

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – educating/curating/managing 2008–2010

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der
Universität für angewandte Kunst Wien

Institutionskritische Interventionen in Dauerausstellungen

Vier aktuelle Beispiele aus Wien

Tatjana Gawron

Wien, Oktober 2010

Betreut von Luisa Ziaja und Christine Haupt-Stummer

Abstract

Diese Master Thesis beschäftigt sich mit künstlerischen Interventionen in Museen, die als institutionskritisch zu bezeichnen sind. In den letzten Jahren ist vermehrt der Trend zu beobachten, dass verschiedene Kulturinstitutionen KünstlerInnen einladen, um in die dauerhafte Präsentation ihrer Sammlungen einzugreifen. Einige KünstlerInnen nutzen diese Form der Ausstellung, um bestimmten Gegebenheiten vor Ort im Speziellen oder dem Kunstbetrieb im Allgemeinen Kritik zu üben. Für die vorliegende Arbeit wurden vier aktuelle Beispiele solcher Interventionen ausgewählt. Als Ausgangspunkt dienen die Ausstellungen „Fifty Fifty – Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren“ im Wien Museum (2009) und „Quergeblickt“ im Technischen Museum Wien (2009). Nach einer kurzen Einführung zum Begriff der Institutionskritik werden die Interventionen nach ihren Strategien hin untersucht und mit Vorgehensweisen bekannter Vertreter der Institutionskritik in Zusammenhang gebracht. Auf diese Weise werden die Arbeiten in einen internationalen kunsthistorischen Kontext eingebettet.

Abstract

The aim of this thesis is to explore museum interventions by artists which can be seen as institutional critique. In recent years it has become increasingly popular for cultural institutions to invite artists to stage interventions in response to works in permanent collections. While some artists employ these exhibition strategies in order to challenge certain practices on site, others seek to cast a critical eye on conventional museum practice in general. This thesis discusses four recent examples of museum interventions in Austria, which affected the exhibitions “Fifty Fifty – Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren” at the Wien Museum (2009) and “Quergeblickt” at the Technisches Museum Wien (2009). Following a short introduction on how to define institutional critique, the four case studies will be analysed with regard to the artistic strategies employed and related to the approaches that established artists associated with institutional critique have adopted. This will also allow for the intervention projects to be embedded in an international art-historical context.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Institutionskritische Interventionen in Dauerausstellungen: Vier Beispiele	16
2.1. Roman Ondák, Ein Museum, 2009 Fifty Fifty, Wien Museum	16
2.2. Miriam Bajtala, Ohne Namen, 2008/2009 Quergeblickt, Technisches Museum Wien	27
2.3. Christian Philipp Müller, The Family of Austrians, 1993/2007 Fifty Fifty, Wien Museum	39
2.4. David Moises, Die Sammlung David Moises, 2009 Quergeblickt, Technisches Museum Wien	53
3. Zusammenfassung	62
Bibliographie	65
Abbildungsnachweis	71
Lebenslauf	72

1. Einleitung

„Kunst quer durch das Museum.“¹

„Ein Museumsbau, der nach 50 Jahren den räumlichen und funktionalen Anforderungen eines zeitgemäßen Museums kaum mehr entspricht, wird transformiert, kommentiert und gestört.“²

„Eine Ausstellung webt sich mit über einem Dutzend Ausstellungsstationen im gesamten Haus ein.“³

„Die Interventionen thematisieren und hinterfragen die Institution, die Sammlung und das Ausgestellte, wie den Besuch des Museums oder greifen historische Fakten, sowie zukünftige Strategien auf.“⁴

KünstlerInnen in die eigene Institution einzuladen, sich mit den bestehenden Sammlungen und Gegebenheiten auseinanderzusetzen und damit neue Blickwinkel zu eröffnen, Sehgewohnheiten zu hinterfragen, hinter die Kulissen des Museumsbetriebs zu blicken, das Alte mit dem Neuen zu verbinden und so weiter, ist zu einem Trend⁵ geworden, dem sich kaum eine Institution verschließen kann, möchte sie nicht als etwas aus der Mode gekommener, nicht mit der Zeit gehender Betrieb gelten. Unabhängig davon, ob es sich um ein Kunstmuseum, ein historisches, naturkundliches oder technisches handelt, werden „Interventionen“ als Ausstellungsreihe oder zu besonderen Anlässen bemüht. Die Betonung der Aktualität spielt dabei eine wesentliche Rolle. So ist, zum Beispiel, im Vorwort eines Katalogs der Österreichischen Galerie Belvedere, die laufend zeitgenössische KünstlerInnen einlädt, in die bestehende Architektur und Sammlung einzugreifen, zu lesen:

Ein Museum, das durch seine Architektur so sehr mit einer bestimmten Kunstepoche verbunden ist, ist geradezu verpflichtet, auch die zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst mitzudenken, um sich seine

¹ Ausstellungsfolder Wien Museum „Fifty Fifty“ (14. Mai bis 11. Oktober 2009)

² Ebenda.

³ Ausstellungsfolder Technisches Museum Wien „Quergeblickt“ (13. März bis 30. Dezember 2009)

⁴ Ebenda.

⁵ Das Wien Museum hat mit einer früheren dreiteiligen Reihe von Interventionen bereits Erfahrung mit dieser Form der Ausstellung gesammelt: „Migrationsziel Wien. Intervention 1 in der Schausammlung.“ (22. Januar 2004 bis 27. Juni 2004), „Batzen, Wuschel und Zapfen. Witzzeichner besuchen das Museum. Intervention 2 in der Dauerausstellung“ (21. Oktober 2004 bis 20. Februar 2005) und „Männerwelten und Frauenzimmer. Intervention 3 in der Dauerausstellung“ (15. September 2005 bis 29. Januar 2006). 2008 bespielte der Designer Robert Stadler das Looszimmer mit einer Installation (8. Oktober 2008 bis 6. Januar 2009). In der Österreichischen Galerie Belvedere gibt es seit 2007 eine Reihe von Interventionen zeitgenössischer Künstler: den Anfang machte Gudrun Kampl (28. März bis 2. September 2007), es folgten Brigitte Kowanz (22. November 2007 bis 30. März 2008), Franz Kapfer (22. Oktober 2008 bis 1. März 2009), Christian Hutzinger (24. April bis 20. September 2009), Werner Reiterer (19. November 2009 bis 28. März 2010) und Karen Kilimnik (19. Mai 2009 bis 26. September 2010). Weitere Künstler sind eingeladen. Das Volkskundemuseum zeigte von 23. Jänner bis 27. April 2008 drei Ausstellungen junger Kunst in der ehemaligen Portierswohnung des Museums, das sich im Gartenpalais Schönborn befindet. Im Gobelinsaal der Wiener Staatsoper organisierte die Secession von 1992 bis 1997 die Reihe „Projekte-Interventionen“, bei der zwölf zeitgenössische Künstler eingeladen wurden.

Lebendigkeit zu erhalten. Die Herausforderung an mich als Direktorin ist, das Alte zu bewahren aber vor allem den Besucher für das Vorhandene zu sensibilisieren und den Bogen in unsere Zeit zu schließen.⁶

Institutionskritik

Nicht jede dieser aktuell beliebten Interventionen muss auch gleichzeitig institutionskritisch sein, genauso wie der Eingriff in eine bestehende Sammlung eines Museums lediglich eine Variante der Institutionskritik darstellt. Dennoch ist der Zusammenhang zwischen Intervention und Institutionskritik naheliegend: Institutionskritik ist eng mit der Praxis einer ortsspezifischen Kunst, eben eine auf den Ausstellungsort bezogene Arbeit, verbunden. Viele dieser Kunststrichtung zugerechneten Werke beziehen sich auf die jeweilige Institution, ihre Topographie, die gesellschaftspolitische Situation, den bestimmten zeitlichen Kontext.

Die als Institutionskritik bezeichnete Kunstströmung, deren Entwicklung und beteiligte KünstlerInnen sind mittlerweile kunsthistorisch festgeschrieben. Auch wenn diese Kanonisierung heftig umstritten und sicherlich in einigen Punkten zu ungenau und vereinfachend ist, wird an der Aufteilung in eine erste und eine zweite Generation der Institutionskritik kaum gerüttelt.⁷

Die gängige Literatur⁸ stellt die Entwicklung der Institutionskritik wie folgt dar:

Die erste Generation trat Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre in Erscheinung.

Untrennbar mit dieser Phase der Institutionskritik sind vier Künstler verbunden: Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers und Hans Haacke. Ihre Kritik richtete sich gegen den wachsenden Einfluss des Kunstmarkts, die versteckten Machtstrukturen innerhalb der Kunstinstitutionen und den Einfluss von Politik und Sponsorenschaft. Die Abläufe hinter den Kulissen, die Subjektivität der Auswahl der Objekte und der Interpretation der „offiziellen“ Erzählungen, die Bedeutung des institutionellen Rahmens für ein Kunstwerk wurden in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt.⁹

Die zweite Generation institutionskritischer KünstlerInnen begann Anfang der 1990er Jahre Interesse zu wecken. Die Gruppe ist weniger überschaubar und nicht so klar definiert wie die

⁶ Agnes Husslein-Arco, Vorwort. In: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Gudrun Kampl. Johannes Lukas von Hildebrandt. Wien 2007. S 5.

⁷ Vgl. z.B. den Sammelband John C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique and After*, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006 oder James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London 2001. Weiters beziehen sich sämtliche hier zitierten Autoren der Plattform eipcp im Webjournals „transversal“ von 2006 mit dem Titel „do you remember institutional critique?“ (<http://transform.eipcp.net>) auf den hier dargestellten Kanon der Institutionskritik.

⁸ Vgl. Fußnote 7.

⁹ Vgl. z.B. James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London 2001. S 8–33.

erste Generation. Im Wesentlichen werden Fareed Armaly, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson und noch einige andere dazu gezählt. Der Einfluss von postkolonialen Theorien und Feminismus richtete den Blick auf die Repräsentationen marginalisierter Gruppen innerhalb des Museums. Der institutionelle Rahmen beschränkte sich nicht mehr auf das Kunstfeld alleine, der allgemeine sozialpolitische Kontext wurde vermehrt in die Konzepte mit einbezogen. Recherche, Kontextanalyse, Prozess und Partizipation waren dabei wesentliche Strategien.¹⁰ Die eigene Involviertheit und das Bewusstmachen der Unmöglichkeit, Institutionen unabhängig „von außen“ zu kritisieren, rückten in den Vordergrund.

Die dergleichen gestaltete Kanonisierung und Vereinnahmung der Institutionskritik wurde von einigen KünstlerInnen thematisiert: Andrea Fraser, selbst an der Etablierung des Begriffs als Kunstströmung maßgeblich beteiligt, fragt sich, wie weit ein Künstler, dessen kritische Praxis in den allgemeinen Kanon aufgenommen wurde, noch seine ursprünglichen Ziele verfolgen kann: „How can artists who have become art-historical institutions themselves claim to critique the institution of art?“¹¹ Isabelle Graw wendet sich in ihrem Artikel „Beyond Institutional Critique“¹² gegen den klassischen Kanon, der Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke und Michael Asher als Vertreter der ersten Generation der Institutionskritik festschreibt. Stefan Nowotny kritisiert wiederum Graws Argumentation, da sie den Kanon lediglich um weitere Namen erweitern möchte, nicht aber das Problem der Kanonisierung selbst anspricht, wobei für ihn das Vorhaben an sich, institutionskritische Kunst kanonisieren zu wollen, „ein einigermaßen paradoxes Unterfangen“¹³ darstellt. Nowotny stellt sich die Frage, wie es der Institutionskritik gelingen könnte, ihrer Neutralisierung oder Umformung zu unkritischen Zwecken zu entgehen. Die potenzielle Sprengkraft künstlerischer Arbeiten sieht er aufgrund der Auswirkung neoliberaler Politiken gefährdet, was sich dort zeigt, „wo als politische Intervention gedachte Kunstwerke im

¹⁰ Vgl. Sabeth Buchmann, Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas. http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf.

¹¹ Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 123.

¹² Isabelle Graw, Beyond Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 137–151.

¹³ Stefan Nowotny, Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/de>

öffentlichen Raum, anstatt die intendierte politische Diskussion auch wirklich auszulösen, wenig ergiebige Debatten über Kunst oder allenfalls Kulturpolitik provozieren.“¹⁴

Institutionskritische Kunst wird von Museen ohne große Schwierigkeiten vereinnahmt: als Kunstströmung etabliert und auch von großen staatlichen Häusern hofiert, wird der Kritik ihr Stachel gezogen. Die wahren Intentionen einer einladenden Institution sind oft genug nicht in einem echten Interesse an einer kritischen Selbstreflexion zu suchen. Letztendlich soll das eigene Image aufpoliert und ein größerer BesucherInnenkreis ins Museum gelockt werden. Die Künstlerin Monica Bonvicini bringt ihre Skepsis gegenüber der Bereitschaft der Museen, sich ganz auf die Ideen der Künstler einzulassen, auf den Punkt:

As an artist who works from time to time on site-specific projects, I am often asked by institutions to propose „interventions“ that engage with their histories, architectures, neighborhoods, or whatever it is that they need at the moment. It is precisely at this point that my dilemma commences. What is it that an institution wants from an artist? How much information are they actually willing to give out so that something approaching a complete account of their entire contextual framework can emerge? How much are we, the artists, able to get involved – through them or otherwise? How can we even to decide if we want to do so?

I am becoming more and more suspicious of the rhetoric and allure of both site-specificity and Institutional Critique. One reason for this is that it is often only after an exhibition has come down that I finally get to understand why the institution really wanted me to work there in the first place, why they insisted on a specific orientation or approach. In the end it becomes clear that what they wanted was what they needed at that particular moment, prompted by their internal political, economic, or, not least, representational reasons.¹⁵

Gegenwärtig wird das Erscheinen einer dritten Generation der Institutionskritik diskutiert, nachdem sie Ende der 1990er Jahre in eine Krise geriet und „unter dem Generalverdacht [stand], Institutionen bzw. institutionsförmige Unternehmen im Sinne neoliberaler Dienstleistungsökonomien affirmiert und aufgewertet zu haben.“¹⁶

Die Plattform eicp (European Institute for Progressive Cultural Policies) widmete sich von 2005-2008 in ihrem Projekt „transform“¹⁷ dieser Frage. Aus der Ausgabe ihres Webjournals „transversal“ von 2006 („do you remember institutional critique?“) sollen hier kurz die Beiträge von Hito Steyerl, Gerald Raunig und Simon Sheikh erwähnt werden:

Die Künstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl fasst in ihrem Artikel die Entwicklung der Institutionskritik folgendermaßen zusammen: Die erste Welle in den 1970er Jahren wandte sich gegen die autoritäre Rolle der kulturellen Institution, gegen die „autoritäre Legitimation des Nationalstaats [...]“ mittels der Konstruktion der Geschichte, eines Erbes, eines

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Monica Bonvicini, I believe in the skin of things as in that of women. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 184.

¹⁶ Sabeth Buchmann, Kritik der Institution und/oder Institutionskritik?

¹⁷ <http://transform.eicp.net>

Patrimoniums, eines Kanons usw.“¹⁸ Bestimmt durch eine zunehmend globalisierte kulturelle Ökonomie wandelte sich die zweite Welle in den 1990er Jahren zu einer „Repräsentationskritik“, die von den Cultural Studies, feministischer und postkolonialer Kritik beeinflusst war. Steyerl nennt diese Phase „Spektakel der Differenz“, das in die Repräsentation der Institution integriert wurde, ohne strukturelle Veränderungen bewirkt zu haben.¹⁹ Die immer komplexer werdende, unter starkem Druck des Marktes stehende Institutionskritik heute, ist für Steyerl als Erweiterung der zweiten Phase zu betrachten. Gerald Raunig hingegen konstatiert nicht nur eine neue Phase der Institutionskritik, er sieht in ihr eine politische wie theoretische Notwendigkeit:

So Institutionskritik nicht als im Kunstfeld etablierte und in dessen Regeln eingeschlossene fest- und stillgestellt werden soll, muss sie sich mit den gesellschaftlichen Veränderungen weiter entwickeln, vor allem auch Anschluss finden an andere Kritikformen innerhalb und außerhalb des Kunstfelds, wie sie gegen die jeweiligen Verhältnisse oder auch vor deren Ausformung entstehen.²⁰

Simon Sheikh sieht in der dritten Welle eine Verschiebung in der Verortung von Institutionskritik und zwar hinsichtlich der Subjekte, die Kritik ausüben.²¹ Während für ihn die erste Welle dadurch gekennzeichnet war, dass die Institution, um die es ging, vor allem das Kunstmuseum, aber auch Galerien und Sammler waren, wurde der institutionelle Rahmen in der zweiten Welle erweitert, einerseits um die institutionalisierte Rolle der KünstlerInnen, andererseits um andere institutionalisierte Räume außerhalb des Kunstraums. In der aktuellen dritten Welle sind es nun hauptsächlich KuratorInnen und DirektorInnen der Institutionen, die eine Institutionskritik propagieren.²²

Diese Entwicklung wird nicht ganz ohne Vorbehalte betrachtet. Jens Hoffmann, der als Kurator selbst die Grenzen zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis verschwimmen lässt²³, befürchtet hier die gleiche Neutralisierung der Kritik, zu der es schon bei den früheren Generationen kam:

What if curators get over-invested in strategies related to Institutional Critique, and end up considering this as the only model for critical engagement with art institutions and the art context in general? The answer seems simple. What once was a radical attempt to reinterpret and fundamentally question one's

¹⁸ Vgl. Hito Steyerl, Die Institution der Kritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de>

¹⁹ Vgl. ebenda.

²⁰ Gerald Raunig, Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>

²¹ Vgl. Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en>

²² Vgl. ebenda.

²³ Jens Hoffmann war Chefkurator am Institute of Contemporary Arts in London und ist aktuell der Direktor des Wattis Institute for Contemporary Arts am California College of the Arts in San Francisco.

context risks becoming, at best, a mild-mannered reflection of the working conditions of curators and institutions, and, at worst, nothing more than a stylistic trope. [...], critique might turn into a celebration of self-reflexivity that ultimately re-sanctifies the institution.²⁴

Will man die Verschiebung der Institutionskritik auf KuratorInnen negativ bewerten, so bedeutet sie die „totale Kooptierung der Institutionskritik durch die Institutionen“²⁵.

Die Bemühungen einiger KuratorInnen und DirektorInnen können jedoch durchaus auch zu progressiven Versuchen führen, die Institution von innen heraus neu zu denken und zu verändern. Diese Initiativen, die nicht mit einer künstlerischen Institutionskritik zu verwechseln sind, werden unter dem Begriff des New Institutionalism zusammengefasst. Sie greifen direkt in institutionelle Strukturen und Hierarchien ein und richten sich gegen einen „globalisierten und korporativen Institutionalismus und dessen KonsumentInnenpublikum“²⁶. Als Beispiele für eine solche Praxis sind Maria Lind und Charles Esche zu nennen. Lind war zunächst von 1997–2001 Kuratorin am Moderna Museet in Stockholm und leitete von 2001–2004 den Kunstverein München, dessen Profil sie radikal erneuerte.²⁷ Charles Esche war von 2000–2004 Direktor des Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö und leitet seit 2004 das Van Abbemuseum in Eindhoven. Esche stellt sich ein Museum teilweise als Laboratorium, teilweise als Akademie, teilweise als Gemeindezentrum vor und nicht als Ort, der ausschließlich als Ausstellungsraum fungiert.²⁸ Die Kunstinstitution hat seiner Meinung nach vielfältigere Aufgaben, als Themen abzuhandeln, die von außen hinein getragen werden: „The institution can certainly be seen [...] as a laboratory, but also as a question in itself, not simply as a physical location for the investigation of questions extraneous to it.“²⁹ Selbstkritik, das Bewusstmachen der eigenen Rolle, politische Positionierung und soziales Engagement sind seine Ziele: „Such an institution should be a self-critical, changeable, uncertain but also an undoctinaire place in which, within the bounds of the law, anything imaginable is possible.“³⁰ Allan Kaprow zitierend könnte ein Museum für Esche „an educational institute, a computerised bank of cultural history and an agency for action“³¹ sein.

²⁴ Jens Hoffmann, The curatorialization of Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 334.

²⁵ Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik.

²⁶ Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>

²⁷ Vgl. Jens Hoffmann, The curatorialization of Institutional Critique. S 328.

²⁸ Charles Esche, Temporariness, Possibility and Institutional Change. In: Simon Sheik (Hg.), In the Place of the Public Sphere. Berlin 2005. S. 128.

²⁹ Ebenda. S 126.

³⁰ Ebenda. S 131.

³¹ Vortrag von Charles Esche 25. Juni 2010, Wien Museum.

