

III.

Fundobjekte
der Gegen-
wartskunst

»It seems like the right moment to revisit the traditional question of the found object in modern art. Yet when I recently sent around a brief questionnaire to knowledgeable scholars, I was surprised at the results. Everyone knows what a >found object< is, yet no one could think of a truly powerful and compelling theoretical account of the concept.«

— Thomas Mitchell, »What do Pictures want?«, 2005, S. 113.

Fundobjekte heute? 10

Mitchells Plädoyer 10.1

In seinem einschlägigen Buch »What do Pictures want?« (2005) widmet Thomas Mitchell auch ein Kapitel den Dingen. Im Rahmen seiner Untersuchung interessiert den Bildwissenschaftler die Art und Weise wie Dinge repräsentiert und gesellschaftlich verhandelt werden. Mitchell schlägt in diesem Zuge nichts Geringeres als eine Revision der »Theorie des Fundobjekts in der modernen Kunst« vor. Diese, so Mitchell, sei noch immer zu sehr auf eine psychoanalytische Deutung fixiert, wie sie Foster in »Compulsive Beauty« ausführte. Foster selbst habe im letzten Kapitel seines Buches (»Beyond the Surrealism Principle«) ein Bestreben angedeutet, über die surrealistische Deutung hinauszugehen, dieses jedoch nicht eingelöst. Hier nun setzt Mitchell an und stellt dem *Objet Trouvé* des Surrealismus nun eine Fundobjekt-Variante gegenüber, die nicht notwendigerweise an Affekte des Unheimlichen gebunden bleibt: »The new-model found objects of our time«.²⁹⁸ Zunächst versucht Mitchell das Fundobjekt in seinen generellsten Eigenschaften zu fassen – als ein unscheinbares Objekt, das durch die spontane Geste des Findens aufgewertet wird, also einen positiven Statuswechsel erfährt: »Everything changes once they are found, at which point they will be »discovered«, »revealed«, »reframed«, and put on display, consequently becoming fetishes and (if their luck holds out) foundational for a whole series of new findings and appropriations.«²⁹⁹ Doch selbst nach seiner Einführung in einen Ausstellungszusammenhang bleibt das Fundobjekt als Fremdkörper erkennbar: »The true found object«, so Mitchell, »never quite forgets where it came from, never quite believes in its elevation to spectacle

and display. It remains humble to the end«. ³⁰⁰ Dies bedeutet auch, dass der Statuswechsel des Objekts eigentlich immer nur vorübergehende Gültigkeit hat. Fundobjekte fügen sie nie ganz der dekontextualisierenden Dynamik des White Cube.

Um seine Fundobjekt-Theorie im nächsten Schritt als Gegenentwurf zum surrealistischen *Objet Trouvé* zuzuspitzen, nimmt Mitchell eine Verschiebung in zwei Schritten vor. Zunächst sucht er nach Fundobjekten, die frei von Ambivalenz, Angst-Affekten und fetischistischen Schauern sind. ³⁰¹ Hierbei beruft sich Mitchell auf die romantische Ästhetik des >Pitturesken< – und spannt daraufhin einen Bezug zum >Totemismus<. In diesem methodischen Sprung von einer ästhetischen Kategorie der Kunstgeschichte zu einem ethnologischen Begriff wird deutlich, dass Mitchells Methode auf eine möglichst breit gefasste, kulturwissenschaftliche Erfassung des Konzepts abzielt. Im Totem sieht Mitchell einen kulturhistorischen Vorläufer von Gesten des Aufwertens (>lifting up<), Neubestimmens (>naming<) und metonymischen Verschiebens (>seeing as<) banaler Objekte in der modernen Kunst. ³⁰² Damit setzt er den Übergang banaler Dinge in den Bereich der Kunst analog zu deren Übergang in den Bereich der Magie. Für die vorliegende Untersuchung eröffnet Mitchells mutiger Entwurf einer erweiterten Fundobjekt-Theorie insofern neu Möglichkeiten, als er diachrone Sprünge und mediale Differenzen nicht als Grenzen der Argumentation behandelt, sondern vielmehr als inhärente Eigenschaften des untersuchten Phänomens anerkennt. Bezugnehmend auf die Totem-Theorie Émile Durkheims erläutert er: »Totems, to remind you, are important things, but not quite so self-important as idols and fetishes. [...] They are, rather, primarily objects of individual and collective identification. [...] a kind of society of things we can use to think through what a human society is. Totems are familiar, everyday items [...] that have been found – singled out – [...] and have subsequently become foundational for identity.« ³⁰³ Um ein Totem herum bilden und stabilisieren sich also sozia-

le Formationen. Das Totem wiederum beginne zwar als Objekt, erhalte seinen Status aber durch Formen der *Repräsentation* – und hier wird plausibel, was Mitchells Dinge-Kapitel im Kontext von »What do Pictures Want« zu suchen hat: »Totemism is also a productive framework for thinking about the relation of the found object to practices of image-making. Although the totem generally begins as an object, it only acquires totemic status in some form of representation.«³⁰⁴ Unsere Beziehung zu *bedeutsamen* Objekten artikuliere sich stets anhand von Repräsentation: »Objects – especially objectionable and sacred ones – are never merely material things. [...] What I am interested in [...] is the moment when such objects are deliberately placed before us verbally or visually, represented or mediated in some way.«³⁰⁵ Das Fundobjekt wäre insofern immer schon als ein medialer Hybrid – als ein vermitteltes bzw. dokumentiertes Objekt – zu denken.

Mitchell beschreibt das, was wir in Kapitel 3 als ›bedeutungsgeladenes Objekt‹ von anderen Strategien der Objektappropriation abgegrenzt hatten: Eine Variante, welche das appropriierte Objekt als Träger von Bedeutungen, atmosphärischen Residuen und Erinnerungen einsetzt. Deren künstlerische Inszenierung erlaube uns, so Mitchell, die Dinge unserer Gegenwart (mit dem durch die künstlerische Entrückung gewonnenen Abstand) in ihren Qualitäten als künftige ›Relikte‹ zu erkennen: »[...] perhaps the obsolete, fossilized, outmoded objects of our time are exactly the ones we now cannot bear to contemplate, namely ourselves and our most novel appliances and gadgets, from vacuum cleaners to computers. I take this as the real message of what is now widely heralded as the ›posthuman‹ era, that the new form of the found object might be found in the relics of contemporary humanity [...], driven by an increasingly accelerated cycle of obsolescence. [...] If these objects are in any sense ›fossils‹, they are framed within a *paleontology of the present*, a structure of representation that regards contemporaneity from the perspective of

deep time and the possible obsolescence of the human species itself.«³⁰⁶ Der Begriff einer ›Archäologie‹ der Gegenwart (statt einer Paläontologie) mag die von Thomas Mitchell beschriebene Perspektive auf die Dinge der uns umgebenden Lebenswelt vielleicht noch präziser zu treffen. Mit seinen ›What do pictures want‹ formulierten Ansätzen eröffnete Mitchell 2005 neue Perspektiven für eine mögliche Theorie des Fundobjekts, die sich von dessen Fixierung auf eine psychoanalytische Deutungsmatrix löst. Wie bereits angedeutet, waren die Zugriffe auf die Frage des Fundobjekts am Ende des 20. Jahrhunderts vom Poststrukturalismus und dessen Orientierung an Sprach-, Zeichentheorie und Psychoanalyse geprägt. So klagt Karen Barad noch 2008: ›Language has been granted too much power. [...] every ›thing‹ – even materiality – is turning into a matter of language [...] Language matters. Discourse matters. [...] the only thing that does not seem to matter anymore is matter.«³⁰⁷ In Mitchells Positionierung gegen Foster bildet sich nicht zuletzt einen Diskurswechsel von ›linguistic turn‹ zu ›material turn‹ ab. Als diskursiver Entstehungskontext der vorliegenden Untersuchung soll letzterer im Folgenden kurz skizziert werden.

New Materialism 10.2

Bereits in ›What do Pictures want‹ ist ein wachsendes Interesse der Geistes- und Sozialwissenschaften an Material Culture Studies zu erkennen. In Folge des ›material turn‹ um 2010 wurde dieses zu einem regelrechten Trend. Die Kunst- und Literaturwissenschaft wandte sich den Dingen zu, die uns nunmehr mit fremden Augen anblickten und zitierte aus Kafkas ›Odradek‹ (alias ›Die Sorge des Hausvaters‹), während die Filmwissenschaft ›MacGuffins‹ aufspürte – wie den zur Waffe gewordenen Knochen der Anfangssequenz von ›2001. A Space Odyssey‹ (den dinglichen Impulsgeber einer erzählerischen Kaskade

mehrerer Millionen Jahre). Indessen erschloss die Actor-Network Theory, die sich in den 1980ern aus den Science and Technology Studies heraus entwickelt hatte, unsere Welt als eine, die von Subjekt-Objekt-Netzwerken durchwirkt ist. Dinge wurden als handlungsmächtige Akteure im sozialen Gefüge erzählbar. Wie man sich diese dinglichen Akteure vorzustellen hat, erklärt Jane Bennett: »Actant, recall, is Bruno Latour's term for a source of action; an actant can be human or not, or, most likely, a combination of both [...]. An actant is neither an object nor a subject but an ›intervener‹, [...] that which, by virtue of its particular location in an assemblage and the fortuity of being in the right place at the right time, makes the difference, makes things happen, becomes the decisive force catalyzing an event.«³⁰⁸ Hatte der Poststrukturalismus den Menschen zum Deutungsschlüssel unserer Welt erklärt, so wurde dieses Monopol spätestens im Rahmen des Anthropozän-Diskurses hinterfragt. In den vergangenen Jahren haben philosophische Trends wie New Materialism, Object-Oriented Ontology und Speculative Realism dazu beigetragen, das Vermächtnis anthropozentrischer, binärer Denksysteme grundlegend zu revidieren. Latours ANT (Graham Harman zufolge die wichtigste philosophische Methode seit der Phänomenologie³⁰⁹) wurde dabei intensiv rezipiert. »The greatness of ANT, as I see it, consists largely [...] in its willingness to allow all entities an equal claim to participating in its theory: human and nonhuman, natural and cultural, real and imaginary.«³¹⁰ Bill Brown, Thomas Mitchell und Jane Bennett entwickelten aus Latours ANT eine ›Thing Theory‹, die die Macht der Dinge nicht mehr in einen reduktionistischen Subjekt-Objekt-Dualismus bannen sollte. Für Brown ist ein ›thing‹ das Produkt einer Interaktion zwischen Subjekt und Objekt (»a subject-object relation«³¹¹), während für Bennett ›thing-power‹ dezidiert über alle kategorialen Grenzen hinausweist.³¹²

Sollen Fundobjekte also heute – dreißig Jahre nach »Compulsive Beauty« – neu verhandelt werden, so geschieht dies in einem

beträchtlich veränderten diskursiven Setting. Die Gegenwart zeichnet sich durch eine gesteigerte Sensibilität für hybride Netzwerke und Beziehungsgeflechte, Interobjektivität, soziale, ökonomische und ökologische Dynamiken aus. Doch selbst wenn unserem Untersuchungsgegenstand eine menschliche Komponente qua ›Fund-Behauptung‹ eingeschrieben bleibt, so eröffnen sich unter den veränderten diskursiven, kulturellen und technologischen Gegebenheiten dennoch interessante Perspektiven. Neue Materialistinnen wie Anna Tsing und Katherine Hayles erzählen Geschichten mit nichtmenschlichen Protagonisten.³¹³ Dabei destabilisiert der Verlust der Subjekt-Zentrierung in Form eines verstärkten Interesses an Objektbiographien und ›material witnesses‹ nicht nur den Subjekt-Objekt-Dualismus, sondern auch überkommene Dichotomien wie ›Natur und Kultur‹. Schien der Mensch in der Denktradition der westlichen Moderne noch mit einem Monopol an Handlungsmacht ausgestattet, so verortet ihn die flache Ontologie des New Materialism inmitten einer höchst lebhaften, eigendynamischen materiellen Welt. Timothy Morton fasst diese interobjektive Wirkosphäre unter dem Begriff ›Hyperobject‹.³¹⁴

Wie Jaime Moreno Tejada, Anna Tsing zitierend, in »A Method for the New Materialism« (2017) feststellt, erfordere ein Perspektivwechsel von anthropozentrischer Subjektivität zu Interobjektivität eine Untersuchungsmethode, welche sich in »the sticky materiality of practical encounters« hineinbegebe.³¹⁵ Tejada zufolge bestehe die Königsdisziplin des New Materialism in der teilnehmenden Beobachtung ethnographischer Feldforschung.³¹⁶ In der Kunst findet diese Forderung insofern eine Entsprechung, als sich in den 1990er Jahren ein Paradigma des ›artist as ethnographer‹ etablierte, das heute in den investigativen Kunstpraktiken der Gegenwart fortwirkt. Was die Frage neuer Methodologien angeht, sieht Tejada in Tsings »Friction. An Ethnography of Global Connection« (2005) ein Grundlagenwerk des New Materialism. Darin versucht Tsing, die globalen Vernetzungen unserer Lebenswelt aufzudecken: »We must

become embroiled in specific situations«, so Tsing, »and thus it is necessary to begin again, and again, in the middle of things.«³¹⁷ Statt Theorien zu schreiben, gehe es heute darum, *Geschichten* zu erzählen – Geschichten von den Rändern unseres Wahrnehmungsfeldes, die Geschichten derer, die keine Stimme haben...

Anmerkungen Kapitel 10 – Fundobjekte heute?

