

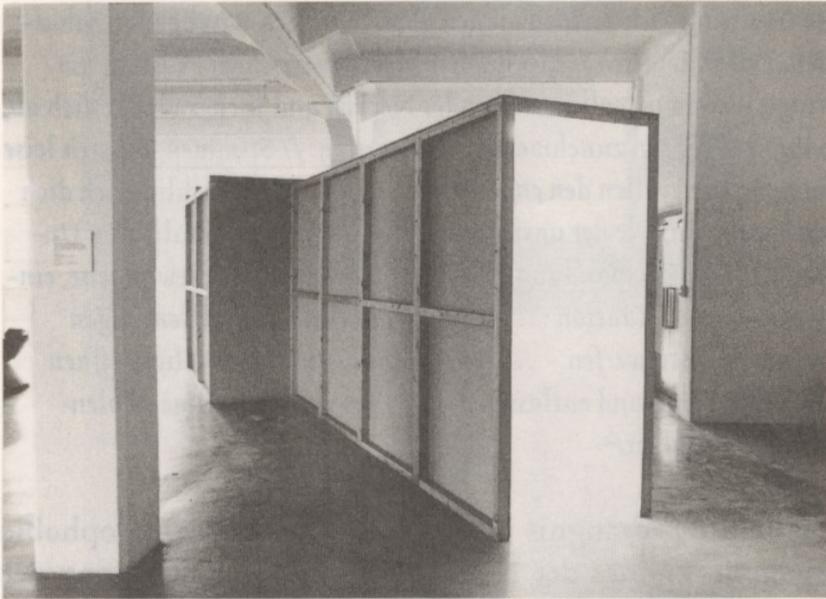
OSKAR BÄTSCHMANN

Ausstellungskunst: Installationen und ästhetische Erfahrungen

Ausstellungskunst

Installationen können als Einrichtungen beschrieben werden, die dazu bestimmt sind, Ausstellungsbesucher durch Einladung oder Anlockung in einen geplanten Erfahrungsprozeß einzubeziehen und zu Reflexionen über diese Erfahrung anzustoßen. Die künstlerische Tätigkeit zielt dabei auf die Erfindung einer derartigen Einrichtung für das Publikum. Sie kann damit als Erfahrungsgestaltung betrachtet werden. Derartige Einrichtungen, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozeß der Erfahrung und der Reflexion auslösen sollen, brauchen für ihr Funktionieren die Ausstellungen und sind auch dafür bestimmt, weshalb sie als »Ausstellungskunst« bezeichnet werden können.¹ Nicht weiter zu erörtern ist hier die Geschichte der Entwicklung der Installationen, die sowohl in der Abwehr der Pop Art als auch in den Performances und der Video-Kunst wie in der Concept Art als auch in der Trivialpsychologie und den surrealistischen Erlebnisausstellungen zu bestimmen wäre.

Wie solche Installationen funktionieren, exemplifiziere ich mit zwei Beispielen: Rebecca Horns *Chinesischer Verlobten* von 1976 und Bruce Naumans *Dream Passage* von 1983. Rebecca Horns Einrichtung besteht aus einem zweieinhalb Meter hohen, hexagonalen schwarzen Korpus mit sechs schmalen Türen. Eingebaut sind ein Motor für die Bewegung der Türen und ein Tonband. Die Besucher der Ausstellung wer-



Rebecca Horn, Die chinesische Verlobte 1976

den unverfänglich eingeladen, die Kabine zu betreten. Diese Aktion löst über einen Kontakt im Kabinenboden ein Programm von einer Minute aus. Über den Vorgang und die Abfolge der Erfahrungen, die ein Proband mit dieser Vorrichtung machen kann oder soll, schrieb die Künstlerin:

Ein schwarzer, sechseckiger, kleiner Tempel – alle sechs Türen stehen weit geöffnet und warten, dass du hineingehst. Betrittst du den Fussboden des Innenraums, beginnen sich alle Türen gleichzeitig, langsam, mechanisch, lautlos zu schliessen. Das Licht wird allmählich um dich herum hinweggesaugt, – Dunkelheit beginnt dich einzuhüllen. // Der eigentliche Schock setzt viel zu spät ein, wenn du bemerkst, dass du in eine Falle geraten bist, eingeschlossen, und nicht mehr entfliehen kannst, und die Türen sich nicht mehr öffnen lassen. Die allzu langsam-gleichmässige, natürliche Bewegung der Türen, – mehr die Imitation eines sanften Atems –, konnte dich überlisten, abwartend im Raum zu bleiben. Im Dunkeln eingeschlossen, versuchst du das Gleichgewicht zu bewahren, in aufrech-

ter Haltung dich tastend an den glatt polierten Wänden festzuhalten. Doch plötzlich fühlst du dich von chinesischem Flüstern umringt; geheimnisvoll verwirrendes Necken und Kichern lenkt dich ab, umgarnt dich in zunehmender Verwirrung. // Stimmen, die sich leise unterhalten, füllen den engen Raum und beginnen schliesslich dich zu beruhigen, wie der unsichtbare Hauch einer musikalischen Unterhaltung. Entspannung, mehr ein Ergeben in die erzwungene, eingeschlossene Situation ... – sich der Dunkelheit und dem engen Raum zu unterwerfen – ... // Und dann, viel zu plötzlich, öffnen sich alle Türen und entlassen dich wieder in beunruhigend blendende Helligkeit.²

Sollte die Bedrängnis im Dunkeln sich zu Klaustrophobie steigern, könnte der Notausstiegsknopf zur Öffnung der Türen betätigt werden.

Damit liegt ein Modell des Funktionierens einer Installation vor: eine Einrichtung, die Ausstellungsbesucher auffordert, sich vom Publikum zu isolieren und als Teilnehmer, performer oder Proband einem Experiment zu unterziehen. Zur Installation gehören eine Gebrauchsanweisung und die Beschreibung des Erfahrungsprozesses. Die Anweisung Rebecca Horns nennt die irritierenden Erfahrungen, die durch die Benützung der Installation hervorgerufen werden sollen: Einschließung, Desorientierung, Verunsicherung, Verführung, Befreiung, Aggression durch Blendung.