Wie Nina Möntmann in ihrem Artikel „Aufstieg und Fall des „New Institutionalism““³² ausführt, hat sich auch die Situation dieser progressiven Häuser in den letzten Jahren radikal verschlechtert. KuratorInnen und DirektorInnen wurden ausgetauscht, Budgets gestrichen, manche Institutionen wurden von größeren, zum Teil nationalen Museumskomplexen einverleibt oder ganz geschlossen (Möntmann nennt als Beispiele das Rooseum, das Museum moderner Kunst in Oslo, das Zentrum für zeitgenössische Kunst in Vilnius, das nordische Institut für zeitgenössische Kunst): „Die meisten dieser Institutionen sind scheinbar wie aufmüpfige Jugendliche zu Recht gewiesen worden. [...] Kritikfähigkeit hat die korporative Wende in der institutionellen Landschaft nicht überlebt.“³² Auch Hito Steyerl beurteilt die heutige Situation ähnlich negativ: „Ist es nicht ziemlich absurd, zu argumentieren, dass eine Institution der Kritik in einem Augenblick existiert, in dem kritische Kulturinstitutionen unzweifelhaft abgeschafft werden, unterfinanziert sind, den Anforderungen einer neoliberalen Eventökonomie ausgesetzt werden, und so weiter?“³³ Dennoch gibt es einige Ausnahmen wie das Van Abbemuseum in Eindhoven, das MACBA in Barcelona, BAK, basis voor actuele kunst in Utrecht oder das Wyspa Institute of Art in Danzig, wenngleich die Beispiele überschaubar bleiben.

Was ist also angesichts einer vermehrten Kanonisierung, Vereinnahmung und Neutralisierung der Institutionskritik einerseits und wachsender Forderungen des Marktes und einer Erschwernis der Kritik durch neoliberale Politik andererseits zu tun? Welche Chancen und Aufgaben gäbe es für eine „dritte Generation der Institutionskritik“?

Zunächst wäre es ein wesentlicher Schritt, ein erweitertes Verständnis von Institutionskritik zu etablieren. Simon Sheikh plädiert dafür, Institutionskritik „nicht als eine historische Periode oder als ein Genre innerhalb der Kunstgeschichte wahrzunehmen, sondern eher als ein analytisches Werkzeug, eine Methode räumlicher und politischer Kritik und Artikulation, die nicht nur auf die Kunstwelt angewendet werden kann, sondern auf disziplinäre Räume und Institutionen im Allgemeinen.“³⁴ Stefan Nowotny bezieht sich auf Foucault und dessen Begriff des „differenziellen Wissens“, das sich keinem dominanten Diskurs unterwerfen lässt, um dessen Machteffekte weiß und sich nicht zu einer neuen Totalität von Wissen zusammenfügt.³⁵ Institutionskritik soll nicht allein kritische Beurteilung von Kunstinstitutionen sein, sondern „ein offenes Feld von Handlungswissen, ein *praktisches*

³² Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism.

³³ Hito Steyerl, Die Institution der Kritik.

³⁴ Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik.

³⁵ Vgl. Stefan Nowotny, Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik.

Wissen, das sich seiner Wiedereingliederung in die Zweckform der Kunst versperrt und in dem sich die Differenzialität von Institutionskritik aktualisiert.“³⁶

Für Gerald Raunig könnte die notwendige Erweiterung der Institutionskritik darin bestehen, die beiden Ansätze der beiden früheren Generationen – Angriff auf die Institutionen von außen einerseits und Selbstreflexion andererseits – zu verbinden:

Kritik, und vor allem Institutionskritik, findet heute weder in der Form der Anprangerung von Missständen noch im Rückzug auf mehr oder weniger radikale Selbsthinterfragung ihr Auslangen. [...]. Es braucht also Praxen, die radikale Gesellschaftskritik üben und die sich dennoch nicht in der imaginierten absoluten Distanz zu den Institutionen gefallen; zugleich Praxen, die selbstkritisch sind und sich dennoch nicht krampfhaft klammern an ihre Verstricktheit, ihr Komplizität, ihr Gefangenendasein im Kunstfeld, ihre Fixierung auf die Institutionen und die Institution, ihr eigenes Institution-Sein. Instituierende Praxen, die die Vorteile beider „Generationen“ der Institutionskritik verbinden, [...], werden eine Verknüpfung von Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik forcieren. Diese Verknüpfung wird sich vor allem in direkten und indirekten Verkettungen mit politischen Praxen und sozialen Bewegungen entwickeln, aber auch ohne Verzicht auf künstlerische Kompetenzen und Strategien, ohne Verzicht auf die Ressourcen und Effekte im Kunstfeld.³⁷

Hito Steyerl sieht die Funktion von Institutionskritik heute hingegen darin, der Entstehung neuer handelnder Subjekte, die in der heutigen Situation vermehrt in prekäre Arbeitsverhältnisse gezwungen werden, Rechnung zu tragen:

Während kritische Institutionen durch neoliberale Institutionskritik abgebaut werden, produziert die Institution der Kritik heute ein ambivalentes Subjekt, das multiple Strategien entwickelt, um mit seiner Entortung umzugehen. Auf der einen Seite wird es an die Anforderungen immer prekärer Lebensbedingungen angepasst. Auf der anderen Seite scheint es selten mehr Bedarf nach Institutionen gegeben zu haben, die mit den neuen Bedürfnissen und Begehren umgehen könnten, die dieses neue kollektive Subjekt erfinden wird.³⁸

Auch Nina Möntmann argumentiert mit neuen AkteurInnen, die das Feld der Institutionskritik verändern könnten. Sie schlägt eine Verbreiterung der Institutionskritik vor, die sowohl mit etablierten als auch mit alternativen Organisationen arbeitet: „[...] eine vorstellbare neue Institution der Kritik [wäre] eine, die ihre Teilnahme am (halb-)öffentlichen Raum beibehält und ausdehnt, und zur gleichen Zeit offene, nicht einer Imagepolitik unterworfenen Räume schafft und Abhängigkeiten negiert.“³⁹ Eine internationale Vernetzung kleinerer Gruppen, die transdisziplinär arbeiten, sich selbst erhalten können und somit unabhängig sind, soll eine „Globalisierung von unten“⁴⁰ möglich machen.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Gerald Raunig, *Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren*.

³⁸ Hito Steyerl, *Die Institution der Kritik*.

³⁹ Nina Möntmann, *Aufstieg und Fall des New Institutionalism*.

⁴⁰ Ebenda.

Bei der Suche nach einer Neupositionierung der Institutionskritik kann der Begriff der „Kritikalität“, den Irit Rogoff eingeführt hat, hilfreich sein. Der Übergang zur Kritikalität erfolgte nach Rogoff über die Phasen des Kritizismus und der Kritik. Dabei meint Kritizismus eine Bewertung und Beurteilung nach Maßstäben, die naturalisierten, unhinterfragten Glaubenssätzen entsprechen, während Kritik erlaubt, Wahrheitsansprüche zu enthüllen, aufzudecken und kritisch zu überprüfen.⁴¹ Kritik hat allerdings immer noch den Anspruch, von außen nach innen zu sehen, Schuld zuweisen und Ungerechtigkeiten aufdecken zu können. Kritikalität hingegen ist sich der eigenen Involviertheit bewusst:

In der Kritikalität haben wir diese doppelte Besetzung, in der wir sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zur selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen können. Insofern leben wir eine Dualität aus, die gleichzeitig einen analytischen Modus erfordert und eine Nachfrage nach der Produktion neuer Subjektivitäten, die anerkennen, dass wir [...] jene [sind], die gemeinsam unter denselben Bedingungen leiden, die sie kritisch untersuchen.⁴²

Als praktische Anwendung von Kritikalität schlägt Rogoff „Schmuggeln“ als Strategie des Kuratorischen vor. „Schmuggeln“ ist eine Form heimlichen Transfers; Ideen und Vorstellungen besetzen Räume in illegitimer Weise.⁴³ Direkte Kritik oder Konflikt wird dabei vermieden.⁴⁴ Vielleicht kann die Praxis des Schmuggelns als Möglichkeit betrachtet werden, Institutionskritik weiter zu denken:

Das Schmuggeln bringt Subjekte, Objekte und Praktiken hervor, die in einem Reich des „Nicht-Taxierbaren“ existieren. Um damit meine ich viel mehr als nur, was dabei der offiziellen Besteuerung entgeht. Das „Nicht-Taxierbare“ ist eine Methode, bestehende Kategorien zu unterlaufen, so dass es ganz unmöglich wird, mit ihnen zu arbeiten. Es handelt sich hier nicht um Widerstand, sondern um eine verkörperte Kritikalität, die sich ihrem Gegenstand anverwandelt. In der Matrix von Brüchen und inneren Inkohärenzen bedeutet das „Nicht-Taxierbare“ des Schmuggelns, für sich die Kategorie der Verweigerung zu behaupten.⁴⁵

Institutionskritik in Österreich

In Österreich spielt Institutionskritik in der öffentlichen Wahrnehmung keine allzu große Rolle. Eine intensivere Beschäftigung mit ihr lässt sich an wenigen Punkten festmachen: In den 1990er Jahren bemühte sich Peter Weibel in Graz um die Etablierung der zweiten Generation der Institutionskritik, für die er den Begriff „Kontext Kunst“ prägte. 1993

⁴¹ Vgl. Irit Rogoff, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität. In: transversal, Online-Journal des eicp. <http://eicp.net/transversal/0806/rogoff1/de>

⁴² Ebenda.

⁴³ Vgl. Irit Rogoff, „Schmuggeln“. Eine verkörperte Kritikalität. In: Silke Boerma (Hg.), *Mise en scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*. Hannover 2005/06. S. 39.

⁴⁴ Vgl. ebenda. S. 41.

⁴⁵ Ebenda. S. 42–43.

kuratierte er im Rahmen des „steirischen herbst“ die Ausstellung „Kontext Kunst – Trigon ‘93“ in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum. Sie sollte die neue Kunstbewegung, die die „sozialen, formalen und ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert wird, aber auch die ökonomischen, ideologischen und sozialen Kontexte, innerhalb derer Kunst institutionalisiert wird“⁴⁶, thematisiert, vorstellen. Weibel trat dafür ein, diese Kunst als Avantgarde zu betrachten, die eine Rückkehr zum Politischen in der Kunst bedeutete: „Diese Ausstellung versucht, jene künstlerischen Positionen zu bestimmen, die als Reaktion und Reflexion auf die 80er Jahre und deren Affirmationslust entstanden und dabei kritisch-analytische Tendenzen der 60er und 70er Jahre fortführen.“⁴⁷

Dass die Ausstellung im internationalen Trend der Zeit lag, belegte Weibel im Vorwort des umfassenden Katalogs mit der Aufzählung einer Reihe weiterer Projekte, die mehr oder weniger gleichzeitig ein ähnliches Thema aufgriffen und beinahe dieselben KünstlerInnen ausstellten.⁴⁸ Gezeigt wurden dabei neben den bereits oben genannten VertreterInnen dieser zweiten Generation auch österreichische KünstlerInnen wie Dorit Margreiter, Florian Pumhösl, Mathias Poledna, Gerwald Rockenschauß oder Heimo Zobernig.

Die Überzeugung, dass „eine der Wurzeln der Kontext-Kunst in Österreich zu finden ist“⁴⁹, diente Peter Weibel als Motivation für die Ausstellung, „wenngleich sie in diesem Lande, ebenso wie international, nicht zur Kenntnis genommen und unterdrückt worden ist.“⁵⁰

In Wien zeigte Sabine Breitwieser in der Generali Foundation während ihrer Leitung von 1991 bis 2007 konsequent (institutions-)kritische Kunst. Ihre Ausstellungstätigkeit war nicht konfliktfrei, dennoch konnte sie ihr Programm, die anfängliche Energie und den Willen der Führungskräfte der Generali Gruppe, etwas zu bewegen, nutzend, durchsetzen.⁵¹ Die Situation der Institution, nämlich aus der Privatwirtschaft gesponsert zu werden, wollte sie bewusst mitdenken: „Auf meiner Seite war das Bestreben da, mit den Bedingungen etwas Sinnvolles zu machen, d.h. auch mit ihnen transparent und reflektiert umzugehen.“⁵² Die Generali Foundation etablierte sich als Ort kritischen Ausstellungsmachens, der von der Fachwelt und der Kunstszene geschätzt wurde.⁵³ Für heftige Kontroversen auch innerhalb des Generalikonzerns sorgte das Projekt von Andrea Fraser „Ein Projekt in zwei Phasen“ von

⁴⁶ Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst*. Graz 1993. S XIV.

⁴⁷ Ebenda. S XIII.

⁴⁸ Ebenda. S XI–XIII.

⁴⁹ Ebenda. S XI.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Vgl. Sabine Breitwieser im Gespräch mit Sabeth Buchmann. Wien, 3. November 2007. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Ausstellungen Generali Foundation Exhibitions 1989–2008*. Wien 2008. S 560.

⁵² Ebenda. S 561.

⁵³ Ebenda. S 562.

1995, bei dem sie MitarbeiterInnen der Generali von der Führungsetage bis zum Betriebsrat interviewte und selbst zum Unternehmen recherchierte. Der daraus resultierende Bericht wurde in der Ausstellung veröffentlicht.

In den österreichischen Medien war die Arbeit Breitwiesers häufig heftiger Kritik ausgesetzt. Etwas resigniert resümiert Breitwieser in dem rückblickenden Interview mit Sabeth Buchmann: „Ich war oft über das stets viel substantiellere und differenziertere Feedback außerhalb Österreichs froh; dort bekam ich meine Streicheleinheiten, damit ich mich wieder in ein nächstes Projekt stürzen konnte. Die österreichische Kultur ist nicht unbedingt eine der kritischen, konstruktiven Auseinandersetzung, sondern eher des „Fertigmachens“.“⁵⁴ Die Tätigkeit Breitwiesers endete mit der Zusammenlegung der Generali Foundation mit der BAWAG Foundation 2008, die Breitwieser nicht mittragen wollte.

Aufbau der Arbeit

Für diese Arbeit wurden vier Beispiele von Interventionen in Dauersammlungen – je zwei aus den Ausstellungen „Fifty Fifty – Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren“ (Wien Museum, 14. Mai bis 11. Oktober 2009) und „Quergeblickt“ (Technisches Museum Wien, 13. März bis 30. Dezember 2009) – ausgewählt.

Beide Ausstellungen fanden 2009 anlässlich von Jubiläen der Institutionen statt: Der Museumsbau des Wien Museums wurde fünfzig Jahre, das Technische Museum hundert Jahre alt.

Das von Oswald Haerdtl 1959 fertig gestellte, in seiner Nachkriegsästhetik umstrittene Gebäude am Karlsplatz sollte im Mittelpunkt der künstlerischen Beschäftigung der Ausstellung „Fifty Fifty“ stehen. Einen Hintergrund der Ausstellung bildeten sicher auch die Bemühungen des Direktors Wolfgang Kos um ein neues Museum für die Sammlungen mit Hinweis auf die Problematik des aktuellen Gebäudes – Platznot und unzeitgemäße Innenarchitektur. So hofft Wolfgang Kos im Vorwort des Katalogs: „Wenigstens für ein halbes Jahr möge Kunst ein anachronistisch gewordenen Museum verändern und durchlüften.“⁵⁵

Das Technische Museum feierte die Grundsteinlegung am 20. Juni 1909 durch Kaiser Franz Josef. Außerdem wurde 1999, also zehn Jahre vor der Ausstellung, das Museum nach einer Umbauphase von sieben Jahren wiedereröffnet.

⁵⁴ Ebenda. S 568.

⁵⁵ Wolfgang Kos, Fifty years after. Idee und Ausgangssituation. In: Wolfgang Kos, Gudrun Ratzinger (Hg.), Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren. Nürnberg 2009. S 15.

In dieser Arbeit werden folgende vier Interventionen besprochen: Roman Ondák, „Ein Museum“, Christian Philipp Müller, „The Family of Austrians“ (Wien Museum), Miriam Bajtala, „Ohne Namen“ und David Moises, „Die Sammlung David Moises“ (Technisches Museum). Das Kriterium für die Auswahl war, dass diese Interventionen institutionskritisch zu verstehen sind, auch wenn sie nicht unbedingt von dezidiert institutionskritischen KünstlerInnen stammen.

Herausgearbeitet werden bei diesen Werken die künstlerischen Herangehensweisen, die innerhalb der Institutionskritik zur Anwendung kommen. Die Frage, die also gestellt wird, lautet: „Wie positionieren sich die Strategien der ausgewählten Beispiele in der historischen internationalen Entwicklung von Institutionskritik?“

Die Intention der Arbeit ist dabei nicht, eine umfassende, chronologische Geschichte der Institutionskritik zu liefern. Sicher werden nicht alle KünstlerInnen und Vorgehensweisen dieser Kunstrichtung berücksichtigt. Der Ausgangspunkt sind vielmehr die vorliegenden Interventionen, die in diesen speziellen Kontext gesetzt werden und damit durchaus eine gewisse Bandbreite künstlerischer institutionskritischer Praxis aufzeigen sollen.

Roman Ondáks Arbeit wird in Zusammenhang mit der frühen Institutionskritik von Michael Asher und Daniel Buren, die durch architektonische Eingriffe die Aufmerksamkeit auf die Institution lenkten, gebracht. Miriam Bajtalas Beschäftigung mit der Vergangenheit des Technischen Museums zur Zeit des Nationalsozialismus ist eine Form der politischen Auseinandersetzung, die im Werk Hans Haackes ein Vorbild finden könnte.

Christian Philipp Müller hingegen ist ein Künstler, der als Vertreter der zweiten Generation selbst in der Entwicklung der Institutionskritik eine wichtige Rolle spielt. Seine Strategien sind bereits Teil dieser Kunstströmung.

David Moises' Sammlung im Technischen Museum steht in Tradition zahlreicher institutionskritischer Arbeiten, die sich mit der Sammlungspolitik der Museen, deren Inventarisierung, Kategorisierung, Archivierung und Ausstellung beschäftigen.

2. Institutionskritische Interventionen in Dauerausstellungen: Vier Beispiele

2.1. Roman Ondák, Ein Museum, 2009

Fifty Fifty, Wien Museum

Die Arbeit des slowakischen Künstlers Roman Ondák war schon von Weitem sichtbar: Anstatt im Gebäude des Wien Museums in die Dauersammlung einzugreifen, besetzte sie das Dach der Institution. Die Intervention war einfach aber wirkungsvoll. Das drei Meter hohe Logo in Leuchtschrift „Wien Museum“ wurde nur leicht manipuliert: Zwei Buchstaben wurden vertauscht, einer verdeckt, und schon wurde dem Betrachter angekündigt, dass es sich hier um „Ein Museum“ handelt. Statt dem „W“ stand ein auf dem nüchternen Bau der 1950er-Jahre etwas seltsam anmutender Schornstein.



Abb. 1 Roman Ondák, Ein Museum, 2009

Die kleine Verschiebung wirft eine Anzahl an Fragen auf, die nächstliegende ist wohl „Was ist das denn für ein Museum?“ Darüber hinaus kann sie aber auch die Aufmerksamkeit auf weitere, allgemeinere Überlegungen lenken. Die Kennzeichnung des Gebäudes als „ein Museum“ wirkt wie eine topographische Bezeichnung im Stadtraum. Wie die Angaben „eine Kirche“, „ein Rathaus“, „ein Park“, etc. scheint sie keine weitere Erklärung zu benötigen. Doch gerade dadurch, dass sich die Information einzig auf die Tatsache beschränkt, dass hier ein – oder irgendein – Museum zu sehen ist, kann die RezipientInnen auf die Frage bringen, was das denn überhaupt bedeutet. „Was ist eigentlich ein Museum?“, „Was geschieht in diesem Museum?“, „Was erwarte ich mir von einem Museum?“, „Was ist die Aufgabe eines Museums?“, „Welche Bedeutung oder Wichtigkeit hat ein Museum, wenn die bloße

Ankündigung in großer, leuchtender Werbeschrift, dass es hier EIN MUSEUM gibt, anscheinend ausreichend ist?“

Nicht jeder Passant wird sich diese oder ähnliche Fragen stellen. Dennoch gelingt es Ondák, durch seine Arbeit eine Irritation zu schaffen, die als Anstoß für solche Ideen fungieren könnte. Kleine Veränderungen im alltäglichen Raum sind imstande, zunächst Verunsicherungen hervorzurufen, dann aber das Interesse auf vorher wenig Beachtetes zu lenken und so zum Nachdenken darüber anzuregen:

Ondak is a master of this method of subtly twisting the everyday. Without great fanfare, without moralistic gestures or didacticism, Ondak blurs our familiar surroundings and leads us inexorably to an imaginary mirroring. What we then see are our own perceptions of reality, which are too often satisfied with sweeping generalizations or pragmatic understandings. For Ondak, the opposite is true: Nothing is simply self-explanatory.¹

Indem der Schriftzug „Ein Museum“ gerade so tut, als wäre die Institution Museum selbsterklärend, weist er auf das Gegenteil hin und weckt Widerstand gegen eine solche Annahme.

Die Strategie der Verschiebung, der subtilen Veränderung und Verdrehung wendet Ondák in vielen seiner Werke an. Ein Beispiel dafür ist „SK Parking“ (2001) für die Wiener Secession. Ondák mietete in der Slowakei von Bekannten Autos der Marke Škoda und parkte sie für die Dauer der Ausstellung hinter dem Gebäude der Secession auf einer leeren Fläche. Die Autos standen für eine längere Periode unbewegt an diesem recht prominenten Ort und erregten dadurch Aufmerksamkeit. Sie konnten zahlreiche Assoziationen, die in Wien mit den älteren Modellen dieser Automarke aus dem Osten verbunden werden, auslösen.

In einer anderen Arbeit inszenierte Ondák eine Warteschlange vor einer Kunstinstitution. Diese Performance mit dem Titel „Good Feelings in Good Times“ wurde einige Male wiederholt, zum ersten Mal wurde sie 2003 vor dem Kölner Kunstverein realisiert.

