

Hans Dieter Huber

Das Leben eines Apfels

Materialität und Präsenz im Werk von Daniel Bräg

Ein Kunstwerk durchläuft einen großen Bogen von seiner Entstehung über seine Ausstellung, seine Musealisierung, bis zu dem Punkt, an dem es nicht länger für die Nachwelt aufbewahrt werden kann. Die Kunst absolviert von ihrer Geburt bis zu ihrem Tode einen Lebenszyklus. Sie altert wie jede Materie auf der Welt. Da gibt es keinen Unterschied. Dieser Vorgang ist unumkehrbar. Er kann durch bestimmte technische Verfahren nur verlangsamt werden. Die Konservierung und Langzeiterhaltung von Kunst ist also im Prinzip eine Anti-Aging-Maßnahme bei der die aktiven und passiven Parameter der Materialien bekannt sein müssen. Jedes Kunstwerk besitzt eine ihm eigene, besondere Materialität, die seine Art und Weise des Alterns und des Zerfalls bestimmt. Von daher gesehen gibt es, streng genommen, keine immaterielle Kunst. Man könnte vielleicht den menschlichen Geist als etwas Immaterielles beschreiben. Je weiter jedoch die Fortschritte der Hirnforschung schreiten, desto deutlicher erkennen wir, dass auch geistige Phänomene auf einer biologischen Materialität basieren, ohne die keine geistigen Prozesse möglich wären.

Begleiten wir das Werk von Daniel Bräg von seiner Entstehung bis zum Ende. In seinen Werken benutzt er in sehr weit gehendem Maße Materialien und Gegenstände, die aus nicht-künstlerischen Alltagszusammenhängen stammen. Dies können Einweggläser, Glasballons, Äpfel oder Äste sein, aber auch Bäume, Regale, Tische, Markisenstoffe oder Kühlschränke. Diese Materialien besitzen durch ihren alltäglichen Gebrauch eine Bedeutung, die wir alle gut kennen. Sie ist durch den Gebrauch fest mit dem Gegenstand verbunden. Diese Bedeutungen von Alltagsgegenständen entstehen nach Karl Marx vor allem durch die Arbeit: »Im Arbeitsprozess bewirkt die Tätigkeit des Menschen eine von vorne herein bezweckte Veränderung

des Arbeitsgegenstandes. Der Prozess erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswert, ein durch Formveränderung menschlichen Bedürfnissen angeeigneter Naturstoff. Die Arbeit hat sich mit ihrem Gegenstand verbunden. Sie ist vergegenständlicht, und der Gegenstand ist verarbeitet. Was auf Seiten des Arbeiters in der Form der Unruhe erschien, erscheint nun als ruhende Eigenschaft, in der Form des Seins auf Seiten des Produkts.«¹

Der Künstler Daniel Bräg arbeitet auch. In seinen Produkten vergegenständlicht sich seine Arbeit in der Form des Kunstwerkes. Deswegen müssen wir über die Verschiebungen sprechen, die stattfinden, wenn ein Alltagsgegenstand, der zunächst keine Kunst ist, als Kunstgegenstand verwendet wird. Viele kluge Köpfe wie Arthur C. Danto oder Boris Groys haben darüber nachgedacht.² Seine Anfänge hat diese Transformation des Alltäglichen bei Marcel Duchamp. Durch seine Verwendung von Kämmen, Flaschentrocknern oder Urinalen wurde deutlich gemacht, dass im Prinzip jeder beliebige Gegenstand zu einem Kunstwerk werden kann, wenn er im Kunstsystem als solcher ausgestellt wird. Diese gezielte Kontext- oder Systemverschiebung ist die erste Transformation des Alltäglichen in Kunst. Was wird dadurch umgeformt oder übersetzt? Der Alltagsgegenstand wird zu einem Kunstgegenstand. Wenn Daniel Bräg ein handelsübliches Stahlregal mit zehn handelsüblichen Glasballons, in denen Apfelsaft zu Apfelwein gärt, in einen Ausstellungsraum installiert, dann produzieren die dorthin verschobenen Objekte eine neue Präsenz. Dinge werden zu Kunstwerken und als solche ästhetisch erfahrbar. Die Installationen von Daniel Bräg werden zu Objekten sinnlicher Erkenntnis. Die Form, die Farbe, die Geräusche oder der hefeartige Geruch können erst in der Kunst als solche sinnlich erfahrbar gemacht werden. Sie erzeugen

¹ MEW 23, S. 1 p. 195. Zit. nach / Quoted by Klaus Holzkamp in: *Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1976, S. 1 p. 122

² Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984; Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München/Wien Munich/Vienna: Hanser 1992;

Boris Groys, *Die Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/Wien Munich/Vienna: Hanser 1997

