

Peter J. Schneemann **ZEUGEN GESUCHT. DIE WIRKUNG
EINES KUNSTWERKES ALS ANEKDOTE**

Ein altes Kriterium neu belebt

Der Traum einer ontologischen Bestimmung des Kunstwerkes wird nur noch selten geträumt. Jurys und Kritiker, Galerien oder Museen entscheiden scheinbar immer weniger normativ, sondern vollziehen Entwicklungen deskriptiv oder schlicht affirmativ nach. Und dennoch gibt es mehr oder minder explizierete Überzeugungen, die als Kriterien wirken, erscheinend im Vokabular, im Nebensatz oder auch nur zwischen den Zeilen. Hin und wieder werden solche auch als Leitsätze verwendet, um eine Meinung mit existentielllem Flair zu versehen. Es geht hier nicht um einen kritischen Diskurs ideengeschichtlicher oder auch ideologiegeschichtlicher Reflexionen, sondern um das Beharren auf verbindlichen Werten, die jeder Dekonstruktion zu trotzen imstande sind. Ob innovativ, stark, authentisch, individuell – all diese problematischen Adjektive der Affirmation beweisen eine erstaunliche Widerstandskraft gegenüber Analysen, welche solche Kriterien primär als Entwürfe gesellschaftlicher Interessen an der Kunst diskutieren.

Eine der ältesten und spannendsten Konstanten in der Bewertung eines Werkes ist die Rede von seiner unmittelbaren Wirkung.¹ Die Beschwörung der Wirkungspotenz kennen wir als Konstante in der Tradition der Kunstliteratur und auch in den Aussagen von Künstlern. Clyfford Stills beinahe verzweifelte Behauptung, »let no man undervalue the implication of this work or its power for life; or for death, if it is misused«,² darf hier beispielhaft zitiert werden. Solcherlei Überhöhungen wurden von der Postmoderne begierig aufgegriffen. »Wieviele Beschauer sind denn schon Ihren Arbeiten erlegen? [Richter:] Ich weiss es nicht genau, die Zahlen sind natürlich statistisch genau erfasst – sie gehen in die zigtausende – mit Lappalien kann ich mich nicht abgeben. Früher, ja da war es interessanter,

als die grossen Vernichtungslager in Osteuropa mit meinen Bildern arbeiteten. Durch blosses Ansehen brachen die Häftlinge tot zusammen. Dabei waren das noch die einfachen Bilder. Wer die erste Schau überlebte, wurde durch ein besseres Bild getötet.«³ In diesem fiktiven Interview von John Anthony Thwaites und Gerhard Richter greift der Künstlerkollege Sigmar Polke den Anspruch auf die existentielle Potenz der Kunst auf. Die älteren Wirkungsmodelle der Ästhetik, etwa diejenigen des »Erhabenen« und »Sublimen«, verschwinden im zeitgenössischen Diskurs hinter der unsicheren Frage, ob ein Kunstwerk denn »funktioniere«. Die Art der so eingeforderten Wirkung und ihre Zielsetzung findet meist keine weitere Differenzierung. Die alten Funktionskategorien von *delectare* und *prodesse* oder die Trias *docere, delectare, movere*⁴ leben nur versteckt weiter. Die neuen Wirkungsideale gehen auch über die Verteidigung des Sinnlichen gegenüber dem Konzeptuellen,⁵ welche die Frage der »Umsetzung«, der Verdinglichung der Idee im materialisierten Werk verlangt, hinaus. Es geht vielmehr um eine Aufmerksamkeit und Resonanz, die von der Aura des Authentischen profitiert. Von Provokation und Skandal als Strategie zu sprechen, greift zu kurz. Denn in der Auseinandersetzung mit Kunst, die sich mit gesellschaftlichen Themenfeldern beschäftigt,⁶ zeigt sich ein Spannungsfeld zwischen dem Anspruch auf Virulenz und der messbaren Aufmerksamkeit, die eine künstlerische Geste zu generieren im Stande ist. Je stärker das Modell einer breiten gesellschaftlichen Wirkung verfolgt wird, desto wichtiger ist eine Reaktion, die sich nicht auf Protagonisten der Kunstszene beschränkt. Denn nur diese vermag es, in einem Prozess der Mediatisierung politische Debatten auszulösen, die als Zeugnis einer gesellschaftlichen Relevanz dienlich sind. Die willkommenen Nachrichten von heftigen Reaktionen zeigen die Tendenz, sich zu verselbständigen. Als Anekdote vom Potential eines Werkes leben sie in den erprobten Diskursräumen

der Kunst weiter. Im äussersten Fall bedarf es dabei nicht einmal mehr der Realisation des eigentlichen Werkes.