Außenstehenden wurde suggeriert, dass in der Institution etwas Interessantes, Wertvolles stattfindet, für das es sich lohnt, lange anzustehen. Ondák spielte hier auch mit unterschiedlichen kulturellen Konnotationen: eine Warteschlange ist in ehemaligen Ostblockländern, wie in seinem Heimatland Slowakei, ganz anders besetzt als im Westen.²

Die verschiedenen Gedankengänge, die hier beim Betrachter evoziert werden, hängen von der Wahrnehmung des Einzelnen ab und können eine weite Bandbreite haben. Ebenso ändert sich die Bedeutung der Performance mit dem Ort, an dem sie aufgeführt wird. Eine lange

¹ Sabine B. Vogel, Roman Ondak. Galerie Martin Janda. In: Artforum, September 2005, S 316.

² Vgl. Jessica Morgan, Inside and Outside. In: Silvia Eiblmayr (Hg.), Roman Ondák. Köln 2007. S 14–15.

Warteschlange vor dem eher ruhigen Kölner Kunstverein wird sicher anders verstanden als vor der Tate Modern in London.³

Ähnlich funktionierte Ondáks „The Stray Man“ (2006), wo ein Mann gebeten wurde, vor einer Galerie in Graz hin- und herzugehen und manchmal intensiv in ein Fenster zu blicken, ohne aber die Galerie je zu betreten.

In allen diesen Beispielen verlässt Ondák den Raum der Institutionen und bezieht das „Außen“ mit ein. Er stellt eine Verbindung zwischen Kunst und Realität her. Sowohl zufällige PassantInnen, als auch MuseumsbesucherInnen werden angesprochen. Die Rezeption ist in beiden Fällen unterschiedlich: Der Passant wird das Kunstwerk vielleicht überhaupt nicht bemerken oder nicht als Kunst wahrnehmen. Der Museumsbesucher verfügt über mehr Hintergrundinformationen und kann sich ein vollständigeres Bild machen, es ist ihm aber nicht mehr möglich, überrascht zu werden.⁴ Der Effekt der Arbeit wird für einen „Nicht-Eingeweihten“ nicht geschmälert: „Auch wer die Situation bemerkt, sie aber nicht als gewollt, als Kunstwerk erkennt, kann sie lesen.“⁵ Die möglichen Interpretationen werden dadurch vielfältig, die Bedeutungsebenen komplex. Wie Ondák in einem Interview sagt, ist es nicht seine Intention, die Menschen zu manipulieren. Vielmehr versteht er seine Arbeiten als einen Versuch, „jemandes Wahrnehmung zu führen oder zu beeinflussen und dadurch seine Vorstellungskraft zu steigern.“⁶ Die Wahrnehmung an sich rückt also in den Mittelpunkt. Ondák interessiert die „Komplexität von Bedeutungen und Beziehungen im Prozess der Rezeption und in den Erfahrungen des Betrachters.“⁷

Wenn nun im Folgenden die institutionskritischen Ansätze in Ondáks Werk, vor allem in seiner Arbeit „Ein Museum“ hervorgehoben und in Beziehung zu institutionskritischen Strategien gesetzt werden sollen, werden Ondáks künstlerischen Verfahren dabei automatisch reduziert dargestellt. Er selbst bezeichnet die konzeptuelle Praxis der 1960er und 1970er als für ihn von „sekundärer Bedeutung“, auch wenn er sie durchaus „mag“.⁸ Jessica Morgan liefert den wichtigen Hinweis, dass der Hintergrund des Künstlers und der Einfluss paralleler Entwicklungen in den Ländern des ehemaligen Ostblocks nicht zu vernachlässigen ist.⁹ Es

³ Vgl. ebenda. S 15.

⁴ Vgl. Igor Zabel, Die Vervielfältigung von Zeit. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.), Roman Ondák. Köln 2005. S 8.

⁵ Ebenda. S 7.

⁶ Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Roman Ondák. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.), Roman Ondák. Köln 2005. S 106.

⁷ Igor Zabel, Die Vervielfältigung von Zeit. S 10.

⁸ Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Roman Ondák. S 103.

⁹ Vgl. Jessica Morgan, Inside and Outside. S 9.

wäre ein einseitiger Blickwinkel, Ondáks künstlerische Herkunft nur bei Schlüsselfiguren wie Michael Asher oder Daniel Buren zu suchen. Allerdings sind die Strategien, die bei „Ein Museum“ festzumachen sind, zweifellos mit einigen Verfahren der frühen Institutionskritik in Verbindung zu bringen, ohne Ondáks Werk ganz darauf beschränken zu wollen.

Räumliche Veränderungen und Eingriffe in bestehende Architekturen waren vor allem in den Anfängen der Institutionskritik eine gängige Praxis. Sie dienten in den 1960er und 1970er Jahren dazu, den Kontext, in dem Kunst ausgestellt wird, in den Vordergrund zu rücken. Die Strukturen der Institutionen, verdeckte Machtmechanismen und Hierarchien sollten sichtbar gemacht werden. Insbesondere Daniel Buren und Michael Asher, zwei Hauptvertreter der so genannten „ersten Generation“ der Institutionskritik, verwendeten den Raum an sich für ihre Arbeiten. Ihre Methoden sind in mehreren Punkten mit Ondáks Vorgehensweise vergleichbar.

Seit den späten 1960er Jahren greift Michael Asher in eine bestehende Umgebung ein, indem er vorhandene (architektonische) Elemente verschiebt, verändert oder ganz entfernt. Mit modularen Ausstellungswänden schafft er neue Raumaufteilungen oder Räume im Raum, verwendet Schwarzweiß-Effekte, verändert gewohnte Licht- und Geräuschsituationen und macht den BesucherInnen die Architektur neu erfahrbar.

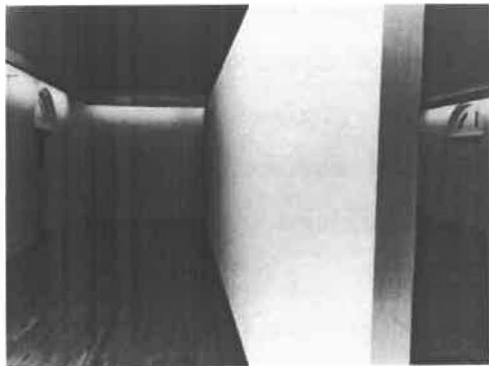


Abb. 2 Michael Asher, San Francisco Art Institute, 1969



Abb.3 Michael Asher, Pomona College
Montgomery Art Center, 1970

Der Raum einer Institution, der bisher lediglich als Rahmen für die ausgestellte Kunst wahrgenommen wurde, wird in den Mittelpunkt gestellt; seine vermeintliche Neutralität wird damit dekonstruiert.¹⁰ Asher benutzt absichtlich die architektonischen Strukturen der Galerien

¹⁰ Vgl. Elisabeth Fritz, Michael Asher. Werke 1979-2007. Diplomarbeit Universität Wien 2007. S 2.

und Museen, die den BesucherInnen bekannt und vertraut sind, deren Bedeutung sie sich meist aber nicht bewusst sind. Es handelt sich nicht um zufällige oder austauschbare Elemente, die sich zwar „natürlich, objektiv und neutral ausgeben“¹¹, aber eigentlich das „Ergebnis weniger subjektiver Entscheidungen innerhalb der Institution“¹² sind. Um dies deutlich zu machen, setzt Asher auf den Wiedererkennungswert:

The decision to use existing elements as determinants for the work – as opposed to prefabricated materials – was based on the assumption that the viewer will most likely be familiar with certain preexisting characteristics of the institutional context. The work related, therefore, more directly to the viewer's prior experience of that context, making it less likely to be read as an arbitrary abstraction.¹³

Wahrnehmung spielt bei Ashers Eingriffen in den Raum eine ähnlich wichtige Rolle wie bei Roman Ondák. Dabei wird auf die Erinnerungen und Erfahrungen der BetrachterInnen gesetzt, die es zu aktivieren gilt: „Eine wesentliche Strategie, um die Aufmerksamkeit auf Konditionen der Betrachtung von Kunst zu lenken, ist neben der Enthüllung die Nichterfüllung von vorgefertigten Erwartungen.“¹⁴

Die Beeinflussbarkeit des Blicks griff Asher in einer etwas späteren Arbeit von 1982 im Art Institute of Chicago auf. Er wendete dabei die gleichen Methoden wie Ondák für „Good Feelings in Good Times“ und „The Stray Man“ an: In der „74th American Exhibition“ ließ er drei Personen vor einem weniger bekannten Werk von Marcel Duchamp („Sitzende Nackte in Badewanne“), und vor einem sehr bekannten Werk von Picasso („Porträt von Daniel-Henry Kahnweiler“) stehen und beide intensiv betrachten. Er spielte damit auf die Tatsache an, dass der Picasso seine Popularität den zahlreichen Reproduktionen, wie Postern, Abbildungen in Publikationen oder Postkarten, verdankte.¹⁵

Sowohl Ondák als auch Asher bemühen Konventionen, Codes und Zeichen, die sie nicht aufzuheben versuchen, sondern sie stören, um auf sie aufmerksam zu machen.¹⁶

Das Museum in das Kunstwerk zu integrieren und als nicht neutralen Rahmen zu entlarven, findet sich ebenso in Daniel Burens Schaffen. Neben der ökonomischen Bedeutung, die Institutionen für künstlerische Arbeiten haben, haben sie für Buren vor allem die symbolische Macht, diese zur Kunst und damit unantastbar zu machen:

¹¹ Ebenda. S 37.

¹² Ebenda.

¹³ Benjamin Buchloh (Hg.), Michael Asher. Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Nova Scotia 1983. S 2.

¹⁴ Elisabeth Fritz, Michael Asher. S 38.

¹⁵ Vgl. ebenda. S 38–40.

¹⁶ Vgl. ebenda. S 23.

Das Museum/die Galerie sichern allem, was sich leichtgläubig und wie gewohnt darin ausstellen läßt, umgehend des Status *Kunst*. Damit unterbinden sie von vornherein jeden Versuch, nach den eigentlichen Grundlagen der Kunst zu fragen, ohne dabei den Ort berücksichtigen zu müssen, an dem sich eine solche Frage stellt. Das Museum (die Galerie) ist der mystische Leib der Kunst.¹⁷

Das charakteristischste Merkmal an Burens Arbeiten sind Streifen, die immer exakt 8,7 cm breit sind. Mit diesem formalen Mittel bemächtigt er sich unterschiedlichster Räume; zwei Beispiele sollen hier herausgegriffen werden:

1976 wurde Buren von zwei Galerien in New York eingeladen, die sich im selben Gebäude befanden: Die John Weber Gallery hatte ihren Sitz im dritten Stockwerk, während die Leo Castelli Gallery zwei Stockwerke darunter lag. Im Stockwerk dazwischen war die Sonnabend Gallery untergebracht, in der Buren nicht ausstellte. Einen besonderen Effekt erreichte er an der Fassade des Gebäudes: Buren deutete in den Fenstern der teilnehmenden Galerien mit weißen und roten Streifen jeweils ein Stück eines Kreises an und schuf damit den Eindruck, dass die gesamte Fassade durch diesen Kreis verbunden wäre. Die eigentlich nicht beteiligte Galerie wurde in die Arbeit integriert.



Abb. 4 Daniel Buren, To Transgress, Leo Castelli Gallery/ To Place, John Weber Gallery, NY, 1976

„Points de vue ou le Corridorscope“ war eine etwas spätere Ausstellung von 1983 im ARC des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Buren bildete mit Wänden, die mit einem schwarzweiß gestreiften Stoff bespannt waren, einen verwinkelten Gang innerhalb des Museumsraums. Aus diesem „Korridor“ gewährten kleine „Fenster“ (daher auch der Name „Corridorscope“) Ausblicke: man sah die die Installation umgebenden Wände der Institution,

¹⁷ Daniel Buren, Funktion des Museums. In: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionenkritische Texte von KünstlerInnen. Köln 2001. S 43.

an denen teilweise Kunstwerke hingen, die Konstruktion des Korridors selbst und auch die Außenwelt, konkret den Dôme des Invalides. Alle diese Elemente wurden durch die Konstruktion gerahmt und dadurch gleichermaßen als Kunstwerke wahrgenommen. Indem Buren die Architektur verstellte, legte er dennoch ihre eigentlichen Strukturen frei: „In addition, the corridorscope, which at first seemed intended only to hide the surrounding structure, in fact only camouflaged it ,to better reveal it, bit by bit‘.“¹⁸



Abb. 5 und 6 Daniel Buren, Points de vue ou le Corridorscope, 1983

Daniel Burens Werke können ohne großes Vorwissen rezipiert werden. Auch hier steht die Wahrnehmung der BetrachterInnen wieder im Mittelpunkt: „[...] to visually perceive and therefore understand with a minimum of outside information the work’s mechanisms, has remained a constant feature of Daniel Buren’s work.“¹⁹

Die leichtere Zugänglichkeit und die Hinwendung zu einem heterogenen Publikum sind zusätzlich dadurch gegeben, dass sich die architektonischen Veränderungen und Eingriffe bei den genannten Künstlern nicht auf den institutionellen Innenraum beschränken. Roman Ondáks Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Themen und Zusammenhängen führen ihn, wie oben ausgeführt, in vielen Fällen in den öffentlichen Raum. Auch Michael Asher und Daniel Buren vollzogen diesen Schritt: Wenn Asher in „The Clocktower“ (New York, 1976) alle Fenster und Türen entfernt, so geschieht das, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die äußere Umgebung zu lenken: „I wanted to merge interior and exterior conditions, [...]“. ²⁰ Die Stellung des Turms als Ausstellungsraum in der Stadt wird hier neu beleuchtet:

¹⁸ Guy Lelong, Daniel Buren. Paris 2002. S 94.

¹⁹ Ebenda. S 40.

²⁰ Benjamin Buchloh (Hg.), Michael Asher. S 126.

If the work was a metaphor for the unfolding of visual experience, it was because that exhibition area was materially and concretely defined as having been actually opened to the outer world. Yet from the inside, as well as the outside, the Clocktower installation only revealed the way in which it was situated within the reality of the cityscape in contrast to its former isolation as an exhibition space.²¹

Mit anderen Arbeiten verlässt Asher ganz das Gebäude der Institution. In der deutschen Stadt Münster lässt er seit 1977 bei der Skulpturen-Ausstellung „Skulptur.Projekte“ an 19 verschiedenen Standorten einen Campingwagen aufstellen. Ähnlich wie bei Ondáks Vorgehensweise, hängt die Rezeption des Werks davon ab, ob es sich bei den BetrachterInnen um eingeweihte BesucherInnen der Ausstellung oder um zufällige PassantInnen handelt.

Ebenfalls im Jahr 1977 schlug Asher ein Ausstellungsprojekt vor, für das drei nahe gelegene Museen in Fort Worth, Texas, für die Dauer einer Woche einen gemeinsamen Parkplatz für das Museumspersonal und die Ladetätigkeiten benutzen sollten. Der Besucher wurde durch eine Broschüre über das Projekt informiert. Interne Strukturen und Abläufe wurden so nach außen getragen und sichtbar gemacht.

Auch Daniel Buren beschränkt sich nicht auf Museumsräume, es gibt zahlreiche Beispiele seiner Arbeiten im öffentlichen Raum. Eine seiner bekanntesten ist wohl die Gestaltung des Haupthofes des Palais Royal in Paris („Les Deux Plateaux“, 1985–86).



Abb. 7 Daniel Buren, Les Deux Plateaux, 1985–86

Bei dem Vergleich der Arbeiten Ondáks mit denen Ashers und Burens, die aus der Institution in den öffentlichen Raum gehen, muss angemerkt werden, dass Ondák eher sozial-politische Fragestellungen, die über den Kunstkontext hinausgehen, thematisiert. So verfährt er bei „SK Parking“ zwar sehr ähnlich wie Michael Asher bei den oben genannten Beispielen. Seine Fragen betreffen aber vor allem die vielfältigen Assoziationen zu den alten, aus dem „Osten“ kommenden Škoda-Modellen und sind auch vollkommen unabhängig von der Tatsache, dass

²¹ Ebenda. S 135.

es sich hier um Kunst handelt, zu stellen. Die Kernfragen bei Asher betreffen hingegen in erster Linie die Kunstinstitution, auch wenn andere, weiter reichende Aspekte nicht ganz auszuschließen sind. In den späteren institutionskritischen Beiträgen ab den späten 1980er Jahren ist allgemein eine stärkere Hinwendung zu einem weiter gefassten sozio-kulturellem Kontext zu beobachten.

Kunstwerke, die im öffentlichen Raum rezipiert werden können, ohne als Kunstwerk wahrgenommen zu werden, geben ihren Autor nicht auf den ersten Blick preis. Die fehlende künstlerische Handschrift thematisiert Ondák explizit in mehreren Arbeiten. Oftmals bittet er Bekannte und Freunde, für ihn etwas zu zeichnen: In „Storyboard“ (2000) und „Untitled (Empty Gallery)“ (2000) leere Galerieräume, in denen er ausstellen sollte, in „Common Trip“ (2000) Orte, die ihm in Erinnerung geblieben waren, aber die die Zeichnenden selbst meist nicht kannten, in „Futuropolis“ (2006) Vorstellungen zu Städten der Zukunft. Nur diese Zeichnungen wurden dann in der tatsächlichen Ausstellung gezeigt.

Auch Ashers veränderte Räume, seine Campingwagen in der Stadt, Burens Streifen und so weiter, verweigern sich als greifbare Kunstobjekte. Sie stellen damit nicht nur die Frage nach der Authentizität der künstlerischen Handschrift, sondern entziehen sich außerdem ihrer ökonomischen Bedeutung und Verwertbarkeit. Der wachsende Kunstmarkt in den 1960er Jahren machte die Kommerzialisierung der Kunst zu einem Hauptthema der Institutionskritik dieser Zeit. Neben Asher und Buren setzten sich, zum Beispiel, auch Marcel Broodthaers und Hans Haacke intensiv mit der Thematik der Ökonomisierung auseinander.

In der Claire Copley Gallery in Los Angeles entfernte Michael Asher 1974 eine Zwischenwand, die den Galerieraum vom Bürobereich trennte. Es entstand ein großer Raum, in dem das Büro und der Lagerraum sichtbar war. Der Besucher erhielt Einblicke in die Mechanismen einer Galerie, die sonst nur unsichtbar im Hintergrund ablaufen:

„The function of the work at the Claire Copley Gallery was didactic: [...] the work's structure was circular in order to reveal its affiliation with the production, the mediation, and the reception of culture. In one sense this could be viewed as a concomitant of economic interest, while other cultural aspects could come under scrutiny as well, from the handling of money to the selection of exhibitions. Works in storage - those preserved in cabinets and those leaning against the wall - were now also visibly accessible. The material reality of the gallery operations surfaced as questionable and problematic even though the author and viewer might find the gallery to be the most efficient way for the public reception of works of art.“²²

²² Benjamin Buchloh (Hg.), Michael Asher. S 96.

Mit dieser Arbeit vergleichbar ist Ondáks Projekt „Museum/Storage“ (1999), in dem er ebenfalls auf die (ökonomischen) Strukturen eines Museums bzw. einer Galerie verwies. Er baute eine Art Box aus Gipsplatten und stellte Gegenstände aus dem Büroalltag, wie Kaffeemaschine und Wasserspender darauf, während Installationsmaterial und Kunstwerke unten in Box hinein kamen. Die üblicherweise nicht sichtbaren Elemente eines Galeriebetriebs wurden mit den Kunstwerken in direkte Verbindung gesetzt und ergaben mit ihnen zusammen ein Gesamtbild des Systems Kunstinstitution.



Abb. 8 Roman Ondák, Museum/Storage, 1999

Bei Roman Ondák kommen allerdings auch Überlegungen zum Tragen, die über den Kunstkontext hinausgehen und das Alltägliche an sich betreffen:

Indem sie gleichzeitig die Künstlichkeit oder die eingebürgerten Riten der Kunstwelt bloßstellt, ist Ondáks Arbeit fest im Kontext des täglichen Lebens verankert [...]. [...] Die Bedeutung von Ondáks Werk beschränkt sich dabei keinesfalls auf die (nicht gerade neue) Entdeckung, dass die Kunstwelt ein aus Codes und akkumulierten Praktiken konstruiertes System ist, sondern öffnet vielmehr die Bedeutung der Kunstwelt und ihrer Sprache einem breiteren Verständnis ihrer Rezeptivität für parallele gesellschaftliche, historische und politische Ereignisse und Strukturen.²³

Ein Hinweis auf die ökonomischen Aspekte eines Museums ist auch bei „Ein Museum“ vorhanden, bemächtigt sich der Künstler doch ausgerechnet des marktwirtschaftlichen Aushängeschilds einer Institution, nämlich des Logos und des Namens. Noch dazu handelt es sich in diesem Fall um die große Leuchtschrift am Dach des Gebäudes, die wie eine Werbung auf die Präsenz des Museums aufmerksam macht. Abgesehen davon ist der kommerzielle Wert des Kunstwerks schwerer zu fassen. Auch wenn in solch einem Fall Konzept und Fotos verkauft werden, wird es doch kaum vom Museum für eine längere Dauer übernommen

²³ Jessica Morgan, Inside and Outside. S 12.

werden können, noch kann es in derselben Form (nämlich als Eingriff in ein tatsächlich vorhandenes Logo) verkauft und an einem anderen Ort installiert werden.