Hans Dieter Huber
The Life of an Apple
Material and Presence in the Work of Daniel Bräg

A work of art spans a great arc, from its creation, exhibition, and institutionalization, to the point where it can no longer be kept for future generations. From its birth to its death, art completes an entire cycle of life. It ages, just like any other material on this earth. There is no difference. This process cannot be reversed. It can only be slowed down through certain technological means. Conservation and preservation of art is, therefore, a kind of anti-aging process, but in order for it to function, the active and passive parameters of the materials have to be known. Each work of art has its own material qualities, which determine the way in which it ages and decays. Hence, strictly speaking, there is no such thing as immaterial art. One might perhaps be able to describe the human spirit as something immaterial. The more advances are made in brain research, though, the more we realize that even mental phenomena have their bases in biological materiality, without which there could be no mental processes whatsoever.

Let us take a tour of Daniel Bräg's oeuvre, from beginning to end. To a great extent, his works use materials and objects taken from everyday, non-artistic contexts. These might be canning jars, carboys, apples, or tree branches, but they might also be trees, shelves, tables, awning fabric, or refrigerators. Thanks to their everyday functions, these materials have meanings that we are all very familiar with. Meaning is firmly linked to an object through its usage. According to Karl Marx, these meanings of everyday objects are created primarily through work: "In the labor process ... the activity of people ... causes a predetermined change in the object of labor. The process is terminated in the product. Its product is utility value, a natural substance whose form is altered in order to appropriate it for human needs. Labor has been connected to its object. It has been reified, and the object has been processed. What, on the side of the worker, appeared in the form of disquiet, now appears to be a quiescent characteristic, in the form of existence, on the side of the product."¹

Artist Daniel Bräg also labors. Because he produces things, his labor becomes an object in the form of a work of art. Therefore, we have to discuss the shifts that occur when an ordinary, everyday object, which is not art, is used as an art object. Many clever minds, from Arthur C. Danto to Boris Groys, have contemplated this idea.² The origins of this transformation of everyday objects lie in the work of Marcel Duchamp. His use of combs, bottle racks, and urinals made it clear that, in principle, any sort of object can be turned into a work of art, if it is exhibited as such within the context of the art system. This deliberate shift in context or system is the first step in transforming the everyday into art. What, then, is re-shaped or translated? The everyday object becomes an *objet d'art*. When Bräg takes an ordinary steel shelf carrying ten standard carboys containing fermenting apple juice and installs it in an exhibition space, then the objects that have been moved into the space take on a different presence. Things become works of art, and as such, aesthetic experiences. Bräg's installations become objects of sensory perception. Via art, the senses can perceive form, color, noises, or yeasty odor as art. They create a new, altered perception of the object, one that deviates from its everyday meaning, yet is still infiltrated by it. It is the perception of difference that distinguishes the fermenting carboy in the cellar of a Swabian household from the same sort of fermenting carboy in an exhibition. By perceiving art, our everyday perception comes under question and is disturbed. It oscillates between the way the object is deeply infused with a functional meaning and its confounding perturbation as art. In art, the preserved apple or the fermenting carboy no longer functions as itself, but as a symbolic representation. Bräg's works function symbolically. They stand for something else. They represent something that is absent. What kind of absence is represented by the apple has yet to be determined exactly. It is transience, symbolically converted into permanence.

eine neue und veränderte Wahrnehmung des Gegenstandes, die von seiner Alltagsbedeutung abweicht, aber von ihr infiltriert ist. Es ist die Wahrnehmung eines Unterschiedes, die den gärenden Glasballon im Keller eines schwäbischen Haushalts von demselben gärenden Glasballon in einer Ausstellung unterscheidet. Durch Kunstwahrnehmung wird Alltagswahrnehmung in Frage gestellt und irritiert. Sie oszilliert zwischen der tiefen Durchtränkung mit Gebrauchsbedeutung und ihrer verstörenden Irritation als Kunst. In der Kunst funktioniert der eingeweckte Apfel oder der gärende Glasballon nicht mehr als er selbst, sondern als eine symbolische Repräsentation. Die Arbeiten von Daniel Bräg funktionieren symbolisch. Sie stehen für etwas Anderes. Sie sind Stellvertreter von etwas Abwesendem. Was dieses Abwesende ist, von dem der Apfel eine Repräsentation ist, gilt es noch genauer zu bestimmen. Es ist die Vergänglichkeit, die symbolisch auf Dauer umgestellt wird.