Das »verbotene« Objekt

Der deutsche Künstler Gregor Schneider plante für die Biennale 2005 eine Skulptur mit dem Titel »Cube Venice 2005«. [Abb. 1] Als eingeladener Teilnehmer der Biennale von Venedig schlug Gregor Schneider den Bau eines schwarzen Kubus auf dem Markusplatz vor. Mit dürftigen Angaben zur Konstruktion des 12 x 13 x 15 Meter grossen, fast klassisch minimalistischen Kubus, evizierte der Künstler einen Bezug zum islamischen Heiligtum der *Ka'aba* in Mekka. Während die *Ka'aba* eine gemauerte Konstruktion darstellt, wollte Schneider nur mit einem Baugerüst und schwarzem Stoff arbeiten, auch die Dimensionen hätten nicht dem islamischen Heiligtum entsprochen.

Die italienischen Behörden reagierten überraschend zeditiert und schnell. In einem Akt, der den Begriff der Zensur nahe legt, wurde die Realisierung untersagt.⁷ Das Verbot wurde in der Presse mit dem Hinweis auf mögliche Reaktionen der »islamischen Welt« diskutiert.⁸ Die Problematik einer Hermetik⁹ oder, genauer, des angenommenen Unverständnisses gegenüber Erscheinungsformen zeitgenössischer Kunst, findet sich unmittelbar überführt in das Szenario einer »Gefahr von Terroranschlägen«. Diese Annahme wurde aufrechterhalten, obwohl der Vorsitzende des Zentralrats der Muslime in Deutschland, Nadeem Elyas, die Entscheidung der Behörden bedauerte.¹⁰

Die Eigengesetzlichkeit dieses Verbots zog weitere Konsequenzen nach sich, die in ihrer Sinnhaftigkeit kaum von einer konzeptuellen Planung hätten übertroffen werden können. Denn selbst die Aufnahme des Projektes in den Katalog wurde verhindert. Zu finden ist ein Eintrag im Katalog sehr wohl, der Name des Künstlers und Angaben zur Biographie tauchen auf. Das kleine Porträtfoto ist, wie der Rest der sechs Katalogseiten,



Abb. 1: Gregor Schneider, *Cube Venice 2005*, Biennale Venedig 2005, Fotomontage, aus: Gregor Schneider, *Cubes. Art in the age of global terrorism*, Mailand: Edizioni Charta, 2006. © 2007, ProLitteris, Zürich

schwarz eingefärbt. Erst im letzten Moment konnte noch eine Videodokumentation in die Ausstellung integriert werden.

Schneider übernahm in den zahlreichen Interviews die Rolle des Kämpfers gegen die »Fehlinterpretation«. ¹¹ Ich möchte hier nicht die Problematik diskutieren, die sich für den Künstler stellt und unterstelle auch keine Inszenierung. Dennoch lassen sich Aspekte festhalten, die für eine Verschiebung in der Fortschreibung klassischer Wirkungstopoi in der Kunstgeschichte sprechen. ¹²

Schneider wollte dieses Werk realisieren und will es noch immer. Dennoch ist nicht abzustreiten, dass sich das realisierte Werk an der Wirkung messen lassen müsste, die es als nicht realisiertes bereits entfaltet hat. ¹³ Als realisiertes Objekt stünde die ihm zugeschriebene ungewöhnliche Potenz nochmals zur Diskussion: Ein schwarzer Würfel als Auslöser terroristischer An-

schläge. Das Kunstobjekt würde sich im 21. Jahrhundert damit noch einmal als Kultobjekt beweisen, das in seiner Umkehrung, in der Verletzung religiöser Gefühle fundamentalistische Reaktionen heraufbeschwören würde. ¹⁴

Der künstlerisch gebrochene Umgang mit christlichen Symbolen und dem damit verbundenen Vorwurf der Blasphemie vermag kaum noch diese Referenz auf ein Wirkungsmodell zu leisten. Im Zitat der Kreuzigung etwa treffen sich längst Performancekunst und Popkultur. Wenn sich die Performancekünstlerin Marina Abramović ¹⁵ als Opfer am Kreuz stilisierte, taucht dieser Gestus auch in einer Bühnenshow der Sängerin Madonna wieder auf.