Bruce Naumans *Dream Passage* von 1983 konfrontiert den Betreter des engen Korridors mit einer anderen Art von Erfahrung.³ Der zwölf Meter lange *Dream Passage*, gebaut aus einem Lattengerüst und industriellen Holzplatten, besteht aus einem Eingangskorridor, einem zentralen Kubus und einem abschließenden, dem Eingang gegenüberliegenden Korridor, der den Eingangskorridor mit einer Drehung um 180 Grad spiegelt. Der Eingangskorridor weckt durch grelle gelbe Beleuchtung die Neugier, schreckt ab und verführt



Bruce Nauman, *Dream Passage* 1983

zugleich zum Betreten und zum Entdecken des zentralen Raums. Dieser ist zweimal möbliert mit einer gleichen Gruppe von Tisch und Stuhl aus schwarzem Stahl. Die eine Gruppe befindet sich am Boden in der Ecke links am Eingang des zentralen Raums, die andere ist in der diagonal gegenüberliegenden Ecke der Decke umgekehrt angebracht. Die rot-weiße Beleuchtung ist in die räumliche Umkehrung einbezogen und findet sich sowohl am Boden wie an der Decke. Der hintere Korridor, der zur Verhinderung von unerwünschten Durchblicken geschlossen wurde, führt die

Umkehrung fort, indem die Beleuchtung am Boden angebracht ist oder anders gesagt, die Decke an die Stelle des Bodens gedreht wurde. Die Verdoppelung und Drehung des Mobiliars und der Beleuchtung im zentralen Raum nötigt die Entdeckung ab, daß man sich in einem dreidimensionalen punktsymmetrischen Gebilde befindet. Die Eingangszone, die das räumliche Koordinatensystem des menschlichen Körpers abbildet, bestätigt die räumliche Orientierung. Die symmetrische Umkehrung im zentralen Kubus verunsichert oder erschüttert diese zweifach: sie setzt einen Widerspruch zur körperlich-realen Erfahrung und sie ist ausschließlich visuell und kognitiv wahrzunehmen. *Dream Passage* hat damit die Wirkung, die Aufmerksamkeit vom Objekt zurückzulenken auf den Rezipienten, indem die überraschende oder phantastische (in der Wirklichkeit unmögliche) Umkehrung die Erfahrung einer Verunsicherung seiner lebenswichtigen räumlichen Orientierung auslöst.⁴ In andern gefährlichen Installationen wie etwa dem *South America Triangle* von 1981 benutzte Nauman den umgekehrt aufgehängten Stuhl für die Evozierung von Folterungen.

Betrachtersteuerung

1992/93 hielt Ilya Kabakov in Frankfurt am Main fünfzehn Vorlesungen über die Installation, die er offenbar unbefangenen »totale« nannte. In der sechsten Vorlesung beteuerte Kabakov, daß der handelnde Betrachter das Zentrum der Installation bilde.⁵ Die Beziehung zum Betrachter stellte Kabakov in einem Interview von 1995 als Motiv für die Beschäftigung mit Installationen dar:

Dieser Gesprächspartner, dieser Betrachter ist nicht irgend jemand, an den ich mich als Prophet, Professor oder Künstler richte. Ich be-

trachte ihn als einen Freund, der sich auf eine leidenschaftslose und objektive Art über meine Objekte äussern kann, indem er sie mit Aufmerksamkeit und völliger Unparteilichkeit betrachtet.⁶

Der Lenkung und Steuerung des Betrachter-Freunds widmete Kabakov grundsätzliche Überlegungen:

Die Reaktion des Betrachters auf seinem Weg durch die Installation ist bei ihrem Aufbau am sorgfältigsten zu bedenken: wie organisiert man seine Aufmerksamkeit so, dass sie nicht einen einzigen Moment schwindet? Der Verlust der Aufmerksamkeit des Betrachters ist das Ende der Installation. [...] Aber selbst wenn die totale Installation nur aus einem einzigen Raum besteht und der Betrachter sie scheinbar in einem einzigen Moment, auf einen Blick, vollständig erfasst, spielt die durchdachte Steuerung seiner Bewegung in diesem einen Zimmer dennoch eine sehr wichtige Rolle. Diese »Steuerung« des Betrachters erreicht man auf zwei Wegen, und beide nutzen eine verborgene, fundamentale Regel, unsere Aufmerksamkeit beim Betreten eines beliebigen Raums zu steuern: ein ständiges Springen vom Ganzen zu den Details und wieder zurück zum Ganzen [...].

Das eine Verfahren ist, mit Barrieren und niedrigen Mauern den Betrachter an viele kleine Stücke heranzuführen, das andere, den Betrachter zu zwingen, sich wiederholt dem Gesamteindruck zuzuwenden.⁷ Für Kabakov ist das stärkste Mittel der totalen Installation, beim Besucher den Eindruck zu erwecken, an einen fremden bewohnten und belebten Ort zu gelangen, an dem er nicht am Platz ist und als zufälliger Beobachter oder Zeuge in ein fremdes Leben hineinschaut.

Die Installation Gemeinschaftsküche von 1993/95 ist an ihrem Standort, dem Musée Maillol in Paris (Fondation Dina Vierny), zugänglich durch hinabführende Treppen. Besucher steigen außerhalb des etwa sechs Meter hohen Kastens hinunter (und auf der andern Seite hinauf), um durch eine der beiden Türen den Raum zu betreten, der durch zwei starke klare Glühbirnen und ein schmales Fensterband un-

terhalb der Decke erhellt wird. Bis auf Augenhöhe sind die Wände oxsenblutfarben gestrichen, darüber sind die Wände hellblau, die ringsum geführte Doppelreihe von Tafeln mit Gegenständen und kyrillischer Schrift (Fragen wie: wem gehört diese Tasse?) ist dunkelgrün. Auf einem ringsum laufenden Leporello sind Photos über Einrichtung und Benützung der sowjetischen Gemeinschaftsküchen und Sätze von Gesprächen montiert. An den blauen Wänden sind wie auf den grünen Tafeln Küchengegenstände wie Pfannen, Deckel, Krüge, Raffeln angebracht. Unter der Decke hängen an parallel gespannten Schnüren unzählige Gegenstände von Brillenetuis bis Wursthäuten, denen allen ein Zettel beigegeben ist. Die Gemeinschaftsküche ist lautlos, die einzigen Geräusche stammen von den Besuchern.⁸