An dieser Stelle findet nun eine zweite Transformation im Kunstsystem statt. Die Kunst wird in die Lebenswirklichkeit des Betrachters, Besuchers oder Benutzers transformiert. Das Fehlende, das Abwesende oder die Leerstellen in der Installation sind die entscheidenden Schnittstellen in der Präsenz der Werke von Daniel Bräg, an der sich eine physische Materialität von verschiedenen, scheinbar alltäglichen Objekten, Gegenständen und Materialien in die biologische Materialität des Geistes transformiert. Diese Transformation der physischen Materialität des Werkes in eine biologische, neuronale oder kognitive Materialität des Geistes ist radikal. Sie ist eine radikale Übersetzung im Sinne Willard van Orman Quines.³ Die physische Materialität des Kunstwerkes wird vollständig durch die Materialität von Synapsen, Dendriten, Nervenbahnen, Emotionen, Kognitionen, Begriffen und Bewusstsein ersetzt. Der

Ausstellungsraum oder das Museum stellen dafür die transzendente Bedingung der Möglichkeit bereit. Die öffentliche Zurschaustellung der Kunstwerke von Daniel Bräg, ihre Präsentation ist Anlass und Auslöser einer radikalen Transformation in das soziale Feld einer Gesellschaft. Indem die ästhetische Erfahrung des Werkes zu einer ästhetischen Erkenntnis wird, gerät der Begriff des Werkes in den gesellschaftlichen Sprachraum. Die Vergänglichkeit und das Altern der Dinge werden durch ihre Transformation in Kunst auf Dauer gestellt. Das Vergängliche wird ewig. Indem Daniel Bräg einen Ast von einem Apfelbaum einweckt, der gerade blüht, konserviert er die Vergänglichkeit der Blüte und stellt sie auf Dauer. Das Musealisieren ist ein Anarbeiten gegen den Tod und die Vergänglichkeit allen irdischen Seins. Die Kunst Daniel Brägs mumifiziert das Vergehen der Zeit. Indem er Äpfel in einen klimatisierten Kühlschrank zur Schau stellt, verlangsamt er den Prozess des Zerfalls. Er konserviert den Apfel, auch wenn dies nicht für die Ewigkeit möglich ist. Aber die Technologien der Langzeitkonservierung sind sehr ausdifferenziert. Er könnte theoretisch den Apfel dehydrieren, einfrieren oder plastinieren. Aber er tut es nicht. Er zeigt uns, quasi in Zeitlupe, die künstlich verlangsamte Vergänglichkeit alles Irdischen.

Deshalb ist es auch kein Wunder, dass er sich in seiner Kunst mit dem Friedhof und der Begräbniskultur auseinandergesetzt hat. Auf dem Friedhof ist die Vergänglichkeit des Lebens auf die Dauer der Erinnerung umgestellt worden. Die Kultur des Friedhofs, wie sie sich in den westeuropäischen Staaten materialisiert, ist das Resultat einer Jahrtausende alten Geschichte des Umgangs mit Verstorbenen und der Erinnerung an sie. Der Versuch, sich ein Bild des Toten zu machen, beginnt bereits 7000 vor Christus in Jericho und Ain Ghazal, als man Schädelskelette

³ Willard van Orman Quine, *Wort und Gegenstand*, Stuttgart: Reclam 1980, Kap. / Ch. 2

Now, at this point, a second transformation takes place within the system of art. The art is transformed into the reality of the observer, visitor, or user. The missing, the absent, or the empty places in the installation are crucial portions of the presence of Bräg's works, where the physical materiality of various, seemingly ordinary objects, items, and materials transforms into the biological material of the mind. This transformation of the work's physical materiality into the biological, neuronal, or cognitive materiality of the mind is a radical one—a radical translation, as Willard van Orman Quines would say.³ The physical materiality of the work of art is entirely replaced by the materiality of synapses, dendrites, neural pathways, emotions, cognitions, terms, and consciousness. The exhibition space or museum provides the possibility's transcendental condition. When Bräg's works of art are shown in public, their presentation is the reason and trigger for a radical transformation into the social field of a society. Since the aesthetic experience of the work becomes an aesthetic realization, the concept of the work enters into the language of society. Because they have been transformed into art, the ephemerality of things, the way that they age, is converted into permanence. The perishable becomes eternal. When Bräg preserves a blooming branch from an apple tree, he conserves the evanescent quality of the flowers and converts it into permanence. Displaying them in a museum is a way of resisting death and the temporality of all life on Earth. Bräg's art mummifies the passing of time. By presenting an apple in a refrigerator, he slows down the process of decay. He conserves the apple, although not for all eternity. There are, however, very different technologies for long-term conservation. Theoretically, he could dehydrate the apple, freeze it, or plastinate it. But he doesn't do that. He shows us, in a kind of slow motion, the artificially decelerated decay of all earthly things.