Oberflächlich betrachtet, scheint sich die Auseinandersetzung um Gregor Schneider in die Tradition der mehr oder weniger inszenierten Kunst-Skandale einzureihen. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wusste man ikonoklastische Angriffe ¹⁶ ebenso wie Akte der Zensur in Strategien zur Erzeugung von Aufmerksamkeit umzunutzen. ¹⁷ Das bekannteste Beispiel mag der Skandal um die Ausstellung »Sensation« sein, die in New York 1997 der Kunstsammlung des britischen Werbemoguls Charles Saatchi zu ungeahnter Popularität verhalf. ¹⁸ Alle Elemente fügten sich werbewirksam zusammen: Demonstrationen der rechten wie linken Bürgerbewegungen, Rudolph Giulianis Androhungen von Subventionskürzungen für das Brooklyn Museum und auch ein ikonoklastischer Akt. Auslöser war Chris Ofilis Bild einer schwarzen Madonna, die von Abbildungen weiblicher Genitalien umgeben und mit Elefantenkot beschmiert ist. ¹⁹ Diese ungewöhnliche öffentliche Aufmerksamkeit war dem Werk bei der vorangehenden Station in London nicht zuteil geworden. In der Folge beschäftigten sich Amerikanische Gerichte mit der Ausstellung, die schließlich doch eröffnet wurde – und die meisten Kunstkritiker enttäuschte.

In der Konstellation zwischen Marketingstrategie, Skandal und Zensur ergibt sich in einigen Fällen eine Situation, in der

die Ebene der Wirkung auf ein Werk zurückgeht, das von den Protestlern nicht gesehen wurde. Im Extremfall mag die skandalöse Wirkung von Werken ausgehen, die sich nur als Projekt oder Gerücht manifestieren.²⁰ Sowohl die Reaktionen durch Politik oder Behörde, wie auch die anschliessende Diskussion im Kunstbetrieb, beziehen sich dabei auf eine imaginierte Wirkung, die zur Projektionsfläche wird.

Das Projekt von Schneider unterscheidet sich aber vom klassischen Medienereignis des Skandals durch die gewählte Ästhetik des Projekts, die sich nahtlos in die Geschichte der Moderne einfügt. Kubus und schwarzes Quadrat sind die vermeintlich abgenutzten Ikonen einer Absolutheit der ästhetischen Form, die zum Fokus hermeneutischer Modelle avancierte.²¹ Die Abstraktion schien das vollendete Mittel zu sein, um das Kunstwerk zu befreien und dauerhaft rein zu halten von allen ausserkünstlerischen Bezügen. Der kunsthistorisch geprägte Betrachter muss an Robert Morris, Donald Judd oder Sol LeWitt denken, die sich für den Kubus als formale Universalität interessierten. [Abb. 2]

»The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting. Compared to any other threedimensional form, the cube lacks any aggressive force, implies no motion, and is least emotive [...]. Because it is standard and universally recognized, no intention is required of the viewer. It is immediately understood that the cube represents the cube, a geometric figure that is uncontestably itself.«²²

Der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman legte 1992 in seiner Publikation »Ce que nous voyons, ce qui nous regarde« eine Diskussion des schwarzen Kubus' des Vertreters der Minimal Art, Tony Smith,²³ vor. Er interessiert sich für das Spannungsfeld zwischen Objekt und wechselnden Betrachtungsweisen, zwischen dem »glaubenden Sehen«, wie er es nennt, das heisst einem »Sinn-konstituierenden Sehen« und