Es geht in Kabakovs Installationen von banalen sozialen Räumen nicht um eine simple Rekonstruktion in einer kulturell fremden Umgebung. Kabakov versucht, die Besucher in einen Zwischenzustand zu führen, den er als Halbillusion, Gespaltenheit oder Halbtraum bezeichnet: die Last des Lebens spüren in einem Schwebezustand, gleichzeitig hier und dort zu sein, eine vertraute Banalität wiederzuerkennen und darin fremd zu sein.⁹ Im Gegensatz etwa zur Totalillusion des Panoramas oder den Gaukeleien von Disney Land sollen die Installationen Kabakovs einen reflexiven Prozeß der Besucher anstoßen, indem durch das Gewöhnliche und Alltägliche ihre eigenen verschütteten Erinnerungen berührt und hervorgeholt werden.¹⁰

Macht und Aggression der Kunst

Im 20. Jahrhundert wurde wiederholt versucht, für die Kunst eine notwendige oder nützliche Funktion im Lebenszusammenhang zurückzuerobern. Kritiker wie etwa Julius Meier-Graefe und Künstler wie Wassily Kandinsky waren

überzeugt, daß die Kunst jede Funktion in der Gesellschaft außer der des Amusements verloren hatte. 1925 publizierte Amédée Ozenfant im *Europa-Almanach* eine kurze Diagnose des Bruches zwischen Künstlern und Gesellschaft. Die Künstler seien entweder zu Spaßmachern des Publikums geworden, oder hätten sich in den Elfenbeinturm ihrer Laboratorien zurückgezogen, allerdings um den Preis, den Nutzen ihrer Tätigkeit nicht einmal mehr sich selbst einreden zu können.¹¹ Ozenfant glaubte wie viele andere, diesen fatalen Zustand beheben zu müssen. Wir kennen eine ganze Reihe von Versuchen im 20. Jahrhundert, die Künste oder die künstlerische Gestaltung einer gesellschaftlichen Wirkung und eines sozialen und wirtschaftlichen Nutzens zuzuführen: die Wiener Werkstätten, die Darmstädter Künstlerkolonie, die Unternehmungen von Henry van de Velde, das Bauhaus, van Doesburgs Konkrete Kunst, die Konkrete Gestaltung, um nur einige wenige zu nennen.

In bestimmtem Gegensatz zu dieser sozialen oder wirtschaftlichen Nutzung der künstlerischen Gestaltung steht der Anspruch der Kunst auf eine höhere geistige Dimension. Wie immer man diese bestimmen oder umschreiben konnte – als Geistiges im Sinn Kandinskys, als Sublimes im amerikanischen Abstrakten Expressionismus, als Menschheitsverbesserung im Sinn von Joseph Beuys – immer wurden der Kunst und den Künstlern eine Sendung zugedacht, die keineswegs utilitaristisch eingeschränkt werden sollte. Ich dokumentiere dies hier mit der witzigen und ironischen Wiederbelebung der mystifizierten Künstlervorstellung, die Bruce Nauman 1968 als Leuchtreklame in das Schaufenster des Ladens in San Francisco hängte, der ihm als Atelier diente: *The true Artist helps the World by revealing mystic Truths* – der wahre Künstler hilft der Welt durch die Aufdeckung von geheimnisvollen Wahrheiten.¹²

In der Gegenwendung oder der Rebellion manifestiert sich der Habitus des modernen Künstlers, sich gegen vielerlei zu

richten, gegen die Gesellschaft oder gegen sich selbst, gegen die Vermarktung der Kunst, gegen die Ignoranz des Publikums oder gegen die Kunst der andern. Mit der Gegenwendung verschafft sich ein Künstler Armfreiheit und verleiht sich den Schein rebellischer Progressivität oder unbedingter Konsequenz. Doch auch diese Rebellion führt zurück auf die wichtigste und problematischste Institution im modernen Kunstsystem: die Ausstellung. Durch sie erreicht die künstlerische Produktion ein Publikum, die Ausstellung ist die mächtigste Motivation für die Künstler, sie ist das Nadelöhr der Anerkennung und der Legitimation der Künstler, sie ist zugleich die wirkungsvollste Propagatorin der Kunst und der höllische Supermarkt, der Kunst als Sonderangebot für einen oder zwei Monate präsentiert.

Die Phantasie von wirkungsmächtiger Kunst widerstreitet der entmächtigenden Ausstellung. Sigmar Polke ließ Gerhard Richter in einem fiktiven Interview von 1964 mit Anthony Twaites erzählen, daß seine Bilder die Betrachter getötet hätten und demzufolge für die Folterung und die Massenvernichtung benützt worden wären.¹³ In dieser ironischen Phantasie von gefährlichen Bildern, die das Publikum tödlich bedrohen, kommt das Verlangen zum Ausdruck, daß die Bilder nicht gleichgültig oder folgenlos betrachtet werden sollen und die Kunst ihre Ohnmacht überwinden könne.¹⁴

Dieses Verlangen hat vielfach Ausdruck gefunden: Max Beckmann 1918 träumte von einer Kathedrale oder einer Kapelle für seine Bilder wie hundert Jahre vor ihm Philipp Otto Runge; Hans Thoma realisierte diese Kapelle, allerdings als Ausstellungsraum im Museum, der Kunsthalle von Karlsruhe. Vielfach blieb der sakrale Raum für die Kunst ein Projekt, wie bei Jackson Pollock oder Barnett Newman, nicht aber bei Henri Matisse in Vence oder bei Mark Rothko in Houston, für dessen Bilder Philip Johnson eine Kapelle entwarf.

Installationen belegen dieses Verlangen nach wirkungsmächtiger Kunst. Vito Acconcis gefährliche Installation *The People Machine* in der Sonnabend Gallery in New York von 1979 war als extreme Herausforderung der Ausstellungsbesucher angelegt. Von einer äußeren und einer inneren Kabelanlage wurden vor den Fenstern Aluminiumplatten in der Schwebelage gehalten. Das innere Drahtseil führte über die Platten zu einem gespannten Aluminiumbogen mit einer riesigen Kugel, die auf eine blaue Schaukel zielte und mit einer riesigen Fahne verbunden war. Ein Tonband versuchte die Besucher durch herausfordernde und nichtssagende Würdigungen zu aktivieren. Doch die Folgen des Eingreifens wären furchtbar: wird eine Platte ausgeklinkt, stürzen alle aus dem Fenster, die Kugel wird weggeschossen, die Fahne fällt zusammen. Acconcis Testfrage war, ob die Besucher durch Aufforderung, Provokation und Wut dazu gebracht werden könnten, die Zerstörung auszulösen und sich selbst ernsthaft zu gefährden.¹⁵ Doch funktionierte hier der Kunstkontext, denn die Besucher waren gehemmt oder weigerten sich, in die Falle zu tappen und den Mechanismus der Zerstörung auszulösen, das Resultat war eine *frustrated action*.

