftigt. Auf diese Weise wird der Künstler selbst zum Bestandteil der von ihm konstruierten fiktiven Akademiegeschichte.

Wie an die Hutbilder angeheftete Etiketten zu verstehen gaben, handelte es sich bei diesen angeblich um die Erzeugnisse der in die Akademie aufgenommenen Studenten. Zur neuerlichen Verwunderung des Betrachters trugen diese allesamt Namen anerkannter Vertreter des zeitgenössischen Kunstmarkts. So finden sich auf den Namensschildchen unter anderem Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Andy Warhol, Gilbert and George oder Cindy Sherman. Gasiorowski selbst erscheint in den Artefakten der »Académie Worosis Kiga« hingegen nur in Funktion des berichterstattenden Beobachters, der in der Galerie 1982 ein vergangenes Geschehnis zur Schau stellte.

Die Ebenen von Realität und Werkfiktion verschwammen damit zunehmend und der interessierte Rezipient musste auf sein Glück hoffen, einen informierten Galerieangestellten sprechen zu können oder die Schilderung in einer Kunstzeitschrift aufmerksam gelesen zu haben, um die Bedeutung der Ausstellungssammlung zu verstehen.¹⁵ Denn auch der Versuch, die Exponate im reinen ästhetischen Genuss zu rezipieren, wurde ihm durch deren spröde Erscheinung vergällt.

Mit Hilfe des Rollenspiels offenbarte und hinterging Gasiorowski Konventionen des Kunstmarkts und die darauf beruhenden Erwartungshaltungen des Rezipienten. Er stellte die herkömmliche Kompetenzverteilung und Kanonisierungsmuster des Kunstbetriebs auf den Kopf: Der ausstellende Künstler wurde zum Beobachter, die Exponate zu Dokumenten und Spuren einer vergangenen Geschichte, der Galerieraum zu einem Museum. Die künstlerische Produktion wurde als Recherchearbeit präsentiert und die Schwelle zwischen der subjektiven Fiktion und der als objektiv erfahrenen Wirklichkeit wiederholt überschritten.¹⁶

In seiner Poetik definiert Aristoteles die Fiktion als das Anordnen von Handlungen. Anders als die Geschichtsschreibung ist die Dichtkunst nicht an die chronologische Abfolge von Tatsachen gebunden, sondern kann die Geschehnisse in ihrer Schilderung frei nach kausalen Gesichtspunkten organisieren. In der poetischen Fiktion kann die empirische Unordnung demnach sinnhaft systematisiert werden und ist der historischen Berichterstattung laut Aristoteles überlegen.¹⁷ Wie Jacques Rancière präzisiert, bedeutet folglich die einvernehmlich praktizierte »Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, dass eine Rationalität der Geschichte und ihrer

15 | Vgl. Tronche, Anne: Gasiorowski et l'Académie Worosis Kiga: qui porte le chapeau? In: *Opus international*, Nr. 85/1982, S. 38-40; Goldcymer 1982; Enrici, Michel: AWK Gasiorowski. In: *Artistes*, 12/1982, S. 89. – In den der Ausstellung vorausgegangenen sechs Jahren hatte Gasiorowski hingegen Freunden und Bekannten regelmäßig Bericht über die Geschehnisse an der »Académie Worosis Kiga« erstattet. – Vgl. Auszüge des Gesprächs mit Colette Portal am 25.4.2014, Typoskript in: Archiv der Verfasserin; Auszüge des Gesprächs mit Jan Voss am 20.1.2014, Typoskript in: Archiv der Verfasserin.

16 | Zu den möglichen Einflüssen und Interdependenzen mit ähnlichen Kunstbewegungen der Zeit vgl. Kapitel 3.2.

17 | Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. u. erl. v. Arbogast Schmitt. Berlin 2008, S. 13-15, S. 373.

Wissenschaft unmöglich ist«¹⁸; anders gesagt, wohnt auch jeder historischen Rekonstruktionsarbeit ein Stück Fiktionalität inne.¹⁹ Gérard Gasiorowski verwendete in der Ausstellung seiner Akademiefiktion 1982 alle Medien, Instrumente und Konventionen des alltäglichen Kunstbetriebs. Die scheinbar wissenschaftliche Anordnung der präsentierten Materialien wurde erst in der Ergänzung durch die sprachliche Fiktion bedeutungsvoll. Neben der räumlichen Expansion des Kunstwerks auf die Ausstellungssituation dehnte die schriftlich fixierte Fiktion dieses auch auf zeitlicher Ebene aus und rückte es durch das Rollenspiel des Künstlers in den theatral-performativen Bereich. Die Konfrontation von materiell-empirischer Faktizität der präsentierten Dinge mit ihrer sprachlich-ephemeren Codierung im Modus der Ausstellung ließ eine Spannung entstehen, die die Differenz von Phänomen und Sinngebung betonte.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer theoretischer und politischer Debatten sowie in Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Tätigkeit wurde der Ausstellungsapparat somit zu einem Reflexionsmedium umfunktioniert, in dem alltägliche Gegebenheiten auf ihre soziokulturell und historisch bedingte Konstitution hin beleuchtet und nach ihrer Gültigkeit befragt werden konnten.

Diese Strategie findet sich auch in den übrigen Institutionsfiktionen wieder.

1.1.2 Fragestellungen, Hypothesen und Zielsetzungen

Die vorausgegangene Auseinandersetzung mit Gasiorowskis zentralem Werkkomplex hat offenbart, wie der Künstler in der gesamten Schaffensphase seiner fiktiven Akademie das Verhältnis zwischen Kunstwerk, Künstler und darüber herrschendem Kunstbetrieb mit Bewusstsein für die Historizität der Kategorien und Begriffe befragte. Die »Académie Worosis Kiga« entstand in einer speziellen Phase der Künstlerbiografie, in der sich Gasiorowski über Jahre hinweg weitgehend vom öffentlichen Leben zurückzog. In seiner isolierten Distanz zur internationalen Kunstszene kreierte er die Fiktion einer Kunstinstitution, die einerseits in scharfer Ironie mit den gegebenen Zuständen ins Gericht ging, die ihm aber auch dazu diente, seine eigene Rolle und Funktion im gesellschaftlichen System zu analysieren. Ein wichtiger Moment der Akademiearbeit Gasiorowskis war deren erste Ausstellung 1982 in der Galerie Adrien Maeght. Denn wie die Untersuchung zeigen wird, hat der Künstler seine Fiktion nicht als interesseloses Kunstwerk geschaffen, sondern gezielt auf dessen Integration in das künstlerische Milieu und insbesondere in dessen marktwirtschaftlichen Raum hin konzipiert.

Die ausschlaggebende Beobachtung für die Konzeption der vorliegenden Arbeit war, dass sich diese Vorgehensweise nicht allein auf das Werk Gasiorowskis beziehen lässt. Jörg Immendorffs »LIDL-Akademie«, Marcel Broodthaers' »Musée d'Art moderne, Département des Aigles« und Claes Oldenburgs »Maus Museum« wurden bisher lediglich im monografischen Zusammenhang behandelt. Trotz offensichtlicher Parallelen, die bereits in den Werkbetitelungen als »Museum« oder

18 | Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. v. Maria Muhle. Berlin 2006, S. 58.

19 | Vgl. Syring, Marie Luise: Einführung. In: dies. (Hg.): Um 1968. Konkrete Utopien in der Kunst und Gesellschaft, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1990, S. 13-15, S. 13.

»Akademie« anklingen, ist eine vergleichende Betrachtung gemeinsamer Strategien in Werkkonzeption und -produktion bisher Desiderat geblieben.

Typologische Unterschiede der fiktiven Institutionen wurden für den Vergleich daher nicht in Kauf genommen, sondern bewusst gewünscht. Denn erst in der Divergenz wird das Phänomen der fiktiven Institution als eine Strategie von Aneignung und Subversion sichtbar, die über institutionelle Spezifika hinausgeht. In der Zusammenschau der künstlerischen Projekte soll demgemäß gezeigt werden, dass es sich bei der fiktiven Institution um ein künstlerisches Phänomen handelt, wie es gerade im historischen Zusammenhang der ausgehenden 1960er und beginnenden 1970er Jahre entstehen konnte und seine Wirkung bis heute fortsetzt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es dementsprechend nicht nur, ein bisher unbeachtetes Phänomen der Kunstproduktion um 1970 mit Fokus auf eine ebenfalls vernachlässigte künstlerische Position sichtbar zu machen, sondern durch die Analyse der angewandten Strategien darüber hinaus dessen Auswirkungen auf das weitgreifende gesellschaftliche System von Kunst auszuloten.