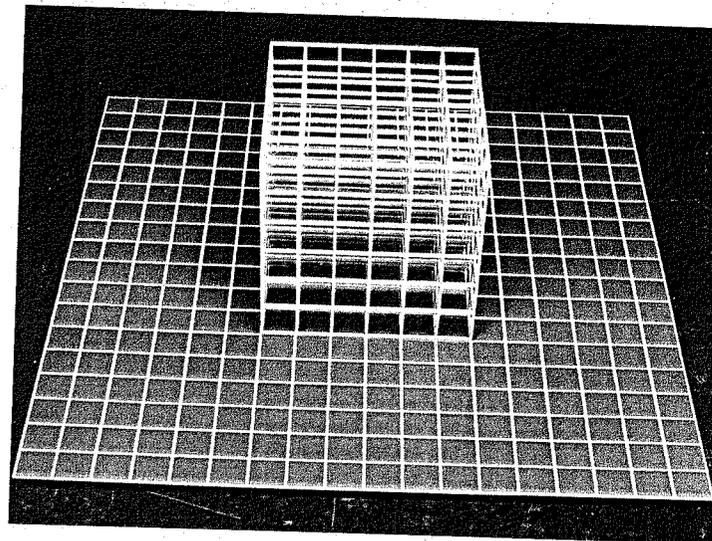


Abb. 2: Sol LeWitt, *Modular Cube / Base*, 1968, White painted Steel, Cube, 49.9 x 49.9 x 49.9 cm; Base 2.5 x 148.6 x 148.6 cm, aus: Sol LeWitt, Katalog der Ausstellung MoMA, New York, hrsg. von Alicia Legg, New York, MoMA, 1978, S. 64. © 2007, ProLitteris, Zürich

dem »tautologischen Sehen«, das er mit dem Diktum »What you see is what you get« beschreibt.²⁴

Smiths Skulptur »Die« [Abb. 3] geht in ihren Massen und ihrem Titel auf ein Sprachspiel mit »six feet« ein: 183 cm ist die Grösse eines erwachsenen Menschen. »Six feet« impliziert ausserdem »six feet under«, das Mass für ein durchschnittliches Grab. Das einfache Objekt, ein massiver Kubus, wird durch das Spiel mit dem Titel semantisch aufgeladen, vom Verb zu sterben, über seinen Imperativ bis hin zum Singular von *dice* (Würfel). Smith, der engen Kontakt zu den Abstrakten Expressionisten unterhielt und die erste grosse Retrospektive von Barnett Newman in der Galerie »French and Company« installierte, setzt das minimalistische Werk nicht nur in den Bezugsrahmen einer umfassenden, sich vervielfältigenden Metaphorik, son-

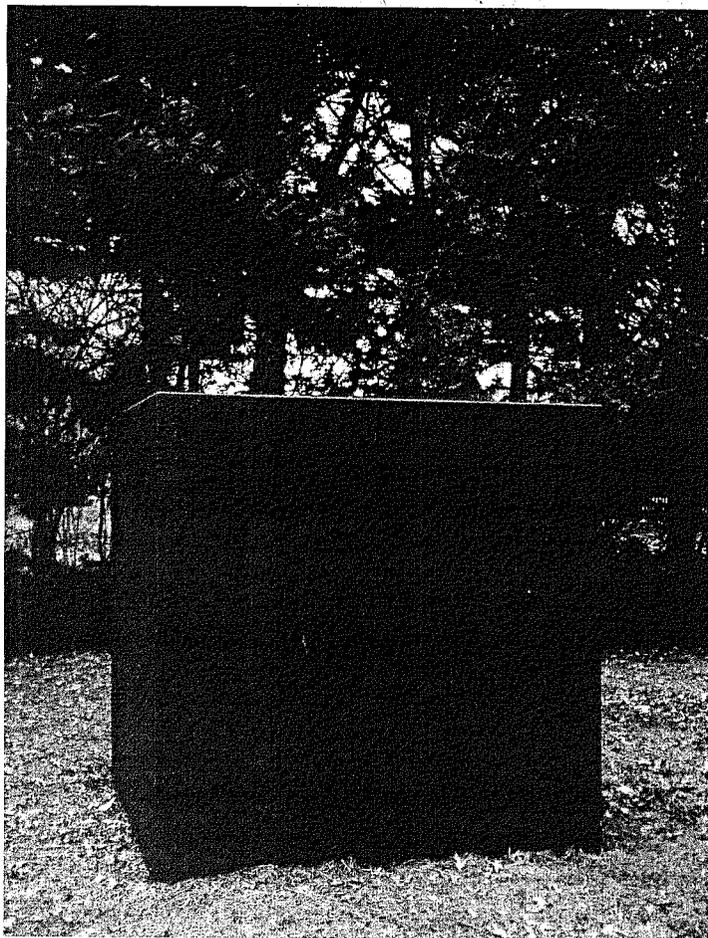


Abb. 3: Tony Smith, *Die*, Stahl, 183 x 183 x 183 cm. © 2007, ProLitteris, Zürich

dern betont gleichzeitig seine physische Präsenz und Wirkung auf die Betrachter. Didi-Huberman thematisierte den schwarzen Block als ein Volumen, das in seinem schwarzen Inneren Bedeutung verberge und sich damit dem tautologischen Sehen, dem »What you see is what you get«, widersetze.