It is therefore no wonder that he explores cemetery and funereal culture through his art. At the ceme-

tery, the ephemerality of life is converted into the perpetuity of memory. Western European cemetery culture is the result of a thousand-year-old history of dealing with the dead and the memory of them. Attempts to make images of the dead began seven thousand years before Christ in Jericho and Ain Ghazal, when skulls of the dead were covered with a mixture of clay and chalk, while missing eyes were replaced by shells.⁴ For nine thousand years numerous ways have been tried to counteract the temporality of life through memorial images; by finding places to memorialize the dead, where their images can be preserved for the living. Daniel Bräg examines the strongly regulated framework that has been developed to honor the dead, where cemetery rules, garden regulations, and signs are burdened with the task of making sure that the living communicate with the dead in the "right" way.

Here, too, his art symbolizes something absent, as well as simultaneously being an expression of our time period. We recognize in this work how limited and regimented we are in our freedom to honor the dead, and to deal with the temporality of life. Our way of memorializing the dead is a "frozen" way; it has been adjusted to last as long as our memory of them, and only minimal deviations from strict social conventions are permitted. Therefore, we also have to discuss the social field in which Bräg's art functions, where it is effective, and where it is either affirmed or rejected. The question is, how can society be described and what are the elements that constitute it? For Niklas Luhmann, society is comprised of individual social systems, such as the justice system, the economic system, the scientific system, the art system, the political system, or the educational system. Each functional social system constitutes its products in the form of various communication offers. For the other functional systems, these communications are offers that can be accepted or rejected by the system on the receiving end. For instance, Bräg's art installations can be accepted or rejected

Verstorbener mit einer Ton-Kalk-Mischung übermodellerte und die fehlenden Augen durch Muscheln ergänzte.⁴ Seit 9000 Jahren gibt es eine Vielzahl von Variationen, der Vergänglichkeit des Lebens ein Bild der Erinnerung entgegenzusetzen, einen Gedächtnisort für die Verstorbenen zu finden, an dem das Bild des Toten für die Lebenden bewahrt wird. Daniel Bräg greift den stark reglementierten Rahmen der Totenverehrung auf, in welchem Friedhofsordnungen, Gartenordnungen und Schilder dafür Sorge tragen, dass die Lebenden auf die ‚richtige‘ Art und Weise mit den Toten kommunizieren.

Auch hier wird seine Kunst zur symbolischen Repräsentation von etwas Abwesendem und gleichzeitig zu einem repräsentativen Ausdruck unserer Zeit. Wir erkennen in diesem Werk, wie stark wir in unserer Freiheit, die Toten zu verehren und mit der Vergänglichkeit des Lebens umzugehen, eingeschränkt und reglementiert sind. Unsere Art und Weise, der Verstorbenen zu gedenken, ist eine ‚eingefrorene‘ Art, eine auf die Dauer der Erinnerung umgestellte Andachtsform, bei der nur minimale Abweichungen von den strengen gesellschaftlichen Konventionen zulässig sind. Deshalb müssen wir auch über das soziale Feld sprechen, in dem die Kunst von Daniel Bräg funktioniert, in dem sie wirksam wird und aus dem sie ihre Bestätigung oder Ablehnung erhält. Die Frage lautet, wie Gesellschaft beschrieben werden kann und aus welchen Bestandteilen sie sich konstituiert. Für Niklas Luhmann besteht die Gesellschaft aus einzelnen sozialen Systemen, wie dem Rechtssystem, dem Wirtschaftssystem, dem Wissenschaftssystem, dem Kunstsystem, der Politik oder dem Erziehungssystem. Jedes soziale Funktionssystem konstituiert seine Produkte in Form von Kommunikationsangeboten. Diese stellen für die anderen Funktionssysteme ein Angebot dar, das von dem rezipierenden System angenommen

oder abgelehnt werden kann. So können die Kunstinstallationen von Daniel Bräg beispielsweise vom Wirtschaftssystem angenommen oder abgelehnt werden. Sie können vom Erziehungssystem einer Gesellschaft als ein Angebot zur Kommunikation angenommen oder abgelehnt werden. Auch das Rechtssystem muss seine künstlerischen Interventionen auf dem Friedhof letzten Endes positiv befürworten, denn sonst wären sie nicht möglich. Ein System kann ein Kommunikationsangebot wie das von Daniel Bräg nur nach Maßgabe seines eigenen, gegenwärtigen Zustandes verarbeiten. Was ein Ausstellungsbesucher bei seiner Begegnung mit einem Werk von Daniel Bräg nicht verstehen kann, kann er zu diesem Zeitpunkt auch nicht verstehen. Er weiß also gar nicht, was er nicht versteht. Die Aufnahmefähigkeit rezipierender Systeme ist immer auf ihre jeweilige Kapazität begrenzt und kann bei jedem anders konfiguriert sein. Die Spannweite von Akzeptanz oder Ablehnung, auf welche die Kunstwerke Daniel Brägs treffen, wenn sie öffentlich zur Schau gestellt werden, ist im Allgemeinen von der Biografie, der sozialen Lage und den ästhetischen Präferenzen und Abneigungen der Ausstellungsbesucher abhängig.

