

rungen (alterations), die (...) zu kritischer und emanzipatorischer Initiative anregen.«⁴ Die kulturelle Konvention, die Kosuth mit seiner Arbeit *Located World, Singen* bewußt macht und von der gleichzeitig sein spielerischer Gegenentwurf ausgeht, ist jene kollektive Nabelschau, die sich seit den frühen Hochkulturen darin äußert, die eigene Stadt als Zentrum und »Nabel« einer Region, eines Landes oder gar der Welt und des Kosmos zu setzen.⁵

Die uralte Topik des »Nabels der Welt« wird im folgenden Abschnitt kurz vorgestellt. Daraufhin wird gezeigt, daß auch die Planung des Singener Rathauses in den 50er Jahren mit dieser Mittelpunktsvorstellung zusammenhängt. Im Anschluß

sischen Erdkarten angesiedelt.⁹

Erscheint diese Selbsteinschätzung der alten Ionier etwas hochgegriffen, so entsprach das spätere Diktum »alle Wege führen nach Rom« wahrscheinlich eher der Wirklichkeit. Auch Rom besaß einen steinernen Nabel, der zwar nicht das Zentrum der Welt, aber doch das Zentrum der Stadt und des römischen Reiches abgab. Kaiser Constantin ließ in seiner unmittelbaren Nähe einen goldenen Meilenzeiger aufstellen, der als Mittelpunkt des gesamten römischen Straßennetzes die Entfernungen zu den wichtigsten Orten des Imperiums verzeichnete.¹⁰

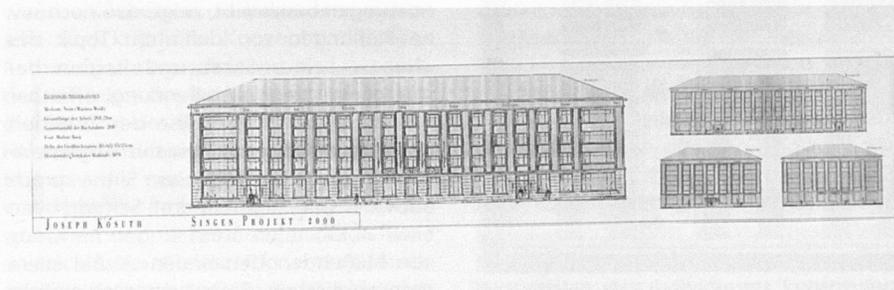
In der jüdischen Tradition wiederum ist es zumeist Jerusalem, das in der Mitte der

Indem Frankreich »gleich weit vom Nordpol und vom Äquator entfernt ist«, erscheint Paris als ein privilegierter Nabelpunkt von besonderer Bedeutung und Dignität. Und viele europäische Weltkarten, wie sie etwa in Nachrichtensendungen im Fernsehen gezeigt werden, sind so projiziert, daß in ihnen Europa, gegenüber dem tatsächlichen Größenverhältnissen vergrößert, als Mitte der Welt erscheint. Dies gilt analog etwa für amerikanische Weltkarten ebenso.