- 298 Mitchell 2005, S. 114.
 299 Mitchell 2005, S. 116.
 300 Mitchell 2005, S. 115.
 301 Solche Fundobjekt sieht Mitchell in den Objekt-Vitrinen Jeff Koons' verwirklicht. Foster hatte die in Koons' Serie »The New« verwendete Appropriationsstrategie als un-kritische Verherrlichung des Warenfetischs abgetan, der das subversive Potential des objet trouvé (wie auch des Readymade) abgehe. Mitchell hingegen sieht in den harmlosen Objekten Jeff Koons' eine post-moderne Gattung von Fundobjekten, deren Theoretisierung noch ausstehe: »[...] the current version of the found object (for example, Jeff Koons's vacuum cleaners and basketballs) is not archaic relics or fossils, but absolutely up-to-date, contemporary things.« Mitchell 2005, S. 124.
 302 Vgl. Mitchell 2005, S. 123.
 303 Mitchell 2005, S. 121–122.
 304 Mitchell 2005, S. 123.
 305 Mitchell 2005, S. 125. Weiter heißt es hier: »This is the moment when objectionable (or inoffensive) objects are transfigured by depiction, reproduction, and inscription, by being raised up, staged, framed for display. So the question of the object always returns to the image.«
 306 Mitchell 2005, S. 124.
 307 Barad 2008, S. 120.
 308 Bennett 2010, S. 9.
 309 Harman 2016, S. 1.
 310 Harman 2016, S. 96.
 311 Brown 2015, S. 22.
 312 »Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness. [...]
- I look at how found objects (my examples come from litter on the street, a toy creature in a Kafka story, a technical gadget used in criminal investigations) can become vibrant things with a certain effectivity of their own, a perhaps small but irreducible degree of independence from the words, images, and feelings they provoke in us.« Bennett 2010, S. xvi.
 313 Wie beispielsweise nicht kultivierbaren Matsutake-Pilzen, die in den postindustriellen Wäldern der USA gedeihen und in Japan Höchstpreise erzielen. Vgl. Ana Tsing: »The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins« Princeton 2015.
 314 »The abyss in front of things is inter-objective. It floats among objects, >between< them [...]. On this view, what is called intersubjectivity – a shared space in which human meaning resonates – is a small region of a much larger interobjective configuration space. [...] The phenomenon we call intersubjectivity is just a local, anthropocentric instance of a much more widespread phenomenon, namely inter-objectivity.« Morton 2013, S. 81.
 315 Tsing zit. nach Tejada 2017, S. 294.
 316 Vgl. Tejada 2017, S. 291–300.
 317 Tsing 2005, S. 1–2.

Investigationen 11

Institutional Critique 11.1

Wurde in Teil I die bewegte Rezeptionsgeschichte des Readymade erzählt, so stellt sich nun die Frage, wo sich in der Kunstgeschichte Adaptionen und Transformationen der Kunst mit Fundobjekten ausmachen lassen. Wie eingangs erklärt, trat Bretons *Objet Trouvé* in den Kunstdiskurs erst mit dem Aufkommen Konzeptkunst ein, in deren Geiste die Kunstproduktion bis heute operiert (wenn wir Osbornes These der ›post-conceptual condition‹ folgen). In den surrealistischen Experimenten mit dem Format der Ausstellung deutete sich zudem die Etablierung der ›Installation‹ als autonomes künstlerisches Medium an, wenngleich sich der Begriff erst in den 1960ern etablierte. Das Format der Installation erlaubte Konstellationen heterogener Objekte und vermochte dabei den ›Nicht-/Kunststatus‹ ihrer Elemente geschickt in der Schwebelage zu halten.

Hier gilt es ein paar Worte über Marcel Broodthaers (1924–1976) zu verlieren, der das Medium Installation bekanntlich explizit gegen den musealen Apparat und seine ungeschriebenen Gesetze wendete. Im Jahr 1968 gründete er in seiner Privatwohnung in Brüssel ein fiktives Museum, das er vier Jahre lang – in Form unterschiedlicher ›Museumsabteilungen‹ – an unterschiedlichen Orten manifestierte. Für das Verständnis dieses Projektes aufschlussreich ist der Wink, dass er sein »Musée d'art Moderne« einmal als ›ein Sammel-surium von Nichts‹ bezeichnete: »The invention of the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles [...] – this invention, a jumble of nothing, shared a character connected to the events of 1968.«³¹⁸ Broodthaers schuf also einen präventösen Museumsrahmen, der zunächst

nichts zeigte außer sich selbst. Erst 1971 und 1972 kam mit der »Section Cinéma« und der »Section des Figures« der Inhalt dazu. Das »Musée d'art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures: Der Adler vom Oligozän bis heute« gastierte 1972 in der Kunsthalle Düsseldorf und sah den musealen Settings, die es zu dekonstruieren trachtete, täuschend ähnlich. Für die Figuren-Sektion wurden über dreihundert Objekte aus dreiundvierzig internationalen Museen und Sammlungen ausgeliehen (unter anderem aus dem British Museum, dem Imperial War Museum und dem Musée des Arts Decoratifs in Paris). Was die Auswahl seiner Exponate betraf, akzeptierte der Künstler jede Art von Leihgabe, die ihm ein Museum zur Verfügung zu stellen bereit war. Einige Museen schickten fotografische Reproduktionen oder Repliken anstelle von Originalen.

Ausschlaggebend für Broodthaers war lediglich der (im Ausstellungstitel genannte) Adler als Motiv oder Bezeichnung der Exponate. Nach diesem gewollt zufallsgesteuerten Auswahlprinzip kam eine Sammlung zustande, welche Objekte von historischem oder ästhetischem Wert mit banalen Dingen zusammenführte. Von der irritierenden Kakophonie der Objekte vermittelt uns Rainer Borgemeister einen Eindruck: »The exhibition brought together diverse objects of widely dissimilar age and from every corner of the globe. Pictured on antique vases or fragments thereof, on everything from furniture decoration to large-scale temple sculpture [...]; in prints and paintings, myth and fable; from the winged wheels of the railroad to the emblem of the German Life-Saving Association; as an emblem on an American Indian priest's vestments, an eagle-shaped helmet on a suit of armor, an Eaglebrand typewriter, or a comic-strip character [...].«³¹⁹ Broodthaers, so Borgemeister weiter, platzierte seine Exponate unabhängig von Chronologie, Geographie oder Klassifikation ausschließlich nach den Vorgaben des verfügbaren Raums (so teilten sich beispielsweise militärische Adler und naturkundliche Objekte dieselbe Vitrine). Dabei verschleierte der mit seinen Vitrinen und

Sockeln völlig konventionell erscheinende Ausstellungsaufbau konnte das unsinnige Ordnungsprinzip. Indem Broodthaers' Musée die etablierten musealen Taxonomien und deren Anspruch auf Objektivität persiflierte, entlarvte es die suggestive Kraft musealer Präsentationskonventionen.

Was die künstlerische Appropriation von Objekten unterschiedlicher Kontexte im Medium der Installation angeht, lässt sich Broodthaers' Projekt als Antithese zum Prinzip ›Readymade‹ lesen. Zum einen beanspruchten die ausgestellten Dinge keinen Kunststaus, was Broodthaers mit 266 Plastik-Schildern unmissverständlich machte, auf denen der Satz ›Dies ist kein Kunstwerk‹ in drei Sprachen eingraviert war. Zum anderen manifestierte sich das »Musée d'art Moderne« nur kurzzeitig – nach Ausstellungsende kehrte jeder einzelne Gegenstand an die jeweils leihgebende Institution zurück. Wie Duchamps Readymade war Broodthaers' Museum ein Statement zur Funktionsweise des musealen Apparats, doch ging es dezidiert nicht um das Generieren widersprüchlicher Kunstobjekte, sondern (vergleichbar mit den Surrealisten) um Wirklichkeit – oder Wahrheit: »To talk about this museum means speaking about the conditions of truth«³²⁰, so der Künstler. Broodthaers schließt damit an einen Diskurs an, den Michel Foucault 1966 mit »Les mots et les choses« eingeleitet hatte: Die Dekonstruktion epistemischer Ordnungen und der durch sie etablierten Weltmodelle als historische Konstrukte, die erster Linie dazu dienen, Machtverhältnisse zu stabilisieren. Das Gründungsjahr 1968 und die dem Projekt unmittelbar vorausgehenden künstlerischen Aktionen und Interventionen (etwa die Besetzung der Räume des Brüsseler Palais des Beaux-Arts), an denen auch Broodthaers beteiligt war, legen nahe, dass das »Musée d'art Moderne« aus einem kulturpolitischen Impetus heraus entstand.

Ein kritischer Impuls gegen die Institution Kunst, der in dieselbe Kerbe schlug, konsolidierte sich in den Folgejahren in Werken von Künstlern wie Michael Asher, Daniel Buren, Andrea Fraser

und Hans Haacke, die in den frühen 1980ern als Exponenten der ›Institutional Critique‹ kanonisiert wurden (später wurde man auch auf weitere weibliche Pionierinnen aufmerksam, wie beispielsweise Mierle Laderman Ukeles). Miwon Kwon erklärt die Verfahrensweisen der Institutionskritiker:innen anhand der Methode der ›Site Specificity‹, die Ende der 1960er im Zuge von Minimal und Land Art aufgekommen war und nun unter Verwendung investigativer Methoden auf die Institutionen, Systeme und Akteure der Kunst angewendet wurde: »[...] more than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures. To be ›specific‹ to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations – to reveal the ways in which institutions mold art’s meaning to modulate its cultural and economic value, and to undercut the fallacy of art and its institutions’ ›autonomy‹ by making apparent their imbricated relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day.«³²¹

Diese erste Welle der Institutionskritik, die auch eine Gegenreaktion auf die affirmative Haltung der Pop Artists war, bezog sich auf die Bedingungen der modernen Kunst und legte die Mechanismen bloß, nach denen Kunst gemacht, ausgestellt (oder gerade nicht ausgestellt), gehandelt und kanonisiert wird. Es wurden Provenienzen recherchiert, die politischen und ökonomischen Verstrickungen von Museen und Mäzen:innen aufgedeckt, oder Galeriewände eingerissen, um die von ihnen kaschierten Büroräume sichtbar zu machen. Nicht zuletzt Brian O’Dohertys Artikel-Serie »Inside the white cube. The ideology of the gallery space« (1976) dekonstruierte die vorgebliche Neutralität des modernen Ausstellungsraums. Die Institutionskritik der 1970er, welche in räumliche und kulturpoliti-

sche Settings intervenierte, brachte einerseits innovative Experimente mit dem Format ›Ausstellung‹ hervor. Andererseits machte sie Kunst zu einem kritischen Instrument, das nun auf jegliche ›Site‹ – Orte oder Untersuchungsgegenstände – angewendet werden konnte. Derselbe Trend hält auch dann noch an, als Kwon ihre »Notes on Site Specificity« (1997) veröffentlicht: »[...] a dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life – a critique of culture that is inclusive of non-art spaces, non-art institutions, and non-art issues (blurring the division between art and non-art, in fact). [...] In addition to this spatial expansion, site-oriented art is also informed by a broader range of disciplines (i.e., anthropology, sociology, literary criticism, psychology, natural and cultural histories, architecture and urbanism, computer science, political theory) and sharply attuned to popular discourses [...].«³²² Wie Andrea Fraser in »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique« (2005) ausführt, entwickelte sich die Kunst ausgehend von dieser selbstkritischen Phase zu einer kritischen Instanz schlechthin.

Für unsere Diskursgeschichte einer Kunst mit Fundobjekten sind die ab 1970 einsetzenden Entwicklungen insofern wegweisend, als sie aus dem surrealistischen ›Lumpensammler/Historiographen‹ die gegenwärtige ›Archäologin/Forensikerin‹ hervorgehen ließ. Andererseits erforderte das digitale Zeitalter eine Übertragung institutionskritischer Strategien auf das neue Metamedium Internet. Eine Künstlerin, die institutionalisierte archivarische Strukturen besonders prägnant mit dem Digitalen eng führt, ist Camille Henrot (* 1978 in Paris). Ihre Arbeit »Grosse Fatigue«³²³ (2013) präsentiert sich als eine kunstvoll komponierte Bildschirm-Videoaufnahme, die mit der Desktop-Ansicht eines Computers beginnt und endet. In Henrots 13minütigen Clip fügen sich die räumlichen und informationellen Strukturen, die der Mensch in einem prometheischen Versuch geschaffen zu haben scheint, die Welt und ihre Dinge in den

Griff zu bekommen, zu einer schwindelerregenden Bricollage. Wikipedia-Artikel poppen auf (z. B. einer ›Shizophrenia World Map‹ der WHO), Fenster öffnen, überlappen und schließen sich und bilden eine mise en abyme aus Videoclips – wobei sich Information und sinnbildliche Motive Hand in Hand gehen.