Es wird sicher so sein, dass die meisten Menschen schon einmal einen Apfel gegessen, zerschnitten, geschält, gestampft, gehackt, gebacken oder zu Saft gepresst haben. Dennoch muss man davon ausgehen, dass sich die einzelnen Besucher hinsichtlich ihrer ästhetischen Präferenzen und Abneigungen gegenüber Äpfeln von einander unterscheiden. Der eine mag vielleicht lieber große, gelbe und weiche Äpfel, der andere eher Braeburn, der dritte nur kleine Bio-Äpfel mit möglichst vielen Kernen. Ästhetische Präferenzen und Abneigungen bestimmen das Verhältnis zur Präsenz und Materialität seiner Werke auf fundamentale Weise. Denn sie beeinflussen

⁴ Siehe hierzu ausführlicher / For more on this, see Hans Dieter Huber, *The Image of the Dead*, in: *Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science*, Klaus Sachs-Hombach, Hrsg. / Ed., Köln / Cologne: Herbert von Halem Verlag 2011 (in Vorbereitung / in preparation)

by the economic system. As an offer of communication, they could be accepted or rejected by a society's educational system. Even the justice system has to approve his artistic interventions at cemeteries, because otherwise they would not be possible. A system can only process an offer of communication, such as Bräg's, according to the standards of its own current state. If a visitor to the show encounters something in Bräg's work that he does not understand, then he simply will not be able to comprehend it at that point in time. The ability of a recipient system to grasp something is always limited by its capacity to understand, and can be configured differently for everyone. The range of acceptance or rejection that Bräg's works encounter when they are on public display is generally dependent on the lives, the social situations, and the aesthetic likes and dislikes of those attending the show.

Of course, we can be sure that most people have eaten, cut up, peeled, mashed, diced, baked, or pressed an apple at least once in their lives. Nevertheless, we also have to assume that each individual visitor will be different when it comes to his or her aesthetic preferences and aversions toward apples. One person may prefer big, soft, yellow apples, while another may like Braeburns, and a third may only like little organic apples with lots of seeds. Aesthetic likes and dislikes determine the viewer's relationship to the presence and material of Bräg's work in very fundamental ways, because they influence the cognitive transformations that occur inside each person visiting the show. Someone who does not like apple juice will perceive the aesthetics of the fermenting, boiling, odiferous carboys differently than someone who loves organic apple juice. The more emotional one's personal relationship is to everyday objects and situations, the stronger one's judgment will be. Let's take mold or rot, for instance. There are many people who are disgusted by those things. On the other hand, there are people who are fascinated by rotting, moldy apples. It is said that

Friedrich Schiller always kept rotten, moldy apples in his desk drawer and their scent inspired him to write.⁵ His father, Johann Caspar Schiller, was commissioned by Duke Carl Eugen to write a textbook on grafting apple trees.⁶ Aesthetic reactions to works dealing with human death are particularly emotional. Depending on what kind of experience a person has had with the death of family members, friends, or children, his aesthetic judgment will be emotional or apodictic.

Differences in aesthetic reactions from the social field can be contrasted to mechanisms of stabilization and the reduction of uncertainty. Routines comprise an important component for the reproduction of society.⁷ They offer opportunities to reduce the uncertainty experienced in one's own life when faced with the transformation of art. Among such routines are: the opening speech at the reception, the artist's discussion, the catalogue essay, or the newspaper review. What all of these social routines have in common is that they cushion and generalize the aesthetic experiences of the work, which can lead to a positive or negative judgment. Verbalizing aesthetic experiences spreads aesthetic knowledge. These verbalized aesthetic experiences become communication, which, when further disseminated, becomes an integral, legitimate element in a society's reproduction of itself. Through routines the social field stabilizes itself on a new level.