Die Tendenz, sich selbst am archimedischen Punkt der Welt anzusiedeln, ist auch aus vielen außereuropäischen Kulturen bezeugt: China bezeichnete sich bekanntlich als »Reich der Mitte« und »Loyang, auch Loyi genannt, das heutige Honanfu in der Provinz Honan« galt denn auch als Mitte Chinas und der Welt.¹⁵ Der Name der atztekischen Hauptstadt Cuzco im heutigen Peru bedeutet schlicht »Nabel«. Der irakische Autor Ja'kūbī wiederum beginnt seine Beschreibung der arabischen Welt »deswegen mit dem Irak, weil er die Mitte der Welt und der Nabel der Erde ist.«¹⁶ Dabei ist solche Nabelschau nicht auf ganze Länder und ihre Metropolen beschränkt: »So glaubt man in der Altmark, das Dorf Poppau bei Klötze, 20 km nordwestlich Gardelegen, sei die Mitte der Welt. Den eigentlichen Zentralort bezeichnet ein Stein, der aus einem Teich am Ausgang des Dorfes nach Grieben zu hervorragt. Dieser Block liegt nach dem Glauben der Leute im genauen Weltmittelpunkt seit tausend und tausend Jahren, und unter ihm verbirgt sich noch die Kette, mit der damals die Erde ausgemessen worden ist. In Thüringen spielt Einzingen bei Allstedt, 8 km südlich von Sangerhausen, die Rolle des Omphalos. Auch hier markiert ein Stein in einem Weiher die Erdmitte; zum Wahrzeichen dessen sind einige große Hufnägeln in ihn eingeschlagen.«¹⁷ Das Problem der durch individuelle Nabelschau unvermeidliche Multiplikation der Weltenabel wurde im alten Indien so gelöst, daß »jedes Haus durch einen Weihespruch auf dem Nabel der Welt errichtet«¹⁸ wurde.

3. Das Rathaus von Singen als Zentrum von Stadt und Region

Der Architekt des Singener Rathauses, Hannes Ott, war von 1953 bis 1981 Baudirektor der Stadt Singen. Ott hat das Erscheinungsbild der Stadt, deren Einwohnerzahl innerhalb seiner Amtszeit von 25.000 auf den heutigen Stand von 43.000 Menschen rasant anstieg, während sie am Anfang des Jahrhunderts erst 6.000 Per-



3 Joseph Kosuth, *Lokalisierte Welt, Singen / Located World, Singen* (Entwurf).

wird erörtert, wie Kosuth diese kulturelle Konvention in seiner Arbeit aufgreift und sie zum Ausgangspunkt eines »halb ironischen, halb ernsthaften«⁶ Gegenentwurfes macht.

2. Die Topik des »Nabels der Welt«

»Athen (...) sitzt in der Mitte Griechenlands gleich dem Kopf in der Mitte eines Rundschildes(...) Die vier Himmelsrichtungen treffen sich hier.«⁷ Als einer der bekanntesten professionellen Lobredner der Antike die Stadt Athen zum Zentrum der Griechen stilisierte, sah sich Delphi schon seit Jahrhunderten als Zentrum der Welt, das dort durch einen Nabelstein (Omphalos) markiert wurde. Allerdings war das delphische Orakel in dieser Position nicht unangefochten. Eine ganze Reihe weiterer griechischer Heiligtümer beanspruchte ebenfalls am Nabel der Welt zu liegen, so herrschte insbesondere »eine starke Rivalität und Eifersucht zwischen Delphi und Branchidai«, dem ehemaligen Didyma bei Milet in Kleinasien.⁸ Die Milet umgebende Landschaft Ionien insgesamt sah sich als »Zwerchfell« (...) der bewohnten Erde und zugleich als Sitz der höchsten menschlichen Kultur und Intelligenz« und war demzufolge im Zentrum der frühen mile-

Welt angesiedelt wird. So heißt es im *Mirdrasch Tanchuma*: »Das Land Israel liegt in der Mitte der Welt und Jerusalem in der Mitte des Landes Israel«¹¹ und schon Ezechiel 38,12 charakterisiert die Israeliten als »Leute, die auf dem Nabel der Erde wohnen«. Das christliche Mittelalter schloß sich dieser Auffassung an, setzte die Stadt in den Mittelpunkt seiner Weltkarten und sah in dieser zentralen Bedeutung der Stadt einen Grund mehr, sie in Kreuzzügen zu erobern: »Jerusalem ist der Nabel der Welt, die königliche Stadt, in der Mitte des Erdkreises gelegen« rief Urban II. den in Clermont Versammelten zu, als er im November 1095 zum Kreuzzug aufforderte.¹²