1.2 VERORTUNG DER FIKTIVEN INSTITUTION IM HINBLICK AUF HISTORISCHE VORLÄUFER DER INSTITUTIONSKRITIK IN DER KUNST UND DIE AKTUELLE FORSCHUNGSPERSPEKTIVE

Der Begriff der »Institution« ist im allgemeinen Sprachgebrauch sowie im soziologischen Jargon äußerst vielfältig konnotiert und beinhaltet verschiedene theoretische Implikationen. In der alltäglichen Verwendung bezeichnet »Institution« eine Einrichtung, die in der Regel klar lokalisierbar ist und innerhalb derer mit Hilfe einer hierarchischen Organisation in Arbeitsteilung eine spezifische Funktion im Kontext eines bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhangs erfüllt wird.²⁰ In der Soziologie dient der Terminus umfassender zur Bezeichnung eines jeglichen konventionell oder rituell gefestigten Handlungsablaufs, der bewusst gestaltet oder unbewusst entstanden die Muster zwischenmenschlicher Beziehungen bestimmt.²¹ Charakteristikum der Institution ist damit eine gewisse Permanenz, die es ihr erlaubt, regulierend zu wirken. Dadurch wird sie zum Garanten von Kontinuität und Regelmäßigkeit und wirkt als Schutz gegen Unordnung und Verunsicherung.²² Als produktive Stabilität steht »Institutionalisierung [...] am Anfang jeder gesellschaftlichen Situation, die ihren eigenen Ursprung überdauert.«²³ Sie tritt ein, sobald eine bestimmte Gruppe von Akteuren bestimmte Handlungsabläufe habitualisiert. Arnold Gehlen charakterisiert Institutionen daher als Entlastung des »weltoffenen«²⁴ Menschen. Da dieser im Gegensatz zum Tier weniger instinktgeleitet ist, kann

20 | Vgl. Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart 41994, S. 381-382.

21 | Gehlen, Arnold: Mensch und Institutionen (1960). In: ders.: Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen. Reinbek 1961, S. 69-77, S. 70.

22 | Vgl. Seyfert, Robert: Das Leben der Institutionen. Zu einer Allgemeinen Theorie der Institutionalisierung. Weilerswist 2011, S. 12.

23 | Berger, Peter L., Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M. 21969 [1966], S. 59.

24 | Gehlen, in: ders. 1961, S. 71.

er eine Vielfalt an Verhaltensformen entwickeln, um sich an unterschiedliche Lebensumstände anzupassen. Institutionalisierte Verfahrensmuster dienen ihm innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsstruktur als Entscheidungshilfe.²⁵ In der Wahrnehmung des Einzelnen erscheinen Institutionen sowie die durch sie verkörperten Normen als unabhängig von ihm und oftmals wie ein seiner Einflussnahme entzogenes Vorgefundenes. Es gilt, das eigene Benehmen dem »signifikanten Anderen«²⁶ anzupassen. Daraus erfolgt sowohl Verhaltenssicherheit für das Individuum als auch dessen Kalkulierbarkeit für die Gesellschaft.²⁷ Kehrseite der institutionellen Gleichförmigkeit ist ihre zuweilen als repressiv empfundene Macht über das einzelne Subjekt. Indem Institutionen stabilisieren, konservieren und überdauern, können sie als Einengung für das kreative, dynamische Potenzial des Menschen erfahren werden.²⁸

Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Institutionsbegriff orientiert sich retrospektiv an der kunsthistorischen Strömung der »Institutional Critique«. Der englische Terminus bezieht sich im kunsthistorischen Kanon explizit auf künstlerische Arbeiten seit den 1980er Jahren, die parallel zum »Museumsboom«²⁹ der Zeit entstanden. Künstler³⁰ wie Andrea Fraser oder Louise Lawler thematisierten in ihren institutionskritischen Werken den Kontext, in dem Kunstwerke entstehen und rezipiert werden.³¹ Dabei dienten ihnen die empirische Umgebung von Kunstwerken und ihre konkrete architektonische Situierung als Vehikel, um die sich in diesen Räumen reproduzierenden und somit perpetuierenden Normen, Konventionen und Machtmechanismen des Kunstbetriebs sichtbar zu machen.³²

25 | Vgl. Gehlen, in: ders. 1961, S. 71.

26 | Mit dem Ausdruck »significant others« bezeichnete George Herbert Meads jene Instanzen, die zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, innerhalb derer er seine Entwicklung vollzieht, vermitteln. – Vgl. Meads, George Herbert: *Mind, Self and Society*. Chicago 141967 [1934]; dt.: *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1968.

27 | Lüdtke, Alf: *Die Fiktion der Institution. Herrschaftspraxis und Holocaust im 20. Jahrhundert*. In: Blänkner, Reinhard, Jussen, Bernhard (Hg.): *Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordens*. Göttingen 1998, S. 355-380, S. 357.

28 | Vgl. Seyfert 2011, S. 12-15.

29 | Fehr, Michael: Vorwort. In: ders., Grohé, Stefan (Hg.): *Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln 1989, S. 7-8, S. 7.

30 | Zu Gunsten einer einfacheren Lesbarkeit behält der Text das generische Maskulinum bei.

31 | Vgl. Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge 1983; Fraser, Andrea: *Was ist Institutionskritik?* In: *Texte zur Kunst*, Jg. 15, Heft 59, September 2005, S. 86-89; Fraser, Andrea: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: Welchman, John C. (Hg.): *Institutional Critique and after. Volume 2 of the SoCCAS symposia*. Zürich 2006, S. 123-135; Buchloh, Benjamin H. D.: *Louise Lawler: Gedächtnisbilder der Kunst und Spektakelkultur*. In: Kaiser, Philipp (Hg.): *Louise Lawler. Adjusted, Ausst.-Kat.*, Köln, Museum Ludwig, 2013-2014, S. 73-88, S. 78-81; Meinhardt, Johannes: *Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst*. In: *Kunstforum international*, 123/ 1993, S. 160-191, S. 188-191.

32 | Vgl. Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum*. Köln 2002, S. 49-76.

Beim Versuch retrospektiver Kategorisierung ergibt sich immer wieder das Problem, dass an den Grenzlinien zwischen verschiedenen Strömungen Ausfransungen und Überschneidungen mit benachbarten Methoden und Begrifflichkeiten auftreten. So existiert parallel zur Bezeichnung »Institutional critique« der Begriff »Kontext Kunst«³³. Diese in Bezug auf die Kunstproduktion der 1990er Jahre von Peter Weibel eingeführte Klassifizierung fokussiert gegenüber der kritischen Intention verstärkt die künstlerische Methode, den eigenen Produktions- und Vermittlungskontext in die Werkkonzeption zu integrieren.³⁴ In seinen Erläuterungen zu der von ihm eingeführten Kategorisierung greift Weibel wiederum auf Überlegungen zurück, die er in den 1970er Jahren festgehalten hat.³⁵ Aus heutiger Forschungsperspektive ist die Bezeichnung institutionskritischer Praktiken seit den 1960er Jahren allgemeiner Konsens.³⁶ Jedoch wurde der kritische Impetus der Einzelwerke erst in jüngerer Zeit als gemeinsames Anliegen unter einer Benennung zusammengefasst.³⁷ Neben prominenten Vertretern wie Daniel Buren, Michael Asher und Hans Haacke wird in diesem Zusammenhang regelmäßig auch Marcel Broodthaers erwähnt.³⁸ Die übrigen in der vorliegenden Untersuchung fokussierten Künstler werden in diesem Bezug hingegen in der Regel nicht thematisiert.

Während die Arbeiten Gérard Gasiorowskis in Deutschland nur geringe Beachtung gefunden haben und lediglich durch Ausstellungskataloge begleitet sind, sind die weiteren hier zum Vergleich herangezogenen Künstler sowohl in kunsthistorischer Sekundärliteratur als auch durch Ausstellungsdokumentationen ausgiebig und vielseitig behandelt. Eine detaillierte Bibliografie zu Jörg Immendorff beinhaltet der Dortmunder Ausstellungskatalog von 2000.³⁹ Das bisher in drei Bänden erschienene Werkverzeichnis zu Immendorffs Gemälden von Siegfried Gohr berücksichtigt in der Literaturübersicht auch die jüngsten Publikationen zum Künst-

33 | Vgl. Weibel, Peter (Hg.): Kontext Kunst. Kunst der 1990er Jahre, Ausst.-Kat., Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1993.

34 | Vgl. Gelshorn, Julia: Autorschaft und Autorität – Schreibt Kunst Geschichte? In: dies. (Hg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Akten zur internationalen Tagung »Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben.« der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker der Schweiz, 11.-12.10.2002, Winterthur. Bern [u. a.] 2004, S. 9-18, S. 12.