Der schwarze Kubus als Schlüsselmoment einer Entwick-

lung der europäischen Moderne, der Weltsprache der Abstraktion, wird bei Gregor Schneider zu einem Objekt im öffentlichen Raum, das nicht mehr auf eine kunstimmanente Lesart beschränkt bleibt, sondern sich Identifikationen als Kultobjekt des Morgenlandes öffnet. Schneider hat sich in seinen verschiedenen Installationen um das »Haus Ur« intensiv mit Erfahrungsräumen auseinandergesetzt.²⁵ In der Diskussion um den schwarzen Kubus differenziert sich die Frage nach der Rezeption in einer Weise aus, dass aus der wahrnehmungspsychologischen Disposition plötzlich Elemente der kulturellen Prägung und des Habitus der Betrachter in den Vordergrund treten. Wenn auf der einen Seite zeitgenössische Kunst international compatible Codes beherrscht, so ist auf der anderen Seite ein verstärktes Interesse an kultureller Diversität festzustellen. In der Differenz sucht man wieder ethnische, nationale oder regionale Spezifika und Bezüge.²⁶

Zeugen und Statisten

Die antizipierende Affirmation der Wirkung des schwarzen Kubus basiert auf Rezeptionsmustern, die nur durch eine Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Realität möglich sind. Diese Verwechslungen sind im Kunstbetrieb nur noch als Anekdote möglich. Und damit knüpft die moderne Wirkungsbestätigung der Kunst an die Tradition des *Trompe-l'œil*, als Überlieferung eines Leistungsbeweises, in dem die Vögel und seltener auch der Künstler selbst für einen Moment Kunst und Wirklichkeit verwechseln.²⁷

Die Potenz des Werkes wird besonders durch Rezipienten bestätigt, die das Kunstwerk »unmittelbar« erfahren. Der Kunstbegriff tritt dabei zurück. Diese unvoreingenommenen Betrachter empfehlen sich dadurch sogar als Instanz des Urteils, wie bereits Abbé Dubos 1719 feststellte.²⁸ Sie erfüllen das Konzept einer Wirkung, die in einer ungebrochenen Verbin-

dung zur Alltagserfahrung steht und sich dadurch auf ein breites Publikum, eine allgemeine Öffentlichkeit, berufen kann.

Interessant ist, dass dabei eine Ausdifferenzierung von möglichen Betrachtungsparadigmen erfolgt, die auf eine alte Tradition fusst, nämlich derjenigen der Rollenverteilung von *Fach-Publikum* versus *Laien-Publikum* oder *highbrow* versus *lowbrow*.²⁹

Die Inszenierung löst daraufhin eine politische Debatte aus, die unter Umständen spannender ist als das Kunstwerk selbst. Diese Umwertung und Aufwertung, das Potential, das durch eine Form des kreativen Missverständnisses entsteht, gewinnt eine zusätzliche Attraktivität im Kontext von künstlerischen Strategien, die für sich beanspruchen, gesellschaftliche Prozesse in Gang zu setzen.

Obwohl kaum noch ein Künstler die Utopie der grossen Weltveränderung verfolgt und die Kunst überraschend treu gegenüber ihren gesicherten Orten, den Regelwerken der Institutionen bleibt,³⁰ scheinen dennoch oder gerade deshalb Rezeptionsereignisse in der Form anekdotischer Verkürzungen, die die alten Topoi hervorrufen, von entscheidender Bedeutung zu sein. Mit Begeisterung erzählt sich das gelangweilte Kunstpublikum von der Reaktion der Kinder, der Putzfrau oder des Museumswärters. Auch der Kunsthistoriker interessiert sich erst dann für den 24 Meter hohen begehbaren Gerüstturm, den der Künstler und Architekt Ronny Hardliz für die Berner Stadtgalerie im Sommer 2006 entwarf, als es zu einem offenkundigen Konflikt zwischen Kunstprojekt und sozialer Randgruppe kam.³¹ [Abb. 4] Die künstlerisch vielleicht wenig komplexe Idee einer Turmbegehung, welche die urbane Situation neu erfahrbar werden lassen sollte, erhielt eine indirekte Bestätigung ihrer Virulenz durch den Protest der Berner Gassenarbeit. Heftig wurde plötzlich um den Blick des Kunstpublikums auf die angrenzende Drogenanlaufstelle diskutiert und der Vorwurf des Voyeurismus erhoben.³²