Auch die Panegyriker der Renaissance machen reichlichen Gebrauch vom Topos der Stadt als »Nabel« – wenn nicht der Welt, so doch ihrer Umgebung. Laut Leonardos Brunis *Lob der Stadt Florenz* liegt das Rathaus, der Palazzo della Signoria, ebenso im Zentrum der Stadt wie Florenz im Zentrum der Toscana angesiedelt ist.¹³ Und noch in jüngeren französischen Schulbüchern erfahren die Schüler, »daß der Umriß Frankreichs sich in ein Sechseck einzeichnen läßt, das durch den Meridian von Paris in zwei gleiche Hälften geteilt ist.«¹⁴

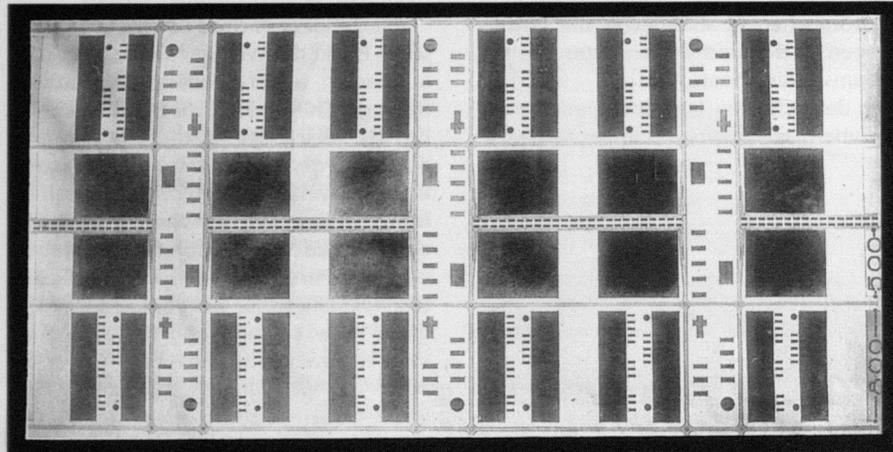
sonen betragen hatte, maßgeblich geprägt. Schon ein Jahr nach seinem Amtsantritt trug er den Stadträten seine Vision der künftigen Entwicklung von Stadt und Region vor, die Thomas Wittenmeier in zwei instruktiven Aufsätzen dokumentiert hat.¹⁹ Ott konzipierte das Singener Rathaus als Mittelpunkt einer geplanten »Stadtregion Singen-Radolfzell« mit künftiger bis zu 150.000 Einwohnern.²⁰

Nach Otts Worten ist das Rathaus als

gigantische »Industriestadt« (E.O. Schweizer) sollte durch ein rigides Rastersystem aufgeteilt werden (Abb. 4). Otts Planungen folgen in zentralen Punkten der im Jahre 1943 von Le Corbusier redigierten »Charta von Athen«, so in der Trennung von Verkehrszügen und Industrieansiedlung einerseits und Wohn- und Erholungsgebieten andererseits. Die Konzeption einer Bandstadt läßt sich sowohl zu Planungen des Modernismus zurückverfolgen,

Vordächer an seinen Eingängen auch dem *International Style* und der Architektur der fünfziger Jahre verpflichtet. Anklänge an die Herrschaftsarchitektur des Nationalsozialismus sind auch in den erläuternden Ausführungen des Architekten zu erkennen: »Die Balkone im 1. Obergeschoß dienen der Repräsentation. Auf der Süd- und Ostseite können große Menschenansammlungen bei entsprechenden Anlässen am Rathaus vorbeiziehen, während sich auf der Westseite auf dem Parkplatz ebenfalls große Menschenmengen versammeln können, ohne den Verkehr auf den beiden Hauptstraßen zu belästigen.«²⁸