35 | Vgl. Weibel, Peter: Kontext-Theorie der Kunst (1971). In: Ausst.-Kat. Graz 1993, S. 69-77.

36 | Vgl. Alberro, Alexander: Institutions, critique and institutional critique. In: ders., Stimson, Blake (Hg.): Institutional critique. An anthology of artists' writings. Cambridge [u. a.] 2009, S. 2-19, S. 8.

37 | Vgl. Meinhardt 1993, S. 160-191; Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: Texte zur Kunst, Jg. 15, Heft 59, September 2005, S. 40-53, S. 41; Buchloh, Benjamin H. D.: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969. In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1990, S. 86-98; Welchman, John C.: Introduction. In: ders. 2006, S. 11-20, S. 11.

38 | Vgl. König, Susanne: Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (zugl. Univ. Diss. Hamburg 2008). Berlin 2012, S. 134-137; Kravagna, Christian (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Köln 2001.

39 | Vgl. Belgin, Tayfun (Hg.): Immendorff. Bilder, Ausst.-Kat., Dortmund, Museum am Ostwall, 2000.

ler.⁴⁰ Der zu Claes Oldenburgs letzter Retrospektive erschienene Katalog bietet eine umfangreiche Auswahlbibliografie.⁴¹ Zu Broodthaers liefert die jüngst von seiner Tochter editierte Publikation zu dessen fotografischem Werk eine umfassende Bibliografie.⁴² Gasiorowskis Schaffen ist in Deutschland lediglich durch begleitende Ausstellungskataloge und Zeitschriftenartikel dokumentiert. In Frankreich existieren einige universitäre Untersuchungen zu verschiedenen Schwerpunkten seines künstlerischen Œuvres, bis auf die Dissertation von Pierre Paliard sind diese aber nicht veröffentlicht.⁴³ Der Fokus der Katalogtexte zu Gasiorowski liegt zu meist auf einer zusammenfassenden Betrachtung des Gesamtwerks. Hierbei vertreten die Autoren bis in die jüngsten Publikationen überwiegend die Auffassung, dass das Œuvre als genealogisch angelegte Metamalerei zu betrachten sei und wiederholen ihre Thesen meist an denselben Anschauungsobjekten.⁴⁴ Begleitend zu Gasiorowskis Retrospektive 2010 im Carré d'Art, Nîmes, entstand ein umfangreicher Katalog, der mit der herkömmlich chronologischen Betrachtungsweise des Gesamtwerks zu brechen versucht.⁴⁵ Gegenüber den gut recherchierten Informationen der Pariser Schau von 1995 bietet er allerdings keine weiterführenden Erkenntnisse.⁴⁶ Die Katalogtexte zu Gruppenausstellungen, in denen Gasiorowski vertreten war, gehen demgegenüber nur peripher auf seine Arbeiten ein.⁴⁷

40 | Vgl. Gohr, Siegfried: Jörg Immendorff. Werkverzeichnis: Gemälde, 3 Bde. Köln 2015.

41 | Vgl. Hochdörfer, Achim, Schröder, Barbara (Hg.): Claes Oldenburg: The Sixties, Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig [u. a.], 2012-2014.

42 | Vgl. Broodthaers, Marie-Puck (Hg.): Marcel Broodthaers. Livre d'images, Bilderbuch. Köln 2013.

43 | Vgl. Paliard, Pierre: L'ordre domestique: mémoire de la ruralité dans les arts plastiques contemporains en Europe (zugl. phil. Diss. Aix-en-Provence 1999), Paris 2006. – 1994 hat das Editionshaus Maeght eine der »Académie Worosis Kiga« gewidmete Werkmonographie mit einem Begleittext von Éric Suchère herausgegeben. Diese liest sich jedoch wie eine bebilderte Zusammenfassung der Akademiegeschichte, ohne dass näher auf die reproduzierten Objekte oder die Struktur des gesamten Werkkomplex eingegangen würde. – Vgl. Suchère, Éric: Gasiorowski. Académie Worosis Kiga. Paris 1994.

44 | Vgl. Enrici, Michel (Hg.): Gasiorowski. Peinture, Ausst.-Kat., Paris, ARC – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983; Suchère, Éric: Gasiorowski – peinture – fiction. Auvergne 2012; Kaepelin, Olivier (Hg.): Gasiorowski XXe peintre: »vous êtes fou Gasiorowski, il faut vous ressaisir ...«, Ausst.-Kat., Saint-Paul de Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, 2012.

45 | Vgl. Bonnet, Frédéric (Hg.): Gérard Gasiorowski. Recommencer: Commencer de Nouveau la Peinture, Ausst.-Kat., Nîmes, Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain, 2010.

46 | Vgl. Loisy, Jean de, Naphegyi, Caroline (Hg.): Gérard Gasiorowski. C'est à vous, Monsieur Gasiorowski, Ausst.-Kat., Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Centre Georges Pompidou, 1995.

47 | Vgl. u. a. Franzen, Brigitte (Hg.): Hyper Real, Ausst.-Kat., Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst, Budapest, Ludwig Múzeum – Museum for Contemporary Art, 2010-2011; Loisy, Jean de: Gérard Gasiorowski: Malerei. In: König, Kasper (Hg.): Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei, Ausst.-Kat., Wien, Museumsquartier und Kunsthalle, Hamburg, Deichtorhallen, 1993-1994, S. 40-43.

2005 schlug Isabelle Graw eine Revision des kunstgeschichtlichen Kanons der Institutionskritik vor und verwies dabei explizit auf das Beispiel Immendorff, dessen Frühwerk in der bisherigen Forschungsliteratur außer Acht gelassen wurde.⁴⁸

Institutionskritische Aspekte wurden bisher so verschiedenen stilistischen Sparten wie Konzeptkunst und Land Art abgelesen, zu denen die hier untersuchten fiktiven Institutionen deutliche Parallelen aufweisen.⁴⁹ Als Mittel des Kontextbezugs verlagerten die Künstler dieser Generation ihr Interesse auf ortsspezifische Werkkonzeptionen, die in Installationen teilweise direkten Eingriff in die stoffliche Materie der Institutionsarchitektur vornahmen oder sich institutionellen Räumen bewusst entzogen.⁵⁰ So wie die Verwendung alltäglicher Materialien tradierte Wertvorstellungen des Kunstwerks unterliefen, so sollte durch die Dematerialisierung des Werkobjekts in performative Akte und ephemere Erscheinungen die Kommerzialisierung des Kunstwerks zur Ware durch Institutionen unterbunden werden.⁵¹ Zugleich wurde der Fokus auf die Prozesse von Werkproduktion und -rezeption gelenkt, die als aktive Tätigkeiten neue Betonung erfuhren.

Wird für die exemplarisch genannten Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Bezeichnung »Neo-Avantgarde« verwendet, findet der hier auftretende Rückgriff auf Methoden, Strategien und Zielsetzungen der so genannten »historischen Avantgarde« um 1900 Betonung.⁵² Auch die Institutionskritik als künstlerisches Anliegen hat zu diesem Zeitpunkt grundlegende Verfahrensweisen entwickelt.⁵³ So finden Konzepte wie die räumliche Expansion des Kunstwerks in den Formen von Installation und Environment, aber auch dessen performative Ausdehnung in einem verstärkt handlungs- und interaktionszentrierten Kunstverständnis ihre Wurzeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie sind Resultate einer neuen Sensibilität der Künstler für institutionelle Zusammenhänge, die Macht von Normierung und soziale Mechanismen, die auf ihre Arbeit einwirken. Das Aufbegehren der historischen Avantgarde gegen die Reglementierungen, Ausschlüsse und Beurteilungskriterien eines autonomen Kunstmarktes hinterfragte ebenso den tradierten Werkbegriff als auch das Rollenverständnis der jeweiligen Akteure. Peter Bürger beschreibt in seiner »Theorie der Avantgarde« das künst-

48 | Vgl. Graw 2005, S. 48.

49 | Auf künstlerische Entwicklungen im zeitgenössischen Kontext der fiktiven Institutionen geht Kapitel 3.2 ausführlich ein.

50 | Vgl. Godfrey, Tony: *Conceptual Art*. London 1998, S. 187-225; Kwon, Miwon: *One Place after another. Site-specific Art and locational Identity*. Cambridge 2002, S. 13-26; Schramm, Samantha: *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site* (zugl. phil. Diss. Karlsruhe 2012), Berlin 2014, S. 29-32.

51 | Vgl. Lippard, Lucy: *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles/London ²1997 [1973], S. xxi; Goldberg, Roselee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York 1990, S. 152.