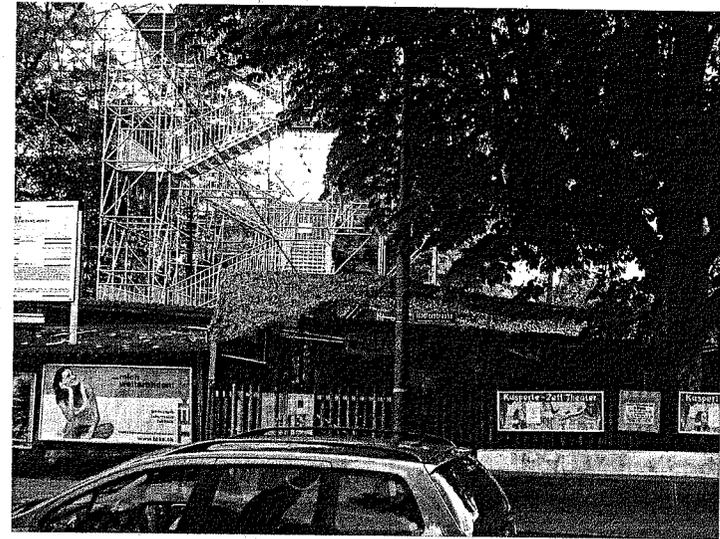


Abb. 4: Ronny Hardliz, *Poetry makes nothing happen*, (Ausstellung Stadtgalerie Bern, 23.06.- 09.09.2006, begehbare Gerüstturm am Lorrainebrückenkopf, Stadtgalerie, Hodlerstrasse, Bern). Mit freundlicher Genehmigung von Ronny Hardliz.

Der Kunsthistoriker begeistert sich für das in dieser Weise bezeugte Potential eines Werkes. Künstler und Kuratoren, die konzeptuell die Mitwirkung beziehungsweise die deutliche Reaktion der Rezipienten wünschen, kreieren den Typus des »Statisten«. Denn dessen Potential besteht genau darin, dass die Grenze zwischen dem Kunstwerk als symbolische Geste und Realität nicht akzeptiert wird. Die unvermittelte, ungebrochene und authentische Reaktion lässt sich dann wieder in das Kunstsystem zurücktransferieren. Erinnert sei an Hans Haackes Projekt für das Berliner Reichtagsgebäude, mit dem Titel »Der Bevölkerung«, das am 5. April 2000 zu einer langen Debatte im Bundestag führte. Haacke betonte immer wieder, wie wichtig ihm diese Diskussion war und wandelte deren Status erheblich, in dem er sie zu einem Teil einer Kunstaussstellung machte.³³

Es ist immer wieder neu zu fragen, wie erfolgreich das Kunstwerk in das Zentrum einer breiten gesellschaftlichen Debatte gestellt werden kann und wann die dokumentierten Reaktionen nur eine Alibifunktion für einen konzeptuellen Anspruch übernehmen.³⁴

Reaktionen der Ordnungskräfte, der Verwaltung und der Politik werden in Dokumentationen stolz als fragwürdige Trophäen eines »Funktionierens« ausgestellt, während der Insider des Kunstbetriebes »nur« die konzeptuelle Leistung darin liest.³⁵ Es scheint folgerichtig zu sein, dass man Schneider rät, die Wirkungsgeschichte des noch nicht realisierten Werkes sorgfältig zu dokumentieren. 2006 erschien bereits eine schmale Publikation, die das Werk und vor allem die ausgelöste Kontroverse kommentierte.³⁶

Die Realisation des Kubus sollte schliesslich vor dem Hamburger Bahnhof in Berlin erreicht werden, doch auch dort wich die anfängliche Bereitschaft, nachdem der Generaldirektor der Berliner Museen, Peter Klaus Schuster, interveniert hatte. Schneider schien das Werk als ein variables Koordinatensystem für Änderungswünsche freizugeben, die sowohl Dimension als auch Farbigkeit betreffen. Als alternativer Ort war auch die Neue Nationalgalerie im Gespräch und möglicherweise wird der Kubus aber auch in Hamburg realisiert. Hubertus Gassner von der Hamburger Kunsthalle spricht von einem »Mahnmahl der Toleranz« und Gregor Schneider kann seine Aussage vom »Dialog der Kulturen« wiederholen.³⁷ Es lässt sich nun aber auch beobachten, wie das Projekt aus dem öffentlichen Raum des Markusplatzes, während der Biennale ein semiöffentlicher Kontext, wieder in den geschützten Kunstkontext verschoben wird. Angereichert mit den Anekdoten einer unheimlichen, ungläublichen Gefahr und Quelle potentieller Weltveränderung, erzählt von einer kleinen, elitären Insidergruppe.