In Henrots Google-Suche nach der ›Geschichte des Universums‹ mischen sich Videoclips, die im Rahmen eines Artist Research Fellowship entstandenen, durch welches die Künstlerin Einblick in die naturkundlichen Archive und Laboratorien der Smithsonian Institution in Washington, DC, erhielt. Wir sehen enge Korridore und weiße, neonbeleuchtete Räume, breite Schubladen und mobile Regale. Schubladen öffnen sich und geben den Blick auf die steifen Kadaver von Tukanen und Aras frei, an deren Beinen Etiketten baumeln. In dieser Version der Arche Noah ist alles tot... Einige Sekunden lang sehen wir einen Mann im Anzug zwischen den Wänden eines Korridors taumeln, als werde das Archiv von einem Erdbeben erschüttert. Mit Stilmitteln wie diesen reflektiert »Grosse Fatigue« über die Bedeutung des Computerbildschirms als einem Dispositiv, das unseren Zugang zur Welt strukturiert und stellt der assoziativen Struktur der Internetsuche die Autorität eines der größten Wissenschafts- und Museumskomplexe der Welt entgegen: Das Smithsonian als Inbegriff des modernen Archivs. Henrots Videoarbeit spielt dergestalt zwei Ordnungssysteme gegeneinander und beschwört – im Soundtrack – religiöse und mythologische Erzählungen als dritte Form der Welterklärung. Das rhythmisch geschnittene Video wird durch ein Spoken-Word-Gedicht untermalt, das verschiedene Schöpfungsgeschichten und Kosmologien zu einem Narrativ verwebt. Es entstehen somit Resonanzen zwischen den analytischen Strukturen des Archivs, dem Internet, und religiösen Formen der Weltdeutung. Indessen kehrt, wie Joan Gibbons mit Verweis auf »Information Is Alive« (2003) von Joke Brouwer und Arjen Mulder feststellt, in den partizipativen Strukturen des Internets eine neue Va-

riante oraler Kultur wieder: »A distinction between a tradition of archives that are ›stiff and stable‹ and a tradition of ›flexible and unstable‹ archives that has existed in the flexible and unstable archives of oral culture has been observed by Joke Brouwer and Arjen Mulder. Brouwer and Mulder speak of more labyrinthine ›fuzzy logic‹ in the oral archive, to which they find a counterpart in the ›digital database‹. As these two authors note, hyperlinking has become so sophisticated that search engines [...] link information in unexpected ways and build patterns where there seemed to be only fragments.«³²⁴

Unter dem Einfluss einer neuen Kulturtechnik driftender Internetsuchen, Informations-Filterblasen und alternativer Fakten kehrt hier also ein ›will to connect what cannot be connected‹ wieder.³²⁵ So türmten sich in den dreizehn schnellfließenden Minuten des Videos eine Fülle disparater Informationsbruchstücke auf, die nur momenthaft zusammenhalten und von denen letztlich keines die Welt zu erklären vermag. Das Archiv verwahrt die Schätze der Welt, doch es bleibt stumm und ausdruckslos. Das Internet hingegen führt uns (mit seinen ›Rabbit Holes‹) auf labyrinthische Fahrten ohne Ziel- und Endpunkt. Was bleibt ist Erschöpfung – ›fatigue‹. So erzeugt die musikalische und bildliche Komposition von »Grosse Fatigue« ein epistemologisches Schwindelgefühl, das an die wissenschaftskritischen Projekte des Surrealismus erinnert: Auch die Artikel und Foto-Essays der Zeitschrift ›Documents‹ stellten Kunst, Soziologie, Archäologie und Ethnographie auf höchst undisziplinier- te Weise nebeneinander. Das von den Documents-Herausgebern Georges Bataille und Michel Leiris (zusammen mit Roger Caillois) gegründete »Collège de Sociologie« indessen suchte das Sakrale für die modernen Wissenschaften zurückzugewinnen. Heute, indessen, hat sich der Zweifel an den rigiden Klassifikationsrastern der modernen Wissenschaften (ihrem ›Schubladendenken‹) und anthropozentrischen, exklusiv westlich geprägten Denksystemen zu einem Diskurstrend zugespitzt.³²⁶

Im Jahr 2012 trug Gabriel Orozco für die 1.200 Objekte umfassende Installation »Sandstars«³²⁷ Plastikmüll und anderes Strandgut zusammen, das er an den Stränden des mexikanischen Naturschutzgebietes Isla Arena aufgelesen hatte, einer Sandbank zwischen dem Golf von Kalifornien und dem Pazifik (Abb. 19). Dieser unberührte Landstrich ist einer jener Orte, an denen Teile der gigantischen Müll-Inseln an Land gespült werden, die zwischen unseren Kontinenten dahintreiben. »Sandstars« artikuliert eine Form der Kritik, die über die Selbstbezüglichkeit der ersten Welle der Institutionskritik hinausweist. Das Werk, dessen Form und Sujet von einer veränderten Diskurslage der 1990ern zeugt, vermag eine Brücke zwischen den aktuellen Gegenwartskunst-Strategien und dem Vermächtnis der Nouveaux Réalistes zu schlagen.³²⁸ Für die kunsthistorische Einordnung der Kunst mit Fundobjekten ist der Nouveau Réalisme insofern interessant, als er sich den Resten und Abfällen der Konsumkultur zuwandte. Werke von Künstler:innen wie Daniel Spoerri (>Fallenbilder<), Arman, Christo und Jeanne-Claude reflektierten mit einem Mix verschiedener Appropriationsstrategien die materielle Kultur des modernen urbanen Raums. Die düstere Vorahnung, Teil einer Kultur zu sein, die früher oder später an in ihrem eigenen Müll zu ersticken drohen würde, hatte Arman bereits 1960 umgetrieben. Für die Installation »Le Plein« war er durch die Straßen von Paris gestreift und hatte den dort aufgelesenen Müll im Schaufenster der Galerie Iris Clert bis unter die Decke gestaut: Sperrmüll, rostige Metallteile, vergilbte Kleidungsstücke, zerknittertes Papier – ineinander verkeilt, zerdrückt, dreckverschmiert (damit schuf er eine monumentale Variante desselben Prinzips, das er bereits zuvor mit seinen »Poubelles« – mit Müll gefüllten Glaskuben – verfolgt hatte). Christo und Jeanne-Claude blockierten 1962 aus Protest gegen den Bau der Berliner Mauer mit einer Wand aus neunundachtzig ausgerangierten Ölfässern acht

Stunden lang die Rue Visconti, eine der schmalsten Straßen von Paris, aber nichts desto trotz wichtige Verkehrsader.³²⁹ Mit temporären skulpturalen Interventionen aus oder mit den Abfällen der modernen Industriegesellschaft provozierte der Nouveau Réalisme eine »erfahrungsförmige Reintegration« des Menschen in eine zunehmend entfremdende moderne Welt.³³⁰ Mit seinem gesellschaftskritischen Impetus schloss der Nouveau Réalisme an die politischen Ambitionen der historischen Avantgarden an: »The whole of sociological reality, the common good of human activity, the large republic of our social exchanges, of our commerce in society, is summoned to appear«, so Restany in der offiziellen Absichtserklärung der Bewegung.³³¹ Das Werk Orozcos ist ein Beispiel dafür, wie sich die in den 1960ern angelegten Tendenzen zum Ende des 20. Jahrhunderts weiterentwickelt hatten. Orozco (den Briony Fer als »notoriously peripatetic«³³² bezeichnet) macht das Flanieren durch den Stadtraum zum generativen Moment seiner künstlerischen Praxis. Jean Fisher beschreibt diese Praxis wie folgt: »[...] the street – with its rituals and objects of daily life, its spontaneous poetry – seems to answer a demand in the work for a space unfettered by the conventions of the studio and the gallery, one more open to a fluidity of meanings, to the possibility of chance encounters between the artist and images and materials, or between the work and the passer-by. Orozco travels the streets looking and listening, not always certain what for, but alert to a sense of place and ready to grasp the opportunity to act in response to it.«³³³

Cornelia Butler führt diese Praxis auf Robert Smithson zurück, den wir schon als Pionier der »Site Specificity« und der »Non-sites« kennengelernt haben, und bezeichnet ihn als einen wichtigen der Wegbereiter der heute gängigen (nicht zuletzt von Artist-in-Residence-Programmen mitangeregten) »nomadischen« Arbeitsweise internationaler Künstler:innen: »The notion of the itinerant artist, moving through urban situations of various kinds and identifying sites in order to make an object or intervention [...], is unthinkable

III. Fundobjekte der Gegenwartskunst





ABB. 19 *Fotodokumentation: Gabriel Orozco »Objects being collected for Sandstars (2012) on Isla Arena, Baja California Sur, Mexico«.*



ABB. 20 *Fotodokumentation: Gabriel Orozco »Objects being collected for Sandstars (2012) on Isla Arena, Baja California Sur, Mexico«.*

without Smithson.«³³⁴ Butlers Beschreibung trifft in den 1990ern auf Orozco und zahlreiche andere Künstler:innen zu – man denke etwa an Francis Alys, Hamish Fulton, oder Janet Cardiff. Bewegung durch den Außenraum, dokumentarische Fotografie und die Arbeit mit vorgefundenem Material – dies sind die mobilen Techniken, deren sich die ›post studio artists‹ der 1990er bei ihrer Arbeit bedienen.³³⁵ James Meyer deutet diesen Trend in »Nomads« (1997) als eine künstlerische Reaktion auf eine neue Ära beispielloser Mobilität und Migration, expandierender multinationaler Konzerne und sich ausbreitender Kommunikationstechnologien.³³⁶

Wenn Orozcos »Sandstars« den verdrängten materiellen Ausschuss einer aus dem Ruder gelaufenen Konsumkultur im Ausstellungsraum präsent macht, so reaktiviert er also Strategien der 1960er. Hinzu kommt ein analytischer Einsatz dokumentarischer Fotografie, wie er für die Konzeptkunst typisch ist: Seine Akkumulation gesammelten Strandguts wird von zwölf fotografischen Rastern begleitet. Eines dieser Raster zeigt Schnapsschüsse des Fundorts (Abb. 20): In den Bildern der Isla Arena dominiert das Grau des Sandes. Der Blickwinkel der Kamera ist auf den Boden gerichtet – nur hin und wieder hebt er sich leicht, sodass Dünenlandschaft und Horizont ausschnitthaft ins Sichtfeld treten. Aus dem Sand, der mal feucht und hart, mal von Wind fein gewellt ist, ragen verschiedenste Objekte hervor – Flaschen und Treibholz, Styropor-Bojen verschiedener Größe, eine Gefrierbox, ein alter Röhrenbildschirm und ganze Schwärme kleiner, sternenförmiger Plastikstrukturen. Eine aus ihrem sandigen Bett herausgelöste gelbe Boje hinterlässt einen großen runden Krater. Zwischen dem Müll grinst uns der Schädel eines Delfin-Skeletts an. Im Daumenkino-artigen Verlauf der Fotoserie können wir beobachten, wie sich die Dinge zu vorübergehenden Konstellationen sammeln (Glühbirnen und Flaschen reihen sich zu langen Ketten). Von unsichtbarer Hand – nur Schuhabdrücke zeugen vom geschäftigen Treiben der Sammler:innen – fügen sich die Dinge nach



ABB. 21, 22 Installationsansichten: »Gabriel Orozco: Asterisms«, Deutsche Guggenheim Berlin, 2012–2013.

und nach zu Gruppen, wandern in Plastikkörbe und dann in den Anhänger eines Beach-Motorbikes. Auf dem Boden des Ausstellungsraums breitet Orozco dieselben Fundstücke nach Gegenstand, Farbe und Größe geordnet zu einem bunten Teppich aus (Abb. 21 und 22). Die über 1.200 Objekte zeigen unterschiedliche Stadien der Verwitterung: Die Oberflächen der Flaschen und Glühbirnen sind matt, das Styropor der Bojen ist porös (manche sind über und über mit Seepocken bespickt), der Zellstoff von Klopapierrollen hat sich zu fremdartigen Gebilden verklumpt. Skulptural interessant werden die Dinge dabei insbesondere dann, wenn die Einwirkung der Gezeiten aus den ursprünglich seriell gefertigten Objekten rätselhafte Relikte gemacht hat. Das robuste Plastik gefundener Schutzhelme, indessen, glänzt wie neu. Elf der genannten zwölf fotografischen Raster rücken jedes Fundstück noch einmal einzeln in den Blick, analytisch isoliert vor weißem Grund. »Sandstars« operiert dergestalt mit drei verschiedenen Dokumentationsmodi: (1) Den Objekten im Ausstellungsraum (als Post-Readymades); (2) fotografischen Inventaren derselben Objekte; und (3) mit einer fotografischen und filmischen Dokumentation der Fundsituation. »Whale after Waves« ist ein kurzer Video-Loop, der uns an den Strand von Isla Arena versetzt, wo Seemöwen sich über dem Kadaver eines gestrandeten Wals scharen.

Die an Orozcos Objekten zu beobachtenden, schleichenden Spuren materieller Verwandlung deuten auf langwierige geologische Prozesse hin. In ihrer Deformation und Transformation machen sie den unablässigen Stoffwechsel zwischen Natur und Kultur nachvollziehbar, der sich normalerweise jenseits unseres Wahrnehmungshorizonts vollzieht. 2006, einige Jahre vor »Sandstars«, war die Weltöffentlichkeit erstmals auf die vor der hawaiianischen Küste gefundene Gesteinsform »Plastiglomerat« aufmerksam geworden. Mineralisation, so Jane Bennett, sei eine vitale Kraft – und der Mensch, mit seiner Fähigkeit zum aufrechten Gang, tatsächlich ihr Produkt. Denn die Selbsttätigkeit von Materie in Form der Mineralisation

organischen Materials führte zur Entstehung menschlicher Knochenmaterie. Bennett schreibt (Manuel De Landa zitierend): »Soft tissue (gels and aerosols, muscle and nerve) reigned supreme until 5.000 million years ago. At that point, some of the conglomerations of fleshy matter-energy that made up life underwent a sudden *mineralization*, and a new material for constructing living creatures emerged: bone.«³³⁷ Bennetts »Vibrant Matter. A Political Ecology of Things« (2009) bringt durch Beispiele wie dieses überkommene Dingbegriffe auf überraschende Weise ins Wanken.