Daß der Stadtbauamtsdirektor das Rathaus, wie angeführt, als »Mitte« am Kreuzungspunkt von Straßen in die vier Himmelsrichtungen beschreibt, zeigt, daß noch seine Planungen von der alten Topik des »Nabels« einer Stadt und Region bestimmt ist, deren Anwendung offenbar keine genauen Kenntnisse der Tradition voraussetzt, sondern beinahe Allgemeingut geworden ist. In diesem Sinne sprach auch der damalige Landrat Seiterich von einer »blühenden Stadt Singen im Kreuz von blühenden Gemeinden«.²⁹ Bei allem modernistischen Fortschrittsgestus ihrer egalitären Reihung architektonischer Riegel beinhalten Otts Planentwürfe traditionelle Vorstellungen der Ordnung einer Region und ihrer Hinordnung auf das Zentrum der Macht, die trotz seiner vielfältigen historischen Wandlungen die Topik des Nabels einer Gegend oder gar der Welt seit der Antike bestimmen.³⁰



4 Hannes Ott, *Organisationsplan für den Wirtschaftsraum Singen-Radolfzell*, Singen, Stadtarchiv.

»Verwaltungs- und Kulturzentrum am Schnittpunkt der wichtigsten Nordsüd- und Ostwest-Straßen« gelegen. »Das Rathaus als Zentrum von Stadt und Landschaft« – so ist denn auch sein Beitrag in der Festschrift zur Einweihung des Gebäudes im Jahr 1960 überschrieben.²¹

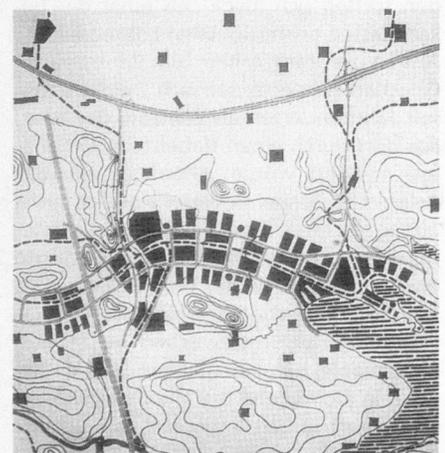
Die Planungen des Städtebauers und Architekten, der in Karlsruhe ausgebildet worden war und dort als Assistent von Otto Ernst Schweizer gearbeitet hatte, sind durch einen Gigantismus gekennzeichnet, in dem die Stadtplanungen der Moderne des 20. Jahrhunderts und des Nationalsozialismus bei allen Unterschieden in Ansatz und Ziel bekanntlich erschreckende Übereinstimmungen aufweisen. Otts Vision einer »totalen Architektur« (Walter Gropius)²², die bei den Gemeinderäten über lange Jahre auf einhellige Zustimmung stieß und von einem ungebrochenen Glauben an den industriellen Fortschritt und an das Primat von Verkehr und Industrie getragen war, sah innerhalb der projektierten »Bandstadt« zwischen Hohentwiel und Bodensee eine »klare Gliederung in 3 Hauptzonen« vor: »im Norden und Süden Wohngebiete, in der Mitte die Industriezone« entlang der Bahnlinie Singen-Radolfzell (Abb. 5). Die

etwa dem »Idealplan einer Großstadt« von Otts Lehrer O. E. Schweizer aus dem Jahre 1931²³ oder dem Wiederaufbauplan für das zerstörte Berlin einer Architektengruppe um Hans Scharoun²⁴, als auch zu den Wiederaufbauplänen der nationalsozialistischen Stadtplanung mit ihren Plänen für »Stadtlandschaften« und »Bandstädte«²⁵. Zu nennen sind etwa die Wiederaufbaupläne des auch im Nachkriegsdeutschland erfolgreichen Hans Bernhard Reichow für das zerstörte Hamburg.²⁶

Otts Entwürfe sind bei allem Brutalismus, der ihnen aus heutiger Sicht anhaftet, von einem modernistischen Impuls des Fortschrittes und der Verbesserung der Lebensverhältnisse gekennzeichnet. Dieser schlug sich etwa in den Planungen von »großzügigen Grünanlagen« im Bereich des dem Rathaus benachbarten Flusses Ach nieder, in die das Gebäude eingebettet sein sollte.²⁷ Die Grünanlagen wurden seinerzeit bezeichnenderweise nicht verwirklicht, werden aber nun im Rahmen der Landesgartenschau, wenn auch in anderer Gestalt, teilweise angelegt.