Roman Ondák widersetzt sich mit „Ein Museum“ ganz allgemein sehr geschickt einer Vereinnahmung durch das Museum. In der „zweiten Generation“ der Institutionskritik kamen Zweifel auf, ob es für einen Künstler möglich ist, einen unabhängigen, kritischen Blick auf die Institution Museum zu werfen. Am deutlichsten formulierte Andrea Fraser die Unmöglichkeit, sich als Akteurin im Kunstfeld außerhalb der Institution zu bewegen:

So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a “totally administered society“, or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can’t get outside of ourselves. Has Institutional Critique been institutionalized? Institutional Critique has *always* been institutionalized. It could only have emerged *within* and, like all art, can only function *within* the institution of art.²⁴

Natürlich ist auch „Ein Museum“ Teil einer Ausstellung, die durch das Wien Museum umgesetzt wurde. „Fifty Fifty“ fungiert als Jubiläumsausstellung, die mit der Einladung an zeitgenössische KünstlerInnen, in die bestehende Dauersammlung zu intervenieren, auch die Aktualität und Offenheit des Hauses signalisieren soll. Die Texte, die den BesucherInnen die Kunstwerke erklären sollen, sind auffallend kurz und unbestimmt geraten. Sie sind nicht dazu geeignet, eine tiefere Beschäftigung mit den Intentionen der KünstlerInnen zu ermöglichen. Ondáks Beitrag entgeht dieser Hürde problemlos: Während es bei anderen Arbeiten funktionieren mag, durch den Text die Rezeption maßgeblich zu beeinflussen, kommt „Ein Museum“ ganz ohne diese Zusatzinformation aus. Man muss nicht einmal wissen, dass es sich um eine Ausstellung zum Jubiläum des Wien Museums handelt, bei der mehrere Künstler beteiligt sind, um das Werk rezipieren und sich jene Fragen stellen zu können, die Ondák wohl anregen möchte. Dieser Widerstand gegen die Einverleibung seiner Arbeit gelingt ihm sehr humorvoll und fast spielerisch: Statt krampfhaft zu versuchen, eine ohnehin nur scheinbare Unabhängigkeit zu erzwingen, besetzt er die Institution selbst mit einiger Leichtigkeit an einem ihrer wichtigen und damit empfindlichen Punkte, nämlich ihrer Darstellung nach außen. Beinahe entsteht der Eindruck, dass er die Institution damit überrumpeln und sie ein wenig wie ein Parasit benutzen konnte.

²⁴ Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 131.

2.2. Miriam Bajtala, Ohne Namen, 2008/2009

Quergeblickt, Technisches Museum Wien

Im Treppenhaus des Technischen Museums Wien befindet sich eine Ehrentafel mit einer bewegten Geschichte, die lange Zeit unbeachtet blieb. Die Künstlerin Miriam Bajtala nimmt sich in ihrer Arbeit, anlässlich der Ausstellung „Quergeblickt“ zum 100-jährigen Bestehen der Institution, dieser Lücke in der Erzählung des Museums an und macht auf vergessene Hintergründe aufmerksam: 1942 wurde die alte Tafel mit den Gründern und Stiftern des Hauses aufgrund der Nennung des jüdischen Industriellen Bernhard Wetzler und des Bankhauses Rothschild entfernt und eine neue Steinplatte installiert.



Abb. 9 Ehrentafel im Technischen Museum Wien



Abb. 10 Miriam Bajtala, Ohne Namen, 2008/2009

Der „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland 1938 wurde vom ersten Direktor des Technischen Museums Ludwig Erhard (1913-1930), von einem Teil der Belegschaft und dem Förderverein des Museums sehr begrüßt.¹ Letzterer hatte mit Heinrich Goldemund einen Präsidenten, der seit 1933 illegales Mitglied der NSDAP gewesen war. Dennoch konnte der unpolitische Direktor des Museums Viktor Schützenhofer während der Kriegszeit auf seinem Posten bleiben. Er überstand sogar eine Anzeige einiger Mitarbeiter bei der Gestapo. Ab 1939 kam es aus politischen oder Abstammungsgründen zu personellen Änderungen. Die Mitgliedschaft im Förderverein war nun Arier reserviert, Juden mussten austreten. Jüdinnen und Juden war außerdem der Besuch des Museums verboten. In die Sammlung gelangten zwischen 1938 und 1945 etwa sieben Prozent geraubtes, arisiertes Gut.²

¹ Zur Geschichte des TMW während der Zeit des Nationalsozialismus und der Ehrentafel vgl. Helmut Lackner (Hg.), 100 Jahre Technisches Museum Wien. Wien 2009. S 270–296.

² Vgl. Helmut Lackner (Hg.), 100 Jahre Technisches Museum Wien. Wien 2009. S 280.

Im Allgemeinen blieb das Museum während des Krieges weitgehend von parteipolitischen Einmischungen verschont. Die Ehrentafel, die seit den 1920er Jahren im Stiegenhaus des Museums über die Gründer und Stifter des Hauses Auskunft gab, erregte jedoch 1941 die Aufmerksamkeit eines NSDAP-Funktionärs, dem die beiden jüdischen Namen Wetzler und Rothschild auffielen. Daraufhin verlangte die Kreisleitung, Amt für Technik, von der Direktion die Entfernung der Namen. Das Argument Schützenhofers, dass bereits Reichsamtsleiter Saur und Staatskommissar Plattner die Beibehaltung der Steinplatte gebilligt hätten, da es sich um eine historische Tafel handle, wurde abgelehnt. In der neuen Fassung blieb die Tafel bis heute hängen.

Im Zuge der jüngeren Recherchen der Provenienzforschung am Technischen Museum wurde die problematische Geschichte der Ehrentafel näher untersucht, und Miriam Bajtala dazu eingeladen, sich mit dieser künstlerisch auseinanderzusetzen.

Bajtala lenkt die Aufmerksamkeit der BesucherInnen zunächst dadurch auf die Tafel, dass sie ein etwa gleich großes halbverspiegeltes Glas, das an eine Vitrine erinnern kann, in einem Abstand von ungefähr einem Meter davor setzt. In der der Tafel zugewandten Innenseite befindet sich ein normaler Spiegel, sodass der Betrachter, wenn er sich dem Spiegel zuwendet, sich darin selbst vor der Steinplatte sieht. Außen ist der Spiegel transparent, sodass man sich und dahinter das Stiegenhaus mit dem Foucaultschen Pendel sehen kann, gleichzeitig aber auch die Ehrentafel durchschimmert und zu erkennen ist. Es entsteht eine Situation ähnlich einem Verhörzimmer, in dem die Vorgänge von außen unbemerkt beobachtet werden können.

Für die Erläuterung der historischen Hintergründe verwendete Bajtala originale Dokumente aus dem Archiv des Museums: Tritt man näher in den Bereich zwischen Spiegel und Tafel, hört man eine Computerstimme, die Auszüge aus dem Schriftverkehr zur Causa vorliest. Aus diesen kurzen Audiosequenzen erfährt man die Geschichte des Austauschs der Tafel:

- 1, „Beim Kreisamt für Technik ist eine Meldung eingelangt, dass es öffentliches Ärgernis erregt, dass auf der seinerzeit angebrachten Widmungstafel noch immer die Namen Rothschild und Wetzler prangen. Es wird um Abhilfe gebeten.“ (21. November 1941)
- 2, „Eine Entfernung der beiden Namen durch Ausmeißeln würde nur auffallend wirken. Es kommt bloß die Entfernung der Tafel und Ersetzung durch eine neue unter Fortlassung der beiden Judennamen in Frage.“ (8. Dezember 1941)
- 3, „Kosten für die neuaufzustellende Tafel sollen erhoben werden, unter Beibehaltung des bisherigen Textes sollen die Namen sämtlicher Stifter und Gründer weggelassen werden“ (10. Dezember 1942)

- 4, „Genehmigung der Auswechslung der bisherigen Gründungstafel gegen eine neue Tafel, Kosten über 1500 RM sind bei „Tit.15: Unterhaltung der Dienstgebäude“ zu verrechnen.“
(2. Februar 1942)

Zusätzlich zu diesen Textstellen werden drei Zeilen aus dem Vertrag zwischen Miriam Bajtala und dem Technischen Museum wiedergegeben, in denen die Aufgabenstellung definiert wird.

Ein weiteres Element der Installation war das Video „Das Pendel“. Bajtala filmte das Geschehen im Stiegenhaus mit 23 nebeneinanderstehenden Kameras. Die so entstandenen, ebenfalls gezeigten Aufnahmen scannten den Ort regelrecht in einer Pendelbewegung und hielten fest, wie die BesucherInnen an der Tafel vorbeigingen, ohne sie zu beachten. Bajtala nimmt damit auch Bezug auf das Foucaultsche Pendel, das sich ebenfalls an genau dieser Stelle befindet.



Abb. 11-15 Miriam Bajtala, Ohne Namen, 2008/2009, Stills aus dem Video „Das Pendel“

Diese Vorgehensweise, einen Raum akribisch zu analysieren, ist für Bajtala typisch. In vielen ihrer Arbeiten ist ihr Ausgangspunkt der Raum, die Wahrnehmung und die Zeit, beziehungsweise das Verhältnis dieser drei Parameter zueinander.³ Sie hinterfragt dabei unsere Sehgewohnheiten und stellt Raumvorstellungen in Frage: „Auf das, was du siehst, kannst du dich nicht verlassen.“⁴ Sowohl in graphischen Werken wie, zum Beispiel, „im kasten“ (2007/08) als auch in Videoarbeiten, wie, zum Beispiel „paranoia (death valley)“ (2004) geht es Miriam Bajtala um die Erfassung des Raums und dessen Neustrukturierung einerseits und um die Konstruktion des Blicks und die Überprüfung gängiger Wahrnehmungsmuster andererseits.⁵

³ Vgl. <http://forum.mur.at/index.php?idcatside=575>

⁴ Sammlung Essl (Hg.), Austria Contemporary. Klosterneuburg, Wien 2008. S 39.

⁵ Vgl. ebenda.

Die Arbeit Bajtals im Technischen Museum, die die nationalsozialistische Vergangenheit der Institution sichtbar macht und dem Vergessen entgegenwirken soll, steht in Österreich in keiner langen Tradition: Eine öffentliche Diskussion über den Umgang mit den Geschehnissen dieser Zeit findet in Österreich erst ab den 1980er Jahren statt.⁶ Bis dahin war die Innenpolitik zunächst im Kampf um Wählerstimmen von einer Rücksichtnahme auf die ehemaligen NationalsozialistInnen geprägt; ab Mitte der 1960er Jahre verhalf die Bundesregierung der Darstellung Österreichs als „erstes Opfer“ Hitlerdeutschlands innerhalb Österreichs zum Durchbruch.⁷ Erst die Debatte zur nationalsozialistischen Vergangenheit des Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim 1986 führte dazu, dass die Widersprüche, Lücken und Verharmlosungen dieses Geschichtsbilds thematisiert wurden und eine kritische Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit forciert wurde.⁸

Denkmäler und Monumente spielten in dieser Entwicklung eine wesentliche Rolle.⁹ Nach anfänglicher Errichtung von Denkmälern für die Opfer des österreichischen Freiheitskampfes direkt nach dem Krieg, war ein öffentliches Erinnern an den Widerstand bald nicht mehr erwünscht. Monumente, die an den Kampf gegen den Faschismus gemahnten, wurden einzig von der Kommunistischen Partei initiiert und wurden als „kommunistische Propaganda“ diffamiert. In den Vordergrund rückten Denkmäler für Gefallene des Zweiten Weltkriegs, die die Wehrmachtssoldaten als Helden darstellten, während Gedenkstätten für WiderstandskämpferInnen, die allgemein als VerräterInnen galten, sich in den 1950er und 1960er Jahren mit einer breiten Ablehnung konfrontiert sahen.

1965 wurde im Äußeren Burgtor auf Beschluss der Bundesregierung das erste offizielle Denkmal für den Freiheitskampf errichtet und damit ein Signal für eine veränderte Geschichtspolitik gegeben. Diese brachte eine innenpolitische Betonung der Opferrolle Österreichs mit sich.

Durch die neue Aufarbeitung in den 1980er Jahren rückten die Kriegsdenkmäler ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Sie galten nun als Symbol für die verdrängte unbewältigte Vergangenheit. Auch die Heroisierung des Widerstands in Monumenten wurde kritisiert, führte sie doch zur Leugnung der Mittäterschaft Österreichs. Die fehlende Präsenz der Opfer in der Denkmalkultur wurde ebenso augenscheinlich.¹⁰

⁶ Vgl. Heidemarie Uhl, Schichtungen des österreichischen Gedächtnisses. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia*. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 51.

⁷ Vgl. ebenda. S 63.

⁸ Vgl. ebenda. S 65.

⁹ Vgl. im Folgenden ebenda. S. 51–81.

¹⁰ Vgl. ebenda. S 65.

Das in der Öffentlichkeit umstrittenste Projekt in diesem Kampf um ein neues Geschichtsbild war wohl Alfred Hrdlickas „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ von 1988 auf dem Albertinaplatz in Wien. Das Holocaust-Denkmal von Rachel Whiteread auf dem Judenplatz von 2000 war bereits weit weniger polemischen Angriffen ausgesetzt: Die öffentliche Erinnerung an die schmerzhafteste Vergangenheit ist in den 1990er Jahren allgemeiner Konsens geworden.

Die Fokussierung der Diskussionen und Konflikte auf Denkmäler, Mahnmale und Gedenkstätten erklärt sich aus deren symbolischer Bedeutung, die für die Identitätsbildung einer Gesellschaft wesentlich ist:

Keine andere Auskristallisierung des kulturellen Gedächtnisses steht in so unmittelbarem Bezug zu gegenwärtigen Identitätskonflikten in einer Gesellschaft: Ein Denkmal zu errichten heißt, ein öffentliches Bekenntnis abzulegen, durchzusetzen und in gültiger, dauerhafter und sichtbarer Form in den öffentlichen Raum einzuschreiben.¹¹

Eine museale Gedenktafel befindet sich an sensibler Stelle: Das Museum selbst verhandelt öffentliche Geschichtsschreibung, Bedeutungen und Identitäten. Es verwundert daher nicht, dass ein diktatorisches Regime wie das nationalsozialistische es nicht zulässt, Gegnern und Opfern an diesem symbolischen Ort eine Präsenz zu gewähren. Generell dienen Hinweise auf Gründer, Stifter und Entstehungsgeschichte eines Museums meist nicht dazu, den eigenen historischen Kontext und die Verortung in einem politischen System transparent zu machen. Vielmehr sollen sie meist die Bedeutung einer Institution unterstreichen und legitimieren, wobei diese oberflächlichen Informationen von den BesucherInnen ohne nähere Prüfung zur Kenntnis genommen werden. Auch die Ehrentafel im Technischen Museum konnte so als musealisiertes Objekt, das noch dazu nicht sehr repräsentativ platziert ist, lange Zeit unhinterfragt bleiben. Sie suggerierte eine ununterbrochene Kontinuität der Geschichte seit Gründung des Museums und erleichterte dadurch die Verdrängung der Vergangenheit. Miriam Bajtalas Arbeit holt nicht nur verlorenes Wissen wieder zurück ans Tageslicht, sie entlarvt die Tafel auch als Symbol für das Vergessen und Verschweigen der Geschehnisse. Die Tatsache, dass die Steinplatte jahrzehntelang unangetastet blieb, macht die Verdrängung noch deutlicher, als wenn sie entfernt worden wäre.¹²

¹¹ Ebenda. S 69.

¹² Vor der Ausstellung „Quergeblickt“ gab es einen Touchscreen mit Unterlagen zur Geschichte der Tafel, allerdings waren die Informationen so umfangreich, dass die Besucher sie nicht lasen.

Ohne sie äußerlich zu verändern, verschiebt Bajtala die Bedeutung der Tafel: War sie vor der Intervention lediglich Erinnerung an die Gründergeneration, wird sie nun zu einem Zeitzeugen der nationalsozialistischen Zeit und der Tilgung zweier Menschen aus dem allgemeinen Gedächtnis.

Bei den Bemühungen der frühen Institutionskritik in den 1960er und 1970er Jahren, Kunstinstitutionen in ihren Kontexten zu begreifen, ihre strukturellen Hintergründe, Abhängigkeiten und ihre Geschichte sichtbar zu machen, setzte Hans Haacke – neben den bereits näher besprochenen Künstlern Michael Asher und Daniel Buren ein weiterer Hauptvertreter dieser Generation – einen deutlichen politischen Schwerpunkt. Sein Kampf gegen die politische und ökonomische Instrumentalisierung kultureller Einrichtungen brachte ihm einigen Widerstand ein, bis hin zur Zensur seiner Werke und zu Ausstellungsabsagen.¹³

Haackes Interesse für die Systemtheorie äußerte sich in seinen frühen Werken in Experimenten mit physikalischen Systemen¹⁴, während er etwas später seine Arbeiten auf soziale Systeme ausdehnte, genauer auf soziopolitische Prozesse im Kulturbetrieb. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Installation „MOMA-Poll“ von 1970: Haacke stellte den BesucherInnen der Ausstellung „Information“ im Museum of Modern Art New York die Frage „Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be a reason for you not to vote for him in November?“¹⁵. Mit einem Stimmzettel konnte man mit Ja oder Nein antworten, die Ergebnisse wurden ausgewertet. 68,7% der BesucherInnen stimmten mit Ja, 31,3% mit Nein.¹⁶ Die Rockefeller-Familie war im kulturellen Leben New Yorks sehr einflussreich, nicht zuletzt bei der Gründung des MoMA 1929, und war in weiterer Folge im Kuratorium des Museums aktiv. Genau in dieser Hintergrundinformation lag für Haacke die Relevanz von „MOMA-Poll“:

Zu beachten ist, dass in diesem Fall das Museum nicht nur als kulturelle Kulisse, sondern auch als wesentlicher Bestandteil in der sozialen Konstellation der Arbeit selber fungierte. Die Beziehung des Museums zu den Rockefellers, zu Nixon und damit zu ihrem Engagement im Indochinakrieg bildete ebenso einen Teil dieses realzeitlichen Systems wie die Politik des Museums, einem arglosen Publikum ein heiteres Bild seiner selbst vorzuhalten.¹⁷

¹³ Vgl. Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird, Hans Haacke. London 2004. S 46–51.

¹⁴ Zum Beispiel „Säule mit zwei unvermischbaren Flüssigkeiten“ (1964), „Kondensationswürfel“ (1963-65), „Circulation“ (1969) und viele mehr.

¹⁵ Zit. in ebenda. S 46.

¹⁶ Ebenda. S 9.

¹⁷ Textauszug aus Hans Haacke, Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York 1971. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia*. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 156.



Abb. 16 Hans Haacke, MOMA-Poll, 1970

Für eine Personale im Guggenheim Museum 1971 plante Haacke Installationen mit einem ähnlichen Zugang: So entwarf er Fragebögen, in denen die BesucherInnen zu ihrem sozialen Hintergrund und ihren politischen Ansichten befragt werden sollten. Diese und eine weitere Arbeit, in der Haacke Machenschaften einer New Yorker Immobiliengesellschaft aufzudecken beabsichtigte, führten zur Absage der Ausstellung sechs Wochen vor der Eröffnung. Der Direktor des Guggenheim Thomas Messer lehnte sie als für ein Museum „unpassend“ ab und war der Ansicht, dass er sich gegen „an alien substance that has entered the art museum organism“¹⁸ zur Wehr zu setzen hatte.

Haackes künstlerische Strategie ist immer stark vom Kontext und dem Vorgefundenen abhängig. Ohne dass sich formale Vorgehensweisen festmachen und verfolgen lassen, steht bei Haacke die Recherche vor Ort im Mittelpunkt, die die ästhetische Umsetzung des Werks erst bestimmt. Politische Inhalte bleiben dabei entscheidend. Seine ortsspezifischen Arbeiten finden sich auch im öffentlichen Raum wieder und beschäftigen sich verstärkt seit den späten 1980er Jahren mit Monumenten und Gedenkstätten.¹⁹ Diese unterzieht er als symbolische Zeichen einer herrschenden Macht historisch-kritischen Analysen.²⁰ Immer wieder thematisieren seine Installationen die Geschichte des Nationalsozialismus.

Ein Beispiel dafür ist Haackes Beitrag im deutschen Pavillon der Biennale von Venedig 1993. Der deutsche Pavillon wurde 1938 auf Anweisung Hitlers in neoklassischem Stil umgestaltet. Haacke erinnerte an diese historische Dimension des Orts, indem er ein großformatiges Foto von Hitlers Besuch bei der Biennale 1934 zeigte. An der Stelle, an der damals ein Hakenkreuz angebracht war, platzierte Haacke eine große Deutsche Mark mit der Jahreszahl 1990 und

¹⁸ Zit. in: Karl Schawelka, Sinnliche Plötzlichkeit. In: Anne Hoormann (Red.), Standortkultur. Das Politische und die Kunst. Hrsg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1998. S 21.

¹⁹ Vgl. Walter Grasskamp, Hans Haacke. S 71.