Im Prozess der Müll-Werdung verwischen zusammen mit den tatsächlichen auch die konzeptuellen Konturen der Dinge. Hartmut Böhme definiert »Müll« als einen Ding-Zustand radikaler Entdifferenzierung. Die großen Erzählungen unserer Kultur setzten diesen an den Anfang der Welt (als Chaos oder schöpfungsgeschichtliches »Tohuwabohu«), wie auch an ihr Ende – als »ein strukturlos wogendes energetisches Kraftfeld, das dem Werden der abgrenzbaren Dinge weit vorausliegt«.³³⁸ Die Kategorie Müll mag uns dergestalt für interobjektive Kräfte zu sensibilisieren. Hatte Thomas Mitchell Koons' Staubsauger aus der Serie »The New« (hinter Vitrinenglas scheinbar zeitlos entrückt) als ein künftiges Relikt unserer Kultur imaginiert, so breitet die Arbeit »Sandstars« die tatsächlichen Reste unserer Konsumkultur vor unseren Füßen aus. Der im Pazifik treibende Plastikmüll ist die reale, gesellschaftlich weitgehend verdrängte Kehrseite der konsumkulturellen Obsession mit dem Neuen. Ist es doch das Ideal der »Newness«, die den Kreislauf der Obsoleszenz befeuert und den dabei produzierten Plastikmüll auf die Größe von Kontinenten anwachsen lässt.

Anmerkungen Kapitel 11 – Investigationen

- 318 Broodthaers zit. nach Borgemeister 1987, S. 135.
- 319 Borgemeister 1987, S. 139.
- 320 Broodthaers zit. nach Borgemeister 1987, S. 146.
- 321 Kwon 1997, S. 88.
- 322 Kwon 1997, S. 91–92.
- 323 Camille Henrot, »Grosse Fatigue« (2013). Video (Farbe, Sound), 13 Min. Musik: Joakim. Stimme: Akwetey Orraca-Tetteh. Text: Camille Henrot in Zusammenarbeit mit Jacob Bromberg. Das Projekt wurde durchgeführt im Rahmen des Smithsonian Artist Research Stipendiums, Washington, D.C. Besonderer Dank an Smithsonian Archives of American Art, the Smithsonian National Museum of Natural History, und the Smithsonian National Air and Space Museum.
- 324 Gibbons 2007, S. 135.
- 325 Vgl. Foster 2004, S. 3.
- 326 Die derzeitige kritische Revision anthropozentrischer Denksysteme ist maßgeblich von Bruno Latour inspiriert. Von 1975 bis 1977 begibt sich Latour an das Salk Institute for Biological Studies (La Jolla, Kalifornien), um das dortige Labor mit den Methoden eines Ethnologen zu untersuchen. Aus seinen Feldforschungen geht 1979 »Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts« hervor, die mit Steve Woolgar verfasste Pionierstudie der Wissenschaftsanthropologie.
- 327 Gabriel Orozco »Sandstars«, 2012. Ca. 1.200 gefundene Objekte, 13 Farbfotografien.
- 328 Die lose Künstlergruppe um den Kunstkritiker Pierre Restany formierte sich 1960. Man kann in seinen Installationen und Interventionen ein europäisches Pendant zu den amerikanischen »Environments« Allan Kaprows sehen.
- 329 Christo und Jeanne-Claude »Wall of Barrels, Iron Curtain«, Rue Visconti, Paris, 27. Juni 1962.
- 330 Vgl. Restany 2012, S. 353.
- 331 Restany 2012, S. 352.
- 332 Fer zit. nach Molesworth 2005, S. 247.
- 333 Fisher zit. nach Bois 2009, S. 24–25.
- 334 Butler 2004, S. 228.
- 335 1973 schlug Lawrence Alloway den Begriff »post studio art« für diesen neuen Modus der Kunstproduktion vor. Vgl. Alloway 1975, S. 232.
- 336 Vgl. Temkin 2010, S. 67.
- 337 Bennett 2010, S. 11.
- 338 Böhme 2006, S. 126.

Mediale Formationen 12

Künstlerische Sammlungen 12.1

Zumal Finden und Sammeln in Korrelation zu einander stehen, gilt es der Entwicklung des Formats der ›Sammlung‹ (als Sonderform der ›Installation‹) in der Kunst seit 1970 einige Aufmerksamkeit zu schenken. In künstlerischen Sammlungen und Archiven wird gefundene, marginalisierte oder verdrängte Materie aufgefangen und Gegenwissen institutionalisiert. Künstlerische Archive spielen Entropie gegen Ordnung aus und erwägen dabei die Un-/Möglichkeit von Erinnerung. In sammelnden Kunstpraktiken durchdringen sich Archäologie, Historiographie und Autobiographie als Ausdruck eines kulturellen Bestrebens, materielle Spuren, Relikte und Reste zu fassen und zu deuten. Wie Walter Grasskamp in »Künstler und andere Sammler« (1979) feststellt, wird künstlerisches Sammeln (das immer schon eine dienstbare Funktion innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses gehabt hatte) in den 1970ern als künstlerische Ausdrucksform autonom. Die documenta 5 des Jahres 1972 setzte hierfür mit der Abteilung ›Künstlermuseen‹ ein Zeichen. Hier war neben Broodthaers' »Musée d'Art Moderne« und Duchamps »Boîte-en-valise« auch Claes Oldenburgs »Mouse Museum« zu sehen, das uns für dieses Kapitel als Beispiel dienen mag.

Parallel zu seiner Produktion von ›soft sculptures‹, überdimensionalen Stoff-Nachbildungen von Haushaltsgegenständen und amerikanischem Fast Food, hatte Oldenburg (* 1929 in Stockholm, Schweden) eine enorme Menge billigen Schnickschnacks angesammelt, den er auf seinen Spaziergängen durch die 42nd Street zu finden pflegte. Nach einem Umzug platzierte Oldenburg seine Sammlungs-

objekte in einem großen Regal und nannte es »Museum of Popular Art, N.Y.C.«. Ein 16-minütiger Kurzfilm von Tacita Dean aus dem Jahr 2011 zeigt den 82-jährigen Künstler, wie er – einem eingespielten Ritual folgend – in seinem Bürostuhl geräuschvoll von Gegenstand zu Gegenstand rollt und mit zitternden Händen jedes noch so winzige Ding aufhebt, abstaubt und wieder zurücklegt. Anlässlich der documenta 5 gründete Oldenburg das »Manhattan Mouse Museum«³⁹ als Behausung eines Teils seiner Sammlung. Er schuf eine in sich geschlossene Ausstellungsarchitektur, deren Grundriss die unverkennbare Silhouette des Mickey Mouse-Kopfes nachempfand. Das Innere der Ausstellungsarchitektur war dunkel und wurde nur durch eine durchgehende Vitrine erhellt, die sich entlang der Innenwände erstreckte. Diese Vitrine versammelte, lose nebeneinander verstreut, Dinge wie Eisbecher-Kerzen, eine Puppenhaus-Badezimmereinrichtung, einen Haufen leuchtend gelber Plastik-Bananen und anderen Dollar-Store-Ramsch, sowie Nebenprodukte des künstlerischen Schaffensprozesses (Maquettes aus Gips, Pappe oder Stoff).

Oldenburg vollzieht also einen Transfer seiner Sammlung: Heraus aus dem Produktionszusammenhang seines Ateliers und hinein ins Museum, in welchem die Sammlung zu einem eigenständigen Kunstwerk wird. Durch ein Spiel mit Maßstab und Materialität verfremden sowohl Oldenburgs überdimensionale »soft sculptures«, als auch der Mikrokosmos des »Mouse Museum« eine spezifisch amerikanische materielle Kultur. Die Musealisierung der einfachen, massenproduzierten Objekte machte den »amerikanischen Traum« greifbar, der sich in den billigsten Konsumartikeln in seiner reinsten Form zu manifestieren scheint. Als einen späteren Nachfolger des von Oldenburg präfigurierten Sammler-Typs könnte man beispielsweise Martin Parr sehen (* 1952 in Epsom, Großbritannien). Das Werk des Briten umfasst neben Fotoserien auch materialreiche Sammlungen. Während Parrs Fotobücher einen anthropologischen, humorvollen Blick auf das Freizeit- und Konsumverhalten seiner Mitbürger:innen

werfen, versammeln seine Vitrinen Memorabilia oder Collectibles, die viel über den Zeitgeist verraten, der sie hervorbrachte: Sie feiern kurzzeitig berühmte Persönlichkeiten, huldigen Bin Laden, den sowjetischen »space dogs« Belka und Strelka, und den Spice Girls. Oder sie halten zeitgeschichtliche Ereignisse lokaler oder internationaler Tragweite fest – von den englischen Bergarbeiterstreiks der Jahre 1984 und 1985, bis hin zur Mondlandung. Parrs Interesse richtet sich dabei auf »objects [...] associated with people or events that are bound up with the glories of a certain time and place. When these glories fade, the object takes on a certain resonance«.³⁴⁰ Eine der Sammlungen Parrs wurde 2015 (neben Sammlungen Hirsts, Darbovens und Danh Vos) in der Ausstellung »Magnificent Obsessions. The Artist as Collector« in The Barbican London gezeigt.³⁴¹

Ein von Broodthaers und Oldenburg abweichende Position bezieht – ebenfalls Anfang der 1970er Jahre – der bereits in Kapitel 3 erwähnte Christian Boltanski (1944–2021, geboren in Paris). Walter Grasskamp zitiert einen Brief des Künstlers, den dieser 1973 an zweiundsechzig Museen sendete: »Ich möchte, dass in einem Raum Ihres Museums die Gegenstände ausgestellt werden, die eine Person während ihres Lebens umgeben haben und die nach ihrem Tod Zeugen ihrer Existenz bleiben; es müssten von beispielsweise den Taschentüchern, die sie benutzte, bis zu dem Schrank, der in ihrem Zimmer stand, alle diese Gegenstände in Vitrinen ausgestellt und sorgfältig ausgezeichnet werden.«³⁴² Boltanski erhielt fünfunddreißig Antwortbriefe und vier Museen realisierten sein Vorhaben. Vergleichbar mit Broodthaers' Adler-Ausstellung wird hier mittels eines vorgefassten Programms eine Sammlung erzeugt, die sich in keiner Weise auf die Subjektivität des Künstlers bezieht. Auf der Grundlage seines Projektvorschlags, den Boltanski an Kunst-, Geschichts- und Völkerkundemuseen in der ganzen Welt schickte, entstanden zwischen 1973 und 1974 sechs Inventare, welche die dinglichen Besitztümer irgendeines anonymisierten Einwohners einer Stadt (fotografisch oder in Vitrinen)

versammelte, wie banal diese auch sein mochten.³⁴³ Jean Baudrillard zufolge bilden die Gegenstände eines Menschen, »ein geistiges Reservat, [...] eine Sache, deren Sinn er ist.«³⁴⁴ Die Auflösung des Nachlasses einer verstorbenen Person hat insofern etwas zutiefst Beunruhigendes, als der Kosmos der Dinge auf ein nun absentes Zentrum verweist, das diese einst zusammenhielt. Unter den vielen uninteressanten Gegenständen, die Boltanskis Projekte zur Schau stellten (billige Möbel, benutzte Zahnbürsten), gab es nur wenige, die uns etwas zu erzählen vermochten (Bucheinbände, Kleider und abgetragene Schuhe, sentimentaler Kitsch). Die Fülle der verwaisten Objekte verstärkte in erster Linie eine Erfahrung der Abwesenheit. Die präsentierten Relikte bleiben bedrückend ausdruckslos. Boltanski gilt heute als erfolgreichster Vertreter der »Spurensicherung«.³⁴⁵ Der in Paris geborene Künstler gibt an, von seinen Besuchen im »Musée de l'Homme« geprägt worden zu sein – jenem Museum, das als »Musée du Tocadéro« einst die Surrealisten inspirierte. Christian Boltanski erinnert sich: »Dort sah ich große Metallvitrinen, die zerbrechliche und unbedeutende kleine Objekte enthielten. In einer Ecke der Vitrine befand sich ein vergilbtes Foto, das einen »Wilden« zeigte, der diese Gegenstände in der Hand hielt. Jede Vitrine präsentierte eine Welt, die verschwunden war: Die Person auf dem Foto war wahrscheinlich tot, die Gegenstände waren jetzt nutzlos oder zumindest wusste niemand, wie man sie benutzt.«³⁴⁶

Um das museologische Produktionsprinzip von »Relikten« transparent zu machen, sah Boltanskis Konzept vor, dass die fraglichen Nachlässe nach den üblichen Protokollen des Museums zusammengestellt, klassifiziert und ausgestellt werden sollten. Andererseits warf das Projekt die grundlegende Frage auf, inwieweit die materiellen Überreste eines Menschen dazu geeignet sind, eine Spur jenes Menschen über dessen Tod hinaus zu erhalten – eine Frage, die Boltanskis Œuvre in unterschiedlichen Arbeiten immer wiederkehrt. Für »Lost Property« (1995), das im Rahmen der Werkserie »Lost:

New York Projects« entstand, stellte Boltanski mehr als 5.000 Objekte aus, die sich im Fundbüro des New Yorker Grand Central Terminal angesammelt hatten. Boltanski inszenierte die Fundsachen – Schwärme von Regenschirmen, Handschuhe und Reisetaschen auf kruden Metallregalen – als ortsspezifische Installation in der Eingangshalle des Bahnhofs. »Lost property« ist (wie nicht zuletzt die französischen und deutschen Bezeichnungen selbiger Einrichtung evident machen) ja eigentlich »found property«. Ist es also nicht vielmehr der Besitzer, der verloren gegangen ist? Boltanskis Fundbüro verweist in diesem Sinne auf die vielen Unbekannten, die täglich in die Metropole pendeln.