52 | Zur Problematik des »Avantgarde«-Begriffs und dessen kunsthistorischer Datierung vgl. Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*. München 2005, S. 23-42; Berg, Hubert van den: *On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde*. In: Scheunemann, Dietrich (Hg.): *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York 2005, S. 63-74.

53 | Vgl. Kravagna, Christian: *Einleitung*, in: ders. 2001, S. 7-9, S. 7.

lerische Paradigma dieser Zeit als »Selbstkritik«⁵⁴. Ausgangspunkt hierfür bildete die in der bürgerlichen Gesellschaft stattfindende Ausdifferenzierung des sozialen Teilsystems Kunst, innerhalb dessen Künstler und Werk mit Sonderrechten und Freiheiten ausgestattet wurden, die sie von der allgemeinen Lebenspraxis distanzieren. Die Ende des 18. Jahrhunderts vollzogene Autonomisierung der Kunst ließ diese in den Worten Herbert Marcuses zu einem »archimedischen Punkt«⁵⁵ jenseits der materiellen Zivilisation gerinnen, für die sie fortan unverbindlich und daher folgenlos blieb.⁵⁶ Darüber hinaus verortete die zeitgleich auflebende Genieästhetik das Tun des Künstler-Schöpfers jenseits einer gewöhnlichen Erwerbstätigkeit zum Lebenserhalt.⁵⁷ Sein ökonomisches Überleben hing vom Erfolg seiner Arbeit ab, die nun eine breite Öffentlichkeit ansprechen musste.⁵⁸ Denn der Identitätsgewinn des Künstlers als freies und unabhängiges Subjekt vollzog sich parallel zu einer grundlegenden institutionellen Umstrukturierung der Werkdistribution: der Ausformung des Kunstmarktes mit seinem Ausstellungs- und Galeriewesen.⁵⁹

Die den Markt beherrschende Kunstinstitution bildete im 19. Jahrhundert zunächst der Pariser Salon. Im Zuge der Französischen Revolution befasste sich der Nationalkonvent mit der Umstrukturierung ehemals monarchischer Institutionen. Er schloss 1793 die 1648 von Ludwig XIV. gegründete Académie Royale de Peinture et de Sculpture.⁶⁰ Hatte der Salon vormals als eine unregelmäßig stattfindende Kunstausstellung der Propagierung des höfischen Geschmacks gedient, öffne-

54 | Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974, S. 65; zur Ergänzung vgl. ferner Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995, insbes. Kap. 4: Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, S. 215-301; Krauss, Sebastian W. D.: Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bielefeld 2012, insbes. Kap. 4: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, S. 147-258.

55 | Marcuse, Herbert: Kultur und Gesellschaft 2. Frankfurt a. M. ¹⁰1979 [1965], S. 154.

56 | Vgl. Bürger 1974, S. 66-69.

57 | Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945, 2 Bde. Heidelberg 2004, insbes. Bd. 1, S. 1-4.

58 | Zuvor war der Künstler als Handwerker im Zunftwesen klar gesellschaftlich verortet und konnte im höfischen Anstellungsverhältnis seinen Lebensunterhalt sichern. Entbehrte die dafür geforderte Auftragsarbeit den modernen Begriff künstlerischer Freiheit, so befand sich der Künstler jedoch durch die Adressierung seines Werks an einen präzise umrissenen Rezipientenkreis in größerer Sicherheit hinsichtlich seines finanziellen Auskommens und seiner sozialen Anerkennung. – Zur Sozialgeschichte des Künstlers vgl. Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985; Bättschmann 1997, S. 9-11; Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2000, S. 78.

59 | Vgl. Bawin 2014, S. 11-18.

60 | Vgl. Monnier, Gérard: L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours. Paris 1995, S. 19-47. – Zur Geschichte und Entwicklung der heutigen Pariser École des Beaux-Arts aus den verschiedenen Vorgängereinrichtungen vgl. Jacques, Annie (Hg.): Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire établie par Annie Jacques. Paris 2001, insbes. S. 7-25.

te er sich nun auch für Künstler, die nicht der Akademie angehörten.⁶¹ Es galten jedoch strikte Zulassungsverfahren. Nur, wer von der akademisch gestellten Jury zur Ausstellung zugelassen wurde, hatte eine Aussicht auf Verkaufsmöglichkeiten und spätere Auftragschancen.⁶² Während sich in Frankreich Künstlervereinigungen mit unabhängigen Ausstellungen gegenüber der offiziell maßgeblichen Juryauswahl des Salons hervortaten, entstand in Wien, München und Berlin die Sezessionsbewegung.⁶³ Eng mit dieser Entwicklung verschlungen war die Öffnung des Kunstmuseums als Institution bürgerlicher Öffentlichkeit.⁶⁴ Aus höfischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts hervorgegangen, behielt dieses zunächst seine politische Repräsentations- und Legitimationsfunktion bei, wurde jedoch im Sinne einer bürgerlichen Kunstvermittlung und dem von ihr formulierten Bildungsauftrag einer »ästhetische[n] Erziehung des Menschen«⁶⁵ entpolitisiert.⁶⁶

Die um 1900 einsetzende avantgardistische Kunstkritik nahm daher das Museum und seine Ausstellungspraxis zur Zielscheibe. Absicht war es laut Bürger, die zu Isolation und Funktionslosigkeit gewordene Autonomie einer »l'art pour l'art«⁶⁷ zu überwinden, um Kunst und Leben wieder zu integrieren.⁶⁸ Filippo Tommaso Marinetti bestimmte daher 1909 im ersten futuristischen Manifest den bildnerischen Traditionsbruch zum Ausdruck eines gesellschaftlichen Auf-

61 | Vgl. Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München/Berlin 1986, S. 12. – Wie Thomas Kirchner analysiert, erfolgte die Akademiegründung 1648 primär aus machtpolitischen Interessen. Die von ihr vermittelten ästhetischen Paradigmen müssen somit ebenfalls als Mittel im Kontext divergierender sozialer Interessen betrachtet werden. – Vgl. Kirchner, Thomas: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (zugl. Habil. Berlin 1996), München 2001, S. 168-179.

62 | Vgl. Mai 1986, S. 15-18; Herzogenrath, Wulf: *Internationale Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912*. In: Klüser, Bernd, Hegewisch, Katharina (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt a. M./Leipzig 1991, S. 40-47, S. 46.

63 | Vgl. Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln [u. a.] 2010, S. 306-314, S. 318-327.

64 | Vgl. Grasskamp, Walter: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981, S. 26. – Zur Entwicklung des Museumswesen in Europa vgl. Hartung, Olaf: *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar 2010; Kratz-Kessemeier, Kristina, Meyer, Andrea, Savoy, Bénédicte (Hg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*. Berlin 2010.

65 | Vgl. Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. v. Stefan Matuschek. Frankfurt a. M. 2009.

66 | Vgl. Grasskamp 1981, S. 30-41.

67 | In Reaktion auf die idealistische deutsche Kunsttheorie formulierte 1804 Benjamin Constant das Paradox der zweckbefreiten Kunstproduktion: »Kunst für die Kunst, und ohne Zweck, denn jeder Zweck verdirbt die Kunst. Aber die Kunst erreicht den Zweck, den sie nicht hat.« – Vgl. Bättschmann 1997, S. 75.

68 | Vgl. Bürger 1974, S. 67. – Diese Einschränkung von Bürgers Definition der Avantgarde auf eine gemeinsame Zielsetzung ist in der späteren Avantgardeforschung häufig kritisiert worden. – Vgl. Scheunemann, Dietrich: *Preface*. In: ders. 2005, S. 9-11.

bruchs.⁶⁹ Die Statik des Kubismus ablehnend,⁷⁰ strebten die Futuristen einen »Stil der Bewegung«⁷¹ an. Dynamik als ästhetisches Programm sollte der neuen Lebensgeschwindigkeit in der Industriegesellschaft entsprechen und zum Ausgangspunkt für eine neue Kultur werden.⁷² Dementsprechend sagte Marinetti den als »Friedhöfen«⁷³ wahrgenommenen Museen den Kampf an. Die Kritik der Futuristen richtete sich aber nicht allein gegen das Museum als spezifische Institution des Kunstmarkts, die Werke konservierte und Werte etablierte, sondern gegen alle »traditionsvermittelnde[n] Institutionen«⁷⁴, zu denen auch Akademien und Bibliotheken zählten. In den Augen der Futuristen fungierten sie als Kulturreserve, die

69 | Vgl. Lista, Giovanni: *Le Futurisme. Textes et Manifestes 1909-1944*. Ceyzérieu 2015, S. 7-75; Transkription des Gründungsmanifest vom 20.2.1909 in der Pariser Tageszeitung *Le Figaro*, S. 100-104. – Dieses Datum gilt gemeinhin als die Geburtsstunde des Futurismus. Bereits zuvor veröffentlichte Marinetti eine längere Version derselben Gründungsschrift in der Mailänder Zeitung *La Giovane Italia*. – Vgl. Lista 2015, S. 93-97. – Die Pariser Version ist durch die Kürzung im Ausdruck entschärft. – Vgl. Hinz, Manfred: *Die Manifeste des primo Futurismo Italiano*. In: Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation.« Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt 1997, S. 109-131, S. 112.