1 Vgl. Gabriele Sprigath, »Die Gefühlswirkung der Kunst – ein Menetekel für die Kunstgeschichtsschreibung«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 40 (1), 1995, S. 39–58.

2 Clyfford Still, »Statement«, Typescript, Betty Parsons Gallery 1950; zitiert in: Lawrence Alloway, »The American Sublime«, in: Living Arts, Juni 1963, S. 11–22; vgl. auch die Ausstellung »Paintings by Clyfford Still«, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1959.

3 Vgl. »Interview between John Anthony Thwaites and Gerhard Richter, written by Sigmar Polke, October 1964«, in: The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962–1993, Cambridge, MA 1993, S. 26 und »Interview zwischen Anthony Twaites [sic] und Gerhard Richter von Sigmar Polke im Oktober 1964 verfaßt«, in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 21–22.

4 Kristine Patz, »Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49 (3), 1986, S. 269–287.

5 Dieser Vorwurf stand im Zentrum der Kritiken zur documenta X, kuratiert von Catherine David.

6 Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum: Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Köln 2002.

7 Vgl. zu Gregor Schneiders Projekt auch Hans Rudolf Reust, »Les infos du paradis«. Ein Blackhole politischer Codes – zu Gregor Schneiders Kuben«, in: Parkett, Nr. 76, 2006, S. 181–185.

8 Ingeborg de Vries, »Kubus des Anstoßes«, in: die tageszeitung (taz), 15.6.2005, S. 14.

9 Gudrun Morasch, Hermetik und Hermeneutik. Verstehen bei Heinrich Rombach und Hans-Georg Gadamer, Heidelberg 1996.

10 Vgl. Gregor Schneider, Cubes. Art in the age of global terrorism, Mailand 2006, S. 41f.

11 Vgl. dazu Schneider, Cubes, wie Anm. 10. Siehe ebd. auch die beeindruckend lange Liste der Zeitungsartikel, die zu dem Projekt Stellung nehmen. Zum Problem des Nicht-Verstehens als Topos der Potenz der Kunst vgl. Peter Schneemann, »Das Nicht-Verstehen als Geste der Apologie der Bildmacht«, in: Kultur Nicht Verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung, hrsg. von Juerg Albrecht u.a., Zürich 2004, S. 219–232.

12 Vgl. zu diesem Thema Lars Blunck (Hg.), Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, München 2005; Christine Resch und Heinz Steinert, Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, Münster 2003.

13 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Thomas Kellein, Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Grossprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart 1989.

14 Vgl. auch die Diskussionen um Andres Serranos Fotografie »Piss Christ«, die 1989 einen Skandal auslöste. Die Behauptung, dass die Aufnahme ein Kruzi-

- fix in einem Behältnis mit Urin des Künstlers zeigen würde, führte zum Vorwurf der Blasphemie. »Piss Christ« gehörte zu den Exponaten der Ausstellung »Down by Law«, Sonderausstellung im Rahmen der Whitney Biennale 2006.
- 15 Marina Abramović, »The Biography«, 1992 Kunsthalle Wien, abgebildet in: Tony Stooss (Hg.), Ausstellungskatalog, Marina Abramović, Artist Body. Performances 1969–1997, Kunstmuseum Bern, Bern 1998, S. 395ff.
- 16 Dario Gamboni, The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution, London, 1997.
- 17 Peter Zimmermann u. Sabine Schaschl, Skandal: Kunst, Wien 2000.
- 18 Lawrence Rothfield und Art Institute (Chicago, Ill.), Unsetting »Sensation«: Arts-Policy lessons from the Brooklyn Museum of Art controversy, New Brunswick, N.J. 2001.
- 19 Chris Ofili, »Heilige Jungfrau Maria«, 1996, Collage, Papier, Oel, Kartenpins, Polyester auf Leinwand, 243,8 x 182,9 cm, Victoria Gallery, London.
- 20 Vgl. hierzu die Diskussion um Thomas Hirschhorns Theater-Projekt in Paris, in dem angeblich auf das Konterfei von Thomas Blocher gepinkelt wurde. Vgl. den Fall »Thomas Hirschhorn«, in: Pressemitteilung der Pro Helvetia, »Pro Helvetia will Kulturschaffende nicht bestrafen«, 08.04.2005, Claudia Spinelli, »Der Kampf ist nie zu Ende«, in: Die Weltwoche, Nr. 51, 2003; Urs Moser, »Wird Hirschhorn Pro Helvetia zum Verhängnis?«, in: Blick, 9. 12. 2004; »Mit Steuerfranken bezahlt. Urin über Blochers Haupt«, in: Blick, 6. 12. 2004; »Kunst, Kultur?, Demokratie. Wirbel um das Centre Culturel Suisse in Paris«, in: Neue Zürcher Zeitung, 7. 12. 2004; »Fragen eines Ausstellungsbesuchers. Versuch einer Kritik des Pariser Hirschhorn-Events«, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. 12. 2004.
- 21 Dieter Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.
- 22 Sol LeWitt, »The Cube«, in: Art in America, Sommer 1966, wiederabgedruckt in: Sol LeWitt, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1978.
- 23 »Tony Smith«, Ausstellungskatalog, New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- 24 Georges Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris 1992 (dt.: Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes, München 1999).
- 25 Vgl. zur Renaissance des Begriffes der Erfahrung etwa Jörg Herrmann u.a., Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998; Jürgen Stöhr u. Oskar Bätschmann, Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996.
- 26 Lucy Lippard, The lure of the local: The sense of place in a multicentered society, New York 1997 und Miwon Kwon, One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge, Mass. 2002.
- 27 Patrick Mauriès (Hg.), Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge. Köln 1998.
- 28 Felix Thürlemann, »Betrachterperspektiven im Konflikt: zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarella-Anekdote«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21, 1986, S. 136–155 (wieder abgedruckt in: W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, 2. Aufl., Berlin 1992, S. 169–207).