Sammlungen und Museen spielen auch im Werk Mark Dions (* 1961 in New Bedford, Massachusetts) eine zentrale Rolle. Dion, der seit 1990ern künstlerisch aktiv ist, knüpft mit einem spezifisch wissenschaftsgeschichtlichen Ansatz an die institutionskritischen Tendenzen der 1970er an. So imitiert Dions Arbeitsroutine archäologische Verfahren und vollzieht sich zumeist in drei Schritten: Sammeln, Klassifizieren und Ausstellen. Wo die ersten beiden Schritte (mitunter als partizipative Workshops) die Arbeitsprozesse eines Archäologen oder Naturforschers nachahmen, da orientieren sich Dions Ausstellungsinstallationen an den antiquierten Ordnungs- und Präsentationskonventionen von Wunderkammern und Kuriositätenkabinetten. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entstanden Wunderkammern in Europa in Folge der Sammeltätigkeit des Adels und wohlhabenden Bürgertums. Zum Inventar einer typischen Wunderkammer gehörten »naturalia« (Tiere, Pflanzen, Mineralien), »artificialia« (vom Menschen geschaffene Artefakte wie Gemälde, Skulpturen, Musikinstrumente und wissenschaftliche Erfindungen), »antiquitates« (Objekte von historischer Bedeutung) und »ethnographica« (Exotica aus der Neuen Welt).³⁴⁷ Besonders begehrte waren seltene Objekte, bei denen die Grenzen zwischen den Kategorien Tier, Pflanze und Mineral verschwammen (z. B. Fossilien oder Narwal-

Zähne, die für die Hörner von Einhörnern gehalten wurden). Lisa Corrin beschreibt die aus heutiger Sicht unplausible Ordnung der Wunderkammern: »Displayed in glass cabinets, on shelves, set in niches and hanging from ceilings, the assorted contents of a wunderkammer were seen in one contiguous space as a holistic group of objects that could be touched and rearranged poetically to produce a kind of awe that could enlighten the mind, delight the senses and encourage conversation. Objects might be divided in any number of ways, for example, by the type of material they were made of, or according to a philosophical statement [...]. More usually, the objects were organized according to what was visually pleasing to the owner generally without regard of function, origin, historic continuity, artistic style or school. [...] Moreover, these collections were neither completed nor systematized because God had made nature infinite and the >order of nature was not shackled to coherent sets of laws, but was subject to unlimited variability and novelty«. These arbitrary visual arrangements therefore seemed >natural«, and capable of revealing knowledge that was at once empirical and metaphorical without need of explanatory texts. They were ripe for projecting an endless, fluid play of subjective and visually generated meanings [...].«³⁴⁸

Im Zuge der Aufklärung wurde das Wunderkammerprinzip durch die Etablierung getrennter akademischer Disziplinen abgelöst, welche Sammlungen auf spezialisierte Museen verteilten, Exemplare klassifizierten und nach den heute gültigen Taxonomien ordneten. Der museale Anspruch auf zeitlose, normative Gültigkeit lässt uns leicht vergessen, dass es sich um historisch gewachsene, ideologische Einrichtungen handelt. Ihre Ordnungsprinzipien sind also lediglich als Ausdruck einer bestimmten Art des Denkens zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zu verstehen. Dions Ausstellungen rufen den historischen Topos >Wunderkammer« auf, um die heute gängigen museologischen Praktiken mit ihrer Vor- und Entstehungsgeschichte zu konfrontieren. Dions Installationen evozieren

die Ästhetik überkommener Weltanschauungen beispielweise durch den Einsatz massiver gründerzeitlicher Vitrinenschränke.³⁴⁹ Mit dem Verweis auf vergangene Konventionen macht Dion die grundlegende Historizität aller Repräsentationssysteme evident. »Taxonomy«, so der Künstler, »is a theory of order imposed by man, not an objective reflection of what is present in nature. The categories are actively imposed and contain the assumptions, values and associations of human society.«³⁵⁰ Wie plausibel uns unsere aktuellen taxonomischen Klassifikationen auch erscheinen mögen – sie sind lediglich provisorische Hilfskonstruktionen und Zeugnis des menschlichen Strebens danach, die Welt in den Griff zu bekommen.

Wenn Dion die Klassifikationssysteme der modernen Wissenschaften durch seinen Rekurs auf Wunderkammern und Kuriositätenkabinette konterkariert, so lösen seine Sammlungen allerdings auch den Standards der Wunderkammern nicht so recht ein. Denn: Sie versammeln ganz gewöhnliche Dinge. Letztere findet und sammelt der Künstler auf selbst initiierten Ausgrabungen, in Museumsarchiven, auf Reisen und »Expeditionen«, welche stets einem vorab festgelegten Programm folgen. Von einem solchen erzählt beispielsweise der Titel des Werks »A Tale of two Seas: An Account of Stephan Dillemath's and Mark Dion's Journey along the Shores of the North Sea and Baltic Sea and what they Found there« (1996). Für das Projekt »On Tropical Nature« (1991) kapierte Dion – nach dem Vorbild der Naturforscher des 18. Jahrhunderts – in einem abgelegenen Dschungel im venezolanischen Orinoco-Becken. Dort sammelte er drei Wochen lang Exemplare verschiedener Pflanzen und Insekten, Nester, Federn, Pilze und Steine. Jede Woche fuhr ein Boot zu einem vereinbarten Treffpunkt, holte eine Kiste ab und schickte sie an ein Museum in Caracas, welches das Projekt in Auftrag gegeben hatte.³⁵¹ Ein Jahr später wanderte der Inhalt selbiger Kisten (anlässlich einer Ausstellung in der Galerie American Fine Arts, Co.) nach New York, wo ihr Inhalt in das von Dion dort eingerichtete »NY. State Bureau

of Tropical Conservation« (1992) einging – eine Rauminstallation aus Büromöbeln, Arbeitstisch, Karten und Büchern. Demselben Prinzip folgend entstand gleicherorts auch das »Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)«. Für diese vorgebliche »Behörde« sammelte und klassifizierte Dion während der Laufzeit der Ausstellung verschiedene Fischarten, welche auf den nahegelegenen Märkten Chinatowns erhältlich waren. Dion schlüpft im Rahmen seiner Projekte in wechselnde Rollen und die Kleidung des jeweiligen Wissenschaftlertypus, den er verkörpern will. Oft werden diese Uniformen (weißer Laborkittel, grauer Overall) und ihre jeweiligen Accessoires Teil seiner Installationen: Auf Kleiderbügeln oder in Schränken ausgestellt, erinnern sie nicht zufällig an Theaterrequisiten.

Wie die oben vorgestellten Beispiele zeigen, wird bei Kunstwerken, die im Medium der Sammlung operieren, das Museum selbst zum Untersuchungsgegenstand. So auch bei Lothar Baumgarten (1944–2018, geboren in Rheinsberg), der für sein wohl bekanntestes Projekt »Unsettled Objects« (1968–1969) die Vitrinen und Objekte des Pitt Rivers Museum in Oxford fotografierte: Als Dia-Serie präsentiert, führt uns Baumgarten die Sammel- und Klassifikationswut des Ethnographischen Museums vor Augen – und der in ihm »verlorenen gegangenen« (da unlesbar gewordenen) Objekte. Fred Wilson (* 1954 in New York) wiederum ordnete im Rahmen von »Mining the Museum« (1992) die Sammlungsobjekte der US-amerikanischen Maryland Historical Society neu, eines 1844 gegründeten Historischen Museums, dessen Auftrag sich auf die lokale Geschichte des Bundesstaates Maryland fokussierte. Ein Artikel von Fred Wilson und Howard Halle erklärt das Konzept des Projekts: »Mining the Museum is an exhibition selected and installed by Fred Wilson. Wilson was invited by The Contemporary, Baltimore, to create the exhibition using the archives and resources of the Maryland Historical Society. The exhibition, organized by The Contemporary's curator,

Lisa Corrin, was installed in the Society's museum in October 1992. Wilson was responsible for all aspects of the exhibition, including arrangement of works, labeling, wall colors, graphics, film projections, and audio recording.«³⁵² Wilsons institutionskritisches ›mining‹ führte ihn in die Magazine des Museums, in denen er auf Objekte der lokalen materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts stieß, die bewusst aus den Ausstellungsräumen verbannt bleiben. Die von Wilson zu Tage geförderten Objekte (Möbelstücke, Werkzeuge, Gemälde, Fotografien und Dokumente) legten von einer verdrängten historischen Erzählung Zeugnis ab. In der Sektion ›Kunsttischlerei‹ beispielsweise stellte ein von Wilson neu entworfenes Ausstellungssetting einen Peitschenpfahl vor eine Schar fein gedrechselter Holzessel. In einer Vitrine der Sektion ›Metallarbeiten‹ lagen Sklaven-Fußschellen zwischen eleganten silbernen Karaffen (Abb. 23). Die so ans Licht gebrachten Objekte – ein ›Stiefelknecht‹ in Form einer schwarzen Frau mit gespreizten Beinen, eine Ku-Klux-Klan-Maske – erzählten die traumatischen Geschichten der schwarzen und indigenen Bevölkerung Amerikas, deren Aufarbeitung bis heute aussteht. »Art since 1900« nennt Fred Wilson, Mark Dion, Lothar Baumgarten und Susan Hiller als Vertreter:innen eines ›ethnographic turn‹ in der Kunst der 1990er.³⁵³

Susan Hiller (* 1940 in Tallahassee, Florida) ist indes tatsächlich eine studierte Ethnologin. Hiller adaptiert Sujets und Methoden der akademischen Anthropologie auf eine Weise, die deren falsche Objektivität konterkariert und koloniale Ideologie thematisiert. Wie so viele der in diesem Kapitel vorgestellten Künstler:innen ist auch Hiller eine passionierte Sammlerin – doch erst ihre Auseinandersetzung mit der Privatsammlung Sigmund Freuds brachte sie dazu, die Dinge, die sie im Laufe der Jahre auf ihren Reisen und Feldforschungen angesammelt hatte, künstlerisch zu formalisieren. Die Künstlerin erinnert sich: »I started with these objects, some of which are objects that I have kept for years, little unimportant things, sou-



ABB. 23 *Installationsansicht: »Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson«, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, 1992–1993.*

venirs if you like, with a lot of personal resonance.«³⁵⁴ Hillers Installation »From the Freud Museum«³⁵⁵ (1992–1996) entstand anlässlich ihrer Einladung zu einer Ausstellung in Freuds Londoner Wohnhaus, das 1986 in ein Museum umgewandelt worden war. Der Psychoanalytiker hatte inmitten einer über 2.000 Stücke umfassenden Kollektion ethnologischer Artefakte gelebt (ägyptische, griechische, römische und orientalische Antiquitäten), die sein Sprech- und Arbeitszimmer füllten und seine Theoriebildung inspirierten. Freud deutete die Relikte fremder und vergangener Kulturen als Zeugnisse eines Frühstadiums der menschlichen Entwicklung, während er in der Mythologie einen Ausdruck menschlicher Triebe sah (man denke etwa an den »Ödipuskomplex«).

Anlässlich der Ausstellung »Susan Hiller: After the Freud Museum«³⁵⁶ intervenierte Susan Hiller mit einer »Gegensammlung« in das von Freud zurückgelassene Setting. Jener hatte wiederholt auf Analogien zwischen den Wissenschaften der Archäologie und der Psychoanalyse verwiesen – und so wählte Hiller zur Präsentation ihrer Objekte aufgeklappte archäologische Sammlungsboxen. Eine jede der zunächst zweiundzwanzig (später fünfzig) Boxen war nummeriert, datiert, und mit einem Titel versehen. In ihren Futteralen lagen kleine Dinge, die von Ausgrabungen, Reisen oder aus Souvenirshops stammen und sich mitunter schon lange im Besitz der Künstlerin befunden hatten. Einige der Schachteln beinhalteten Steine und Erdproben (mit Hinweis auf ihren Herkunftsort) oder archäologische Funde (Obsidianklingen der Maya, indianische Tonscherben, in London ausgegrabene viktorianische Teetassen). Manche Objekte standen im Kontext der griechischen Mythologie (Steine »vom Eingang zur Unterwelt«, Fläschchen mit Wasser der Flüsse Lethe und Mnemosyne), andere gehören zur Welt des Mystizismus (ein Ouija Board, christliche »La Mano Poderosa«-Talismane), wieder andere riefen überkommene Ideologien in Erinnerung – wie etwa die in den Handpuppen »Punch & Judy« verkörperte Schwarze Pädagogik.

Das durch die Schachteln vorgegebene miniaturhafte Format, sowie die sorgfältige Rahmung der Objekte mit fotokopierten Dokumenten, erinnert an die minutiös komponierten Schaukästen des amerikanischen Künstlers Joseph Cornell. Anders als bei Cornells ›Boxen‹, die dieser in den 1940ern und 50ern als Hommagen an Ballettinas, Divas und Filmstars schuf, ist jedoch jede von Hillers Schachteln auf ein Fundstück hin zugespitzt. Dieses wird mittels Dokumenten wie Fotografien, Textexzerpten, Liedtexten, Anleitungen und Landkarten dokumentarisch oder assoziativ kontextualisiert. In einem 1995 erschienen Begleitbuch, das Abbildungen der Exponate mit kurzen persönlichen Erklärungen parallelführt, führt Hiller die in den Dokumenten angedeuteten Narrative weiter aus: Ihre Erzählungen handeln von einem Gedicht aus einem Grundschulbuch welches das ›mysteriöse Verschwinden‹ der amerikanischen Ureinwohner betrauert; von einem sentimental Popsong, der eigentlich von Todessehnsucht handelt; und davon, wie eine uralte Form der Kommunikation mit den Toten (das Ouija Board) zu einem kommerziellen Partyspiel werden konnte. Hillers Sammlung zeugt von kulturellem Vergessen und Erzählungen, die aus der offiziellen Geschichtsschreibung herauskorrigiert wurden. Die Künstlerin beschreibt die Auswahl ihrer Objekte wie folgt: »a collection of things evoking cultural and historical points of slippage – psychic, ethnic, sexual, and political disturbances. [...] if Freud's collection is a kind of index to the version of Western civilisation's heritage he was claiming, then my collection taken as a whole, is an archive of misunderstandings, crises, and ambivalences that complicate any such notion of heritage.«³⁵⁷ Dem erkenntnistheoretischen Positivismus Freuds stellt die Künstlerin also das Fortleben von Aberglauben, Mythologie und nichtwestlichem Wissen entgegen, deren Residuen sie an konkreten geographischen Orten oder in den naiven Zeugnissen der Popkultur aufspürt.