70 | 1907 erschuf Pablo Picasso mit »Les Femmes d'Alger« das erste Werk des Kubismus. Es stand am Anfang einer zunehmend wirklichkeitsfernen Gestaltung, die durch die Betonung von bildnerischen Form- und Farbfragen mit der Tradition mimetischer Wiedergabe brach. Malerische Illusion wurde überwunden, um die spezifischen Eigenschaften des Bildes als materiellen Gegenstand und Malfläche zu erforschen. Die malerische Darstellung erfolgte nun gemäß der Eigengesetzlichkeit der Bildstruktur, dekonstruierte dementsprechend die integrale Form des abgebildeten Objekts und ließ sie zum bildlichen Zeichen werden. Der hiermit in Gang gesetzte, formale Abstraktionsprozess ging mit einer konzeptuellen Durchleuchtung des Werks einher, die sich schnell von der *retinalen* Kunstwahrnehmung als eine »Demontage der Wirklichkeit« auch auf deren gesellschaftliche Bedingungen ausweitete. – Vgl. weiterführend u. a. Fauchereau, Serge: *Die Formen des Kubismus*. In: Stanislawski, Ryszard, Brockhaus, Christoph (Hg.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa, Ausst.-Kat.*, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, 4 Bde., Bd. 1, S. 104-108; Kahnweiler, Daniel-Henry: *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart 1958, S. 20-87; Brunner, Manfred: *Daniel-Henry Kahnweilers »Weg zum Kubismus« als Quelle kubistischer Werkabsicht*. In: *Ausst.-Kat. Kubismus*, Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1982, S. 131-145, S. 135.

71 | Drechsler, Wolfgang: *Die Futuristen und die internationale Avantgarde*. In: Benesch, Evelyn, Brugger, Ingrid (Hg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde, Ausst.-Kat.*, Wien, BA-CA Kunstforum, 2003, S. 5-70, S. 63.

72 | Wie Walter Grasskamp einleuchtend analysiert, visierten die futuristischen Künstler mit der deklarierten »Vereinigung von Kunst Leben« im Zeichen einer neuen Kultur jedoch keine Neuverortung von Werk und Rezipient, sondern letztlich die schlichte Erneuerung des bürgerlichen Repräsentationsmediums Kunst entsprechend dem eigenen, künstlerischen Paradigma. Nicht die Funktionalisierung von Kunst durch das Bürgertum wird kritisiert, sondern mit verbaler Radikalität wird die Zerstörung der Kunst selbst gefordert. – Vgl. Grasskamp 1981, S. 48-51.

73 | »Musées, cimetières...!« [Übersetzung T. N.], zitiert nach: Lista 2015, S. 103.

74 | Grasskamp 1981, S. 47.

dem allgemeinen Fortschritt der Gesellschaft entgegenstanden, indem sie dem bürgerlichen Gesellschaftssystem zur Festigung von Klassenunterschieden dienten.⁷⁵

Wie der Futurismus zielten auch Konstruktivismus sowie die von ihm beeinflussten Bewegungen von Bauhaus und De Stijl auf eine grundlegende Gesellschaftsreform, deren Idee einer umfassenden Neugestaltung auf dem Ideal einer mit dem Leben vereinten Kunst fußte.⁷⁶ Vom Gedanken eines Gesamtkunstwerks getragen, wendeten sich Vertreter dieser Kunstströmungen daher auch der Gestaltung des Ausstellungsraumes zu, in dem Kunst die Möglichkeit hatte, auf die Wahrnehmung des Betrachters einzuwirken.⁷⁷ Durch Dekonstruktion der vorhandenen räumlichen Parameter versuchten sie Einfluss auf die Einstellung des Rezipienten auszuüben. So fokussierte El Lissitzky den klassischen Ausstellungsraum als Umgebung des Kunstwerks und machte ihn zur Gestaltungsaufgabe des Künstlers. In seinem »Prounenraum« (1923) sowie in seinem vier Jahre später entstehenden »Raum der Abstrakten«⁷⁸ für die Landeskunstgalerie Hannover entwickelte er ein dreidimensionales, interaktives Raumgebilde für Ausstellungsräume.⁷⁹ Dieses fand noch 1942 in der von Frederick Kiesler für Peggy Guggenheims »Art of this Century Gallery« kreierten Ausstellungsarchitektur Widerhall.⁸⁰

75 | Vgl. Grasskamp 1981, S. 49.

76 | Auch wenn gerade der Konstruktivismus eine internationale Verständigung der Künstler postulierte, müssen die intrinsischen Motivationen der einzelnen nationalen Kunstströmungen natürlich in Hinblick auf die jeweilige soziale und politische Situation der verschiedenen europäischen Staaten betrachtet werden. Insbesondere die Ausbildung der russischen Avantgarde, ihre formalen Leitgedanken, wie die Fundierung des Konstruktivismus auf wissenschaftlichen Organisationsmethoden, stehen dabei in direktem Bezug zur Oktoberrevolution 1917 und den daran entzündeten ideologischen Debatten. Die hiesigen Ausführungen fokussieren demgegenüber vorrangig formale Aspekte des ästhetischen Produkts und dessen Strategien in Hinblick auf Adaptionen nach 1945. Für eine ausführliche Darlegung der russischen Kunstentwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts und deren Absicht, einen aktiven Beitrag zur Ausbildung des »Neuen Menschen« zu leisten vgl. Turowski, Andrzej: Die Welt konstruieren. In: Ausst.-Kat. Bonn 1994-1995, S. 142-145; Grumpelt-Maaß, Yvonne: Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde 1900-1935 (zugl. phil. Diss. Mainz 1998), St. Augustin 2001, insbes. S. 337-339; Eckstein, Kerstin: Inszenierung einer Utopie. Zur Selbstdarstellung des Bauhauses in den zwanziger Jahren. In: Biundo, Christina [u. a.] (Hg.): Bauhaus-Ideen 1919-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens. Berlin 1994, S. 15-29, S. 17.

77 | Vgl. Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern 1998, S. 102-103.

78 | Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Nobis, Beatrix: Der »Raum der Abstrakten« für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28. In: Klüser/Hegewisch 1991, S. 76-83.

79 | In Hinblick auf die internationale Avantgarde hält Christiane Post als interessantes Detail die zeitlich verschobene Wahrnehmung und Wertung der von Künstlern geschaffenen Ausstellungsszenografien fest. – Vgl. Post, Christiane: Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst. Berlin 2012, S. 245-246.

80 | Vgl. Bogner, Dieter: Staging Works of Art. Frederick Kiesler's Exhibition Design 1924-1957. In: Davidson, Susan, Rylands, Philip (Hg.): Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century, Ausst.-Kat., Venedig Peggy Guggenheim Collection, 2003-2005, S. 35-49.

Neben diesen Eingriffen in vorhandene Gebäudestrukturen entwickelte sich die avantgardistische Praxis, eigene Räume als Alternativen zum anerkannten Kunstbetrieb zu schaffen. Als Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodčenko und Georgij Jakulov 1917 Elemente aus Holz, Metall und Pappe für das »Café Pittoresque« in Moskau verwendeten, um die Vorstellung von Raum als einem von massiven Mauern umschlossenen Bereich zu zerstören,⁸¹ erklärten sie die Raumgestaltung selbst zum Kunstwerk, das nicht mehr im üblichen Rahmen einer Kunstinstitution präsentiert, sondern selbst zur Umgebung einer alltäglichen Handlung wurde. Demgegenüber erzielte Kurt Schwitters mit seinem ab 1923⁸² entstehenden grottenähnlichen »Merzbau« eine Personalisierung des Umraums, in dem die Grenze zwischen Skulptur, Raum und Ausstellung verschwammen.⁸³

Bereits am 2. Februar 1916 gründete der Schriftsteller Hugo Ball das »Cabaret Voltaire« in Zürich. Als eine Art literarischer Nachtclub war es für jeden Interessierten zugänglich und bot allabendliche Veranstaltungen wie Lesungen, szenische Darstellungen, Gesang und Tanz.⁸⁴ Als feste Einrichtung wurde es zum Ausgangspunkt der internationalen künstlerisch-literarischen Bewegung Dada.⁸⁵ Anders als der Futurismus, der klare politische, kulturelle und soziale Zielsetzungen proklamierte, diese durch einen Stilwandel zu realisieren suchte und sogleich die hierfür relevanten Anleitungen und Techniken lieferte,⁸⁶ vertrat Dada kein einheitliches ästhetisches Programm. In ihrer Auflehnung gegen den Kunstbetrieb wurden die Künstler durch den Schock und das Entsetzen vereint, die der Erste Weltkrieg hervorgerufen hatte. Für die im Krieg erlittenen Grausamkeiten war in ihren Augen die herrschende bürgerliche Kultur verantwortlich, die sie mitsamt ihren Werten als gescheitert ansahen.⁸⁷ Das bestehende Kunstsystem war für die Dadaisten Trä-

81 | Vgl. Muschler, Sabine: Künstler als Museumsgründer. Personalmuseen für bildende Kunst in Deutschland (zugl. phil. Diss. Göttingen 2009), Hildesheim 2010, S. 26, Anm. 1.