When does a work of art by Daniel Bräg die? Various materials have different life cycles, and depending on their materiality, they can be threatened by other factors connected with aging and decay. Organic materials in particular are very sensitive, as they have relatively brief life spans, and so conserving and preserving them for long periods of time is particularly problematic. Plastics can also age fairly quickly. Ultraviolet light rays can fade them rapidly and destroy their stability. Temperature and humidity can corrode metals, although there are

⁵ Siehe / See Heike Gfereis, *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung.*

Ausst. Kat. / *Exh. cat.* Deutsches Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar: Schillergesellschaft 2009

⁶ Johann Caspar Schiller, *Die Baumzucht im Großen aus Zwanzigjährigen Erfahrungen im Kleinen in Rücksicht auf ihre Behandlung, Kosten, Nutzen und Ertrag beurtheilt von J.C. Schiller, Neustrelitz 1795*

⁷ Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft.* Frankfurt: Campus 1995

die kognitiven Transformationen der jeweiligen Ausstellungsbesucher. Jemand, der keinen Apfelsaft mag, wird die gärenden, blubbernden und Gerüche verströmenden Glasballons ästhetisch anders wahrnehmen, als jemand, der auf natürlichen Bio-Apfelsaft abfährt. Je emotionaler das persönliche Verhältnis zu Gegenständen und Situationen der Alltagswelt, desto heftiger fällt das Urteil aus. Denken wir an Schimmel oder Fäulnis. Es gibt viele Menschen, die sich davor ekeln. Andererseits gibt es Menschen, die von faulenden und schimmelnden Äpfeln geradezu fasziniert sind. Von Friedrich Schiller wird die Anekdote berichtet, dass er immer faule und verschimmelnde Äpfel in seiner Schreibtischschublade verwahrte und ihr Geruch ihn zum Schreiben inspiriert hätte.⁵ Sein Vater Johann Caspar Schiller hatte im Auftrag von Herzog Carl Eugen ein Lehrbuch zur Veredelung von Apfelbäumen verfasst.⁶ Besonders emotional fallen ästhetische Reaktionen auf Arbeiten aus, die mit dem menschlichen Tod zu tun haben. Je nachdem, welche Erfahrungen man selbst mit dem Tod von Angehörigen, Freunden oder Kindern gemacht hat, wird das ästhetische Urteil emotionaler oder apodiktischer sein.

Den Unterschieden in den ästhetischen Reaktionen des sozialen Feldes stehen Mechanismen der Stabilisierung und Unsicherheitsreduktion entgegen. Ein wichtiger Bestandteil für die Reproduktion von Gesellschaft stellen Routinen dar.⁷ Sie bieten Möglichkeiten, die erfahrene Verunsicherung bei der Transformation von Kunst in die eigene Lebenswirklichkeit zu reduzieren. Zu solchen Routinen gehören die Eröffnungsrede, das Künstlergespräch, der Katalogbeitrag oder die Kritik im Feuilleton. Ihnen ist gemeinsam, dass sie durch gesellschaftliche Routinen die ästhetische Erfahrung des Werkes, die zu einem positiven oder negativen Urteil führen kann, abfedern und verallgemeinern. Durch die Ver-

sprachlichung ästhetischer Erfahrungen wird ästhetische Erkenntnis geteilt. Sie wird zu Kommunikation, die durch ihre Weitergabe und dadurch zu einem integralen und legitimen Bestandteil der Selbstreproduktion einer Gesellschaft wird. Das soziale Feld stabilisiert sich durch Routinen auf einem neuen Niveau.

Wann stirbt ein Kunstwerk von Daniel Bräg? Die verschiedenen Materialien besitzen einen unterschiedlichen Lebenszyklus, der je nach Materialität von anderen Faktoren der Alterung und des Zerfalls bedroht sein kann. Sehr empfindlich sind besonders organische Materialien, die von einer relativ kurzen Lebensdauer sind. Ihre Konservierung und Langzeiterhaltung ist daher besonders problematisch. Auch die verwendeten Kunststoffe altern relativ schnell. Ultraviolette Lichtstrahlen können sie in relativ kurzer Zeit ausbleichen und ihre Haltbarkeit zerstören. Metalle sind durch Temperatur und Luftfeuchtigkeit der Korrosion ausgesetzt, obwohl es gute Verfahren gibt, Metallkorrosion zwar nicht zu stoppen, aber doch zu verlangsamen. Besonders lange haltbar sind Glas, Keramik und Stein. Sie können Jahrtausende überdauern. Am meisten gefährdet ist die Kunst durch menschliches Versagen, durch Unachtsamkeit und Rücksichtslosigkeit. So stellt auch hier wieder einmal der Mensch die größte Bedrohung für das Leben eines Kunstwerkes dar. Auch die Werke von Daniel Bräg sind vor dieser Gefahr nicht gefeit. Solange der Künstler lebt, ist er aufgrund seiner kreativen Lizenz dazu berechtigt, verfaulte Äpfel, unbrauchbar gewordene Säfte oder Kunststoffe jederzeit durch neue auszutauschen.⁸ Aber wie geht man mit der Vergänglichkeit der Kunst nach dem Ableben des Künstlers um? Welche Lizenz haben die Erben oder die Museen, originale Bestandteile seiner Werke auszutauschen und durch jüngere zu ersetzen? Wir haben gehört, dass die Materialität die spezifische Präsenz des Kunstwerkes