So lässt sich anhand der Beispiele Oldenburg, Boltanski, Dion und Hiller eine Genese der ›Sammlung als künstlerischer Form‹

in der Kunst seit 1970 erahnen. Weitere Beispiele finden wir in der Steinsammlung des surrealistischen Autors Roger Caillois (»L'Écriture des Pierres«, 1970), oder den »Time Capsules« Andy Warhols – 610 Pappkartons, in denen jener ab Mitte der 1960er bis zu seinem Tod Alltagsgegenstände für die Nachwelt deponierte. Doch ist insbesondere ab 1970 eine konzeptuelle Reflexion über das Medium »Sammlung« zu beobachten, sowie ihre Indienstnahme im Rahmen investigativer Projekte unterschiedlichster Ausrichtung. Kunstwissenschaftlich erfasst wurde diese Tendenz ab den 1980ern und nochmals verstärkt an der Jahrtausendschwelle. AA Bronson und Peggy Gale legten 1983 die knapp dreihundertseitige Anthologie »Museums by Artists« vor. Ende der 1990er versammelten große Überblicksausstellungen Kunstpositionen der Nachkriegszeit, die »Museum« oder »Sammlung« als Inhalt oder Form aufgriffen. 1997 eröffnete das Münchner Haus der Kunst »Deep Storage«³⁵⁸ und das New Yorker MoMA reagierte zwei Jahre später mit »The Museum as Muse: Artists Reflect«³⁵⁹.

Fotografische und erzählte Archive 12.2

Walter Grasskamp, der in seinem Artikel von 1979 eine erste Geschichte künstlerischer Sammlungen skizziert, bedenkt darin auch die dokumentarische Fotografie: Kein Medium, so der Kunsthistoriker, sei der Absicht des Sammelns fügsamer als die Fotografie.³⁶⁰ Als wegweisend für eine »sammelnde« fotografische Praxis nennt er Bernd (* 1931, † 2007, geboren in Siegen) und Hilla Becher (* 1934, † 2015, geboren in Potsdam). Das Interesse des Künstler-Duos an obsoleten Industriearchitekturen liegt in der Biografie Bernd Bechers begründet, der in der Industrieregion Siegerland aufgewachsen war. Sein Großvater war Platzmeister in einer Hütte und sein Vater hatte eine Bergwerkslehre gemacht. Zwischen 1961 und 1965 suchten die Bechers

stillgelegte Stätten industrieller Produktion zunächst im Ruhrgebiet und in den Niederlanden auf, dann im umliegenden Europa, und ab 1968 auch in den USA. Das Paar verstand seine Arbeit als Fortführung der neusachlichen Fotografie der 1920er Jahre, welche sich der Darstellung sozialer und ökonomischer Wirklichkeiten verschrieben hatte. Bernd und Hilla Becher nun bildeten Fördertürme, Gasbehälter, Hochöfen, Kühltürme und Getreidesilos unter Anwendung eines fotografischen Verfahrens ab, das sie an jedem der aufgesuchten Orte wiederholten: Der Kamerastandpunkt war stets erhöht, um optische Verzerrungen auszuschließen (der Gegenstand wurde »objektiv« statt aus Augenhöhe in den Blick gerückt); das bauliche Objekt wurde immer in der Bildmitte platziert und nahm den Großteil der Bildfläche ein und ein gleichmäßig wolkenbedeckter Himmel isolierte es visuell, sodass es eine gleichsam skulpturale Präsenz gewann.

Diesem Programm streng folgend fotografierte das Künstlerpaar unterschiedliche Bauwerke desselben Typs und machte im Nebeneinander von neun bis fünfzehn Motiven Typologien erkennbar. Dabei nahm die Ordnung und Serialität im Werk der Bechers die fotografischen Raster der Konzeptkunst vorweg, welche ihren dokumentarischen, analytischen Ansatz durch so genanntes »deskilling« weiter zuspitzte (man denke etwa an Ed Ruschas »26 gasoline stations« von 1963). Dass es sich für die Bechers in erster Linie um ein dokumentarisches Projekt handelte, legt der programmatische Titel »Anonyme Skulpturen« nahe, den das Paar 1969 für eine Ausstellung in der Kunsthalle in Düsseldorf und den späteren, heute bekannten Bildband wählte. Die durch diesen Titel nahegelegte Gattungszuordnung wurde durchaus ernstgenommen, wie die Auszeichnung des Paares mit dem Skulptur-Preis der 44. Venedig-Biennale bezeugt. Wie Carl Andre anmerkte, zeichneten die Bechers als Teil ihrer dokumentarischen Arbeit auch die Maße, Daten und Konstruktionsdetails ihrer Sujets auf. »Art since 1900« verweist zudem auf die Zusammenarbeit der Bechers mit Vertreter:innen der neuen

Disziplin der Industriearchäologie, welche sich im Großbritannien Mitte der 1950er entwickelt hatte.³⁶¹ Inzwischen ist ein Großteil der von Bernd und Hilla fotografierten Industrieanlagen verschwunden. Hatte einst Aragon die Pariser Passagen vor ihrem Abriss festgehalten, so kehrt im Werk der Bechers ein ähnlicher Impetus wieder. Ihre Fotografien anonymer Zweckbauten aus der Frühphase der Industrialisierung fangen Objekte ein, die aus dem Blickfeld einer auf Zukunft fixierten Gesellschaft gerückt und dem Vergessen anheimgefallen sind.

Versammelt das Werk der Bechers also >Fundobjekte im Medium der Fotografie<? Die vorliegende Arbeit kann auf diesen Grenzfall die folgende Antwort geben: >Kunst mit Fundobjekten< stellt konkrete Dinge entweder unmittelbar in den Raum (als Post-Readymade), oder bindet sie in eine dokumentarisch und erzählerisch formulierte >Findgeschichte< ein. Dies ist bei den stummen, analytischen Fotoserien des Bechers nicht der Fall. Im Unterschied zu den Bechers drängt etwa Tacita Dean (deren Werk sich Kapitel 18 widmen wird) über die methodischen Grenzen einer streng archivarischen Praxis hinaus. Wenn Foster Dean 2004 zur Exponentin eines >archivarischen Impulses< erklärt, hebt er damit genau genommen auf einen künstlerischen Habitus ab, der das Prinzip des Archivarischen mit subjektiven Erzählungen unterminiert. In seinem Aufsatz »An archival impulse« (2004) identifiziert Foster eine Reihe von Künstler:innen, die am Ende des 20. Jahrhunderts gefundene Objekte, Bilder und Dokumente zur Grundlage ihrer Arbeit machen: »[...] archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so.«³⁶² Die undisziplinierten, subjektiven Archive dieser Künstler:innen inszenieren die physische Präsenz historischer Zeugnisse und folgen nicht selten dem >paranoiden< Impuls, das Disparate, Fragmentarische zu einem geschlossenen Narrativ zu verbinden.

Claire Bishop erläutert: »Artists' archives are fragmentary and material [...]. Artists both have recourse to archives and produce them, displaying a paranoid will to connect what cannot be connected. [...] Often refuting established taxonomies as a systematic organizing principle for their work, these artists embrace subjective rationales or arbitrary systems.«³⁶³

Nun perspektiviert Bishop in einem Artforum-Artikel von 2023 das, was sie und Foster bisher unter dem Begriff des Archivari-schen verhandelt hatten, unter dem Schlagwort der ›research-based art‹ neu. Über die narrativ strukturierten Werke Tacita Deans (wie auch Danh Vos und anderer) schreibt sie: »reined in by a more conventional mode of storytelling [...] elements are presented in particular sequences (a row of captioned images, a series of slides, a film with a narrated soundtrack). [...] A theoretically informed refusal of master narratives is replaced by a desire to show the multiple ways in which individual micronarratives [...] jostle and intersect with history. The self becomes a glue that enables the debris of the past to stick together, at least temporarily.«³⁶⁴ Diese erzählerisch-subjektive Haltung werde, so Bishop, in der neuesten Phase der ›research-based art‹ von einem forensischen Ansatz abgelöst. Aus Fosters ›archival impulse‹ wird in Bishops Artikel also – ganz im Sinne der Argumentation der vorliegenden Arbeit – eine Phase innerhalb einer Genese der künstlerischen Forschung.³⁶⁵

Artistic Research 12.3

Das Fundobjekt, dessen Kunststatus oft in der Schwebelage bleibt, gelangte im Medium sammelnd-installativer oder dokumentarisch-erzählerischer Formen in den künstlerischen Diskurs. Es war das Projekt der institutionskritischen Kunst des späten 20. Jahrhunderts, Kunst als einen Raum der Kritik zu erschließen. Die Archiv-Kritiker:innen

der Jahrtausendwende wiederum erschütterten die festgefahrenen Strukturen des Archivs und schleusten marginalisierte, übersehene Objekte in es hinein: Finden spielte eine Rolle bei am Strand aufgefundenen (Orozco), auf Reisen gesammelten (Hiller), in Museumsmagazinen entdeckten (Wilson) oder in Fundbüros gestrandeten (Boltanski) Dingen. Was mit Duchamp und Broodthaers als Selbstkritik der eigenen Disziplin begonnen hatte, bahnte den Weg für eine politisch und wissenschaftlich engagierte Kunst. Eine sich krisenhaft verändernde Wirklichkeit macht gegenwärtig eine Politisierung und gesellschaftliche Aktivierung der Kunst notwendig. Die auf eine Innovation der gesellschaftlichen Rolle der Kunst ausgerichteten Projekte drängen dokumentarisch-investigativ in die Grauzonen und blinden Flecken unserer Wirklichkeit hinein. Um 2010 begann sich die Artistic Research mit vermehrten Gründungen von Doktoratsstudiengängen und Graduiertenkollegs institutionell zu verankern. Künstlerische Forschung adaptiert wissenschaftliche Methoden und operiert quer zu Disziplingrenzen. Ziel ist es dabei, verhärtete disziplinäre Ordnungen porös zu machen und ein Zusammenspiel aller Formen des Wissens zu ermöglichen.

In einem Sammelband zum Thema imaginiert der Künstler Michael Schwab eine durch die Staatsoberhäupter der G15 ins Leben gerufene »Kommission zur Frage der Glaubwürdigkeit der künstlerischen Forschung«. Nach achtjähriger Tätigkeit (und mit vierjähriger Verspätung) sei die Kommission 2024 zu folgendem Schluss gelangt: »Despite its epistemological impossibility, >artistic research< as it is carried out today radically challenges the concept of knowledge upon which our public order is based. It attempts to create pockets in which this order is suspended, and claims that in such suspension lies not only the future of artistic research but also the future of our society.«³⁶⁶ Durch ihre >Wissenschaftlichkeit<, so könnte man zusammenfassen, verankert sich die Artistic Research in unserer Realität, treibt diese jedoch spekulativ (und wissenschafts-

kritisch) an ihre Grenzen. Fundobjekte dürften hier – im Kontext künstlerischer Feldforschung, ihrer Begegnungen (>practical encounters<) und Erzählungen (>oral histories<) – neuerlich relevant werden: In ihrer Materialität und fraglichen Objektivität; aber auch in der Art, wie das Gefundene immer auf ein aleatorisches Moment hinweist, das wissenschaftliche Strenge durch die Dimension situativer, subjektiver Erfahrung konterkariert (oder vielmehr, in Benjamins Sinne, >ergänzt<). Die von künstlerischen Forschungsprojekten hervorgebrachten Erzählungen sind forensisch, aber immer auch fragmentarisch, unabgeschlossen, ausschnitthaft und offen.

Stelle Duchamps Readymade die Existenzweise des Kunstwerks zur Disposition, so lassen sich am Fundobjekt nicht zuletzt aufgrund der naheliegenden Verwechslung von Objekt und Objektivität Realitäten verhandeln. Hierin mag das Fortleben des Fundobjekts in der Gegenwartskunst bestehen, ein Fortleben, das über das *Objet Trouvé* hinausgeht, aber zugleich dem surrealistischen Projekt einer Subversion überkommener epistemische Modelle treu bleibt. Nachdem die Inszenierung von Fundobjekten in der Kunst kunsthistorisch, diskursgeschichtlich und in Bezug auf ihre Medien erfasst wurde, gilt es nun, den Blick auf unsere Gegenwart zu wenden. Welche spezifischen Fundobjekt-Varianten lassen sich konkretisieren, die zur Untersuchung Objekt-Appropriationsstrategien in der zeitgenössischen Kunst produktiv gemacht werden können? Im Folgenden sollen zwei Fundobjekt-Typen zur weiteren Untersuchung erschlossen werden. Als Überleitung dienen uns Projekte zweier Künstler, die beide einen *Topos* aufgreifen, der Finden schon immer zum Gegenstand großer Erzählungen gemacht hat: Mark Dion und Damien Hirst fusionieren moderne Archäologie mit dem *Topos* der >Schatzsuche<. Die dabei freigelegten Realitäten könnten jedoch nicht unterschiedlicher sein.