Die Fassade des Gebäudes weist Ähnlichkeiten zum Neoklassizismus der nationalsozialistischen Architektur auf, ist jedoch in der Gestaltung der Fenster und der

4. »Entmystifizierung und Wiederher-



5 Hannes Ott, *Organisationsplan für den Wirtschaftsraum Singen-Radolfzell*, Singen, Stadtarchiv.

stellung von Bedeutung«

»Entmystifizierung und Wiederherstellung von Bedeutung«³¹: In Kenntnis der mit dem Rathausbau verknüpften Intentionen und der traditionellen Topik des »Nabels der Welt« wird klarer, was dieses schon angesprochene Ziel und Verfahren der künstlerischen Arbeit von Joseph Kosuth im Falle von *Located World, Singen* meint.

Was die »Entmystifizierung« der Bedeutung des Rathauses für Stadt und Region anlangt, so ist diese in der Installation Kosuths in doppelter Weise angelegt: Zum einen macht Kosuth diese der Konzeption des Gebäudes zugrundeliegenden, aus seiner architektonischen Gestaltung jedoch nicht ersichtlichen Intentionen bewußt. »Kontexte«, insbesondere politische und kulturelle Konzepte, die dem Rathausbau eingeschrieben sind, werden der Reflexion des Betrachters zugänglich: die Setzung des Rathauses als ein in vier Himmelsrichtungen ausstrahlendes Zentrum wird – wie eingangs beschrieben – erst durch die Intervention Kosuths veranschaulicht und mehr noch für die Reflexion erschlossen. Gleichzeitig wird das einer solchen Setzung verwandte Prinzip der »Kirchturmoptik« ebenso bewußt gemacht wie die mit dem Bau des Rathauses verbundenen Ordnungs- und Herrschaftsvorstellungen: die Dominanz des Zentrums über die Peripherie und das Primat des Eigenen über das Fremde. Nach den Worten Kosuths ist »der Rahmen des Diskurses (d.h. hier der konzeptuelle Kontext des Rathausentwurfes Otts und seiner Stadtplanung, G.B.) (...) stets vorgegeben, aber nicht notwendigerweise bekannt.«³² Eine Veränderung des politischen und kulturellen Bewußtseins könne nur dadurch herbeigeführt werden, daß man »zuerst eine Klärung und Artikulation vornimmt, das heißt, man schärft sein Bewußtsein von der *Gegenwart* in ihrer Besonderheit als der *Arena* des eigenen kulturellen Engagements.«³³

Zum anderen werden in *Located World, Singen* die »aufgedeckten« Intentionen kritisch befragt beziehungsweise – was die Geltung von Singen als Mitte und Zentrum betrifft – durch die ironische Überproportionierung des Bezugsrahmens, die ironische Ausdehnung des von Ott und dem Stadtrat auf die Region bezogenen, im Rathaus zentrierten Achsenkreuzes auf die ganze Welt ad absurdum geführt.