²⁰ Vgl. Anne Hoormann, Gerhard Schweppenhäuser, Das überholte Subjekt. Zur politischen Ästhetik Hans Haackes. In: Anne Hoormann (Red.), Standortkultur. Das Politische und die Kunst. Hrsg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1998. S 92.

spielte damit auf die Wiedervereinigung Deutschlands an. Betrat man den Raum, sah man die zerstörten Fliesen des Fußbodens über die ganze Fläche verteilt. An der Wand prangte das Wort GERMANIA, der Name, den Hitler Berlin geben wollte.²¹

Haacke thematisierte in dieser Arbeit mit geringen Mitteln, wie beispielsweise der Anbringung der Deutschen Mark, auch die Form der Repräsentation an sich. Er eignete sich das Symbolische an, um es gleichzeitig zu unterlaufen und zu dekonstruieren.²²



Abb. 17 und 18 Hans Haacke, Germania, 1993

Einige Jahre zuvor, im „steirischen herbst“ 1988 wurden für die Ausstellung „Bezugspunkte 38/88“ KünstlerInnen eingeladen, an öffentlichen Stellen in Graz, an denen die Nazis eine Rolle gespielt hatten, eine Installation zu errichten. Haacke verwirklichte ein Projekt, in dem er sich mit dem Nationalsozialismus, seinen Repräsentationsformen, den Täuern, der Verdrängung der Geschichte, der Rolle des Einzelnen und den Auswirkungen im Alltag auseinandersetzte. Ein Monument, nämlich die Mariensäule auf dem Platz Am Eisernen Tor, stand im Zentrum seiner Arbeit. Sie wurde von den Nazis bei einer Feier am 25.7.1938 anlässlich der Verleihung des Ehrentitels „Stadt der Volkserhebung“ an Graz mit rotem Fahnenstoff zu einem Obelisk verhüllt. Auf den Plakaten waren die Hoheitszeichen der Nationalsozialisten (Reichsadler und Hakenkreuz) und die Inschrift „Und Ihr habt doch gesiegt“, der auf den niedergeschlagenen Putsch der Nationalsozialisten am 25.7.1934 anspielen sollte, zu sehen. Haacke rekonstruierte diese Inszenierung, fügte allerdings eine Liste hinzu: „Die Besiegten in der Steiermark: 300 getötete Zigeuner, 2.500 getötete Juden, 8.000 getötete oder in der Haft verstorbene Gefangene, 9.000 im Krieg getötete Zivilisten,

²¹ Vgl. Walter Grasskamp, Hans Haacke. S 77.

²² Vgl. Anne Hoormann, Gerhard Schweppenhäuser, Das überholte Subjekt. S 91.

12.000 Vermisste, 27.900 getötete Soldaten.“²³ Gegenüber stellte Haacke eine Wand von sechzehn roten Plakaten mit Hakenkreuz auf. Auf den Hakenkreuzen waren Reproduktionen von zeitgenössischen Dokumenten zu sehen – Heiratsanzeigen, Ankündigungen von Arisierungen von Geschäften, „Arier“, die Arbeit suchten, das Gebet des Pfarrers, der den Nationalsozialismus begrüßte, die Jubelmeldung einer Zeitung über den Brand der Synagoge und so weiter. Die Auszüge gaben in erster Linie einen Eindruck davon wieder, wie der Antisemitismus ins alltägliche Leben Einzug fand und von der breiten Bevölkerung angenommen wurde.



Abb. 19 und 20 Hans Haacke, Und Ihr habt doch gesiegt, 1988

Die Arbeit hatte eine immense Wirkung auf die Grazer Bevölkerung: es fanden sich sehr interessierte Leser des Texts und Befürworter des Projekts, andererseits wurden die Plakatwände immer wieder beschädigt. Eine Woche vor Ausstellungsende wurde ein schwerer Brandanschlag auf das Mahnmal verübt. Die Marienstatue musste ersetzt werden. Der Vorfall sorgte medial für Aufsehen und wurde im Allgemeinen mit großer Empörung aufgenommen. Die öffentliche Diskussion wurde noch stärker angeregt, die Täter, ein bekannter alter Nazi und sein Helfer wurden gefasst und verurteilt. Hans Haacke selbst bewertete seine Installation dementsprechend als Erfolg:

Berichte aus Graz lassen vermuten, dass die Ereignisse um die *Bezugspunkte 38/88* zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der politischen Kultur von Graz geführt haben. Dr. Stefan Karner, Dozent für die Neueste Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Grazer Karl-Franzens-Universität und Autor eines Buches mit dem Titel *Die Steiermark im Dritten Reich 1938-1945* schrieb über seine Beobachtungen: „Ich darf Ihnen versichern, dass vor allem das beschädigte Kunstwerk viele, viele Grazer tief betroffen gemacht hat, und sie in einem Moment erkannt haben, wie wichtig auch die künstlerische Beschäftigung mit dieser Zeit zu sein scheint. Ich glaube, dass viele der anschließenden Reaktionen auch zu Mut und Optimismus Anlass geben können.“²⁴

²³ Vgl. Hans Haacke, Und Ihr habt doch gesiegt. Historischer Rückblick. In: Sabine Breitwieser (Hg.), Hans Haacke. *Mia san mia*. Dresden 2001. S 132.

²⁴ Ebenda. S 139.

Das Misstrauen gegenüber Monumenten und ihrer symbolischen Wirkungskraft ist bei Haacke in vielen seiner Arbeiten zu spüren. Neben „GERMANIA“ und „Und Ihr habt doch gesiegt“ ist zum Beispiel „Standort Merry-Go-Round“, Münster 1997 zu nennen; bei „Beton“, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1998, „Die Fahnen hoch!“, Propyläen Königsplatz, München 1991 oder „Der Bevölkerung“, Reichstagsgebäude, Berlin 1999/2000 platzierte Haacke seine Installationen ebenfalls in sensible geschichts- und symbolträchtige Gebäude.

Mahnmale, die an den Nationalsozialismus erinnern, gedenken einerseits der Opfer und mahnen andererseits an ein recht abstraktes System, den Faschismus, den Terror. Die Ebene der Täterschaft verschwindet hingegen aus dem Blickfeld.²⁵ Bei Haackes „Und Ihr habt doch gesiegt“ wird ein Abschieben auf ein solches System verhindert: die Dokumente zeugen von einem alltäglichen Rassismus und Antisemitismus, der die Bevölkerung durchdrang. An diesem Punkt lässt sich ein Bogen zu Miriam Bajtala schlagen. Wie schon oben erwähnt, geht auch ihre Arbeit, deren Ausgangspunkt ebenfalls eine bestehende Gedenktafel ist, darüber hinaus, eine Episode des Nationalsozialismus zu erzählen, die man letztendlich auf einzelne Repräsentanten des Regimes abschieben kann. Der spätere Umgang mit dieser Geschichte, das Vergessenwollen und die Verdrängung bis zur heutigen Zeit, die jeden Besucher des Museums betrifft, werden thematisiert. Die Videokameras, die dieses „Nichtbeachten“ dokumentieren, verstärken diese Aussage.

Das recherchierte Material ist Grundlage für Hans Haackes Werk, genauso wie bei Bajtalas Installation im Technischen Museum. Inhaltlich funktionieren die Arbeiten wie eine Dokumentation. Dennoch steht bei beiden die künstlerische Herangehensweise im Vordergrund.

Haacke liefert dem Betrachter keine vorgefertigten Antworten und nimmt ihm die Anstrengung des Denkens nicht ab. Immer ist ein gewisser Spielraum für Interpretationen offen: „Der Künstler rechnet auf die Intelligenz des Betrachters, aber mit so starker Gefühlskraft, daß die Phantasie vollauf beschäftigt ist.“²⁶ Das Material, das Haacke liefert, spricht für sich selbst, doch sind die Arbeiten nur scheinbar „kunstlos“. Politische Kunst darf nicht ohne die Möglichkeit zu weiterführenden Assoziationen, zu einer vertiefenden Diskussion und Analyse stehen bleiben.²⁷

²⁵ Vgl. Christian Kravagna, Eine Rose ist eine Rose. Ein Volk ist ein Volk. In: Sabine Breitwieser (Hg.), Hans Haacke. *Mia san mia*. Dresden 2001. S 33.

²⁶ Karl Schawelka, Sinnliche Plötzlichkeit. S 28.

²⁷ Vgl. ebenda. S 27–28.

Das Anliegen des Künstlers ist es, politisch Kunst und nicht politische Kunst zu machen. [...] In der ästhetischen Form unterscheiden sich seine Arbeiten von journalistischer Recherche oder soziologisch-historischer Untersuchung. [...] Autonomie ist bei Haacke eine der Form. Sie gibt durch Imagination Modelle, an der sich politische Urteilskraft herausbilden kann – sie ist eine Vorschule politischer Autonomie. Das gelingt, wenn politische Kunst sich als Kunst versteht, „die kraft ihrer Ästhetik in das Bewußtsein ihrer Rezipienten und damit in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingreift, sich also weigert, als bloßes Vehikel zum Transport, zur Illustration eines politischen Inhalts, einer Absicht oder Botschaft zu fungieren“.²⁸

Miriam Bajtalas Installation ist ebenfalls eindeutig als Kunstwerk zu verstehen. Die Geschichte lässt sich auch als Text neben der Tafel erzählen, oder das Archivmaterial kann als Dokumentation aufbereitet werden. Die vorgeblendete Wand Bajtalas ist dagegen wirkungsvoller darin, die Aufmerksamkeit der BesucherInnen zu erregen. Die Intention der Arbeit ist aber nicht auf den ersten Blick erkennbar. Die Betrachter wird neugierig, tritt näher und erfährt erst dann die Hintergründe. Der gesprochene Text verrät genug, um die Geschichte der Tafel zu verstehen, beschränkt sich aber auf die wichtigsten Informationen ohne eine detaillierte Beschreibung der Geschehnisse.²⁹ Das Entstehen der Installation wird durch die Auszüge aus dem Vertrag zwischen Bajtala und dem Technischen Museum, in dem die Aufgabenstellung formuliert wird, offengelegt. Damit werden die aktuelle Leitung des Museums und deren Umgang mit der Geschichte des eigenen Hauses mit einbezogen. Die Videokameras bringen eine weitere Ebene in das Kunstwerk ein, indem sie die Rezeption der Tafel und deren Geschichte durch die Besucher ansprechen. Auch hier wird ein künstlerischer Zugang gewählt, der Raum für freie Assoziationen lässt.

Die Wirksamkeit von Haackes Arbeiten, die größtenteils durch eine starke Provokation erzielt wird, kann man nicht direkt mit Bajtalas Arbeit vergleichen. Haacke ist im Hinblick auf die Aktivierung einer öffentlichen, auch kontroversiell geführten Diskussion in vielen Beispielen sehr erfolgreich. So konstatiert Christian Kravagna: „Was künstlerische Interventionen wie die Haackes leisten können, kann als Katalysation von Abwehrreaktionen beschrieben werden, an deren Mechanismen die Gegenwartigkeit des ins Vergessen gedrängten Historischen offenbar wird.“³⁰ Haackes Erfolge waren allerdings nach vielen Widerständen und Schwierigkeiten in seiner frühen Schaffensphase hart erkämpft.

Die provozierende Komponente ist bei Miriam Bajtala sicher zurückgenommen, beziehungsweise ist die Dimension der Installation eine kleinere. Dass die Arbeit keine

²⁸ Anne Hoormann, Gerhard Schweppenhäuser, Das überholte Subjekt. S 97.

²⁹ Wie oben bereits erwähnt, wurden die Informationen zur Tafel, die vor Bajtalas Arbeit auf einem Touchscreen aufbereitet waren, aufgrund ihrer Fülle von den Besuchern nicht angenommen.

³⁰ Christian Kravagna, Eine Rose ist eine Rose. Ein Volk ist ein Volk. S 37.

wesentliche Aufregung hervorruft, liegt aber auch daran, dass eine Aufarbeitung des Nationalsozialismus im Jahr 2009 eine ganz andere Bedeutung hat als noch 1988, als Haacke die GrazerInnen mit „Und Ihr habt doch gesiegt“ konfrontierte. Schon in den 1990er Jahren wich, wie Heidemarie Uhl zeigt, das Unbehagen über die öffentliche Thematisierung des Nationalsozialismus einem gewissen „Erinnerungsstolz“: „Der zunehmende gesellschaftliche Konsens über die Notwendigkeit neuer Formen des kulturellen Gedächtnisses rückte Denkmäler aus der geschichtspolitischen Kampfzone und ermöglichte ihre Integration in offizielle identitätspolitische Strategien.“³¹ Durch den Akt des Erinnerns setzt gleichzeitig ein Vergessen ein, die traumatischen Erfahrungen werden den Denkmälern aufgebürdet und dadurch verarbeitet. Die zunehmende Beschäftigung mit dem Thema half dabei, Wunden verheilen zu lassen.³²

Dass das Kapitel aber längst nicht abgeschlossen ist, zeigt exemplarisch die gegenwärtige Diskussion um eine umstrittene Neugestaltung des Karl Lueger-Denkmal in Wien.³³ Das Geschichtsbild dieses Wiener Bürgermeisters, der einerseits für die Durchführung zahlreicher kommunaler Großprojekte gefeiert wird und andererseits seine Erfolge einem antisemitischen Populismus verdankte, der ihn zum Vorbild für Adolf Hitler machte, ist nach wie vor heiß umkämpft. Arbeiten wie Miriam Bajtalas im Technischen Museum, die angekauft wurde und auch nach Ende der Ausstellung „Quergeblickt“ installiert blieb, werden noch lange Zeit nötig und wichtig sein, um dem Vergessen entgegenzuwirken.

³¹ Heidemarie Uhl, Schichtungen des österreichischen Gedächtnisses. S 73.

³² Vgl. ebenda. S 73.

³³ Das Projekt der Umgestaltung wird vom Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus in Österreich unter der Leitung von Univ.-Lekt. Mag. art. Martin Krenn an der Universität für angewandte Kunst in Wien entwickelt: Vgl. <http://luegerplatz.com/>; s. auch die Linksammlung der Pressereaktionen auf dieser Seite.

2.3. Christian Philipp Müller, The Family of Austrians, 1993/2007

Fifty Fifty, Wien Museum

Im ersten Obergeschoß des Wien Museums wird die Geschichte Wiens von 1500 bis 1815 erzählt. Genau zwischen das 16. Jahrhundert mit der Ersten Türkenbelagerung 1529 auf der einen Seite und das 18. Jahrhundert mit den Herrscherporträts von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen platzierte Christian Philipp Müller seine Intervention als Teil der Ausstellung „Fifty Fifty“. Die Installation „The Family of Austrians“ wurde bereits 1993 in der Galerie Metropol in Wien ausgestellt. Im Wien Museum waren sieben im Raum hängende schwarzweiße Fotografien unterschiedlicher Größe zu sehen. Es handelte sich um Reproduktionen aus Edward Steichens sehr erfolgreicher Ausstellung „The Family of Man“, die von 1955 bis 1964 in 38 verschiedenen Ländern gezeigt wurde, und zwar um die Abbildungen, die damals Österreich repräsentieren sollten.



Abb. 21 und 22 Christian Philipp Müller, The Family of Austrians 1993/2007

Neben den Fotografien waren auch zwei Modelle mit anderen Hängungen derselben Fotos und eine Metallwanne mit Kieselsteinen Teil der Installation. Die Steine verwiesen auf das Ausstellungsdisplay von Paul Rudolph, der „The Family of Man“ 1955 im Museum of Modern Art in New York gestaltet hatte.



Abb. 23 The Family of Man, 1955, MOMA, New York

Schließlich war ein Zitat des Kurators Edward Steichen in großen Klebebuchstaben an der Wand zu lesen: „People should feel they are looking into a mirror when they see the exhibit – as the basic purpose is to show how alike we all are, from Bombay to Boston.“

Christian Philipp Müller ist im Unterschied zu den beiden bereits vorgestellten KünstlerInnen, Roman Ondák und Miriam Bajtala, im Bereich der künstlerischen Institutionskritik etabliert. Anstatt die Strategien seiner Intervention erst herausarbeiten zu müssen, um sie in Beziehung zu den Vorgehensweisen institutionskritischer KünstlerInnen zu setzen, ist Müllers Arbeit schon in diesen Kontext eingebettet. Bevor nun also näher auf die Installation im Wien Museum eingegangen werden soll, ist es sinnvoll, einen Blick auf Müllers künstlerischen Werdegang zu werfen.

Anfang der 1990er Jahre traten mit Fareed Armaly, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green und Christian Philipp Müller junge KünstlerInnen in Erscheinung, die, beeinflusst von feministischen und postkolonialen Theorien, eine konzeptuelle, kontextbezogene, politisch ausgerichtete Kunst verfochten. Nach den eher kritiklosen, stark kommerziell orientierten Kunststrichtungen der 1980er Jahre, stellte dies eine Neuorientierung dar. Der Kunsthistoriker James Meyer versteht diese neue Praxis, in Opposition zur vorherrschenden „Massenkultur“, als Avantgarde der 1990er Jahre. Gleichzeitig schätzt er die Wahrscheinlichkeit, dass innerhalb der globalisierten Kunstszenen Kritik überhaupt wahrgenommen werde, als minimal ein: Indifferenz herrsche vor, die Relevanz einer Neoavantgardebewegung sei gering.¹ Dennoch übernehmen für ihn die KünstlerInnen Andrea Fraser, Renée Green, Mark Dion und Christian Philipp Müller eine solche Funktion: „Ich werde behaupten, daß einige Künstlerinnen und Künstler nach wie vor eine kritische Funktion ausüben, indem sie Arbeiten produzieren, durch die das soziale Feld hinterfragt wird; sie produzieren allerdings in einer Zeit, in der ein kritischer Standpunkt wenig zählt.“² Genau in diesem „Scheitern“ sieht Meyer in Anlehnung an Adorno aber auch das Potenzial dieser Praxis, da dadurch eine Vereinnahmung vermieden werden kann: „Gerade ihr Unvermögen, in eine derartige Welt zu intervenieren, ist für mich ein Indiz für die kritische Substanz dieser Arbeiten.“³

¹ Vgl. James Meyer. Das Schicksal der Avantgarde. In: Christian Kravagna (Hg.), Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000. S 73.

² Ebenda. S 74.

³ Ebenda. S 82.

Zeitschriften wie „Texte zur Kunst“ thematisierten die neue Strömung, die Ausstellung „Kontext Kunst“ von Kurator Peter Weibel 1993 in Graz gab der Bewegung einen Namen, auf den häufig zurückgegriffen wird.⁴ Nicht übersehen werden darf dabei, dass hier sehr unterschiedliche künstlerische Praktiken zu einer scheinbar einheitlichen Gruppe zusammengefasst wurden. Gemeinsam ist den genannten KünstlerInnen eine Hinwendung zur kritischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre, wobei sie aber ihre Untersuchungen auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen konzentrierten. Der Kontext ihrer Interventionen, den sie in ausführlichen Recherchen analysierten, stand im Mittelpunkt.⁵ Isabelle Graw beschrieb in der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Texte zur Kunst“, deren Ziel es war, konzeptueller, kontextbezogener und politischer Kunst den Vorzug zu geben, diese Gemeinsamkeit der neuen KünstlerInnengeneration:

Dion, Fraser, Müller und Armaly werden hier auch nicht deshalb in einem Text zusammengebracht, weil sie eine Gruppe im Stil der künstlerischen Bewegung bilden, obwohl eine der Situationistischen Internationale ähnelnde gegenseitige Überwachung, bzw. Verfolgung dessen, was der andere macht, schon stattfindet, ohne daß eine Abweichung mit Verbannung bestraft würde. Es gibt aber kein gemeinsames Ziel (untermauert mit der Abfassung von Manifesten), das von ihnen angesteuert würde – dieses variiert von Fall zu Fall. Vielmehr herrscht Übereinstimmung in der Arbeitsmethode: Eine ähnliche Herangehensweise an Orte und Themen. Diese Künstler verbindet der von der Konzeptkunst herrührende Grundsatz, daß sinnvoll an einem Ort nur unter Berücksichtigung und Erforschung desselben gearbeitet werden kann.⁶

In der Bezugnahme auf die kritischen Praktiken der späten 1960er und frühen 1970er bestand ein deutlicher Unterschied zu dieser ersten Generation im Bewusstsein einer Unausweichlichkeit der Vereinnahmung durch den Kunstmarkt und die Kunstinstitution selbst:

Das Selbst ist keine unverletzliche Monade, sondern ein „Subjekt“, das eingespannt ist in die um sich greifende Ordnung des globalen Kapitalismus. In den späten neunziger Jahren kann sich niemand mehr der Illusion hingeben, daß eine künstlerische Praxis oder Äußerung außerhalb dieses Systems steht.⁷

Wie schon im ersten Kapitel zitiert, hat Andrea Fraser darauf hingewiesen, dass es ein „außerhalb des Kunstfelds“, von dem aus eine objektive Kritik möglich ist, nicht gibt. Alle AkteurInnen tragen die Institution Kunst in sich und können nur innerhalb kritisch tätig werden.⁸

⁴ Vgl. Philipp Kaiser, Müllers Welten. In: Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007. S 9.

⁵ Vgl. ebenda.

⁶ Isabelle Graw, Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). In: Texte zur Kunst, Heft 1, Herbst 1990, S 169.

⁷ James Meyer. Das Schicksal der Avantgarde. In: Christian Kravagna (Hg.), Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000. S 71.

⁸ Vgl. Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 131.