Anmerkungen Kapitel 12 – Mediale Formationen

- 339 »Mouse Museum« (1965–1977), Holz, Aluminiumwellblech, 385 Objekte in Vitrinen, Acrylglas, Ton. 2,63 m × 9,60 m × 10,07 m. Im Jahr 1977 erweiterte Oldenburg sein Museum mit dem »Ray Gun Wing« um eine zweite, 258 (laserwaffen-förmige) Exponate umfassende Sammlung inklusive gesonderter Ausstellungsarchitektur.
- 340 Parr 2008, S. 3.
- 341 »Magnificent Obsessions. The Artist as Collector« 12. Februar bis 25. Mai 2015. The Barbican London. Ausgestellte Künstler:innen: Arman, Peter Blake, Hanne Darboven, Edmund de Waal, Damien Hirst, Howard Hodgkin, Dr Lakra, Sol LeWitt, Martin Parr, Jim Shaw, Hiroshi Sugimoto, Andy Warhol, Pae White, Martin Wong / Danh Vo.
- 342 Boltanski zit. nach Grasskamp 1979, S. 32.
- 343 So entstanden etwa »Inventory of Objects That Belonged to a Young Woman in Bordeaux« (1973) und »Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford« (1973).
- 344 Baudrillard 1991, S. 110.
- 345 Der Begriff geht auf eine gleichnamige, 1974 von Günter Metken kuratierte Ausstellung zurück und wird in Kapitel III.2 näher erklärt.
- 346 Morley 2007, S. 105 (Übersetzung d. Verf.).
- 347 Vgl. Corrin 1997, S. 52.
- 348 Corrin 1997, S. 52–53.
- 349 Neben Schränken und Vitrinen schuf er auch lebensgroße Dioramen (inspiriert von Naturkundemuseen) und errichtete Anfang der 2000er sogar ganze architektonische Strukturen: »The Museum of Poison (Biocide Hall)« (2000), »The Curiosity Shop« (2005), »The Octagon Room« (2008).
- 350 Dion zit. nach Birnbaum 1999, S. 121.
- 351 »Arte Joven en Nueva York« (kuratiert von José Gabriel Fernandez), Sala Mendoza, Caracas, Venezuela, 9. Juni bis 7. Juli 1991.
- 352 Wilson 1993, S. 151.
- 353 »By the early nineties art based on personal reportage, fieldwork and/or archival research had become pervasive [...]. The combination of the nomadic condition of the artist and the project basis of the art made installation the preferred mode of this work.« Foster 2004, S. 625.
- 354 Hiller zit. nach Merewether 2006, S. 47–48.
- 355 Susan Hiller, »From the Freud Museum« (1992–1996): 50 Schachteln aus Karton, die gesammelte Gegenstände enthalten.
- 356 »Susan Hiller: After the Freud Museum«, Freud Museum London, 18. März bis 24. April 1994.
- 357 Hiller zit. nach McShine 1999, S. 93.
- 358 »Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst«, Haus der Kunst München, August bis Oktober 1997.
- 359 »The Museum as Muse: Artists Reflect«, Museum of Modern Art, New York, März bis Juni 1999. Beiteiligte Künstler:innen: Vito Acconci, Eve Arnold, Art & Language, Michael Asher, Lothar Baumgarten, Barbara Bloom, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Sophie Calle, Janet Cardiff, Anne Cartier-Bresson, Christo, Joseph Cornell, Jan Dibbets, Lutz Dille, Mark Dion, Hubert Distel, Marcel Duchamp, Kate Ericson and

Mel Ziegler, Elliot Erwit, Roger Fenton, Robert Filliou, Larry Fink, Fluxus, Günter Förg, Andrea Fraser, General Idea, Hans Haacke, Richard Hamilton, Susan Hiller, Candida Höfer, Komar and Melamid, Louise Lawler, J.-B. Gustave Le Gray, Jac Leirner, Zoe Leonard, Sherrie Levine, El Lissitzky, Allan McCollum, Christian Milovanoff, Vik Muniz, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Charles Wilson Peale, Hubert Robert, Ed Ruscha, David Seymour, Robert Smithson, Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto, Charles Thurston Thompson, Jeff Wall, Christopher Williams, Fred Wilson, Garry Winogrand.

360 Vgl. Grasskamp 1979, S. 49.

361 Vgl. Foster 2004, S. 522 und Andre 1972, S. 59.

362 Foster 2004, S. 4.

363 Bishop 2012, S. 342–343.

364 Bishop 2023, ohne Seite.

365 Es lohnt sich, Bishops Strukturierungsversuch dieser Genese der künstlerischen Forschung in Gänze zu zitieren: »Each phase of research-based art presents a different understanding of what constitutes knowledge and a different approach to spectatorial labor. In the first phase, the artist invites the viewer to piece together parts from the materials provided to form their own historical narrative and to experience in their bodies and minds the complexity of a given (usually counterhegemonic) topic. Knowledge aspires to be new knowledge. In the second phase, the viewer listens to or reads a narrative crafted by the artist. Facts may be partly fictionalized, but there remains a sense of correcting or enhancing history,

often through a counter- or micro-narrative. The third phase returns the viewer to sifting through information, albeit now in a formal, less interactive mode. Knowledge is the aggregation of preexisting data, and the work accordingly invites meta-reflection on the production of knowledge as truth. In each case, though, despite creating the look or atmosphere of research, artists are reluctant to draw conclusions. Many of these pieces convey a sense of being immersed – even lost – in data.« Bishop 2023, ohne Seite.

366 Schwab 2012, S. 230.

Fundobjekt- 13 Varianten

Von Schatzsuchern und Müllsammlern 13.1

Seepocken ranken sich dekorativ über die Büste einer Pharaonin aus glänzend rotem Marmor. Goldene Bänder schmücken ihre Arme, die – wie bei antiken Statuen – zum Teil abgebrochen sind. Ein Tattoo unter ihren gepiercten Brüsten räumt jeden Zweifel aus, dass es sich um ein Bildnis der amerikanischen Popmusikerin Rhianna handelt. Hirsts Ausstellungsprojekt »Treasures from the Wreck of the Unbelievable«, das 2017 in zwei venezianischen Palazzi stattfand, präsentierte die Pop-Ikonen von heute als falsche archäologische Funde. Wie der Begleittext zur Ausstellung fabulierte, handele sich um die spektakuläre Ladung eines Schiffes, das vor etwa 2.000 Jahren vor der Ostküste Afrikas gesunken sei und die gesammelten Schätze Cif Amotans II. transportiert habe, die dieser für die Ausstattung eines Tempels vorgesehen habe. In einem Sturm sei das Schiff jedoch gekentert und die Schätze in den Tiefen des Ozeans versunken. Die ganze Geschichte des Sensationsfundes vom Meeresgrund erzählt eine 82minütige Netflix-Mockumentary, die wenige Monate nach der Ausstellung herauskam. Der Heidelberger Doktorand Peter Weiss, so will die Dokumentation glauben machen, sei auf YouTube auf das Amateurvideo eines Rucksacktouristen gestoßen, das gezeigt habe, wie Fischer an einem Strand in Ostafrika eine Skulptur aus dem Meer ziehen. Weiss folgt seinem Instinkt und begibt sich auf eine Schatzsuche. Er macht den Strand ausfindig, heuert ein Taucher-Team an und sucht das Meer vor der Küste ab. Er findet tagelang nichts – bis

die Crew plötzlich eine korallenüberwachsene Büste im Riff entdeckt. Basierend auf dieser Rahmenerzählung, die von den Kurator:innen der Show mit schauspielerischem Ernst vorgetragen wurde, präsentierte »Treasures from the Wreck of the Unbelievable« knapp 190 brandneue Skulpturen aus der Werkstatt des britischen Künstlers Damien Hirst (* 1965 in Bristol). Die Ausstellung verwandelte die Privatemuseen des Milliardärs und Hirst-Sammlers François Pinault in »archäologische Institute« und zeigte neben den vorgeblichen Fundstücken inszenierte »dokumentarische« Fotografien spektakulärer Fundsituationen: Korallenüberwucherte Skulpturen inmitten von Fischeschwärmen und Tauchern, die neben kolossalen Figuren winzig wirken. Indessen sind es höchst zeitaktuelle Popstars, die Hirsts Sphinxen und Pharaonen Modell gestanden haben. Dabei erkennen wir neben den lebensechten Bildnissen von Pharrell Williams und Kate Moss ältere Klassiker der Medien- und Konsumkultur wieder: Mickey Mouse als seepockiges Artefakt, Marmor-Torsi mit Barbie-Westentaille (auf den Rücken der Statuetten ist »© 1999 Mattel Inc. CHINA« eingraviert), und auf dem riesenhaften Fuß-Fragment »Remnants of Apollo« sitzt jene Labormaus mit Ohr – die so genannte »Vacanti-Maus«, die 1997 als unheimlicher Triumph der Gentechnik bekannt wurde. Was hier zu einem Fiebertraum aus Carrara-Marmor und Edelmetallen gerinnt, ist eine spezifische visuelle Kultur, die den Künstler geprägt hat.

Die aufwändige Inszenierung vereinte Medienspektakel und Verkaufsausstellung in einer Weise, die dem Ruf des Künstlers als Kunstmarktspekulant alle Ehre machte. Jedes Werk stand in verschiedenen Editionen zur Verfügung – als verkrustetes Artefakt oder als »museale Reproduktion« in Edelmetall oder Marmor. Indem »Treasures from the Wreck of the Unbelievable« das Sammeln von Kunst als eine historisch legitimierte Praxis präsentierte, von welcher man sich womöglich ein Nachleben in der Zukunft versprechen durfte, appellierte Hirsts Projekt an den Narzissmus der Kunstsamm-

ler:innen des 21. Jahrhunderts. Warum es nicht Cif Amotan gleichtun? Zudem machte sich die multimediale Inszenierung eine durch digitale Filterblasen eskalierte Krise der Medienkultur zunutze. Wie wir uns erinnern, hatte das Oxford English Dictionary ein Jahr vor Hirsts Ausstellung den Begriff ›post-truth‹ zum Wort des Jahres 2016 gekürt.³⁶⁷ In einer Post-Truth-Ära, so das Oxford Dictionary, hätten fundiert recherchierte Fakten weniger Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung als suggestive Bilder oder Appelle an Gefühle und Wunschvorstellungen. Damien Hirst spielt mit letzteren, indem sein Projekt auf den populären Topos der Schatzsuche rekurriert. »Treasures from the Wreck of the Unbelievable« lässt den Stoff von Mythen, Märchen und Epen inmitten der Gegenwart Wirklichkeit werden. Wie der Titel verrät (und uns der Künstler in seinen YouTube-Trailern zuraunt), setze das Projekt auf die Kraft des ›Unglaublichen‹ – dem, was wir trotz besseren Wissens glauben möchten. Und tatsächlich legen Kommentare im Internet nahe, dass einige Netflix-Zuschauer:innen Hirsts Geschichte für bare Münze nahmen, obwohl das Schlussbild des Films die vorgebliche Dokumentation als Mockumentary entlarvt.

Hirsts kunstvoller Schwindel – eigentlich nichts weiter als eine Ausstellung von Film-Requisiten – führt uns den Zeugnischarakter des Fundobjekts mustergültig vor Augen. Das Projekt macht nachvollziehbar, wie im Zusammenspiel mit legitimierenden Institutionen und dokumentarischen Medien Wirklichkeitseffekte generiert werden können. Hirsts Projekt imaginiert *Gegenwart* als Vergangenheit, indem er flüchtige Popkultur-Sternchen als Königinnen überhöht und das Zeitgenössische auf seinen ›Ruinenwert‹ hin monumentalisiert. Während Damien Hirst Gegenwartskultur affirmativ bestätigt, ist der Afrofuturismus, beispielsweise, gegensätzlich motiviert: Hier dient die Neuerfindung der Vergangenheit dem Zweck, das Trauma der Verschleppung Hunderttausender afroamerikanischer Sklaven zu überwinden und einem alternativen (fiktionalen) historischen

Narrativ ein erlösendes Zukunftsversprechen abzurufen.³⁶⁸ Hirsts »Treasures« hingegen löst in seiner Verewigung des Status quo genau das ein, was der Kulturkritiker Mark Fisher 2009 in seinem gleichnamigen Buch als »kapitalistischen Realismus« bezeichnete: »The power of capitalist realism derives in part from the way that capitalism subsumes and consumes all of previous history: [...] Walk around the British Museum, where you see objects torn from their lifeworlds [...] and you have a powerful image of this process at work. In the conversion of practices and rituals into merely aesthetic objects, the beliefs of previous cultures are objectively ironized, transformed into artifacts. [...] Capitalism is what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration, and all that is left is the consumer-spectator, trudging through the ruins and the relics.«³⁶⁹

Der Kontrast zwischen Hirsts Fiktion und der Wirklichkeit wird deutlich, sobald wir uns vor Augen führen, was – nach gut hundert Jahren beschleunigter Konsumkultur – tatsächlich am Grund des Meeres liegt. Für sein Projekt »Raiding Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoons of Venice« (1997) baggerte Mark Dion einen Kanal der Lagunenstadt aus. Auch Dions Werktitel verweist auf den Topos der Schatzsuche – hier in der Variante »Grabraub«.³⁷⁰ Seine Aktion jedoch förderte keine Schätze zutage, sondern vor allem stinkenden Schlamm. Diesen goss der Künstler in eine große, mit einer Plastikplane ausgekleidete Holzkiste, welche im Rahmen der Venedig-Kunstbiennale vor der Außentreppe des Nordischen Pavillons präsentiert wurde. Im weißen Kittel und ausgerüstet mit Eimer und Sieb durchkämte Dion die gräuliche Masse vor den Augen der Ausstellungsbesucher:innen nach den in ihr versunkenen Dingen: Keramikscherben, Glasflaschen, Konservendosen, Schuhsolen... von den Schätzen Neptuns konnte hier schwerlich die Rede sein. »Digs« dieser Art setzte Dion wiederholt im Rahmen verschiedener ortsspezifischer Projekte um. So durchkämte er für den »Tate Thames Dig« (1999) mit einem Team von Freiwilligen

die Ufer der Themse im Herzen von London. Zunächst suchte das Team zwei Wochen lang das Flussufer bei Ebbe entlang zweier Strandabschnitte in der Nähe der Tate Britain und Tate Modern ab. In der zweiten Phase des Projekts wurden Arbeitszelte für archäologische Ausgrabungen auf dem Rasen vor der Tate Britain aufgeschlagen. Hier reinigte das Team das gesammelte Material und sortierte es nach Kategorien. Eine anschließende Ausstellung präsentierte Dions Funde (Scherben, Knochen, Zähne, Plastikbesteck) ohne chronologische Unterscheidung in einem großen Mahagonischrank. Dokumentarische Fotografien der ›Ausgrabungsaktion‹ gaben Einblick in den Fundprozess. Im Jahr 2013 nahm Dion an einer Expedition entlang einer Inselgruppe vor Alaska teil. Dort sammelte er ein, was der Ozean hier (am äußersten Rand des Nordpazifikwirbels) an Plastikmüll ausgespuckt hatte und entwickelte daraus sein »Cabinet of Marine Debris«. ³⁷¹ Das konsumkulturelle Phantasma ewig wählender ›Newness‹ ist nur insofern real, als es ewig wählende Abfälle erzeugt.