Bruce Naumans Korridorinstallationen stellten von Anfang an das Problem der Beteiligung des Publikums oder des Performers. Nauman, der sich verschiedentlich über dieses Problem äußerte, sagte in einem Rückblick von 1988:

In den ersten Korridorstücken ging es darum, daß jemand anderer die Performance machte. Aber für mich bestand das Problem darin, einen Weg zu finden, die Situation einzuschränken, daß die Performance so herauskam wie ich es mir vorgestellt hatte. Irgendwie ging es um Kontrolle. Ich wollte nichts zu tun haben mit der Vorstellung von irgend jemandem über das, was getan werden könnte.¹⁶

Um seine Beziehung zum Publikum zu umschreiben, erinnerte Nauman an den blinden Pianisten Lenny Tristano, der durch sein hartes Spiel ohne Einleitung und Schluß das Publikum wie mit Schlägen bedrängte:

Von Anfang an versuchte ich herauszufinden, ob ich Kunst machen könnte, die das tat. Kunst, die einfach ganz plötzlich da war. Wie wenn man mit einem Baseballschläger ins Gesicht geschlagen wird. Oder besser, wie wenn man von hinten einen Nackenschlag erhält. Sie sehen es nicht auf sich zukommen; es haut Sie einfach um. Mir gefällt diese Idee sehr: die Art der Intensität, die Ihnen keine Anhaltspunkte darüber gibt, ob Sie sie mögen werden oder nicht.¹⁷

Naumans Mittel, dem Publikum diese Schläge oder Stöße zu verpassen, sind Verwirrung, Beschimpfung, Beleidigung, Desorientierung und Schock.

Verschwinden des Künstlers

Das Kunstsystem produziert Paradoxien. Zu ihnen zählen das Unterlaufen der künstlerischen Authentizität durch die Wiederholung vorgeprägter Bilder, das absurde Malen zur Demonstration, daß keine Bilder mehr möglich sind, oder die ikonoklastische künstlerische Produktion mit dem zugehörigen Verschwinden des Künstlers oder seine Erhebung zum Star. Eine Notiz Gerhard Richters von 1964 deutet das Verschwinden an: »Ich will keine Persönlichkeit sein, keine Ideologie haben. Ich will so sein, wie alle sind.« Gleichzeitig führte Sigmar Polke das fiktive Interview zwischen Anthony Twaites und Gerhard Richter zur ironischen Frage: »Glauben Sie an Gott?« Die Antwort Richters soll seine irrlichternde Hybris preisgeben: »Ja, ich glaube an mich, ich bin der Größte, ich bin der Allergrößte!«¹⁸ Der Künstler beteuert sein Verschwinden, denkt aber im Gegensatz zu Marcel Duchamp, nicht daran, abzutreten oder zu

verstummen. Er markiert gleichzeitig mit ubiquitärer Präsenz seine Wichtigkeit, behauptet propagandistisch oder ironisch seine Allmacht und minimalisiert seine Tätigkeit zum allerkommuten Was-alle-können. Polke und Richter demonstrierten 1968 witzig die All- und Ohnmacht des Künstlers, indem sie in der Dunkelkammer ein Bergmassiv in fünf Phasen für zwei Stunden in eine leuchtende Kugel umwandelten.¹⁹ Die Meister der Vielfalt, der multiplen Persönlichkeit, bei propagiertem Verschwinden im Jedermann-Künstler und gleichzeitigem Auftreten als Superstar waren Joseph Beuys in Deutschland und Andy Warhol in New York, der 1985 mit *The Invisible Sculpture* das Verschwinden des Künstlers und des Kunstwerks inszenierte. Warhol fegte damit das letzte noch vorhandene Kriterium hinweg, das der Authentizität, das vom Sendungsbewußtsein des Künstlers aufgebaut, von seinem Leben bestätigt und von der Künstlergemeinde geglaubt wird.²⁰ Nicht ohne Blick auf die Selbstdarsteller Gilbert & George ironisierten Gerhard Richter und Blinky Palermo das Künstlerdenkmal, indem sie 1971 zwei Bronzeporträts auf hohen Sockeln in einem von Palermo bemalten Raum aufstellten. Sigmar Polke verwies in mehreren Bildern ironisch auf den künstlerischen Auftrag durch ein »höheres Wesen« und damit auf das unlösbare Problem der Rechtfertigung des Künstlers.²¹ 1974 publizierte Gerhard Hoehme seine ernsten und sarkastischen Ratschläge an junge Künstler.²² Weil die Ausbildung nur Defizite hinterläßt und die öffentliche Förderung gering ist, lautet sein erster Rat, sich sofort dem aktuellsten internationalen Trend anzuschließen, um die in der Provinz wirkungsvollsten Ausweise von Aktualität und Internationalität zu erlangen und die Medien zu interessieren. Der nächste Schritt, der über den Erfolg entscheidet, ist die Entdeckung durch eine maßgebende Galerie, die vom Künstler geplant werden muß. Dann entscheidet sich alles daran, ob es gelingt, durch die Vertretung durch eine Gale-

rie, durch massenhafte Produktion, durch Ausstellungen in öffentlichen Instituten und mit Künstlerverbänden, durch Imagepflege als Bohemien sich der Öffentlichkeit als steigender Marktwert beständig im Bewußtsein zu halten. Weder vom Publikum noch vom Galeristen oder dem Ausstellungsmacher erfährt der Künstler etwas über seine Kunst, und für die künstlerische Entwicklung hat er keine Zeit, denn er ist vollauf damit beschäftigt, im Kunstbetrieb in zu bleiben, um nicht hinauszufiegen.