An der Schaffung des Kanons der Institutionskritik, der heute so häufig reproduziert wird und an dem kaum noch gerüttelt wird, sind die hier besprochenen KünstlerInnen durch ihr Interesse an den 1960ern und 1970ern maßgeblich beteiligt. Die so klar scheinende Aufteilung in eine ältere Generation mit Haacke, Buren, Asher und Broodthaers und eine zweite jüngere Generation der 1990er Jahre (die Gruppe der hier dazu gezählten KünstlerInnen ist heterogener, im Wesentlichen sind aber Dion, Fraser, Green, Armaly und Müller gemeint), bis hin zu dem Begriff „Institutionskritik“ selbst, sind Produkte der theoretischen Auseinandersetzungen innerhalb dieser neuen konzeptuellen Ausrichtung, auch wenn sich die AkteurInnen gegen eine Vereinnahmung durch den sich verfestigenden Kanon wehren:

I don't necessarily see myself as a second generation IC representative, even though I may be included in this discussion, and see my work as having gone beyond some of these concerns into something else which isn't yet defined, although this is something we can discuss. I would describe what I've been engaged with differently.⁹

Andrea Fraser erkennt in ihrem Aufsatz „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“ das eigene Mitwirken an dem Prozess der Kanonisierung und Institutionalisierung der Institutionskritik. Nachdem sie Überlegungen anstellt, wer als erster den Begriff „Institutionskritik“ verwendete und zu dem Schluss kommt, dass sie Anteil an dessen Etablierung hatte, schreibt sie selbstkritisch:

Not having found an earlier published appearance of the term, it is curious to consider that the established canon we thought we were receiving may have just been forming at the time. It could even be that our very reception of ten – or 15-year-old works, reprinted texts, and tardy translations, and our perception of those works and texts as canonical, was a central moment in the process of Institutional Critique's so-called institutionalization. And so I find myself enmeshed in the contradictions and complicities, ambitions, and ambivalence that Institutional Critique is often accused of, caught between the self-flattering possibility that I was the first person to put the term in print, and the critically shameful prospect of having played a role in the reduction of certain radical practices to a pithy catchphrase, packaged for co-optation.¹⁰

Auch Christian Philipp Müller nennt alle Vertreter der ersten Generation der Institutionskritik – Haacke, Buren, Asher und Broodthaers – als Bezugspunkte für seine Arbeit.¹¹ Auf Marcel Broodthaers und sein fiktionales „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ verweist

⁹ Renée Green, Beyond. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 159.

¹⁰ Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 126–127.

¹¹ Vgl. Ein Gespräch zwischen James Meyer und Christian Philipp Müller. In: Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007. S 44.

er immer wieder direkt. Wie seine Künstlerkollegen aktualisiert er die aufgenommenen Strategien allerdings durch ein erweitertes Verständnis von Ortsspezifität.

Der Begriff der Ortsspezifität – häufig wird auch der englische Terminus „site-specificity“ verwendet – kann allgemein Kunst, die an einen bestimmten Ort (auch aus rein formalen Gründen) gebunden ist, bezeichnen. In den institutionskritischen Arbeiten der 1990er Jahre spielt er eine große Rolle, meint hier jedoch etwas Spezifischeres, wobei die historischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Bedingungen miteingefasst werden: „[...] Institutional Critique can only be defined by a methodology of *critically reflexive site-specificity*. As such it can be distinguished first of all from site-specific practices that deal primarily with the physical, formal, and architectural aspects of places and spaces.”¹²

James Meyer spricht von einem „funktionalen Ort“: „Beim funktionalen Ort kann ein physischer Ort eine Rolle spielen, muss es aber nicht; auf jeden Fall spielt er keine *Hauptrolle*. Stattdessen geht es um einen Prozess, eine Operation zwischen zwei Situationen, eine Aufzeichnung institutioneller und diskursiver Zugehörigkeiten sowie der Körper, die sich darin bewegen (vor allem des Körpers des Künstlers).“¹³ Der Kunstkontext ist dabei nicht mehr der einzige Bezugspunkt:

Die funktionale Arbeit untersucht einen erweiterten Ort. Dabei wird die «Kunstwelt» zu einer unter vielen Situationen, *eine Institution unter anderen*. Sicherlich haben frühere analytische Arbeiten die finanziellen und ideologischen Abhängigkeiten des Museums von hegemonischen Strukturen aufgezeigt. Doch letztendlich ging es dabei oft um das Kunstsystem *als solches*.¹⁴

Müller versteht unter Ortsspezifität „ein Netzwerk oder Geflecht von Beziehungen, das von den *nebeneinander bestehenden* und *einander durchdringenden* Gegebenheiten materieller, sozioökonomischer und politischer Fakten und diskursiver Strukturen bestimmt wird.“¹⁵ Seine Vorgehensweise ist es, unterschiedliche Bezüge zwischen heterogenen Objektebenen herzustellen, um eine Analyse des Ortes durchzuführen:

Müller vereint Objekte, Räume, Aktionen und Begriffe als gleichermassen (sic!) relevante, miteinander verbundene Register der Analyse. Daraus entsteht ein neuer, durch das Werk geschaffener Ort, der Zeiten und Räume miteinander verbindet, die in keinem Zusammenhang stehen und so die Widersprüche der Gegenwart schärfer hervortreten lassen.“¹⁶

¹² Andrea Fraser, What is Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 305–306.

¹³ James Meyer, Der funktionale Ort. In: Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel. Zürich 1995. S 26.

¹⁴ Ebenda. S 28.

¹⁵ Miwon Kwon, Fluktuierende Werte. In: Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007. S 17.

¹⁶ Ebenda. S 17–18.

Die Analyse aller äußeren Bedingungen eines Ortes bringt es mit sich, dass zum einen ein sehr wissenschaftlicher Zugang zum jeweiligen Projekt gewählt wird und zum anderen, dass interdisziplinär gearbeitet wird und andere Fachrichtungen, wie Soziologie oder Ethnologie mit einbezogen werden. Ebenso wird die Rolle der einladenden Institution kritisch involviert, wobei auch Dinge ans Tageslicht kommen können, die dem Besucher sonst verborgen bleiben. Die Untersuchung des Ortes wird gleichzeitig als künstlerische Arbeit definiert, die nicht mehr im Atelier stattfindet, sondern von Projekt zu Projekt neu definiert wird. Müller investiert in die Recherche viel Zeit. Seine Installationen sind dadurch meist sehr komplex. Indem er immer wieder auf ältere Arbeiten zurückgreift und Erfahrungen und angehäuften Wissen einfließen lässt, wächst die Herausforderung, die mehrschichtigen Bedeutungen zu entschlüsseln. Dabei ist die Transparenz seiner Vorgehensweise für Müller sehr wichtig: „Nur solange sein Verfahren der Auswertung von Daten erkennbar ist, kann es auch als Methode gelten und wird nicht für bloße Wirkung genommen.“¹⁷

Die Beschränkung seiner Arbeit auf äußerliche, ästhetische Faktoren, lehnt Müller ab. Die Hierarchien und Rollenaufteilungen zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Tätigkeiten sind aufgehoben, die kritische, aktivistische Praxis steht im Mittelpunkt.¹⁸ Dabei ist Müllers Anliegen, dass seine Kunst weder auf ihre rein ästhetische Wirkung noch auf sozialpolitischen Aktivismus reduziert wird, eine Gratwanderung. Er beschäftigt sich deshalb auch mit der Frage „[w]elche Mittel [...] heutigen Künstlern zur Verfügung[stehen], um sich weder als Sozialarbeiter oder Soziologen, noch als Dekorateure des öffentlichen Raumes zu betätigen.“¹⁹

Müllers Verarbeitung der recherchierten Informationen ist dennoch eine deutlich künstlerische: „Man könnte auch sagen, das zuvor entrahmte Material wird am Ende wieder in den Rahmen der Kunst eingetragen, [...]. Ich möchte diesen zweiten Schritt als *Einbettung* bezeichnen, weil es sich um Rekontextualisierungen, Wiedereintragungen, Einschreibungen handelt, bei denen eine Ausdrucksform in eine andere einbezogen wird.“²⁰ Als Künstlersubjekt prägt Müller den Ort mit. Seine Recherche und das Material, dass er in seine Arbeiten mit einbezieht, gehen von seinem subjektiven Standpunkt aus:

¹⁷ Thomas Trummer, Wir müssen unseren Garten bestellen. Zur Wunschökonomie des Blickes bei Christian Philipp Müller. In: Heike Maier-Rieper (Red.), Die Neue Welt - Christian Philipp Müller. Melk. Eine Art Locus Aëmonus. Köln 2007. S 34.

¹⁸ Vgl. Philipp Kaiser, Müllers Welten. S 10.

¹⁹ Christian Philipp Müller, What you don't see is O.K. In: Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel. Zürich 1995. S 112.

²⁰ Thomas Trummer, Wir müssen unseren Garten bestellen. S 34.

In diesem Sinne darf das intervenierende Künstlersubjekt auf keinen Fall geleugnet werden, wenngleich Subjektivität hier nicht als gegebene Grösse (sic!) zu verstehen ist, sondern gewissermassen (sic!) als Resonanzraum der kontextuellen Bedingungen. Das Künstlersubjekt spiegelt sich in diesen, einer Rückkopplung gleich, und prägt damit in einem dialektischen Prozess zugleich den Ort.²¹

Zentral ist für Müller die Beschäftigung mit dem Medium Ausstellung. Mit seinen vielschichtigen Installationen stellt er immer auch das Ausstellen selbst mit aus und macht es sichtbar. Dass der institutionelle Rahmen kein neutraler ist, kritisierten bereits die Künstler der 1960er und 1970er. In der Auseinandersetzung mit kulturellen Institutionen rückte in den 1990er Jahre jedoch die Präsentation an sich, die zwischen den Objekten hergestellten Bezüge und die dadurch generierte symbolische Bedeutung immer mehr in den Fokus. Feministische und postkoloniale Analysen deckten Herrschaftsstrukturen, die in Ausstellungen reproduziert werden, auf.

Unter anderem waren die Ansätze des KünstlerInnenkollektivs Group Material für Müller prägend. Group Material fasste Ausstellungen als Instrument der Informationsvermittlung auf, dessen spezifische Narration auf symbolische und ideologische Mittel aufbaut.²² Als Gegenpol zu konventionellen Ausstellungen, plädierte Group Material für eine neue Form von Ausstellungsmachen:

Group Material [entstand] als eine von vielen Bemühungen, Repräsentation als umkämpfte Arena zu theoretisieren und Ort für Selbstrepräsentation zu schaffen. [...] Anstelle von Displaysstrategien, die gezeigte Objekte mit der Illusion von Autonomie aufladen wollen, haben diese Ausstellungen Displaysysteme verwendet, die auf sehr dichten Arrangements beruhen, um dadurch relationale Lesarten anzuregen. Die Ausstellungen von Group Material entstanden und wuchsen im Rahmen eines Prozesses der Zusammenarbeit und der diskursiven Auseinandersetzung.²³

Müller greift viele Strategien dieser Gruppe auf: Er bringt verschiedenste Diskurse in Verbindung, legt Fakten aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft übereinander²⁴, fasst Display als Form von Diskurs auf²⁵ und verdichtet seine Installationen mit unterschiedlichsten Objekten, die nicht autonom, sondern als in ein Ganzes eingebunden verstanden werden sollen. Darin ist immer auch eine Reflexion über Repräsentationsmodi und ihre bedeutungs- und identitätsstiftende Wirkung enthalten.

²¹ Philipp Kaiser, Müllers Welten. S 13.

²² Vgl. Philipp Kaiser, Müllers Welten. S 11–12. Vgl. auch die neue Publikation über Group Material: Julie Ault (Hg.), Show and Tell. A Chronical of Group Material. London 2010.

²³ Julie Ault, Ausstellung: Unterhaltung, Praxis, Plattform. In: Christian Kravagna (Hg.), Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000. S 166.

²⁴ Vgl. Philipp Kaiser, Müllers Welten. S 12.

²⁵ Vgl. Julie Ault, Ausstellung: Unterhaltung, Praxis, Plattform. S 169.

Nach diesem kurzen Blick auf den Kontext von Christian Philipp Müller, soll nun näher auf den Ausgangspunkt des Kapitels, die Arbeit „The Family of Austrians“ im Wien Museum, eingegangen werden.

„The Family of Austrians“ arbeitete wie fast alle Installationen Müllers mit mehreren Medien und Bezugsebenen. Der erste Kontext war die ursprüngliche Ausstellung „The Family of Man“, die durch Fotografien, das Zitat Steichens und einen Teil des Displays, nämlich die Kieselsteinwanne, repräsentiert wird. Die zweite Ebene war die Installation Müllers, die in der Galerie Metropol in Wien 1993 gezeigt wurde. Die zentralen Elemente dieser ersten Fassung stimmten mit denen im Wien Museum überein, allerdings waren sie um österreichische Trachten, Trachtenkataloge und einen Lehrfilm zu Frauentrachten erweitert.



Abb. 24 Christian Philipp Müller, The Family of Austrians 1993, Galerie Metropol

Allgemeine Überlegungen zu Hängung und Präsentationsmöglichkeiten stellten die Modelle, die die sieben Fotografien und das Zitat im Maßstab 1:10 zeigten, an. Schließlich entstanden zahlreiche Bezüge zum Ort der Intervention, der Dauerausstellung des Wien Museums.

Das Ziel Edward Steichens war es, mit „The Family of Man“ durch eine große Anzahl an Fotografien aus 68 Ländern zu zeigen, dass letztendlich das Gemeinsame der Menschen trotz aller ethnischen Unterschiede überwiegt. Müller unterwanderte diese Aussage, indem er eine Nation, nämlich Österreich, herausnahm und isoliert zeigte. Die stereotype Darstellung der ÖsterreicherInnen, die ein sehr ländliches, rückständiges Bild zeigte, trat zu Tage. In der Galerie Metropol wurde dieses Klischee durch die Trachten unterstrichen. Im Wien Museum verzichtete Müller auf diesen Teil der Installation, hatte hier aber einen ganz anderen Kontext zur Verfügung, den er zu nützen wusste: Die Fotografien kommunizierten mit der Schausammlung, die sich ebenfalls auf eine sehr klassische Erzählung der (Herrschafts)Geschichte Österreichs konzentriert. Die Herrscherporträts, die für die ruhmvolle Vergangenheit der österreichischen Monarchie stehen, waren einerseits ein starker Kontrast zu den ärmlichen Darstellungen der ländlichen österreichischen Bevölkerung und wurden

andererseits in Verbindung mit der Intervention selbst zu Stereotypen, die für „österreichische Identität“ stehen. Verschiedene Blickachsen ließen mehrere Kombinationen zu und unterschiedliche Assoziationen aufleben. So konnte man, zum Beispiel, in einer Linie das Foto einer bäuerlichen Familie beim Essen und ein Familienbildnis, das Joseph den II. als Kronprinzen mit zwei Geschwistern zeigt, sehen. Ebenso hing das Foto einer Mutter mit Kind vor Maria Theresia, die oft mit ihren 16 Kindern assoziiert wird, beziehungsweise einer Madonnendarstellung mit Kind von Martino Altomonte.



Abb. 25 Christian Philipp Müller, The Family of Austrians 1993/2007

Das Thema der Klischees und Stereotypen interessiert Müller häufiger. In einem Interview sagte er: „Ich verachte statische Identitäten. Ich glaube an multiple Identitäten. [...] Wir alle werden auf Klischees reduziert. Wir werden auf bestimmte Rollen festgelegt, weil unsere Gesellschaft mit dem Begriff der multiplen Identität nichts anzufangen weiß.“²⁶

In seiner Arbeit für den österreichischen Pavillon bei der Biennale in Venedig 1993 beschäftigte sich Müller ebenfalls mit der Frage der Identität. James Meyers formulierte Müllers Problemstellung folgendermaßen:

„Wie wird „österreichische“ Identität bestimmt?“ fragt Müller. „Wie gültig ist die Vorstellung eines „nationalen Ausdrucks“ am Ende des 20. Jahrhunderts, besonders in Österreich, der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, die eine Vielzahl von Ländern und Identitäten vereinte, Österreich, einem Land, das sich zwischen Ost und West an einem Standort des Austausches befindet?“²⁷

Die Tatsache, dass Kommissär Peter Weibel neben dem österreichischen Künstler Gerwald Rockenschau mit Andrea Fraser und Christian Philipp Müller zwei Nicht-ÖsterreicherInnen einlud, sorgte für Kontroversen. Müller spielte mit der in der Presse diskutierten „Gefährdung des Nationalen“, indem er sich auf Fotos in Tracht und Wanderkleidung präsentierte. Die

²⁶ Ein Gespräch zwischen James Meyer und Christian Philipp Müller. S 57.

²⁷ James Meyer, Was geschah mit der institutionellen Kritik? In: Peter Weibel (Hg.), Kontext Kunst. Graz 1993. S 250.

aktuelle Sorge der ÖsterreicherInnen, von EmigrantInnen aus dem Osten überschwemmt zu werden, thematisierte Müller durch illegale Grenzübertritte zu Fuß zwischen Österreich und benachbarten Ländern. Im anderen Land angelangt, schickte er Postkarten, auf denen stand, dass er die Grenze passiert habe und noch am Leben sei. Die Postkarten wurden gerahmt und im Pavillon der Biennale ausgestellt.

Mit den Elementen aus Steichens Ausstellung machte Müller in „The Family of Austrians“ nicht nur auf immer wieder reproduzierte Stereotype aufmerksam, sondern stellte auch die Ausstellung als Medium in den Mittelpunkt. Es reichte ihm deshalb nicht, nur die Inhalte der Fotografien von „The Family of Man“ zu thematisieren. Das Display spielte ebenfalls eine wichtige Rolle: Die Kieselsteine zitierten die Ausstellung in New York, die Fotos waren Reproduktionen von bereits publizierten Fotografien eben dieser Ausstellung²⁸, die Modelle spielten Varianten unterschiedlicher Hängungen durch. Das vorgefundene Material wurde bei Müller neu verwertet: „Ich greife gerne auf eine vorgegebene Ästhetik zurück und verändere die Aussage, um mit Erwartungshaltungen zu spielen. Ich nehme gern ein bestimmtes Arrangement, eine bestimmte Fassade und verändere ihre Bedeutung.“²⁹

Die direkte Bezugnahme auf Displayelemente – Vitrienen, Sockel, etc. – findet sich in vielen anderen Projekten Müllers, wie zum Beispiel in „Feste Werte“ von 1991 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel. In dieser Installation inszenierte er eine Auktion seiner vergangenen Projekte durch zahlreiche Hinweise auf die eigene Geschichte, aber auch auf jene des Palais des Beaux-Arts. Zwei weitere Ausstellungen fanden zur gleichen Zeit im selben Gebäude statt, eine Versteigerung unterschiedlicher Objekte und die Schau „Triumph des Barock“. Müller lenkte in Verbindung mit diesen benachbarten Ausstellungen die Aufmerksamkeit auf die Mittel, mit denen Objekte zur Schau gestellt werden und durch die ihnen Wert beigemessen wird. Für die Präsentation seiner Auktionsstücke verwendete Müller Jugendstilvitrienen, in denen er Objekte wie „sehr seltene Eintrittskarten“, „merkwürdig gepresste Kleeblätter“ und so weiter, arrangierte. Einerseits bezog sich Müller auf die in benachbarten Räumen ähnlich gezeigten Kronjuwelen, andererseits gab es einen direkten Bezug zu Marcel Broodthaers, der identische Vitrienen verwendete und als belgischer Künstler auch mit dem Palais des Beaux Arts in Verbindung stand. Die Inszenierung einer fiktiven Auktionsausstellung zitierte in gewisser Weise auch Broodthaers erfundenes „Musée d' Art

²⁸ Vgl. Wolfgang Kos, Gudrun Ratzinger (Hg.), Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren. Nürnberg 2009. S 68.

²⁹ Ein Gespräch zwischen James Meyer und Christian Philipp Müller. S 53.

Moderne, Département des Aigles“. In einem weiteren, abgedunkelten Raum, der als Durchgang zu den eigentlichen Ausstellungsräumen diente, zeigte Müller aufeinander gestapeltes Plexiglas, das ursprünglich in seiner Installation „Köln-Düsseldorf“ von 1990 zu Vitrinen zusammengebaut war. Schon in dieser Arbeit wurde den Vitrinen ihr eigentlicher Zweck genommen, indem sie in unterschiedlicher Größe nebeneinander aufgestellt eine Statistik formten und so einen skulpturalen Charakter bekamen. In „Feste Werte“ verloren sie endgültig ihre Bestimmung und dienten nur mehr als „dekorative Objekte“, als die sie auch der Katalog auswies. Die mystische Atmosphäre im Raum verlieh ihnen zusätzliche Bedeutung. Der Besucher wurde so auf die folgende Juwelenausstellung vorbereitet und auf die Präsentationsmedien aufmerksam gemacht, die eine große Rolle bei der Erzeugung von Werten und ästhetischen „Qualitäten“ spielen.³⁰



Ahh. 26 Christian Philinn Müller. Feste Werte. 1991

Ahh. 27 Christian Philinn Müller. Köln-Düsseldorf. 1990

„The Family of Austrians“ beschränkte sich nicht darauf, einzelne Displayelemente zu zitieren. Die erzeugten Bezüge zwischen der Intervention und der permanenten Präsentation unterstrichen die Tatsache, dass Objekte in einer Ausstellung niemals für sich alleine stehen: „Im Ausstellungskontext sind Objekte und andere Inszenierungsmittel eben nicht mehr isolierte Bedeutungsträger, sondern als Teil eines komplexen Zeichensystems zu begreifen.“³¹ Müller veränderte die Wahrnehmung der durch das Museum erzählten Geschichte nur durch eine Hinzufügung, ohne an der Präsentation selbst etwas zu verändern. In Verbindung mit den Fotografien können auch die sie umgebenden Objekte und Porträts als Klischeevorstellungen erkannt werden, sodass sich der Besucher davon distanzieren wird und sich nicht mehr vorbehaltlos mit der glorreichen Vergangenheit seines Landes identifizieren kann. Die Intervention beschränkte sich somit nicht darauf, rein räumlich in die Dauerausstellung gesetzt zu werden, sondern griff wirksam in sie ein.