82 | Schwitters arbeitete von 1923 bis zur Jahreswende 1936/37 an seinem ersten »Merzbau« in Hannover, von 1937 bis 1940 im norwegischen Exil an einer zweiten Version, der von 1947 bis zum Tod des Künstlers 1948 ein dritter Bau, der so genannte »Merzbarn«, folgte. – Vgl. Elger, Dietmar: Der Merzbau von Kurt Schwitters: eine Werkmonographie. Köln 1999, S. 9.

83 | Vgl. Celant, Germano: Ambient Art. In: Ausst.-Kat., B76 – La Biennale de Venezia. Section of Visual Arts and Architecture. General Catalogue, 2 Bde., Venedig, Biennale, 1976, Bd. 1, S. 187-201, S. 193; Elger 1999, S. 17-20.

84 | Vgl. Chronologie. In: Ausst.-Kat., Dada, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création. Centre Georges Pompidou, 2005-2006, S. 218-259, S. 219.

85 | Den Züricher Kreis um Hugo Ball bildeten von 1916 bis 1920 die in mehreren Gattungen tätigen Künstler Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Hans Arp. Sie wurden zu Gründern, Dialogpartnern oder zur Inspiratoren für weitere Dada-Gruppierungen in New York, Berlin, Hannover, Köln und Paris, die sich in unterschiedlicher Weise und mit verschiedenen Akzentuierungen entwickelten. – Vgl. Rotzler, Willy: Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz. Köln 1972, S. 33-34.

86 | Vgl. Bürger 1974, S. 72.

87 | Vgl. Beyer 2005, S. 580-582; Richter, Hans: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1978, S. 12-17.

ger einer »affirmativen [...] Kultur«⁸⁸, die ohne Rücksicht auf die Greuel der Realität humanistische Ideale perpetuierte.⁸⁹ Die Soireen des »Cabaret Voltaire« und später des Berliner »Dada Clubs« fanden daher außerhalb etablierter Räume der Kunstpräsentation statt.⁹⁰

Dennoch blieben die etablierten Räume offizieller Kunstinstitutionen von den avantgardistischen Bestrebungen nicht unangetastet. Sowohl die »Erste internationale Dada-Messe«⁹¹ 1920 in Berlin, als auch die erste »Exposition Internationale du Surréalisme«⁹² 1938 in Paris fanden in offiziellen Galerieräumen statt. Indem die Künstler ihre Arbeiten in der Galerie selbst arrangierten, erweiterten sich die Werkgrenzen für den Zeitraum der Ausstellung auf den Präsentationskontext. Dementsprechend verursachten nicht nur provokative Exponate, sondern auch deren Inszenierung heftige Besucherreaktionen. Zugleich eigneten sich die Künstler mit dieser Vorgehensweise die Funktionen von Galerist und Kurator an.⁹³

Analog zu dieser Funktion übernahmen Künstler der historischen Avantgarde bei der Organisation von Ausstellungsmöglichkeiten in Eigenregie auch Aufgaben der Vermittlungs- und Öffentlichkeitsarbeit. Schon 1911 startete in Mailand die große futuristische Wanderausstellung, die 1912 ihre erste ausländische Station in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune nahm.⁹⁴ Zur Eröffnung, die durch eine von Marinetti organisierte Werbekampagne zum Spektakel inszeniert wurde, fand sich eine große Zahl Neugieriger ein. Allerdings erschienen weder die Werke noch deren Präsentation dem französischen Publikum revolutionär.⁹⁵ Vielmehr waren es die anwesenden Futuristen selbst, die durch ihr Verhalten auffielen und öffentliches Aufsehen erregten, indem sie sich »wie im Kabarett«⁹⁶ aufführten. Anstatt den formalen Versuch zu unternehmen, die Ausstellung als klassisches Repräsentationsmedium bildender Kunst zu reformieren, wendeten die Futuristen Formen öffentlichen Auftretens an, die sich den etablierten Konventionen des Kunstbetriebs widersetzen und die Ausstellungseröffnung zu einem Ereignis machten. So fielen die Künstler selbst durch bunte und exzentrische Kleidung auf, während bunte

88 | Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur (1937). In: ders.: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a. M. ⁵1967 [1965], S. 56-101.

89 | Vgl. Grasskamp 1981, S. 57.

90 | Vgl. Bürger 1974, S. 71.

91 | Vgl. Adkins, Helen: »Erste Internationale Dada-Messe«, Berlin 1920. In: Klüser/Hegewisch 1991, S. 70-75.

92 | Vgl. Schneede, Uwe M.: Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. In: Klüser/Hegewisch 1991, S. 94-101.

93 | Vgl. Bättschmann 1997, S. 199-200.

94 | Vgl. »Chronologie des Futurismus«. In: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 236-237.

95 | So rühmt Apollinaire die Kühnheit der futuristischen Künstler, findet ihren Stil jedoch eher zum »Lachen«. – Vgl. Drechsler, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 63. – In der Forschungsliteratur wird wiederholt hervorgehoben, dass die künstlerische Produktion der Futuristen nicht immer mit ihren theoretischen Ansprüchen mithalten konnte. So steht etwa auch die manifestierte Maschinenbegeisterung in keinerlei Verhältnis zur schöpferischen Praxis der Futuristen. – Vgl. Lista, Giovanni: Maschinenverherrlichung und Technikangst bei den Futuristen. In: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 81-89, S. 81.

96 | Eltz, Johanna zu: Der Futurismus stellt sich aus: Wanderausstellung der Futuristen, 1912. In: Klüser/Hegewisch 1991, S. 32-39, S. 32.

Leuchtreklamen ihre Namen wie Attraktionen auf einem Jahrmarkt verkündeten. Durch den Bezug zum Theater, insbesondere zu dessen populärer Ausformung im Varieté und Zirkus, überschritten sie Gattungsgrenzen und näherten sich niederen Kunstformen an. Damit betonten sie den Futurismus nicht als rein künstlerische, sondern als politisch, sozial und ideologisch orientierte Bewegung.⁹⁷

In diesem Hinblick fällt die Wahl der Futuristen auf, ihre Kunst- und Gesellschaftsvisionen im Medium des Manifests zu deklarieren. Denn dies bedeutete die Aneignung einer spezifischen literarischen Textform. Im Gegensatz zur heute geläufigen Begriffsverwendung war der Typus des Manifests ursprünglich explizit zur »Bekanntmachung staatlicher Institutionen«⁹⁸ bestimmt. Auch wenn diese Definition zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr exklusiv war, beweist die Überschrift »Manifest Kaiser Franz Josephs«⁹⁹ in der 1914 von Kaiser Franz Joseph I. veröffentlichten Begründung seiner Kriegserklärung an Serbien die zu diesem Zeitpunkt noch immer aktuelle Gültigkeit der ursprünglichen Wortsemantik. Als Kommunikationsmittel der Staatsmacht diente das Manifest wie im hiesigen Fall häufig zur Rechtfertigung kriegerischer Auseinandersetzungen.¹⁰⁰ Marinetti griff durch seine aggressive Rhetorik diese Tradition auf. Formal verlieh er sich als Autor damit selbst den Anschein anerkannter, politischer Autorität. Andererseits bestärkte er seine kultur- und gesellschaftsvisionären Absichten: Obwohl seine theoretischen Ausführungen der Gruppenbildung der Futuristen sowie deren künstlerischer Produktion vorausgingen, verlieh er den dargelegten Zielsetzungen durch die Ankündigungsform im Manifest den Charakter unverzüglicher, realer Konsequenzen und Souveränität.

Gemäß ihrem nicht rein ästhetisch, sondern auch politisch und sozial definierten Begriff von Kunst boten die verschiedenen Strömungen der historischen Avantgarden nicht nur innovative Alternativen zu Traditionen des Kunstbetriebs. Vielmehr griffen sie bewusst auf alltägliche und konventionelle Kommunikationsstrategien, Verhaltensweisen und Raumkonzeptionen samt den mit ihnen verbundenen Erwartungshaltungen zurück, um durch deren Verfremdung einen Schock beim Rezipienten hervorzurufen.