Eine der Rebellionen gegen das Kunstsystem war die Land Art, das Schaffen des Künstlers in der unberührten, zivilisationsfernen Natur der Wüsten oder der Meeresufer, durch die Anlage von Spiralen, Kreisen und Linien. Richard Long griff für seine Linien und Kreise in den Steinwüsten und Gebirgen im Death Valley, in Bolivien, am Kilimandscharo oder in den Alpen auf das Bild des Künstlers als Wanderer zurück, das wir von Wackenroder und Tieck, Courbet, Gauguin und van Gogh, Kirchner und Bacon kennen. Die Künstler der Land Art kehrten in die Galerien, in die Ausstellungen und die Museen zurück, allerdings nicht nur mit Photographien ihrer tätigen Eingriffe in die Erde, sondern mit dem rohen aufgefundenen Material der Erde, mit Lehm, Steinplatten, Granitbrocken und verbrannten Ästen. Richard Long ordnet seine Materialien unaufhörlich zur magischen Figur des Kreises am Boden und an der Wand von Ausstellungsräumen.

Den Künstlern erwachsen mächtige Konkurrenten in den Ausstellungsgestaltern. Der erste Künstler, der auf das neue Problem im Kunstsystem aufmerksam machte, war Daniel Buren, der im Katalog zur Documenta 5 von 1972 eine scharfsichtige Analyse veröffentlichte:

Immer mehr tendiert der Gegenstand einer Ausstellung dazu, nicht mehr die Ausstellung von Kunstwerken, sondern die Ausstellung der Ausstellung als Kunstwerk zu sein. Hier ist es die Equipe der Docu-

menta, gesteuert von Harald Szeemann, die ausstellt (die Werke) und sich präsentiert (der Kritik). Die gezeigten Werke sind die Farbtupfen – sorgfältig ausgewählt – jenes Bildes, das von jeder Sektion (Saal) als Ganzes zusammengestellt wird. Es gibt sogar eine Ordnung in diesen Farben, da sie angezielt und ausgewählt wurden nach dem Konzept der Sektion (Auswahl), in der sie sich zeigen und präsentieren. Selbst diese Sektionen (Kastrationen), die – sorgfältig ausgewählte – Farbtupfen des Gemäldes sind, das die Ausstellung als Ganzes und als Prinzip ausarbeitet, werden nur sichtbar, wenn sie sich dem Schutz des Organisators unterwerfen, demjenigen, der die Kunst einigt, indem er sie im Kästchen-Bildschirm, das er für sie zurechtkünstelt, gleichmacht. Für die Widersprüche übernimmt er die Verantwortung, er ist es, der sie verschleiert.

Die Quintessenz dieser Analyse eines Künstlers lautet: Damit ist es wahr, daß sich die Ausstellung als ihr eigener Gegenstand und ihren eigenen Gegenstand als Kunstwerk aufdrängt.²³ Buren formulierte seine Schwierigkeiten mit der ersten Autoren-Documenta von 1972, die Subjektivität nicht mehr als unvermeidbaren Makel in Kauf nahm, sondern als Bedingung für ein Konzept auffaßte. Der Anspruch der früheren Documentae, das Klassische oder das Aktuelle repräsentativ vorzuzeigen, war 1968 mit den Protesten gegen den Ausschluß von Happenings und Fluxus untergegangen.²⁴ Harald Szeemann, der erste auf dem neuen Posten eines Generalsekretärs, beendete mit weitgehenden Vollmachten die Funktion des früheren Documenta-Rates und ersetzte das umständliche Abstimmungsverfahren durch seine eigenen Entscheide. Als Kompensation für das autoritäre Verfahren eröffnete Joseph Beuys als Hauptkünstler der Documenta 5 ein Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung und schloß dieses nach hundert Tagen mit einem Boxkampf gegen Christian Moebuss. Im Katalog der Documenta 5 präsentierte Szeemann die Ausstellung als Kompromiß der »Schmutzigen Hände« zwischen

einer am Künstler und einer am Besucher orientierten Ausstellung und plädierte für eine Integration von Ereignishaftigkeit und Interpretation durch den Betrachter.

Rituelle Orte

Der Erfolg der Installationen ist auch mit dieser Konkurrenz zu begründen. Denn sie, die aus Besuchern Teilnehmer zu machen versuchen und ihnen Erfahrungen verschaffen, zielen auf eine direkte Auseinandersetzung der aktivierten Teilnehmer mit der Einrichtung und holen sie in die Zuständigkeit des Künstlers zurück. Ich sehe aber darüber hinaus die Installationen in der Tradition der wirkungsmächtigen Kunst, die das Medium der Ausstellung zwar nutzt, aber es auch zu verwandeln sucht. Vorausgingen die verschiedenen Ansätze zur Schaffung von magischen Bildern wie den ikonähnlichen Quadraten von Malewitsch, oder wie den umschließenden Bildern des Barnett Newman, die von nächster Nähe betrachtet werden sollten, damit alles andere vom Blickfeld ausgeschlossen wäre und die Erfahrung des Sublimen oder des Transzendenten sich einstellen sollte, oder wie den eigentlichen Ikonen in Blau, Rosa und Gold von Yves Klein, der bezeichnenderweise seine Materialien in ein Votivkästchen einschloß und der Heiligen Rita in Cascia in Umbrien mitsamt seinen vermessenen Wünschen überbrachte, oder der mit der Ausstellung *Le Vide*, einem leeren weißen Galerieraum, die Vision von immateriellen Bildern erwirken wollte.

Eine Installation, die durch eine vorgestellte Gefährdung eine Art von sakraler Ausstrahlung erhalten sollte, war *Delineator* von Richard Serra. Im Februar 1976 installierte Serra in der blendendweißen Ace Gallery in Venice (Los Angeles) zwei rostrote Stahlplatten aus industrieller Fabrikation in den Ausmaßen von je 305 x 792 x 1,5 cm und von je etwa

2500 kg Gewicht. Die eine Platte war am Boden ausgelegt, die andere an der Decke in etwa vier Meter Höhe aufgehängt und gegenüber der Bodenplatte um neunzig Grad gedreht. Der Delineator funktioniert als Erfahrungsauslöser beim Besucher, wenn dieser die Bodenplatte betritt und sich ins Zentrum begibt.²⁵ In einem Radiointerview vom Februar 1976 beschrieb Serra die von ihm erwartete Erfahrung, die nicht durch visuelle, sondern durch räumlich-körperliche Wahrnehmung sich vollziehe:

Da hat es eine Platte am Boden und eine Platte über dem Kopf. Und durch diese zwei in dieser Anordnung wird ein Raum hervorgebracht. Wenn Sie sich außerhalb der zwei Platten befinden, scheint die obere Platte gegen die Decke zu drücken. Diese Situation kehrt sich um, wenn Sie sich darunterbegeben. Es gibt keine direkten Wege hinein. Wenn Sie gegen das Zentrum gehen, funktioniert das Werk entweder zentrifugal oder zentripetal. Sie sehen sich gezwungen, den Raum oben, unten, rechts, links, Nord, Ost, Süd, West, oben, unten zur Kenntnis zu nehmen. Alle Ihre psychophysischen Koordinaten, Ihr Orientierungssinn werden sofort in Frage gestellt. Es handelt sich nicht um die gleiche Erfahrung, die Sie machen, wenn Sie versuchen, eine Straße in L. A. zu überqueren, noch ist es in der Erfahrung enthalten, die Sie an ›Sight Point‹ machen.²⁶

Serra bemerkte während des Interviews, daß seine Ausführungen über die mögliche Erfahrung sich esoterisch anhörten und versuchte, sich davon zu distanzieren, indem er sich berief auf die Differenz zwischen linguistischen und räumlichen Systemen und erstaunlicherweise auf den Unterschied zwischen deskriptiven (Philosophie und Wissenschaft) und empirischen Disziplinen (Kunst und Religion). Offenbar leitete Delineator in der Ace Gallery nicht nur zu Erfahrungen des Koordinatensystems und der Raumlevitation, sondern löste Ängste und die Imagination von Gefahren aus, die bei Besuchern, die sich an die Nähe des San-An-

dreas-Grabens erinnerten, verstärkt wurden. Viele Besucher vermieden es, unter die aufgehängte Platte zu treten.²⁷ Die Rezensionen gaben Erfahrungen wieder, die jenen magischen oder mysteriösen analog waren, auf die Serra im Interview hingewiesen hatte. Im Gegensatz zu ihm betonten sie aber das Aggressive und Provokative der Installation.²⁸ Die folgende Literatur bekräftigt, daß Delineator und andere Installationen Serras Erfahrungen existentieller Gefährdung provozieren, und behauptet mit etwas Skepsis, Ähnliches wie sakrale Ausstrahlung zu verspüren, und versucht, den mangelnden Nachweis über die historische Verknüpfung mit der Theorie des Erhabenen oder mindestens mit Kants negativer Lust zu erbringen.²⁹

Kabakov versuchte in der 14. Vorlesung in Frankfurt am Main, die der Installation als rituellem Ort gewidmet war, eine zusätzliche Empfindung zu umschreiben, deren Entstehen er durch die Verfahren, das soziale und kulturhistorische Gedächtnis anzusprechen, nicht erklären konnte:

Eine große Empfänglichkeit, das Einschalten individueller subjektiver Assoziationen und einer weit zurückreichenden Erinnerung während der gesamten in ihr zugebrachten Zeit befördern die Entstehung dieser zusätzlichen Empfindung beim Betrachter. Ich selbst habe schon bei meiner allerersten Installation gespürt, daß dieses »Mehrprodukt«, das unausweichlich entsteht, der totalen Installation ein bestimmtes Aussehen und den Sinn eines rituellen Orts verleiht.³⁰

Diese Empfindung führt zu einem weiteren nicht behebbaren Zwiespalt zwischen Banalität und Tempel gegenüber der Installation.³¹ Zwar beschreibt Kabakov konstruktive Maßnahmen, die diese andere »sakrale« Dimension schaffen: die Abtrennung von äußeren Räumen, einen Raum der Vorbereitung, ein Zentrum, die Beleuchtung, die klaustrophobische Stimmung. Doch nennt er die Installationen nur mit rhetorischer Verneinung sakrale Orte oder Tempel (mit

Ausnahme der *Gemeinschaftsküche*, die als Kapelle vorgesehen war) und beschränkt sich auf den Ausdruck ritueller Ort.

Die Installationen sollen die Besucher von Ausstellungen aktivieren, damit sie Teilnehmer, *performer* oder Mitspieler werden. Die Anweisungen müssen den Besuchern helfen, den Verhaltenskodex gegenüber Kunstwerken in der Ausstellung oder im Museum zu durchbrechen und die Angst vor der verbotenen Berührung, der Benützung und des verbotenen Betretens zu überwinden. Mit der Erfahrungsgestaltung versuchen die Künstler, durch den Einsatz unterschiedlicher Mittel den Teilnehmer temporär zu steuern. Die Installationen isolieren ihn, unterziehen ihn dem Ritus einer Initiation, bieten ihm Sinneswahrnehmungen ekligster oder angenehmster Art, die das gewöhnliche Leben ihm vorenthält, lösen klaustrophobische Ängste und die Freude der Befreiung aus, verwirren den elementaren Orientierungssinn durch die Vertauschung von oben und unten, setzen ihn scheinbar wirklichen Gefährdungen aus, offerieren ihm Heilung durch Trivialpsychologie, zwingen ihn, in die eigenen Erinnerungen abzutauchen und suggerieren ihm transzendente Erfahrungen, die er außerhalb des Kontextes von Kunst nur um den Preis einer längst verworfenen Irrationalität erreichen kann. Solche Installationen bieten etwas an, was der ästhetischen Erfahrung entspricht, die Edmund Burke 1757 als die des Sublimen – Gefährdung der Selbsterhaltung – beschrieben und von der des Schönen unterschieden hat.³²

Anmerkungen

- 1 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997; vgl. auch Oskar Bätschmann, »Der Künstler als Erfahrungsgestalter«, in: *Ästhetische Erfahrung heute*, hrsg. von Jürgen Stöhr, Köln: DuMont, 1996, pp. 248–281.
- 2 Rebecca Horn. *Zeichnungen, Objekte, Fotos, Video, Filme*. Katalog der Aus-