⁵ In einer Email vom 26.04.2011 an den Verfasser schreibt Bräg: „Die Kühlschränke können von mir auch betreut werden. Der Inhalt hält ca. ein Jahr, dann müssen die Blüten wieder neu in Gelatine eingelegt werden. Das kann ich entweder selbst machen oder die Sammlung bekommt von mir eine Anweisung. Einen verfaulten Apfel kann man durch einen neuen ersetzen, er wird dann wieder faulen.... Die Kühlschränke können durch neue ersetzt werden, es geht nicht um ein bestimmtes Modell, sondern um die Glastüren und das Licht, dass man von außen gut einsehen kann.“

effective ways of slowing (but not stopping) metal corrosion. Glass, ceramics, and stone are especially durable. They can last for millennia. Art is mostly endangered by human mistake, through inattention and carelessness. Once again, the human being is the greatest threat to the life of a work of art. Bräg's works are also not invulnerable to this danger. As long as the artist lives, he has the creative license to exchange rotten apples, useless juices, or plastics for new ones at any time.⁸ But how do we deal with the ephemeral nature of the art after the artist is dead? What license do heirs or museums have to replace the original components of his works with newer ones? We have heard that the material quality of the work of art produces its specific presence, which is essential to the aesthetic experience. If newer materials are substituted for the original elements of one of Bräg's installations, this naturally alters the presence of the work and, under certain conditions, the aesthetic experience of it, as well.

Putting a work of art into a museum takes it off the art market. When it is acquired, it goes on permanent display and is saved from oblivion. From then on it is classified as a cultural legacy of its time, and it is in society's interest to preserve it.⁹ Placing an ephemeral work of art in a museum is a way of artificially prolonging its life. The life of the apple is safe, for a while. Existing in a museum means it will survive. Responsibility for its preservation falls into the hands of curators and conservators. In German ecclesiastical law, a curator is someone who is responsible for the minor members of the congregation, and has the right to speak for them.¹⁰ He takes care of his charges. The apple no longer speaks for itself. It is silenced. The curator becomes its voice. He speaks in its place. He must now always mediate between the apple and the public. Bräg's apple is mummified in the museum. Its temporality is immortalized, as it were. Putting a work of art in a museum is like mummifying it, so that dehydration, cold, and air seals turn ephemerality into immortal-

ity. In being mummified, the art is made sacred. The price for eternity is the death of the work in the museum. In this way, the concept of *vanitas* - the temporality of all things on Earth—is fulfilled in the death of the mummified work. The mummification of the apple is the price paid for its eternal life. "Today's attempts to make things sacred... correspond... to the same desire for preservation that also keeps the museographical madness alive. The process of sanctioning things that resist time, wear and tear, disappearance is directed against death."¹¹

Bräg himself associates his work with the Latin word *vanitas*, which means something along the lines of vanity, frivolity, or ephemerality. It is a very old concept and can be found in the Old Testament, especially in *Ecclesiastes*. Whereas in the early Middle Ages death was regarded as the price of sin, it was later considered a moralistic warning: we ought to be aware of the temporality of earthly life and its values, and try to lead more modest and humble lives. In art, the moralistic depiction of the ephemeral was particularly articulated in seventeenth-century still lifes. By subsuming his work in the concept of *Vanitas*, Daniel Bräg places himself and his art in this ancient tradition. Once one has realized this, one can certainly maintain that his art is comprised of works about death and the temporality of life. They deal with the fact that life is fleeting, and that there are many ways to try and hold onto it, to preserve it. The image is one of many cultural attempts to fix upon the ephemeral and thus, to remember it. By pressing plants for juice, conserving apples and blossoms, or revealing cemetery regulations, Bräg takes the cultural dispositifs that are occupied in trying to immortalize and remember the ephemeral, in order to make them visible, to turn them into a symbolic representation of our present age. Blooming is a deadly business, Paul Celan once wrote. Through his works Daniel Bräg reminds us that it could end at any time. The apple functions like the skull or the hourglass: *Mors certa, hora incerta*.

⁸ In an e-mail to the author, dated April 26, 2011, Bräg writes, "I can also take care of the refrigerators. Their contents will last for about a year; then the blooms will have to be preserved again in gelatin. I can do this myself, or I can provide the collection with directions. A rotten apple can be replaced with a new one; that one will then rot... The refrigerators can be replaced by new ones; no specific model is necessary, they just have to have the glass doors and the light, so that it is easy to see into them from the outside."

produziert, welche für die ästhetische Erfahrung wesentlich ist. Wenn man originale Bestandteile einer Installation von Daniel Bräg durch jüngere Materialien substituiert, verändert dies zwangsläufig die Präsenz dieser Arbeit und unter Umständen auch ihre ästhetische Erfahrung.