Die Appropriation und Subversion von in ihrer gesellschaftlichen Definition fest verankerten Räumen, Verhaltensweisen, Kompetenzgebieten und Vermittlungsmedien kann somit als spezifische Praxis avantgardistischer Kunstströmungen zu

97 | Vgl. Eltz, in: Klüser/Hegewisch 1991, S. 33.

98 | Berg, Hubert van den: Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests. In: Asholt/Fähnders 1997, S. 58-80, S. 59. – Im Italienischen umfasst der Begriff »manifesto« neben der militärischen Konnotation das semantische Feld von »Ankündigung«, »Anzeige« oder »Anschlag«. Dem entspricht, dass Marinettis theoretische Fundierung der künstlerischen Produktion vorausgeht. – Vgl. Berg, in: Asholt/Fähnders 1997, S. 62.

99 | Zitiert nach: Berg, in: Asholt/Fähnders 1997, S. 60.

100 | Auch der Begriff der »Avantgarde« verweist etymologisch auf die Vorhut eines Kriegsheeres. Im 19. Jahrhundert begann eine semantische Verschiebung hin zum Dualismus von »avantgardistisch« versus »reaktionär«, wobei lange Zeit ein Bewusstsein für den militärischen Unterton der Bezeichnung, vor allem bei Selbsterklärungen von Avantgardisten, erhalten blieb. – Vgl. Beyme 2005, S. 31-34.

Beginn des 20. Jahrhunderts verstanden werden. Diese wurde nach dem Zweiten Weltkrieg von einer jungen und kritischen Künstlergeneration aufgegriffen.

Eine Form künstlerischer Aneignung erreichte dabei musterhafte Bekanntheit und Fortdauer. Der wohl berühmteste Vorreiter vieler neo-avantgardistischer Methoden ist Marcel Duchamp, der sich im Sturm auf die »Fluchtburgen«¹⁰¹ der bürgerlichen Kunst durch besondere Radikalität auszeichnete. 1914 versah Duchamp einen handelsüblichen »Flaschentrockner« mit seiner Signatur und erklärte ihn als »Readymade« zum Kunstwerk.¹⁰² Realität und Kunst wurden nicht mehr in Collagetechnik fragmentarisch zusammengefügt, sondern fielen im Objekt zusammen.¹⁰³ Die schöpferische Geste des Künstlers reduzierte sich auf ein Minimum. Wie André Breton in seiner bis heute griffigen Definition des Readymades ausführte, handelte es sich dabei um »vorfabrizierte Objekte, die die Würde eines Kunstwerks erlangt haben durch die Wahl des Künstlers.«¹⁰⁴ Dieses erhielt durch den Eingang in eine Ausstellungsinstitution öffentliche Legitimation.¹⁰⁵ Duchamps Readymades und

101 | Grasskamp 1981, S. 41.

102 | Der Begriff des »Readymades« ist konzeptuell unklar und variiert auch in den Eigenaussagen des Künstlers. Manchmal wird Duchamps »Fahrrad-Rad« von 1913 als erstes Readymade der Kunstgeschichte angesehen. Zur begrifflichen Annäherung an diese Objektgattung liegen umfangreiche Auseinandersetzungen und bleibende Meinungsverschiedenheiten vor. Vor allem die divergierenden Aussagen Duchamps hinsichtlich seines erweiterten Readymade-Verfahrens zwischen 1919 und 1923, bei dem nicht ausschließlich reale Gebrauchsgegenstände zur Verwendung kamen, sondern diese teilweise imitiert wurden, lassen die Begriffskonzeption undeutlich werden. Während das Werk von 1913 noch dem collageähnlichen Prinzip der Montage von zwei Realobjekten folgt, wodurch die schöpferische Handlung des Künstlers auf deren Kombination reduziert wird, beschränkt sich die Intervention Duchamps bei »Flaschentrockner« (1914) einzig auf die Auftragung seiner Signatur. Das epochemachende Werk »Fountain« (1917) wiederum wurde von Duchamp mit der Phantasiesignatur »R. Mutt« versehen und auf den Kopf gestellt präsentiert. – Vgl. Duchamp, Marcel: Apropos of »Readymade«. In: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews. Barcelona 2009, S. 123; Rotzler 1972, S. 30-32; Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste (zugl. phil. Diss. Berlin 1975), München/Wien 1977, insbes. S. 136-141; Schwarz, Arturo: The complete works of Marcel Duchamp. 2. überarb. u. erw. Aufl., 2 Bde., Bd. 1, New York 2000 [London 1969], S. 44-47; Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten. Berlin 2000.

103 | Vgl. Faust 1977, S. 135; Lebel, Robert: Marcel Duchamp. Köln 1972, S. 64.

104 | Breton, André: La Phare de la Mariée. In: Minotaure, 6/1934-1935, S. 46, dt. Übersetzung zitiert nach: König 2012, S. 96.

105 | Größte Bekanntheit erlangt Duchamps 1917 mit der Signatur »R. Mutt« und dem Titel »Fountain« versehene Urinoir. Dieses wurde 1917 entgegen den Vereinsstatuten von der »Society of Independent Artists« nicht zur Ausstellung im New Yorker Grand Central Palace zugelassen. Nur eine Woche später stellte es Alfred Stieglitz in seiner Galerie 291 aus und legitimierte damit das Kunstwerk. – Vgl. Camfield, William A.: Marcel Duchamp. Fountain. Houston 1989, S. 33-34. – Alfred Stieglitz verkörperte früh die Personalunion von Künstler und Kunstvermittler, da er selbst als Fotograf tätig, Herausgeber der Zeitschrift »Camera Work« sowie nacheinander Leiter der Galerien »Galerie 291«, »Intimate Gallery« und »An American Place« war. Das Verwischen verschiedener Berufsgrenzen wurde in der Neo-Avant-

die davon beeinflussten surrealistischen Objektassemblagen machten also die institutionellen Machtkonstellationen und Wirkungsfelder durch die Werkinnovation sichtbar. Diese Fähigkeit entwickelten sie jedoch nur in der direkten Konfrontation mit den kritisierten Institutionen und Konventionen, das heißt, nachdem die Arbeiten von der angeprangerten Marktmaschinerie bereits akzeptiert und vereinbart wurden.¹⁰⁶

Für die Künstler der Nachkriegsgeneration vergegenwärtigte das somit innerhalb des marktökonomischen Rahmens des Kunstbetriebs verharrende Kunstwerk einen inzwischen zur Konvention gewordenen Konventionsbruch. Diese ließ die Grenze zwischen künstlerischem und außerkünstlerischem Diskursraum unangetastet.

Die neuen avantgardistischen Strömungen der 1960er Jahre unterzogen diesen Schwachpunkt der Konzeptionen ihrer Vorgänger daher einer kritischen Revision.¹⁰⁷

Die eingangs erwähnte, jüngste Generation institutionskritischer Künstler verlagerte in dieser Tradition ihren Interessenschwerpunkt am materiellen Raum der Kunstinstitutionen auf dessen sozialen Diskurs. Hierfür nutzte vor allem Andrea Fraser die Performance als künstlerische Ausdrucksform, die ihren Ursprung ebenfalls in der Nachkriegskunst nahm. Anstelle des aggressiven Eingriffes in eine vorgefundene Bausubstanz trat bei ihr der vermittelnde Akt als »kritisch-reflexive Ortsspezifität«¹⁰⁸.

Die für die Kunstproduktion am Ende der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts angeführten Bezeichnungen »Institutional critique« und »Kontext-Kunst« können teilweise synonym verwendet werden, da sie sich vielfach auf dieselben Positionen und Beispiele beziehen. Dadurch zeugen sie jedoch vor allem von der wissenschaftlichen Notwendigkeit, sprachliche Ordnungssysteme zu konstruieren, um künstlerische Erscheinungen zu vermitteln. Denn das Verstehen von Kunstwerken gilt als grundsätzliche Aufgabe der Kunstgeschichte: »Wie jeder andere zu verstehende Text muß ein jegliches Kunstwerk – nicht nur das literarische – verstanden werden, und solches Verstehen will gekonnt sein.«¹⁰⁹ Dabei ist es eine Selbstverständlichkeit, Kunst in Sprache zu fassen und sich ihren Erscheinungen in Beschreibungen zu nähern. So konstatiert Ernst Rebel: »Nur als private Kunstliebhaber dürfen wir

garde erneut Thema und beispielsweise von Konrad Fischer, vormals Konrad Lueg, ausgelebt. Letzterer setzte jedoch eine klare Grenze zwischen seiner frühen Karriere als Künstler und seiner späteren Arbeit als Galerist. – Vgl. Bochner, Jay, Montier, Jean-Pierre (Hg.): Carrefour Stieglitz. Colloque de Cerisy-la-Salle. Rennes 2012.