- stellungen in Köln und Berlin 1977, hrsg. von Rebecca Horn und Wulf Herzogenrath, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1977, p. 57: Die Chinesische Verlobte, 1976; vgl. Rebecca Horn. Katalog der Ausstellung in New York, Eindhoven, Berlin, Wien, London 1993–5, Stuttgart: Cantz, 1994, Nr. 24.
- 3 Bruce Nauman begann 1969, Korridor- und Raum-Installationen zu bauen, vgl. Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue raisonné. Katalog der Ausstellungen in Madrid, Minneapolis, Los Angeles, Washington, D.C. und New York, 1993–95, hrsg. von Joan Simon, Janet Jenkins und Toby Kamps, Minneapolis: Walker Art Center und Basel: Wiese Verlag, 1994: Performance Corridor, 1969 (Nr. 151, p. 234), Corridor Installation (Nick Wilder Installation), 1970 (Nr. 172, p. 241), Corridor Installation with Mirror – San Jose Installation, 1970 (Nr. 173, p. 242), Green Light Corridor, 1970 (Nr. 180, p. 245) etc.; Dream Passage (Version I), 1983 (Nr. 301, p. 284) und die Schaffhauser Version Dream Passage (Version II), 1983 (Nr. 302, pp. 284–285). – Bruce Nauman. Werke von 1965 bis 1972. Katalog der Ausstellungen in Los Angeles, New York, Bern, Düsseldorf, Köln und Eindhoven 1972/73, hrsg. von Jane Livingston und Marcia Tucker, Los Angeles: County Museum, 1972; Coosje van Bruggen, Bruce Nauman, Basel: Wiese Verlag, 1988; Gerhard Graulich, Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – ein Thema transmodernen Kunstvollens (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 13), Essen: Die Blaue Eule, 1989, pp. 120–128.
 - 4 Felix Thürlemann, »Bruce Nauman – »Dream Passage« in: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln: DuMont, 1990, pp. 139–151.
 - 5 Ilya Kabakov, Über die »totale« Installation, Ostfildern: Cantz, 1995, p. 45: Die wichtigste handelnde Person in der totalen Installation, das Zentrum, dem alles zugewandt, auf das alles ausgerichtet ist, ist ihr Betrachter – ein ganz besonderer Betrachter.
 - 6 »Le musée: temple ou décharge. Ilya Kabakov, entretien avec Nadine Pouillon«, übersetzt von Galina Kabakova und Karine Lech, in: Ilya Kabakov. Installations 1983–1995. Katalog der Ausstellung in Paris, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, p. 20: On peut aussi parler de mon évolution intérieure, personnelle. De ce point de vue, le désir de faire des installations est né d'une modification profonde de ma relation avec le spectateur. J'ai toujours pensé, personnellement, que le repli sur soi n'était pas une démarche satisfaisante: cela ne me suffisait plus.[...] Cet interlocuteur, ce spectateur n'est pas quelqu'un à qui je m'adresse en tant que prophète, professeur ou artiste. Je le considère comme un ami, qui peut s'exprimer de manière sereine et objective sur mes objets, en les regardant avec attention et en toute impartialité.
 - 7 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), p. 46.
 - 8 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), pp. 128–131: La cuisine communautaire ... Vaste sujet, inépuisable! Elle est digne d'être au centre de notre univers. Magique, telle une

- boule de cristal, elle focalise et reflète sur ses facettes notre vie de tous les jours, avec ses maux, ses problèmes et ses espérances.
- 9 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), pp. 49–50: Versuchen wir, das Profil zu beschreiben, das nach unserer Auffassung den Kern der psychischen Reaktion ausmacht, wenn der Betrachter eine totale Installation erlebt: Das momentane, konzentrierte Empfinden des eigenen Lebens als unbezwingbare Last und gleichzeitig – das Gefühl eines Anstoßes, der Befreiung von dieser Last; eine sonderbare Gespaltenheit, ein gleichzeitig hier und dort sein, das Gefühl, über diesem Leben und der Situation, in der man sich befindet, zu hängen oder zu schweben.
 - 10 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), p. 48: Die bekannte Situation und die eingebaute Illusion führen ihn [den Betrachter], wenn er durch die Installation spaziert, in einen Korridor der eigenen Erinnerung und rufen von dort eine Welle von Assoziationen auf, die bislang friedlich auf ihrem Grunde schlummerten. Die Installation hat diesen »Grund« nur gestreift, geweckt, berührt, und die Erinnerungen kommen hoch und ergreifen das Bewußtsein des Betrachters.
 - 11 Amédée Ozenfant, »Kunst, Wissenschaft und die Gesellschaft von morgen«, in: Carl Einstein, Paul Westheim (Hrsg.), *Europa Almanach*, Potsdam: G. Kiepenheuer, 1925, Nachdruck: Leipzig und Weimar: G. Kiepenheuer, 1984, S. 192–205. – Vgl. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, Amédée Ozenfant, *Après le Cubisme*, Paris: Editions des Commentaires, 1918; Reprint: Turin: Bottega d'Erasmus, 1975, und: *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*. Katalog der Ausstellungen in Zürich, Berlin und Straßburg, hrsg. von Stanislaus von Moos, Zürich: Museum für Gestaltung, 1987.
 - 12 Bruce Nauman, *Skulpturen und Installationen, 1985–1990*. Katalog der Ausstellungen in Basel und Frankfurt 1990/91, hrsg. von Jörg Zutter, Köln: DuMont, 1990, pp. 9–23 (Franz Meyer); *Nauman Katalog 1994* (wie Anm. 3), Nr. 92, p. 216.
 - 13 Sigmar Polke, »Interview zwischen Anthony Twaites und Gerhard Richter« [Oktober 1964], in: Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt/M.: Insel, 1993, pp. 20–23; *Notizen 1964–1965*, p. 33.
 - 14 Richter, *Text* (wie Anm. 13), p. 158 (Text für den Katalog »Beuys zu Ehren« 1986).
 - 15 Vito Acconci, »Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1979«, in: *View*, 2, 5/6, 1979, pp. 16–17; *Vito Acconci. A Retrospective: 1969–1980*. Katalog der Ausstellung in Chicago 1980, hrsg. von Judith R. Kirshner, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1980, pp. 32–34; *Amerikanische Zeichnungen und Graphik. Von Sol LeWitt bis Bruce Nauman*. Aus den Beständen der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich (Sammlungsheft 19), hrsg. von Ursula Perucchi-Petri, Zürich: Kunsthaus, 1994, pp. 13–17.
 - 16 Joan Simon, »Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman«,