Bei einer solchen »Entmystifizierung« bleibt Kosuth allerdings nicht stehen. Seine Arbeit gibt dem Rathaus darüber

hinaus eine *neue* Bedeutung. Dies geschieht nicht durch die gänzliche Auflösung, sondern durch die Aufnahme und Abwandlung des dem Rathausbau impliziten topographischen Ordnungsschemas. An die Stelle einer – nach Auffassung des Architekten Ott – objektiv im »Landschaftsraum« vorgegebenen Ordnung, dessen Zentrum durch das Rathaus besetzt werden sollte, setzt Kosuth eine standortabhängige, jeweilige Ordnung: Die dem Fries eingeschriebene Verortung der Stadt Singen als Zentrum oder jedenfalls Knotenpunkt eines globalen Netzes entspricht offensichtlich keiner a priori vorgegebenen und gültigen Ordnung der Dinge, sondern sie ist vom jeweiligen Standort des Subjektes abhängig. Und der in der individuellen Vorstellung realisierte Entwurf eines analogen, wiederum im eigenen Standort zentrierten globalen Netzes wäre von jedem anderen Ort aus – sei es in Twielfeld oder Sydney, in Berlin oder auf den Edge Islands – genauso möglich. *Located World, Singen* veranschaulicht damit auch, daß der Einzelne immer der Mittelpunkt seiner Welt ist und daß diese jeweilige »Welt« erst in der Imagination und im Bewußtsein des Individuums konstituiert wird. Kosuths Intervention beinhaltet gleichzeitig den schon angesprochenen Appell zur Horizonterweiterung, die Aufforderung, in seinem eigenen mentalen Bild der Welt nicht das Vertraute und Eigene absolut zu setzen, sondern das Eigene und Vertraute in Verbindung mit dem Anderen und Fremden zu wahrzunehmen. Die Bewußtwerdung der eigenen Stadt und Lebenswelt als *ein* möglicher Knotenpunkt im Geflecht einer potentiellen Unzahl weiterer Zentren unterläuft die traditionelle Hierarchie von Zentrum und Peripherie. Sie wird durch die Vorstellung eines globalen Netzes abgelöst, in dem Zentrum und Peripherie nur noch relative Differenzen markieren. Hier mag man Parallelen zur sog. Globalisierung und zur virtuellen »Welt« des Internet sehen, innerhalb dessen zentrale und periphere Orte gleichen Zugang zu Informationen und Dienstleistungen haben. Allerdings ist im Titel ausdrücklich von einer »lokalisierten Welt« die Rede.

Im Vergleich zu den Ordnungsvorstellungen von Hannes Ott und der in seinen Plänen umgesetzten totalitären Tendenzen von Stadtplanung im 20. Jahrhundert setzt Kosuth auf spielerische Dekonstruktion und ein demokratisches, emanzipatorisches Verständnis des Individuums. Der emanzipatorische Ansatz zeigt sich dabei nicht nur im neuen »Inhalt«,

den Kosuth mit seiner Neonschriftarbeit dem Singener Rathaus einschreibt, sondern auch in dessen epistemologischen Status: Ordnungen der Wirklichkeit erscheinen nicht als objektive, normative Eigenschaften der Welt, sondern als innerhalb vorgegebener kultureller Kontexte mögliche Konstruktionen, die das Subjekt vollzieht.

5. *Located World, Singen* als Werk der *Conceptual-Art*

Das Kunst-»Werk« als Partitur, als Ensemble distinkter Bestandteile, die ihren Zusammenhang und ihre Bedeutung erst in der imaginativen und gedanklichen Tätigkeit des Betrachters entfalten – dieser Ansatz liegt schon den frühen Arbeiten von J. Kosuth aus der Mitte der sechziger Jahre zugrunde, mit denen er einer der maßgeblichen Begründer der sog. Konzeptkunst geworden ist. Auch zur theoretischen Begründung dieser Kunstrichtung hat er mit einer Reihe von Aufsätzen, zuerst mit dem Text *Art after Philosophy*³⁴, entscheidend beigetragen.