³⁰ Vgl. Miwon Kwon, *Fluktuierende Werte*. S 20.

³¹ Roswitha Muttenthaler, *Gesten des Zeigens – zur Kapazität von Ausstellungsdisplays, Geschlechtergeschichten erzählen*. In: Christine Burckhardt-Seebass, Sabine Allweier (Hg.), *Geschlechter-Inszenierungen. Erzählen – Vorführen – Ausstellen*. Münster, New York, München, Berlin 2003. S 54.

Welche neue Bedeutungen Objekte allein durch ihre Anordnung bekommen können, untersuchten auch andere Künstler. Zum Vergleich seien neben Müller zwei weitere genannt: 1996 holte Hans Haacke in „AnsichtsSachen/ViewingMatters“ im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam Kunstwerke der Sammlung aus den Depots und präsentierte sie in den Museumsräumen auf Depotstellwänden hängend. Damit verwies er auf die Sammlungspolitik hinter den Kulissen und thematisierte die Subjektivität der Ankäufe und der Auswahl der tatsächlich gezeigten Kunstwerke:

I meant to demonstrate that every presentation of works from the collection is inevitably a highly selective choice, driven by an ideologically inflected agenda – as was mine. It's often assumed that what we get to see on the walls of museums is a disinterested display of the best works, and represents a reliable account of history. This, of course, is never the case. The canon is an agreement by people with cultural power at a certain time. It has no universal validity.³²

Auf den umliegenden Wänden kombinierte Haacke Werke, die auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang zueinander standen. Das wesentliche Ziel war es, durch diese Konfrontation neue und unerwartete Bedeutungen zu erzeugen.

In „Mixed Messages“ ging Haacke 2001 ähnlich vor: in dieser Zusammenarbeit zwischen der Serpentine Gallery und dem Victoria and Albert Museum konnte Haacke aus letzterem Werke wählen, die er in der Serpentine Gallery ausstellte. Er fügte sehr heterogene Objekte zusammen, deren Verknüpfung zahlreiche Assoziationen zu unterschiedlichen Themen freisetzen: Nationalität, Geschlecht und Identität, Krieg, Kolonialismus und so weiter.³³ Die BesucherInnen waren aufgerufen, einen kritischen Blick auf die Präsentationsmethoden und die Bedeutungsmacht des Museums zu werfen.



Abb. 28 Hans Haacke, AnsichtsSachen, 1996



Abb. 29 Hans Haacke, Mixed Messages, 2001

³² Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird, Hans Haacke. London 2004. S 15–16.

³³ Vgl. ebenda. S 86.

Eine andere sehr effektive ortsspezifische Arbeit, die mit Hilfe von vorhandenen Objekten einer Sammlung durch eine unerwartete Zusammenstellung eine Geschichte neu erzählte und gleichzeitig die Stereotypen, die diese Objekte transportieren können, aufdeckte, ist Fred Wilsons „Mining the Museum“. 1991 lud The Contemporary, ein Museum in Baltimore, Maryland, Wilson ein, sich eine Sammlung in der Stadt auszusuchen, um sie für eine Installation zu verwenden. Wilson entschied sich für die Maryland Historical Society, deren Direktor bereitwillig zustimmte, da das Projekt seinem Vorhaben entsprach, die sehr traditionelle Institution zu modernisieren.³⁴ Wilson erstellte mit den Objekten der Sammlung eine Ausstellung, die die Geschichte der Sklaverei in Maryland erzählte. Durch die Kombination bekamen die Objekte eine neue Bedeutung und verloren ihre scheinbare Neutralität; die Komplizenschaft des Museums am Erzeugen von Rassismen wurde durch sie deutlich. Im Folgenden sollen einige Beispiele herausgegriffen werden:

Wilson verwendete zur Unterteilung seiner Installation Oberbegriffe wie „Metalwork 1793–1880“, „Modes of Transport“ und so weiter, und spielte damit auf die Methode des Museums an, durch eine derartige Klassifizierung Strukturen zu schaffen, die die historischen Hintergründe ausblenden können. In der „Sektion“ „Metalwork 1793–1880“ zeigte Wilson Silbergeschirr und Sklavenfesseln, um darauf hinzuweisen, dass ökonomischer Luxus auf Sklaverei aufgebaut war.



Abb. 30 Fred Wilson, Mining the Museum, 1992

In einen Kinderwagen legte Wilson eine Ku Klux Klan Mütze und kombinierte dies mit einer Fotografie, die ein schwarzes Kindermädchen mit dem Kinderwagen ihres weißen Zöglings – durch die Installation gleichzeitig als ihr zukünftiger Unterdrücker ausgewiesen – zeigt.

³⁴ Vgl. Lisa G. Corrin (Hg.), Mining the Museum. An installation by Fred Wilson. New York 1994. S 10.



Abb. 31 und 32 Fred Wilson, Mining the Museum, 1992

In einem weiteren Raum stellte Wilson eine Entenjagd der Suche nach entflohenen Sklaven gegenüber. Nur auf den ersten Blick schienen die Objekte nichts miteinander zu tun zu haben. Die ausgestellten schriftlichen Beschreibungen beider „Jagdformen“ legten in ihren sprachlichen Übereinstimmungen die Gemeinsamkeit offen. Eine kleine schwarze Soldatenfigur wurde von Entenködern umringt, ein langes Jagdgewehr war vor Aushängen mit Belohnungen für das Einfangen der Sklaven platziert.



Abb. 33 und 34 Fred Wilson, Mining the Museum, 1992

Die Installation war um einiges umfassender, als hier beschrieben; die genannten Beispiele sollen zeigen, wie Wilson in seiner Arbeit durch überraschende Bezüge die Objekte neu deutete und die Darstellung in Museen als nicht neutral aufdeckte. In diesem Punkt ist sie vergleichbar mit Christian Philipp Müllers „The Family of Austrians“, auch wenn es sich generell um einen etwas anderen Zugang handelte.

2.4. David Moises, Die Sammlung David Moises, 2009

Quergeblickt, Technisches Museum Wien

Auf den ersten Blick fiel die Arbeit von David Moises den BesucherInnen nicht weiter als Fremdkörper in der Sammlung des Technischen Museums auf: In alten Vitrinen aus dem Bestand des Museums waren die Objekte der „Sammlung David Moises“ untergebracht und schienen sich harmonisch in ihre Umgebung einzugliedern. Bei näherer Betrachtung wurde jedoch deutlich, dass es sich hier um außergewöhnliche Exponate handelte: Zunächst war da ein Kästchen mit Deckel und Schalter zu sehen. „The Ultimate Machine nach Claude E. Shannon“ funktioniert folgendermaßen: wird der Schalter betätigt, öffnet sich der Deckel, eine Hand kommt zum Vorschein, die den Schalter wieder umlegt und somit den Mechanismus wieder schließt. Ein futuristisch anmutendes Bügeleisen mit dem Titel „Parilla Racing Iron“ (in Anspielung auf den Motoradhersteller Parilla) und die Darstellung eines Gedankenexperiments, bei dem die Frage gestellt wurde, wie dick ein Seil sein müsste, an dem die Welt hängen könnte, fanden sich in weiteren Vitrinen.



Abb. 35 David Moises, Die Sammlung David Moises, 2009



Abb. 36 The Ultimate Machine nach Claude E. Shannon



Abb. 37 Parilla Racing Iron

David Moises beschäftigt sich generell mit „beweglichen Objekten, die oft auch benutzbar sind“.¹ Sein Zugang zu mechanischen Gegenständen ist ein sehr spielerischer. Oftmals zerlegt er sie, um ihnen anschließend eine neue Funktion zuzuteilen. Das Ergebnis ist häufig humorvoll, dennoch geht der Umformung eine reflektierte Beschäftigung mit dem Objekt voran: „In Spiele wird eine Ernsthaftigkeit gelegt und ernste Dinge erfahren eine spielerische Auseinandersetzung.“²

¹ http://www.charimgalerie.at/download/davidmoises_werkliste.pdf

² OÖ Landesgalerie (Hg.), Objekt – Video. Linz 1996. S 114.

Die Dinge, die im Technischen Museum zu sehen waren, wurden vom Künstler nicht erst erfunden, sondern existieren alle tatsächlich. Es handelt sich um Erfindungen, die es nicht in die offizielle Technikgeschichte geschafft haben. Andererseits sind es auch Kuriositäten, die gezeigt wurden, als wären sie mit den anderen Ausstellungsstücken des Museums gleichwertig. Das Display ließ keinen Zweifel daran, dass man hier wichtige Objekte vor sich hatte. Erkannte der Besucher, dass er es mit nicht ganz ernstzunehmenden Dingen zu tun hatte, sorgte gerade die Präsentation für Verunsicherung. Man mochte sich fragen, ob man den Wert, den die Exponate doch haben müssen, allein schon deswegen, weil sie hier im Museum ausgestellt wurden, übersehen hatte. Vielleicht gab man den Objekten eine tiefere Bedeutung, die sie gar nicht hatten. Oder aber man fühlte sich hintergangen und fragte sich, warum solche Spielereien in einem Museum zu sehen sind. Nicht nur, dass sie den Anspruch von „wertvollen“, „bedeutungstragenden“ Objekten nicht zu erfüllen schienen, wirkte es so, als ob sie sich auch noch über den Fortschrittsgedanken, der in diesem Museum vermittelt wird, lustig machten. Die offenbare Nutzlosigkeit der Exponate irritierte, auch wenn sie sehr humorvoll waren.

Die meisten Sammlungen werden zu einem Großteil in einem Depot aufbewahrt. Für den öffentlich zugänglichen Ausstellungsraum werden nur die „Prunkstücke“ ausgewählt. Im Falle des Technischen Museums waren sie einmal besonders innovative Erfindungen, repräsentieren einen Meilenstein in der technischen Entwicklung, sind ein besonders frühes Beispiel einer Errungenschaft, stellen die besondere nationale Leistung dar oder entsprechen weiteren, subjektiven Auswahlkriterien der Kuratoren.

Die anscheinend „nicht passenden“ Objekte David Moises versuchten eine Kanonverschiebung, die sich der festgeschriebenen Technikgeschichte widersetzte. Sie warf außerdem die Frage auf, wer denn eigentlich bestimmt, welche Objekte gesammelt, verwahrt und ausgestellt werden. Wer gibt den Dingen ihren Wert und wer definiert diesen Wert? Inwiefern trägt das Display dazu bei, dass diese Objekte als etwas Wertvolles wahrgenommen werden?

Diesen Überlegungen gingen bereits zahlreiche KünstlerInnen nach und behandelten sie in verschiedenen Arbeiten. Die Sammlungen von Museen - üblicherweise die Domäne der SammlungskuratorInnen - sind dafür ein wesentlicher Ausgangspunkt. Im Folgenden sollen Beispiele angeführt werden, in denen KünstlerInnen sich der Depots bemächtigen, indem sie sonst ungesehene Objekte ans Tageslicht holen oder durch eine ungewöhnliche Aufstellung

die üblichen Kategorisierungen unterwandern. Exemplarisch dafür werden Arbeiten von Andy Warhol und Marc Dion angeführt. Letzterer vertritt auch eine weitere Variante, bei der er alle Tätigkeiten des Museums übernimmt, indem er selbst sammelt, archiviert und ausstellt. Mit Claes Oldenburg, Daniel Spoerri und Marcel Broodthaers sollen drei Künstler genannt werden, die so weit gingen, ihr eigenes, fiktives Museum zu kreieren.

In den meisten dieser Beispiele werden Sammlungen mit trivialen, alltäglichen und wertlosen Dingen präsentiert. In der Tradition der Readymades erlangen diese Alltagsgegenstände ihre Bedeutung allein schon durch die Tatsache, dass sie in einer kulturellen Institution präsentiert werden. Die Form der Darstellung, die sich an der herkömmlichen, traditionellen Kategorisierung von Exponaten orientiert, trägt dazu noch bei. Wie bei David Moises werden bewusst alte Vitrinen und Displays verwendet. Einerseits werden die Objekte dadurch aufgewertet, andererseits wird die Konfrontation mit den gewohnten Ausstellungsstücken noch deutlicher.

Eine frühe Arbeit, die sich mit einer Sammlung beschäftigte, die dem Künstler zur Verfügung gestellt wurde, war „Raid the Icebox“ von 1969. Andy Warhol wurde in diesem Jahr von der Rhode Island School of Design eingeladen, eine Ausstellung zu kuratieren, die auf den Objekten aus dem Museum of Art in Providence basieren sollte. Warhol wählte nicht einzelne Gegenstände einer Sparte aus, sondern zeigte den gesamten Sammlungsbestand zu einem bestimmten Thema, zum Beispiel Schuhe oder Stühle, wobei er auch Duplikate oder beschädigte Objekte nicht aussortierte. Er nahm keine Wertigkeit unter den Gegenständen vor, sondern präsentierte alle gleich, lediglich nach ihrer Zugehörigkeit zu einer Kategorie geordnet. Damit stellte er einerseits das Depot selbst aus und thematisierte andererseits die Auswahl, die normalerweise aus dem viel größeren, vorhandenen Inventar getroffen wird.³



Abb. 38 Andy Warhol, Raid the Icebox, 1970

³ Vgl. James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London 2001. S 18.

Ein jüngeres Beispiel für einen Künstler, der sich als Sammler betätigt und sich mit der Präsentation der Sammlung im Museum auseinandersetzt, ist Mark Dion. Seine Installationen spiegeln die Tätigkeiten des Museums auf künstlerische Weise wieder:

Ich übernehme einen Teil der Aufgabe des Museums, zu sammeln, auszustellen und zu archivieren; auf diese Weise zeige ich die Methoden, mit denen das Museum seine Aktivitäten für das Publikum aufbereitet. Wenn man die Rolle des Museums verdichtend zusammenfasst, kann man seine institutionelle Methodik aus der Distanz betrachten.⁴

Naturhistorische Museen und ihre wissenschaftlichen Methoden interessieren Dion besonders, wobei er sich auch auf die Wunderkammer und frühe private Sammlungen bezieht. Er verwendet häufig Proben und Naturpräparate; oft haben seine Arbeiten naturwissenschaftliche Hintergründe. „Taxonomy of Non-endangered Species“ von 1990 basierte zum Beispiel auf den Theorien des Zoologen Baron Georges Cuvier, der im 19. Jahrhundert zum Phänomen des Aussterbens einiger Arten forschte. Auf einer Leiter ließ Dion eine Mickey Maus in der Rolle von Cuvier Vorträge zu dessen Theorien halten. Auf zwei Regalen standen „konservierte“ Plüschtügel, die Konkurrenten von Walt Disney vertraten. Dion zog hier eine Parallele zwischen dem Aussterben von Arten in der Natur und der kommerziellen Vorherrschaft des Disney Konzerns, der Mitbewerber vom Markt verdrängt.⁵



Abb. 39 Mark Dion, Taxonomy of Non-endangered Species, 1990

Für das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid forschte Dion 1994 in dessen Archiven zu jenen Personen, die 1862–66 eine Expedition zum Pazifik unternahmen. In seiner Ausstellung feierte er die Entdecker nicht als Gründer der naturwissenschaftlichen Sammlung des Museums, wie das üblicherweise geschieht, sondern stellte sie selbst wie

⁴ Zit. in: James Meyer, Der funktionale Ort. In: Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel. Zürich 1995. S 32.

⁵ Vgl. James Putnam, Art and Artifact. S 93.

Objekte aus, und zwar mit Hilfe eines Displays, das der Art, wie diese Forscher fremde Kulturen ethnographisch darzustellen pflegten, entsprach.⁶

Die Wunderkammer diente als Inspiration für Dions Installation „Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts“ von 1997. In voneinander getrennten Kompartimenten eines großen Schrankes arrangierte er verschiedenste Objekte, die jeweils einer bestimmten Disziplin zugehörig waren. Die deutliche Abgrenzung sollte den mangelnden Austausch unter den Fachrichtungen thematisieren. Dion plädierte hier für eine Aufhebung dieser Grenzen, die einen weiteren Fortschritt ermöglichen würde.⁷



Abb. 40 Mark Dion, Collectors Collected, 1994



Abb. 41 Mark Dion, Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts

Den Kreislauf von Entdecken und Sammeln, Klassifizieren und schließlich Ausstellen stellte Dion in der aufwendigeren Arbeit „Tate Thames Dig“ von 1999–2000 nach. In der Nähe der beiden Ausstellungshäuser der Tate grub Dion mit Helfern am Ufer der Themse nach Objekten. Die Fundstücke hatten eine große Bandbreite und reichten von antiken Tonscherben bis zu zeitgenössischen Plastiktelefonkarten. Sie wurden alle in Zelten archäologisch untersucht, gereinigt und klassifiziert. BesucherInnen konnten das Geschehen verfolgen. Anschließend wurde eine Auswahl in der Tate Gallery in traditionellen, alt aussehenden, aber speziell für Dion angefertigten Vitrinen gezeigt.⁸

⁶ Vgl. ebenda. S 105.

⁷ Vgl. ebenda. S 74–75.

⁸ Vgl. ebenda. S 40–41.



Abb. 42 – 45 Mark Dion, Tate Thames Dig, 1999-2000

Die Beschäftigung mit dem Sammeln, Kategorisieren, Auswählen und Ausstellen führte bei manchen Künstlern so weit, ganze – fiktive – Museen entstehen zu lassen. Claes Oldenburg erschuf das „Mouse Museum“, in dem er Gegenstände, die er seit Mitte der 1960er Jahre sammelte, ausstellte. Es handelte sich um 385 alltägliche Konsumgüter, Spielzeuge, Kitschobjekte und Kuriositäten. Was hier klassifiziert wurde, waren Stereotype amerikanischer Kultur. Das Museum, das Oldenburg dafür bauen ließ und das ab den 1970er Jahren an verschiedenen Ausstellungsorten als Museum im Museum gezeigt wurde, hatte die Form des Kopfs von Mickey Mouse oder aber auch einer frühen Filmkamera.⁹

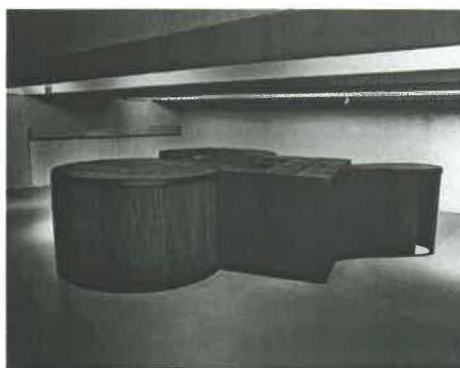


Abb. 46-48 Claes Oldenburg, Mouse Museum, 1965-77

Daniel Spoerri erschuf 1977 das „Musée sentimental“, das zunächst im Centre Pompidou in Paris, später an drei weiteren Orten bis 1989 in geänderten Fassungen gezeigt wurde. Die Objekte, die er auswählte, waren an die Ausstellungsorte angepasst. Die Kriterien für die subjektive Sammlung Spoerris waren nicht der künstlerische oder historische Wert eines Gegenstandes, sondern der Bezug zur jeweiligen Stadt. Meist waren alltägliche Geschichten,

⁹ Vgl. ebenda. S 20–22.

Mythen oder Erinnerungen die Ausgangspunkte für die Zusammenstellung der Objekte. So wurde, zum Beispiel, in Köln ein Fußball ausgestellt, der in einem wichtigen Spiel verwendet wurde, bei dem Köln die gegnerische Mannschaft aus Düsseldorf besiegte.¹⁰

Das komplexeste und berühmteste fiktive Museum ist aber Marcel Broodthaers' schon erwähntes „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“. Broodthaers variierte dieses erfundene Museum, in dem er alle Funktionen, vom Direktor und Kurator bis zum Pressesprecher selbst übernahm, mehrmals. Zunächst „eröffnete“ Broodthaers in seiner Wohnung in Brüssel 1968 die „Section XIX Siècle“. Er kombinierte dabei Transportkisten mit Reproduktionen von Gemälden aus dem 19. Jahrhundert. Genau ein Jahr später ließ er einen Lieferwagen zum Abbau kommen und lud zur Finissage der Ausstellung ein. Das „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ war damit aber nicht beendet. Die Idee wurde noch vier weitere Jahre mit neuen Sektionen weitergeführt: Die „Section Littéraire“ 1968–70 war ebenfalls in Broodthaers Wohnung zu sehen, es folgten die „Section XVIIème Siècle“ 1969 in Antwerpen, die „Section XIXème Siècle (Bis)“ 1970 in der Städtischen Kunsthalle, Düsseldorf, die „Section Cinéma“ 1971 in Düsseldorf, die „Section Financière“ 1971 in der Galerie Michael Werner, Köln, wo der Bankrott der Ausstellung verkündet und sie zum Verkauf angeboten wurde, die „Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)“ 1972 in der Städtischen Kunsthalle, Düsseldorf, und schließlich die „Section Publicité, Section d'Art Moderne“ und das „Musée d'Art Ancien, Galerie du XXème Siècle“ 1972 auf der Documenta V, Kassel.¹¹

In der Ausstellung „Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)“ vereinte Broodthaers sämtliche Darstellungen von Adlern und zeigte auch Leihobjekte aus anderen Museen. Das Display entsprach ganz einer herkömmlichen Ausstellung, doch die Anordnung der sehr unterschiedlichen Exponate war völlig unsystematisch und zufällig, unabhängig ihres Materials, ihrer Bedeutung, Symbolik oder Herkunft. Es gab keine erkennbare geographische oder zeitliche Logik in der Präsentation. Die Beschriftung der Objekte lautete „This is not a work of art“, abwechselnd in Englisch, Deutsch und Französisch. Hier wurden die beiden Vorbilder Broodthaers, nämlich Marcel Duchamp und René Magritte, offenkundig. Mit den Labels spielte er einerseits auf Magrittes „Ceci n'est pas une pipe“ an und thematisierte damit das komplizierte Verhältnis zwischen Objekt, dessen Abbildung und

¹⁰ Vgl. Ebenda. S 24–25.