Die Musealisierung eines Kunstwerkes entzieht es dem Kunstmarkt. Durch den Ankauf wird es auf Dauer gestellt und vor dem Vergessen gerettet. Es ist von nun an als kulturelles Erbe seiner Zeit klassifiziert, dessen Erhalt im Interesse der Gesellschaft liegt.⁹ Die Musealisierung ist eine künstliche Lebensverlängerung vergänglicher Kunstwerke. Das Leben des Apfels ist vorläufig sichergestellt. Die Musealisierung gerät zu seinem Über-Leben. Die Verantwortung für den Erhalt wandert in die Hände der Kuratoren und Konservatoren. Im Kirchenrecht ist der Kurator eine Person, die für die unmündigen Gemeindeglieder die Verantwortung übernimmt und für sie spricht.¹⁰ Er sorgt sich um seine Schützlinge. Der Apfel spricht nun nicht mehr für sich selbst. Er ist entmündigt worden. Seine Stimme übernimmt der Kurator. Er spricht stellvertretend für ihn. Er muss den Apfel nun immer wieder dem Publikum vermitteln. Im Museum wird der Apfel Daniel Brägs mumifiziert. Seine Vergänglichkeit wird gleichsam verewigt. Die Musealisierung ist eine Mumifizierung der Kunst, in der durch Austrocknung, Kälte und Luftabschluss Vergänglichkeit auf Ewigkeit umgestellt wird. Die Kunst wird durch ihre Mumifizierung sakralisiert. Der Preis für die Ewigkeit ist der Tod des Werkes im Museum. Damit erfüllt sich das Vanitas-Konzept der Vergänglichkeit alles Irdischen im Tod des mumifizierten Werkes. Die Mumifizierung des Apfels ist der Preis für sein ewiges Leben. »Die gegenwärtigen Sakralisierungsversuche ... entsprechen ... demselben Erhaltungswunsch, der auch den museographischen Wahn am Leben hält. Das ... Gutheißen

dessen, was der Zeit, dem Verschleiß, dem Verschwinden widersteht, richtet sich gegen den Tod.«¹¹ Daniel Bräg hat sein Werk selbst unter den lateinischen Begriff der Vanitas gestellt, der so viel wie Eitelkeit, Nichtigkeit oder Vergänglichkeit bedeutet. Er ist sehr alt und kommt bereits im Alten Testament, besonders im Buch der Prediger, vor. Während im frühen Mittelalter der Tod als Preis der Sünde angesehen wurde, geht es später um eine moralische Mahnung sich der Vergänglichkeit des irdischen Lebens und aller diesseitigen Werte immer bewusst zu sein und dadurch zu einer bescheideneren und demütigeren Lebensführung zu gelangen. In der Kunst hat die moralisierende Darstellung des Vergänglichen besonders im 17. Jahrhundert im Stillleben ihren bildhaften Ausdruck erlangt.

Daniel Bräg stellt sich als Künstler mit der Selbst-Subsummierung seines Werkes unter den Begriff der Vanitas in diese Jahrtausende alte Tradition. Wenn man dies einmal erkannt hat, dann kann man durchaus die Behauptung aufstellen, dass seine Werke Arbeiten über den Tod und die Vergänglichkeit des Lebens sind. Sie haben damit zu tun, dass Leben flüchtig ist und es verschiedene Versuche gibt, es festzuhalten und auf Dauer zu stellen. Das Bild ist eine solche kulturelle Leistung, Vergängliches zu fixieren und dadurch zu erinnern. Indem Bräg versucht, Pflanzen zu pressen, Äpfel und Blüten zu konservieren oder Friedhofsordnungen aufzudecken, versucht er, die kulturellen Dispositive, die damit beschäftigt sind, Vergängliches zu verewigen und zu erinnern, sichtbar zu machen und in eine symbolische Repräsentation unserer Gegenwart zu bringen. Blühen ist ein tödliches Geschäft, hat Paul Celan einmal geschrieben. Daniel Bräg ermahnt uns in seinen Arbeiten, dass es jeden Augenblick vorbei sein kann. Der Apfel fungiert wie der Totenschädel oder das Stundenglas: *Mors certa, hora incerta*.

⁹ Friedrich Waidacher, *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, 3. Aufl. / 3rd ed., Wien / Vienna: Böhlau 1999

¹⁰ Hans Dieter Huber, "Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?" in: *Kunst des Ausstellens. Beiträge – Statements – Diskussionen*, Hans Dieter Huber, Hubert Locher, Karin Schulte, Hrsg. / Eds., Im Auftrag der / Commissioned by the Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 1p. 225

¹¹ Henri Pierre Jeudy, *Die Welt als Museum*. Berlin: Merve 1987, S. 1 p. 59