Der Begriff »Konzeptkunst« läßt sich sowohl aus der Perspektive der Produktion als auch der Rezeption erschließen. Eine gedanklich-konzeptuelle, keine im klassischen Sinne bildnerische Arbeit begründet die Beschaffenheit der Werke der *Conceptual Art*. Damit schließt die Konzeptkunst an die neoplatonische Kunsttheorie besonders des 16. und 17. Jahrhunderts an. In ihr wird die konzeptuelle Tätigkeit des Künstlers von der mechanischen des Handwerkers oder einer ausführenden Künstlerwerkstatt scharf abgehoben: Entscheidend für den Rang des Kunstwerks ist dieser Auffassung gemäß die vom Künstler aufgefaßte *idea*, das im Bewußtsein des Künstlers formulierte *concetto* – das Konzept. Diese »innere« Konzeption (der *disegno interno*) muß dann noch in eine sinnliche Gestalt (den *disegno esterno*) überführt werden. Die bildliche Darstellung verhält sich nach dieser Kunstauffassung – wie alles Sinnliche – gegenüber den mentalen Konzepten und den in ihnen erfaßten »Ideen« defizitär.³⁵ Schließt die Konzeptkunst in dieser Hinsicht durchaus an klassische Konzeptionen der bildenden Kunst an, so ist sie gleichzeitig darin ausdrücklich zeitgenössisch, daß sie – wie andere Kunstrichtungen seit den 60er Jahren – die aktive Beteiligung des Betrachters einfordert. Dieser soll sich vom passiven Rezipienten zu einem aktiven »Benutzer« der künstlerischen Arbeit entwickeln.



6 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Ein mentales »Konzept« ist demnach nicht nur Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit; es ist gleichzeitig auch intendiert als Resultat des Rezeptionsprozesses, der zwar vom Artefakt angeregt, aber keineswegs mit ihm identisch ist. Dem entspricht, daß gerade in den frühen Arbeiten von Kosuth die einzelnen Bestandteile nicht zu einer ästhetischen Gesamtgestalt zusammengefügt sind, sondern parataktisch präsentiert werden. Die sinnhafte Auflösung der häufig zunächst rätselhaften Zusammenstellung seiner Elemente ist nicht im Kunstwerk vorgegeben, sondern kann erst im Bewußtsein des Betrachters vollzogen werden. Ziel der Konzeptkunst Kosuths ist nicht die Präsentation abgeschlossener Konzepte, sondern das Angebot von Vorgaben, an denen der Prozeß der Hervorbringung von Bedeutung erfahrbar wird: *The Making of Meaning* lautete denn auch der Titel einer Ausstellung des Künstlers und des begleitenden Katalogbuches. Kosuth verfolgt das Anliegen, den Betrachter auf die gewöhnlich unbewußt vollzogene Konstitution von Bedeutung aufmerksam zu machen, vor dem Hintergrund der Einschätzung, daß die gegenwärtige westliche Kultur »das menschliche Subjekt in seiner Selbstwahrnehmung zu eliminieren« versuche: Solange »wir kulturelle Prozesse als natürlich ansehen, wollen wir nicht selbst ein Wort mitreden.«³⁶ Der Künstler verbindet mit seinen Arbeiten

aufklärerische Impulse: »Ich möchte die Situation des späten 20. Jahrhunderts vermeiden, in der uns als passive Kulturkonsumenten von anderen, die wir in der Position von Autoritäten vermuten, Bedeutungen vorgesetzt werden. Ich möchte nicht, daß die Leute sich zurücklehnen, um Gemälde oder jene anderer Autorität des Fernsehens anzuschauen. Ich möchte vielmehr, daß sie einen spezifischen Bruch der normalen Erfahrung von Bedeutung finden, um aus den Elementen, die ich zur Verfügung stelle, eine Konstruktion zu machen.«³⁷

Eine kurze Analyse der frühen Arbeit *One and Three Chairs* (Abb. 6), die 1965 konzipiert wurde, kann den Ansatz des Künstlers, die selbständige Reflexion des Betrachters insbesondere durch die neuartige Verwendung von Sprache als »Material« (Kosuth) in Gang zu setzen, beispielhaft verdeutlichen. Es handelt sich um ein Ensemble aus drei Teilen: Zwischen seiner fotografischen Wiedergabe links und einer vergrößerten und ebenfalls an der Wand auf einem rechteckigen Bildträger befestigten Definition des Begriffes »Stuhl« aus einem Wörterbuch rechts steht in der Mitte ein tatsächlicher, dreidimensionaler Stuhl. Dieser wirft auf die hinter ihm liegende Wand einen (oder je nach Beleuchtung mehrere) Schatten.