106 | Vgl. Hantelmann, Dorothea von: How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich [u. a.] 2007, S. 7-8.

107 | An dieser Stelle wird auf die hierfür exemplarischen künstlerischen Methoden und Erscheinungen nicht weiter eingegangen, da sie als zeitgenössischer Kontext der in der vorliegenden Arbeit untersuchten fiktiven Institutionen im dritten Kapitel eingehend behandelt werden.

108 | Fraser 2005, S. 87.

109 | Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, S. 157.

vor den Bildern schweigen. Als Wissenschaftler und Vermittler müssen wir an den Verbalisierungen teilnehmen.«¹¹⁰

Parallel zur künstlerischen Produktion ist in der jüngeren kunsthistorischen Forschung eine verstärkte Sensibilität für die Zusammenhänge von marktbestimmender Institution, Befragung von Autor- und Werkbegriff sowie formal-stilistischen Entwicklungen und Brüchen entstanden.¹¹¹ Im Zuge dessen hat sich eine Forschungsperspektive etabliert, deren Konzentration weniger auf dem Einzelwerk, sondern verstärkt auf dem für dessen Präsentation gewählten Arrangement liegt. Künstlerische Repräsentationspraktiken, wie sie durch die szenografische Ausstellungsgestaltung im so genannten »Display« sichtbar werden, sind zunehmend Objekte der Aufmerksamkeit und Gegenstand von Untersuchungen.¹¹² In direkter Verbindung zu diesem Forschungsfeld stehen die innerhalb der Kunsträume habitualisierten Praktiken und Rollenmodelle. Existiert zum Wandel von Berufskonzepten und Kompetenzgebieten auf dem Kunstmarkt eine vielgliedrige Forschung,¹¹³ erfahren auf praktischem Gebiet seit der Jahrtausendwende neue Studiengänge, die sich auf die kuratorische Tätigkeit des »Ausstellungsmachen« fokussieren, international erheblichen Zuwachs.¹¹⁴ Neben kunsthistorischem Fachwissen erwerben die

110 | Rebel, Ernst (Hg.): Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst. Ostfildern 1996, S. 8.

111 | Vgl. Kurz, Katharina: Der Kunsthändler als Intermediär. Eine institutionenökonomische Analyse von Markt und Marktteilnehmern (zugl. oec. Diss. Oestrich-Winkel 2014), Frankfurt a. M. 2014; Müller-Jentsch, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden 2011.

112 | Vgl. John, Jennifer, Richter, Dorothee, Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich 2008. – Vgl. ferner Barker, Emma (Hg.): Contemporary Cultures of Display. New Haven/London 1999; Bianchi, Paolo (Hg.): Neues Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens (I). = Kunstforum, 10.6.2007, Bd. 1; Bianchi, Paolo (Hg.): Ausstellungs-Displays. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens (II). = Kunstforum, Anfang 2008, Bd. 2; Richter, Dorothee: Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens: Die Pädagogiken. In: Eigenheer, Marianne (Hg.): Curating Critique. Frankfurt a. M. 2008, S. 192-201.

113 | Vgl. u. a. Warnke 1985; Groblewski, Michael, Bättschmann, Oskar (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 1993; Bättschmann 1997; Gelshorn 2004; Bippus, Elke: Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung. In: Caduff, Corina, Wälchli, Tan (Hg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien. (Zürcher Jahrbuch der Künste; 4/2007) Zürich 2008, S. 34-45; Obrist, Hans Ulrich: A brief history of curating. Zürich 2008; Bismarck, Beatrice von: Auftritt als Künstler. Funktionen eines Mythos. Köln 2010.

114 | Als ein Vorreiter in der deutschen Hochschullandschaft bietet die Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, seit dem Wintersemester 2009/2010 einen Masterstudiengang zu »Kulturen des Kuratorischen« an. – Vgl. <http://www.kdk-leipzig.de> (letzter Aufruf: 15.4.2016). – Im selben Jahr wurde in der École normale supérieure de Paris lediglich eine Tagung zum Thema »Qu'est-ce que le curating?« abgehalten. – Vgl. Bawin 2014, S. 2. – Im deutschsprachigen Raum folgten weitere Konferenzen und Masterstudiengänge wie derjenige in Frankfurt. – Vgl. <http://www.uni-frankfurt.de/35791819?> (letzter Aufruf: 15.4.2016). – In Amerika hat diese Entwicklung schon leicht vor der europäischen begonnen, so etwa mit dem bereits 1997 eingeführten Master in »Curatorial Studies« der Columbia University, New York. – Vgl. <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/graduate/moda.html> (letzter Aufruf:

Studierenden dort praktische Erfahrungen im Kuratieren von Ausstellungen, um sie als »künftige Kurator/innen und Kunstkritiker/innen«¹¹⁵ zielgerichtet auf ihre Aufgabe beim »creating publics for art«¹¹⁶ vorzubereiten.

Eine grundlegende Annahme der vorliegenden Arbeit ist, dass die thematisierten fiktiven Institutionen eine Scharnierstellung zwischen den beiden Forschungsgebieten von historischer Avantgarde und postmoderner Institutionskritik einnehmen und nicht nur Anhaltspunkte für die in dieser Perspektive entstandenen theoretischen Reflexionen über die Mechanismen und Strukturen des Kunstbetriebs liefern, sondern auch für die darauf folgenden praktischen Effekte in den Bereichen kunstwissenschaftlicher Ausbildung und Vermittlung. In den fiktiven Institutionen kristallisieren sich maßgebliche Aspekte, die in den progressiven Bewegungen um 1900 angelegt sind und in Arbeiten des ausgehenden 20. Jahrhunderts in sublimierter Form wiederkehren, da die Integration von Kritik und Rebellion in das Kunstsystem bereits abgeschlossen scheint. Die vorliegende Arbeit wird diese Aspekte nach der eingehenden Beschreibung der Untersuchungsobjekte¹¹⁷ und ihres zeithistorischen Kontextes¹¹⁸ im fünften Kapitel anhand der drei thematischen Schwerpunkte von Artefakt, Raum und Rollenverständnis analysieren. Dabei stellt die Aneignung vorhandener Vermittlungsmedien und Rituale sowie deren performative Subversion eine grundlegende Vorgehensweise der Künstler dar.¹¹⁹ Da Gasiorowskis Œuvre in der deutschsprachigen Kunstgeschichte bisher nur äußerst marginale Betrachtung erfahren hat, steht seine fiktive Institution am Beginn der Arbeit und wird ausführlicher als die in der Forschungsliteratur bereits eingehend behandelten Vergleichsobjekte beschrieben. Für die hier erstmals erbrachte Rekonstruktionsarbeit des Werkkomplexes, zu dem auch die konkrete Ausstellungsinszenierung 1982 zählt, greift die vorliegende Arbeit auf bisher unveröffentlichtes Archivmaterial zurück, dessen Publikation bisher nicht vorgesehen ist und an dem die Verfasserin keine Rechte besitzt.

15.4.2016). – Interessanter Weise sind es im deutschsprachigen Raum entgegen dem amerikanischen Vorbild gerade Kunsthochschulen, die eine erste Aufmerksamkeit für neuartige Arbeitskonfigurationen in der Kunstwelt entwickelten und daraus resultierende Bedeutungsverschiebungen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung reflektierten.

115 | Vgl. Konzeption des Studiengangs »Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik«, Goethe-Universität Frankfurt a. M., unter: http://www.kuratierenundkritik.net/deutsch/studiengang/studiengang_konzeption.html (letzter Aufruf: 14.2.2017).

116 | »Schöpfen von Öffentlichkeiten für Kunst« [Übersetzung T. N.], zitiert aus: Teh, David: *Obstacles to Exhibition History: Institutions, Curatorship and the Undead Nation-State*. In: O'Neill, Paul [u. a.] (Hg.): *The Curatorial Conundrum. What to study? What to research? What to practice?* Cambridge 2016, S. 26-38, S. 18.

117 | Vgl. Kapitel 2 und Kapitel 4.

118 | Vgl. Kapitel 3.

119 | Vgl. Bättschmann, Oskar: *Rituale im Kunstsystem*. In: Bilstein, Johannes (Hg.): *Rituale der Kunst (Moyländer Diskurse zu Kunst und Wissenschaft, 3)*. Oberhausen 2011, S. 9-18.