Wie sich aus der Gegenüberstellung von »Treasures from the Wreck of the Unbelievable« und »Raiding Neptune's Vault« erweist, können Fundobjekte konsumkulturell überformte Fiktionen konsolidieren – oder aber krisenhafte Aspekte unserer Kultur konkretisieren. Ausgehend hiervon lassen sich zwei Fundobjekt-Varianten und mithin zwei Finder-Typen skizzieren. So fingierte Damien Hirst ›Finden‹, um seine selbstgemachten Kunst-Warenfetische durch ihre zeitweilige Versenkung im Meer zu sagemuwobenen Schätzen aufzuwerten. Seine skulpturalen Kreationen huldigten der Populärkultur und spornten eine Zielgruppe von Sammler:innen gezielt dazu an, sich von seinen ›Collectibles‹ zum Kauf verführen zu lassen. ³⁷² Mark Dion hingegen förderte aus dem stinkenden venezianischen Schlamm etwas zutage, das unsere Gegenwartskultur in unbequemer Weise mit sich selbst konfrontiert. So können wir in Hirst und Dion zwei unterschiedliche Finder-Typen identifizieren: Zum einen den Schatzsucher im Bann der Warenfetische – und zum anderen den

Lumpensammler Benjaminscher Prägung, der gesellschaftlich verdrängte Dinge zum Sprechen bringt.

Fetisch und Relikt 13.2

Die oben gegenübergestellten Figuren ›Schatzsucher‹ und ›Müllsammler‹ sollten uns für zwei Erscheinungsweisen von Fundobjekten sensibilisieren, die in dieser Untersuchung immer wieder von sich reden machen: Einerseits das an Erinnerung und die Aufarbeitung verdrängter Wirklichkeiten appellierende ›Relikt‹, und andererseits jene ansprechenden, animistisch-animierten Objekte, die wir der Einfachheit halber unter der Formel ›Fetisch‹ fassen werden (Nicholas Thoburn und Anselm Franke werden uns später helfen, das Phänomen über seine negative Deutung hinaus in der Dimension des ›positiven Fetisch‹³⁷³ zu erschließen). Den zugehörigen Finder-Typus des Sammlers bzw. der Objektfetischistin beschreibt Bill Brown anhand des Romans »Bee Season« (2000) von Myla Goldberg. Die Romanfigur Miriam ist eine tragische Kleptomantin und erliegt immer wieder einer sie magisch ansprechenden, unwiderstehlichen Objektwelt: »thinking of herself as ›a broken vessel, pieces of her scattered everywhere. She has been finding these pieces, in their many forms, and bringing them together so that she can be whole again‹³⁷⁴. Brown deutet die intensiven Objektbeziehungen Miriams in an Anlehnung an (und in Umkehrung von) Winnicotts Theorie der Übergangsobjekte als ›antitransitional‹ – »mediating the refusal to recognize objects as *not-me*«. ³⁷⁵ Dinge werden danach, angefeuert von einer kapitalistischen Industrie, die künstliches Begehren schafft, zu Verlängerungen eines Ichs, das sich (vergeblich) zu vervollständigen sucht. Jaques Lacan erfasste das metonymische Gleiten des Begehrens bekanntlich in seiner Theorie des ›objet petit a‹, die von einem ›ewig fehlenden Objekt‹ ausgeht. In seinen »Vier Grundbegriffen der Psy-

choanalyse« (1964) erläutert er dieses als ein »Objekt, das tatsächlich nicht mehr ist als das Dasein einer Höhle, einer Leere, die, wie Freud anmerkt, mit jedem beliebigen Objekt besetzt werden kann und dessen Einwirkung wir lediglich in Gestalt des verlorenen Objekts klein a kennen«. ³⁷⁶ Doch auch wenn die psychoanalytische Lesweise hier naheliegt, wird ein vorwiegend medienwissenschaftlicher und kulturhistorischer Zugang zur Anwendung kommen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Readymade und *Objet Trouvé* Ausdruck einer durch Industrialisierung und Massenproduktion beschleunigten Konsumkultur. Breton dokumentierte in seinen Romanen Orte und Infrastrukturen, die für den urbanen Raum der Moderne paradigmatisch waren. Das 21. Jahrhundert steht im Zeichen eines neuerlich veränderten Settings: Das Digitale ist allgegenwärtig und hat unseren Zugriff auf die Welt verändert. Die um 1900 prävalent gewordenen Konsumtempel konkurrieren heute mit sozialen Plattformen, die durch und durch von Produktplatzierungen durchsetzt sind. Hatten die Surrealisten 1938 auf der »Exposition Internationale du Surréalisme« Schaufensterpuppen ausgestellt, so leben diese heute in Form computergenerierter Influencerinnen auf Instagram mitten unter uns. Vor diesem Hintergrund mögen uns die Fundobjekte, wie sie in Kapitel III.1 behandelt werden, etwas über die neuen Konsum-, Lebens- und Beziehungsräume des Internetzeitalters erzählen. Eva Illouz, die diesen Lebensraum in Hinblick auf die in ihm (un-) möglichen intimen Beziehungen untersucht hat, stellte im Jahr 2020 fest, »dass unsere subjektiven Erfahrungen gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln und in Existenz halten, ja in Wirklichkeit konkrete, verkörperte, gelebte Strukturen sind.« ³⁷⁷ Anders als dem Readymade ist dem Fundobjekt ebendiese *subjektive Erfahrung* konzeptuell eingeschrieben. Entgegen Groys' Vorwurf eines reaktionären Subjektivismus, steckt in der affektiven Bedeutungsaufladung des Fundobjekts insofern ein besonderes Potential – denn sie spricht Bände über eine Bewusstseinsform, der wir womög-

lich anders nicht habhaft werden können. Es wird darum gehen, das Fundobjekt unter den Bedingungen des Digitalen in unseren Konsumräumen zu lokalisieren, um die diesen Raum regierenden Strukturen und Affekte zu erfassen. Wie verändert sich unser Zugriff auf die Welt durch das Metamedium Internet, das uns an erster Stelle als Konsument:innen prädestiniert? Wie zirkulieren Objekte in diesem Raum, und was können wir von den neuen ›digitalen Artefakten‹ über unseren Dingbegriff lernen? Die Variante ›Fetisch‹ erzählt von heutigen Sammler:innen, die gleichwohl selbst Produkte einer isolierenden digitalen Sphäre sind, welche Dynamiken der Verdinglichung mit neuen Möglichkeiten der Animation (und einer menschlichen Neigung zum Animismus) vereint. Während Illouz' Bemerkung im Kontext einer soziologischen Untersuchung zur Frage der Liebe in einer von kapitalistischen Interessen durchdrungenen Welt der Social Media steht, war das Finden von Liebe auch ein Thema in Bretons »L'Amour Fou«. Für die in Kapitel III.1 behandelte Fundobjekt-Variante ›Fetisch‹ soll uns Bretons Slipper-Spoon Modell stehen: Ein Objekt, das wie der Schuh Aschenbrödels im Märchen die Suche nach Beziehung strukturiert und dingfest macht.

Das Fundobjekt, wie es die vorliegende Untersuchung zu erfassen sucht, ist Resultat einer Entgrenzung künstlerischer Medien und Verhandlungssache wechselnder Diskursdynamiken. Wenn Konzeptkunst die Wiederentdeckung des *Objet Trouvé* beförderte, so war es der Geist der Postmoderne, der dessen Rezeption in den 1980er und 90er Jahren prägte. Man wähte im Fundobjekt etwas, das den homogenisierten Raum des globalisierten Kapitalismus zu stören oder gar zu durchstoßen vermochte. Bereits 1984 hatte Frederic Jameson in »The Cultural Logic of Late Capitalism« beunruhigend treffend jene merkwürdig ekstatische, virtuelle und ›alternativlose‹ Situation diagnostiziert, die die digitale Kultur heute prägt. Jameson beschrieb eine eigentümlich entleerte, in Simulakren geronnene Welt – einen in sich selbst kreisenden Endzustand, in dem sich die transformieren-

de, Zukunft stiftende Kraft des Geschichtlichen erschöpft zu haben schien. Diese verlorengegangene ›Erzählbarkeit von Geschichte‹ (wie von Benjamin in »Der Erzähler« konstatiert) kehrt heute in den Werken der Artistic Research in neuer Gestalt zurück: In Form von Archäologie und Forensik – und in Gestalt von Relikten und materiellen Zeugen, die es zum Sprechen zu bringen gilt. Ähnlich wie Fred Wilson führen Künstler:innen der Gegenwart heute mit Fundobjekten gegen Fälle von ›espitemic violence‹ Prozess.³⁷⁸ Für die Fundobjekt-Variante ›Relikt‹ kann uns Giacomettis Maske als historischer Schlüssel dienen – ein traumatisches Objekt des Zweiten Weltkrieges. Um die Transformationen von archivarischen zu forensischen Kunstpraktiken in den letzten Jahrzehnten mit abzubilden, wird Kapitel III.2 einen Bogen von den detektivischen Feldforschungen Tacita Deans zu den mäandernden Recherchen Hito Steyerls schlagen. Das Fundobjekt betritt dabei als beredtes Objekt den Zeugenstand, während in einer Post-Truth-Gesellschaft Fiktion und Faktizität zunehmend ununterscheidbar werden.

Anmerkungen Kapitel 13 – Fundobjekt-Varianten

- 367 2017 verlieh das Collins Dictionary dem Wort ›fake news‹ selbiges Prädikat, welches durch Innovationen in der Alltagssprache kulturelle Fieberkurven aufzeigt. URL: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (Stand: 01.10.2022).
- 368 Aus den ungeborenen Kindern im Pazifik ertränkter schwangerer Sklavinnen, so das Narrativ, sei ein schwarzes Atlantis hervorgegangen. Vgl. Kodwo Eshun: ›Further Considerations of Afrofuturism‹, in: The New Centennial Review (Bd. 3, Nr. 2, Sommer 2003), S. 287–302.
- 369 Fisher 2009, S. 4.
- 370 In der popkulturellen Imagination der 1990er präsent war etwa die Abenteuerfilm-Reihe ›Indiana Jones‹ (ab 1981) und das 1996 erschiene Computerspiel ›Tomb Raider‹.
- 371 Realisiert wurde die Arbeit für die Gruppenausstellung ›Gyre: The Plastic Ocean‹, Anchorage Museum, Alaska. 7. Februar bis 6. September, 2014. Ein weiteres ›Kabinett‹ dieser Art realisierte Dion 2021 in Südkorea für die Ausstellung ›The Sea Life of South Korea and Other Curious Tales‹, Barakat Contemporary, Seoul. 8. September bis 7. November 2021.
- 372 Dass es sich um eine Verkaufsausstellung handelte, legen die Gerüchte nahe, die einen Monat nach Ausstellungseröffnung zirkulierten. So berichtete beispielsweise die Website Artnews: ›There are 189 works in the show, and each is in an edition of three, with two artist's proofs. A source who has knowledge of the transactions told me ›a bunch of them are totally sold out, meaning buyers have snapped up all three versions of each work [...]‹ Nate Freeman: ›Which Collectors Are Actually Buying Work from the Massive Damien Hirst Show in Venice?‹, URL: <https://www.artnews.com/art-news/market/which-collectors-are-actually-buying-work-from-the-massive-damien-hirst-show-in-venice-8331/> (Stand: 01.10.2022).
- 373 ›we can use the fetish today [...] giving a positive valence to this category born of colonial misrepresentation and plunder, and no longer using it to name a relation in need of demystification‹, Thoburn 2014, S. 215.
- 374 Brown 2015, S. 191–192.
- 375 Brown 2015, S. 194.
- 376 Lacan 1987, S. 188.
- 377 Illouz 2020, S. 15.
- 378 Vgl. Spivak 1988, S. 271–313.