- 29 Vgl. zur älteren Diskussion in Amerika Russell Lynes, »Highbrow Lowbrow Middlebrow«, in: Harper's Magazine, Februar 1949, S. 19–28 und zuletzt David Halle, The Audience for Abstract Art: Class, Culture and Power, in: Michèle Lamont und Marcel Fournier (Hg.), Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality, Chicago 1993, S. 131–151.
- 30 Thomas Kellein, Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Grossprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart 1989.
- 31 Ronny Hardliz, »Poetry makes nothing happen«, 23. 6.–9. 9. 2006, begehbare Gerüstturm am Lorrainebrückenkopf, Stadtgalerie Bern, Hodlerstrasse. Vgl. www.stadtgalerie.ch.
- 32 »Poetry makes nothing happen«, Ausstellung der Stadtgalerie Bern Sommer 2006.
- 33 In der Ausstellung im Portikus bezieht sich Hans Haacke auf sein umstrittenes Projekt für das Berliner Reichstagsgebäude, dessen Realisierung der Bundestag am 5. April 2000 zugestimmt hat. Vgl. »Der Bevölkerung«. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke, hg. von Michael Diers u. Kasper König, mit Texten von Andreas Kaernbach, Rita Süssmuth, Wolfgang Thierse u.a., Köln/Frankfurt am Main 2000.
- 34 Vgl. für einen komplexen Umgang mit Anekdoten und überhöhten Vorstellungen von der Macht des Künstlers, die Welt zu verändern, vor allem die Arbeiten von Gianni Motti: Heike Munder (Hg.), Gianni Motti, Zürich 2005.
- 35 Vgl. etwa die Ausstellung »critique is not enough«. Künstlerische Initiativen für verantwortungsvolle gesellschaftliche Transformation« in der Shedhalle Zürich, 15. 2.–14. 4. 2003, vgl. Dagmar Reichert, »31«. Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst, Zürich, vol. 2, S. 17–24.; Nina Elter, »Der Pass der Weltbürger«, in: die tageszeitung (taz), 8. 1. 2002, S. 23.
- 36 Schneider, Cubes, wie Anm. 10.
- 37 Hanno Rauterberg, »Provokation im Quadrat. Hamburg will eine Kunstkaaba«, in: Die Zeit, 16. 3. 2006. Vgl. weitere Presseartikel zum Thema: Ute Vorkoeper, »Wer hat Angst vorm schwarzen Würfel? Andere Ansichten von Gregor Schneiders »Cube Hamburg 2007« – anlässlich des Artikels »Provokation im Quadrat« von Hanno Rauterberg«, in: Die Zeit, 21. 3. 2006; Matthias Gretzschel, »Nach dem Freitagsgebet in die Kunsthalle«, in: Hamburger Abendblatt, 10./11. 6. 2006, S. 6; Gareth Harris, »After Venice, now Berlin rejects an installation inspired by the holiest site in Islam«, in: The Art Newspaper, Nr. 165, Januar 2007, S. 7.