- in: *Art in America*, 76, 9, 1988, pp. 141–149, 203; p. 147: The first corridor pieces were about having someone else do the performance. But the problem for me was to find a way to restrict the situation so that the performance turned out to be the one I had in mind. In a way, it was about control. I didn't want somebody else's idea of what could be done.
- 17 Simon 1988 (wie Anm. 16), p. 142: From the beginning I was trying to see if I could make art that did that. Art that was just there all at once. Like getting hit in the face with a baseball bat. Or better, like getting hit in the back of the neck. You never see it coming; it just knocks you down. I like that idea very much: the kind of intensity that doesn't give you any trace of whether you're going to like it or not. – Vgl. den Beitrag von Paul Schimmel in: *Nauman Katalog 1994* (wie Anm. 9), pp. 69–82.
 - 18 Sigmar Polke, »Interview zwischen Anthony Twaites und Gerhard Richter« [Oktober 1964], in: *Richter, Text* (wie Anm. 13), pp. 20–23; *Notizen 1964–1965*, p. 33.
 - 19 Gerhard Richter und Sigmar Polke, *Umwandlung*, 1968, Offsetdruck auf Halbkarton, 46,6 x 67,2 cm.
 - 20 Zu Versuchen, die Authentizität wiederherzustellen, vgl. Thomas Crow, »Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol«, in: *Art in America*, 75, 5, 1987, pp. 129–136.
 - 21 *Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter. Katalog der Ausstellung im Museum Folkwang Essen 1997*, hrsg. von Gerhard Finckh, Köln: DuMont, 1997, pp. 299–308 (Hubertus Butin), pp. 303–307. – Carla Schulz-Hoffmann, »Da erhielt ich von höheren Wesen den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen!«, in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990. Katalog der Ausstellung in München 1995*, Stuttgart: Oktagon, 1995, pp. 68–78; Sigmar Polke. *Die 3 Lügen der Malerei. Katalog der Ausstellung in Bonn und Berlin 1997/98*, Ostfildern – Ruit: Cantz, 1997.
 - 22 Gerhard Hoehme, »Die Isolation ist dein Aug' und dein Schatten. Ein Künstler über den Künstler«, in: *Künstler und Gesellschaft*, hrsg. von A. Silbermann und R. König, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 17*, 1974, Köln: Westdeutscher Verlag, 1974, pp. 182–196.
 - 23 Daniel Buren, »Exposition d'une exposition«, in: *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute. Katalog der Ausstellung in Kassel 1972*, Kassel: Verlag documenta und Gütersloh: Bertelsmann, 1972, 17.29; und in: *Daniel Buren, Les Écrits 1965–1990*, hrsg. von Jean-Marc Poinso, 3 Bde., Bordeaux: Musée d'art contemporain, 1991, Bd. 1, pp. 263–264: De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art. Ici, c'est bien l'équipe de Documenta, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques). Les œuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneu-

sement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble. Il y a même un ordre dans ces couleurs, celles-ci étant cernées et composées en fonction du dess(e)in de la section (sélection) dans laquelle elles s'étalent/se présentent. Ces sections (castrations), elles-mêmes « touches de couleurs » – soigneusement choisies – du tableau que compose l'exposition dans son ensemble et dans son principe même, n'apparaissent qu'en se mettant sous la protection de l'organisateur, celui qui réunit l'art en le rendant tout égal dans l'écrin-écran qu'il lui apprête. Les contradictions, c'est l'organisateur qui les assume, c'est lui qui les couvre. [...] Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art.

- 24 Manfred Schneckenburger (Hrsg.), *Documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien* (Pantheon Colleg), München: Bruckmann, 1983, pp. 91–110 (Krise der Documenta 4).
- 25 Die Bezeichnung Delineator spielt auf den Bereich der Landvermessung an (Delineator – Vermessungs- oder Entfernungsschreiber).
- 26 Richard Serra, ›Sight Point '71–'75/Delineator '74–'76‹ [Radio-Interview von Liza Bear vom 23. Februar 1976], in: *Art in America*, 64, 3, 1976, pp. 82–86: *There's a plate on the floor and a plate overhead. And a space is being generated by those two in position. When you're outside the plates, the overhead plate appears to press upward against the ceiling. That condition reverses itself as you walk underneath. There aren't any direct paths into it. As you walk towards its center, the piece functions either centrifugally or centripetally. You're forced to acknowledge the space above, below, right, left, north, east, south, west, up, down. All your psycho-physical coordinates, your sense of orientation, are called into question immediately. That's not the same experience you have if you're trying to walk across the street in L.A., nor is it in the same experience you have at ›Sight Point‹. – Richard Serra, Writings. Interviews, Chicago und London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 35–42.*
- 27 Melinda Wortz, ›The Nation: Los Angeles: Magic and Mysteries‹, in: *Art News*, 75, 5, 1976, pp. 83–84: *The imagined threat (greatly increased, as one observer pointed out, by the proximity of the Ace Gallery to the San Andreas fault) that the upper slab would fall made most people, to avoid being flattened in case of a disaster, edge along the lateral walls in making their way from the front to the back of the gallery. Only a few, myself not included, ventured to stand any length of time beneath the suspended steel in the center of the gallery.*
- 28 Wortz 1976 (wie Anm. 27), p. 84: ›Delineator‹, while aggressive and monumental, speaks to ineffable realms of the psyche in a most provocative manner.
- 29 Yves-Alain Bois, ›Ein pittoresker Spaziergang um Clara-Clara herum‹, in: Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Richard Serra*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1987, pp. 44–64; Armin Zweite, ›Evidenz und Selbsterfahrung. Zu einigen raumbezogenen Skulpturen von Richard Serra‹, in: Güse (Hrsg.) 1987, pp. 8–27.
- 30 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), pp. 111–115.

- 31 Kabakov 1995 (wie Anm. 5), p. 114: Der Betrachter steht vor einem alltäglichen sozialen Raum, einem bewusst profanen Milieu, doch der Grundriß, die Gestaltung, die gesamte Anlage und oft auch die Anordnung der profanen Exponate ist so (und alles wird auch so beleuchtet), als handle es sich um einen bewusst sakralisierten Ort, einen für eine sakrale Handlung bestimmten Raum.
- 32 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: R. and L. Dodsley, 1757; dt.: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von F. Bassenge, hrsg. von W. Strube, Hamburg: Meiner, 1980.