¹¹ Vgl. Rainer Borgemeister, Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present. In: Benjamin Buchloh (Hg.), Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts, London 1988. S 137.

dessen Bezeichnung, beziehungsweise Bedeutung. Andererseits kehrte er Duchamps Postulat, dass jegliche Gegenstände, die in einer Kunstinstitution ausgestellt werden, allein dadurch zu Kunstwerken gemacht werden, um. Er wendete diese Umkehrung nicht nur bei Readymades an, sondern auch bei Exponaten aus anderen Museen, die längst ihren Status als Kunstwerke besaßen, der ihnen nun aber wieder genommen wurde.¹² In einem Interview fasste Broodthaers den Bezug zu den beiden Künstlern lapidar zusammen: „„This is not a work of art“ is a formula obtained by the contradiction of a concept by Duchamp and an antithetical concept by Magritte. It allowed me to decorate Duchamp's urinal with the emblem of an eagle smoking the pipe.”¹³

Broodthaers bediente sich der üblichen Ausstellungskonventionen, indem er aus anderen Museen geliehene Objekte in einem konventionellen Display kombinierte. Er nahm diesen Werken jedoch ihre Bedeutung, die sie durch die Klassifikation innerhalb ihrer Sammlung erhalten hatten, da er sich der Wiedergabe dieser Ordnung in der Ausstellung komplett verweigerte. Die zufällige Auswahl und Gliederung stellte diesen zuvor zugewiesenen Wert in Frage:

The old order, the apparently self-evident taxonomy of cultural specimens, has been fractured. The principle of classification that formerly contained them has been exposed as a fiction. Its place is taken – but undogmatically, merely as an example, with no claims to permanence – by another equally fictional order, but one that is clearly dependent on the subject, “heterarchical”, not hierarchical. Not only is the idea of what constitutes art revealed as a lie, or at any rate a fabricated truth, but the fundamental system of our culture, the rules that govern the demarcation of the system's subdivisions, are interrogated in relation to their hierarchical structure.¹⁴



Abb. 49 Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX Siècle, 1968



Abb. 50 Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute), 1972

¹² Vgl. ebenda. S 143.

¹³ Zit. ebenda. S 143–144.

¹⁴ Ebenda. S 146.

David Moises „schmuggelte“ seine Objekte auf Einladung des Technischen Museums in die Sammlung, ebenso wurden Warhol und die anderen genannten Künstler von den Institutionen aufgefordert, in deren Sammlungen einzugreifen beziehungsweise die eigenen Sammlungen zu präsentieren. Es gibt allerdings auch Beispiele, in denen KünstlerInnen eine „Guerillataktik“ anwenden und unautorisiert ihre Kunst in Museen platzieren.

So brachte Dove Bradshaw 1976 im Metropolitan Museum of Art in New York heimlich ein Label neben einen Feuerlöschschlauch hinter Glas an. Die Beschriftung machte den Schlauch zum Kunstobjekt: Es wurde das Material und die Technik genannt und Bradshaw als Künstlerin ausgegeben. Zwar wurde das Label bald entdeckt und entfernt, aber Bradshaw installierte und fotografierte es immer wieder aufs Neue. Sie produzierte Postkarten, die sie unerlaubt unter die Postkarten im Museumsshop steckte. In weiterer Folge verkauften sich ihre inoffiziellen Karten sehr gut. Das Museum erwarb schließlich die Originalfotografie und ersetzte Bradshaws Postkarten durch seine eigenen. Die Aktion wurde so nachträglich als Kunst anerkannt und offiziell als solche verkauft.¹⁵

Ähnlich ging die Künstlerin 1979 im Museum of Modern Art in New York vor: Sie reproduzierte eine in diesem Museum verwendete „Do not touch“-Tafel, versah sie mit einem Objektlabel und brachte sie in einem Raum an. Bald wurde dieser Eingriff von einer Aufsicht entfernt.¹⁶

¹⁵ Vgl. James Putnam, *Art and Artifact*. S 159–160

¹⁶ Vgl. ebenda. S 172.

3. Zusammenfassung

Die vier hier besprochenen Interventionen wurden bewusst als institutionskritische Arbeiten ausgewählt, die sich nicht damit begnügen, sich mit den architektonischen Gegebenheiten, der baulichen Geschichte oder anderen formalen Details eines Museums auseinanderzusetzen.¹

Roman Ondák bemächtigte sich zwar eines äußerlichen Details des Wien Museums, ging aber über ein bloßes Zitieren oder eine Aneignung der Form weit hinaus: seine Installation am Dach des Gebäudes stellte allgemeine Fragen zur Institution Museum. Die Aufmerksamkeit des Betrachters erreicht er in seinen Arbeiten durch leichte Verschiebungen und Irritationen in der gewohnten Wahrnehmung. Dabei geht Ondák durchaus humorvoll vor und spricht nicht nur Besucher einer Ausstellung an, sondern dringt immer wieder in den öffentlichen Raum vor, wo er auch Passanten überrascht, die nicht erwarten, ein Kunstwerk zu sehen.

Roman Ondáks Strategien stehen in der Tradition der frühen Institutionskritik eines Michael Ashers und Daniel Burens, die durch architektonische Eingriffe den institutionellen Rahmen im Kunstbetrieb thematisierten.

Miriam Bajtala geht in ihrer Beschäftigung mit der Geschichte des Technischen Museums und der Aufdeckung bestimmter Hintergründe sehr analytisch vor. Ihre Arbeit dokumentiert die Vorkommnisse zur Zeit des Nationalsozialismus und macht Zeugnisse aus dem Archiv der Öffentlichkeit zugänglich, ohne allerdings auf eine künstlerische Herangehensweise zu verzichten. Das zeigt sich unter anderem an der intensiven Auseinandersetzung mit dem Raum, die typisch für ihre Vorgehensweise ist.

Als Referenzpunkt zur Institutionskritik dient bei Bajtalas Intervention der Künstler Hans Haacke. Politische Hintergründe bilden den Schwerpunkt in seinem Werk seit den 1960er Jahren. Seinen ortsspezifischen Arbeiten gehen genaueste Untersuchungen des gesellschaftspolitischen Kontextes vor Ort voran. Die kritische Auseinandersetzung mit einem Thema wird bei Haacke dabei stets künstlerisch umgesetzt.

Christian Philipp Müller machte sich als institutionskritischer Künstler bereits in den 1990er Jahren einen Namen. Seine Intervention „The Family of Austrians“ ist eine vielschichtige

¹ Vgl. die bereits zitierte Definition von Institutionskritik von Andrea Fraser: „As such it can be distinguished first of all from site-specific practices that deal primarily with the physical, formal, and architectural aspects of places and spaces.“ (Andrea Fraser, What is Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 305–306.)

Arbeit, die sich mit verschiedenen Repräsentationsmodi in einem Museum, beziehungsweise einer Ausstellung, und deren bedeutungs- und identitätsstiftender Wirkung beschäftigt. Die Platzierung seiner bereits vorher existierenden Installation in den Räumen des Wien Museums verleiht ihr eine neue Bedeutungsebene. Die Fotografien der Ausstellung „The Family of Man“, die ein sehr stereotypes Österreichbild vermitteln, treten in Beziehung zu den sie umgebenden Herrschaftsbildern der Schausammlung. Müller wendet hier wie in seinen zahlreichen anderen Projekten die Strategie einer verdichteten Kontextanalyse an, deren Ergebnisse er durch eine künstlerische Arbeit vermittelt, die sich in enger Verbindung mit dem Ort entfaltet und stets sehr komplex ist.

Im Wien Museum konnte „The Family of Austrians“ allerdings diese Bezüge und Bedeutungen schwer vermitteln: Die Information über das Werk war nicht sehr ausführlich und widersprach damit dem Wunsch des Künstlers, die Hintergründe und Vorgehensweisen möglichst transparent zu machen. Der einzige Text, der in der Ausstellung die Werke erläuterte, bestand aus einem Folder, den die Besucher mitnehmen konnten. Im Falle von Müllers Intervention handelte es sich um etwa zehn Zeilen, die in erster Linie auf den Ausgangspunkt, nämlich die Ausstellung „The Family of Man“, eingehen. In einem Satz wird die Galerie Metropol erwähnt („Die beiden Modelle zeigen am Beispiel der Wiener Galerie Metropol die Variierbarkeit der Exponate.“²), der aber nicht erklärt, dass Müller das Werk dort bereits gezeigt hat und deshalb mehr zur Verwirrung beiträgt. Auf Müllers institutionskritische Ansätze generell oder die Bezüge zur permanenten Präsentation des Wien Museums wird überhaupt nicht eingegangen. Ein Besucher, der das Werk Müllers nicht kennt, wird aus diesen Informationen wenig erfahren.

David Moises Intervention schmuggelte Objekte als Teil einer fiktiven Sammlung in das Museum und machte damit die klassischen Aufgaben eines Museums – Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen – zum Thema. Er warf die Frage auf, wer bestimmt, was Wert hat und in die (Technik)Geschichte eingehen darf und was nicht, und lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass die Auswahl nicht von objektiven Kriterien abhängt, sondern von unterschiedlichen auch willkürlichen Faktoren, wie, zum Beispiel, den subjektiven Vorlieben eines Sammlungskurators oder der Ankaufpolitik eines bestimmten Direktors. Mit der Einführung von Objekten, die durchaus als innovativ bewertet werden könnten, es aber nicht in den Kreis anerkannter Erfindungen geschafft haben, trägt er zu einer Kanonverschiebung bei.

² Foldertext des Wien Museums.

Zahlreiche andere Künstler haben sich mit dem Prozess des Sammelns, Verwahrens und Ausstellens und der Tatsache, dass Objekten durch ihre Präsentation in einem Museum erst ein Wert zugeschrieben wird, beschäftigt. Als Beispiele können Andy Warhol und Marc Dion dienen, die sich verschiedener Sammlungen bemächtigt haben, um aus diesen unkonventionelle Ausstellungen zu kreieren, während Claes Oldenburg, Daniel Spoerri und vor allem Marcel Broodthaers eigene, fiktive Museen schufen und damit das Entstehen von Sammlungen, ihre Präsentation und Bedeutung kritisch beleuchten konnten.

Bibliografie

Julie Ault, Ausstellung: Unterhaltung, Praxis, Plattform. In: Christian Kravagna (Hg.), Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000. S 160–185

Monica Bonvicini, I believe in the skin of things as in that of women. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 183–189

Rainer Borgemeister, Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present. In: Benjamin Buchloh (Hg.), Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts, London 1988. S 135–151

Sabine Breitwieser (Hg.), Mia san mia. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001

Sabine Breitwieser im Gespräch mit Sabeth Buchmann. Wien, 3. November 2007. In: Sabine Breitwieser (Hg.), Ausstellungen Generali Foundation Exhibitions 1989–2008. Wien 2008. S 559–569

Sabine Breitwieser (Hg.), Ausstellungen Generali Foundation Exhibitions 1989–2008. Wien 2008

Benjamin Buchloh (Hg.), Michael Asher. Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Nova Scotia 1983

Benjamin Buchloh (Hg.), Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts, London 1988

Sabeth Buchmann, Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas.

http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf

Daniel Buren, Funktion des Museums. In: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Köln 2001. S 43–46

Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel. Zürich 1995

Lisa G. Corrin (Hg.), Mining the Museum. An installation by Fred Wilson. New York 1994

Silvia Eiblmayr (Hg.), Roman Ondák. Köln 2007

Charles Esche, Temporariness, Possibility and Institutional Change. In: Simon Sheik (Hg.), In the Place of the Public Sphere. Berlin 2005. S. 122–141

Sammlung Essl (Hg.), Austria Contemporary. Klosterneuburg, Wien 2008

Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 123–135

Andrea Fraser, What is Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 305–309

Elisabeth Fritz, Michael Asher. Werke 1979–2007. Diplomarbeit Universität Wien 2007

Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird, Hans Haacke. London 2004

Isabelle Graw, Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). In: Texte zur Kunst, Heft 1, Herbst 1990, S 163–175

Isabelle Graw, Beyond Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 137–151

Renée Green, Beyond. In: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 159–169

Hans Haacke, Und Ihr habt doch gesiegt. Historischer Rückblick. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia*. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 128–139

Textauszug aus Hans Haacke, Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York 1971. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia*. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 149–156

Jens Hoffmann, The curatorialization of Institutional Critique. In: John C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique and After*, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006. S 323–335

Anne Hoormann, Gerhard Schweppenhäuser, Das überholte Subjekt. Zur politischen Ästhetik Hans Haackes. In: Anne Hoormann (Red.), *Standortkultur. Das Politische und die Kunst*. Hrsg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1998. S 83–97

Anne Hoormann (Red.), *Standortkultur. Das Politische und die Kunst*. Hrsg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1998

Agnes Husslein-Arco, Vorwort. In: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Gudrun Kampl. Johannes Lukas von Hildebrandt. Wien 2007. S 4–5

Philipp Kaiser, Müllers Welten. In: Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007

Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007

Kölner Kunstverein (Hg.), Roman Ondák. Köln 2005

Wolfgang Kos, Gudrun Ratzinger (Hg.), *Fifty Fifty*. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren. Nürnberg 2009

Christian Kravagna, Eine Rose ist eine Rose. Ein Volk ist ein Volk. In: Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia*. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 29–49

Christian Kravagna (Hg.), *Agenda*. Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000

James Meyer, Der funktionale Ort. In: Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel. Zürich 1995.
S 24–39

Miwon Kwon, Fluktuierende Werte. In: Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel
2007. S 15–28

Helmut Lackner (Hg.), 100 Jahre Technisches Museum Wien. Wien 2009

Guy Lelong, Daniel Buren. Paris 2002

Heike Maier-Rieper (Red.), Die Neue Welt - Christian Philipp Müller. Melk. Eine Art Locus
Æmonus. Köln 2007

James Meyer. Das Schicksal der Avantgarde. In: Christian Kravagna (Hg.), Agenda.
Perspektiven kritischer Kunst. Wien 2000. S 70–92

Ein Gespräch zwischen James Meyer und Christian Philipp Müller. In: Philipp Kaiser (Hg.),
Christian Philipp Müller. Basel 2007. S 44–57

James Meyer, Was geschah mit der institutionellen Kritik? In: Peter Weibel (Hg.), Kontext
Kunst. Graz 1993. S 239–256

Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen
Zukunft. In: transversal, Online-Journal des eipcp.
<http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>

Jessica Morgan, Inside and Outside. In: Silvia Eiblmayr (Hg.), Roman Ondák. Köln 2007.
S 9–18

Christian Philipp Müller, What you don't see is O.K. In: Bernhard Bürgi (Hg.), Platzwechsel.
Zürich 1995. S 110–125

Roswitha Muttenthaler, Gesten des Zeigens – zur Kapazität von Ausstellungsdisplays,
Geschlechtergeschichten erzählen. In: Christine Burckhardt-Seebass, Sabine Allweier (Hg.),

Geschlechter-Inszenierungen. Erzählen – Vorführen – Ausstellen. Münster, New York, München, Berlin 2003. S 39–55

Stefan Nowotny, Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/de>

OÖ Landesgalerie (Hg.), Objekt – Video. Linz 1996

Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Roman Ondák. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.), Roman Ondák. Köln 2005. S 99–112

James Putnam, Art and Artifact. The Museum as Medium. London 2001

Gerald Raunig, Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>

Irit Rogoff, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>

Irit Rogoff, „Schmuggeln“. Eine verkörperte Kritikalität. In: Silke Boerma (Hg.), Mise en scène. Innenansichten aus dem Kunstbetrieb. Hannover 2005/06. S 34–44

Karl Schawelka, Sinnliche Plötzlichkeit. In: Anne Hoormann (Red.), Standortkultur. Das Politische und die Kunst. Hrsg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1998. S 11–30

Simon Sheikh, Notizen zur Institutionskritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en>

Hito Steyerl, Die Institution der Kritik. In: transversal, Online-Journal des eipcp. <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de>

Thomas Trummer, Wir müssen unseren Garten bestellen. Zur Wunschökonomie des Blickes bei Christian Philipp Müller. In: Heike Maier-Rieper (Red.), Die Neue Welt - Christian Philipp Müller. Melk. Eine Art Locus Aemonus. Köln 2007. S 34–49

Heidemarie Uhl, Schichtungen des österreichischen Gedächtnisses. In: Sabine Breitwieser (Hg.), Mia san mia. Hans Haacke. Dresden/Wien 2001. S 51–81

Sabine B. Vogel, Roman Ondak. Galerie Martin Janda. In: Artforum, September 2005, S 316

Peter Weibel (Hg.), Kontext Kunst. Graz 1993

John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and After, Volume 2 of the SoCCAS symposia, Zürich 2006

Igor Zabel, Die Vervielfältigung von Zeit. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.), Roman Ondák. Köln 2005. S 7–13

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 <http://www.artnet.de/magazine/reviews/vogel/vogel05-28-09.asp?picnum=1>
Foto: Lisa Rastl, © Wien Museum, Wien
- Abb. 2, 3 Benjamin Buchloh (Hg.), Michael Asher. Writings 1973–1983 on Works 1969–1979, Nova Scotia 1983
- Abb. 4, 5, 6 Guy Lelong, Daniel Buren. Paris 2002
- Abb. 7 <http://classes.uleth.ca/200103/art2850b/post-modern.html>
- Abb. 8 http://www.gbagency.fr/medias/Fiac_48_web_-1255895770.jpg
- Abb. 9 http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/100_Jahre_TMW/NS-Zeit-1/Die_Arisierung_der_Ehrentafel/Seite_1-15.htm
- Abb. 10, 11, Christine Haupt-Stummer
12, 13, 14, 15,
35, 36
- Abb. 16, 17, Walter Grasskamp, Molly Nesbit, Jon Bird, Hans Haacke. London 2004
18, 19, 20, 28,
29
- Abb. 21, 22, Wolfgang Kos, Gudrun Ratzinger (Hg.), Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren.
25 Nürnberg 2009
- Abb. 23 http://phomul.canalblog.com/images/IMG_8525.jpg
- Abb. 24, 26, Philipp Kaiser (Hg.), Christian Philipp Müller. Basel 2007
27
- Abb. 30, 31, Lisa G. Corrin (Hg.), Mining the Museum. An installation by Fred Wilson. New York 1994
32, 33, 34
- Abb. 37 www.tmw.at
- Abb. 38 <http://risdvr.files.wordpress.com/2010/04/mus00026.jpg>
- Abb. 39, 40, James Putnam, Art and Artifact. The Museum as Medium. London 2001
41, 42, 43, 44,
45, 48
- Abb. 46 <http://www.foundationforcontemporaryarts.org/works/mausmuseumexhibitionposterdocumenta5kassel.htm>
- Abb. 47 http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/oldenburg_mouse.html
- Abb. 49, 50 Benjamin Buchloh (Hg.), Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts, London 1988

Lebenslauf

Mag. Tatjana Gawron
geboren am 10.8.1978 in Wien
1090 Wien, Porzellangasse 22/1/1/4
tatjanagawron@yahoo.de

Ausbildung

30.5.1996	Matura im Gymnasium Mater Salvatoris, Kenyongasse 4-12, 1070 Wien
Wintersemester 1996/97	Immatrikulation an der Universität Wien (Russisch, Kunstgeschichte, Französisch)
August 1998	Sommerkolleg in Charkov/Ukraine
Sommersemester 2000	Auslandsaufenthalt in Sankt Petersburg/Russland
Diplomarbeit	„Intermedialität in der russischen Avantgarde. Kazimir Malevič und die Kubofuturisten“
23.6.2003	Diplomprüfung
Oktober 2008 – Juni 2010	ECM - zweijähriger postgradualer Universitätslehrgang an der Universität für angewandte Kunst Wien für Ausstellungstheorie- und praxis

Fremdsprachenkenntnisse

Russisch: verhandlungssicher
Französisch, Englisch: fließend
Tschechisch, Türkisch: Basiskenntnisse

Berufliche Tätigkeiten

Jänner 2002 – Juni 2005	Berufsverband Kinderkrankenpflege Österreich (Sekretariat)
November 2004 – November 2005	Österreichisch-Russische Freundschaftsgesellschaft (Sekretariat)
Mai – September 2005	Archäologischer Park Carnuntum (Führungen)
Juni 2005 – März 2009	Sigmund Freud Privatstiftung (Registrier, Ausstellungs- und Tagungsorganisation, Bibliotheksassistenz, Führungen)
Seit April 2009	Österreichische Galerie Belvedere (Ausstellungsmanagement)