Die Absage an traditionelle künstlerische Gestaltung ist offensichtlich. Der Stuhl und die bildhaft präsentierte Wör-

terbuchdefinition sind vielmehr *Ready-mades* im Sinne Duchamps, d. h. schon vorgefundene Bestandteile der außer-künstlerischen Wirklichkeit, die der Künstler im Kunstkontext plaziert. Die parataktische Aneinanderreihung von (a) Fotografie des Stuhls – (b) Stuhl – (c) Definition des Stuhls bietet den Anlaß zu Fragen, die sie selbst nicht beantwortet. Sie können etwa lauten: Kann die begriffliche Definition des Stuhles in der Anschauung des realen Stuhles und seines fotografischen Abbildes eingelöst werden? Ist die allgemeine Begriffsdefinition des Stuhles »wirklicher« als der konkrete Stuhl? Oder ist sie vielmehr ebenso ein »Abbild« des Stuhles wie die Fotografie – und der Schatten, den der tatsächliche Stuhl wirft? Was ist der im Titel genannte *eine* Stuhl; d.h. was liegt den drei »Stühlen« möglicherweise als Verbindendes zugrunde? Komplexe, dabei fast zwangsläufige Fragen anlässlich einer lapidaren Präsentation. Sicherlich liegt der Gehalt der künstlerischen Arbeit nicht in dem gezeigten Ensemble dreier »Stühle« selbst, das ohne jede künstlerische Handschrift auskommt, sondern in der Eröffnung eines Raumes der Reflexion, dessen Koordinaten der Beschauer in seinen Gedanken und Vorstellungen selbsttätig verbinden muß.

Schon diese frühe Arbeit verdeutlicht allerdings auch, daß für das Verständnis der Kunst Kosuths die Kenntnis theoretischer und geistesgeschichtlicher Kontexte Entscheidendes beiträgt. Hierin liegt eine klare Absage an den Anspruch auf unmittelbare und allgemeine Verständlichkeit in der ästhetischen Anschauung, die der von Kosuth heftig kritisierte sog. Abstrakte Expressionismus theoretisch formuliert und häufig auch eingelöst hatte.

Im Unterschied zur allgemeinen Auffassung scheint mir denn auch der Stuhl in *One and Three Chairs* kein vom Künstler beliebig gewählter Gegenstand zu sein.³⁸ Kosuth, dessen klassische Bildung bekannt ist, könnte mit dieser Arbeit vielmehr auf einen berühmten Text Platons aus den *Nomoi* (10. Buch, 597 b - 598 d) anspielen.³⁹ In dieser Passage des *Staates* formuliert Platon seine Kritik an der nachahmenden Kunst der Malerei, indem er eine Hierarchie von verschiedenen Seinsstufen des Stuhls aufstellt: Die Rede ist von *drei* Kategorien von Stühlen: erstens von der unwandelbaren und einen »Idee« des Stuhles. Zweitens vom handwerklich gefertigten Stuhl, der in einer großen Vielzahl vorhanden ist. Drittens und zuletzt vom gemalten Stuhl, der den vom Handwerker hergestellten Stuhl in vielerlei Weise und

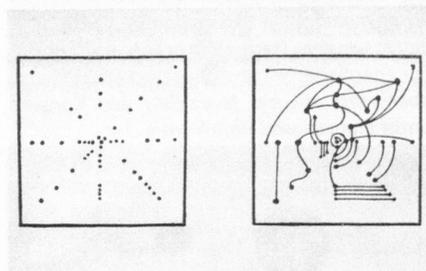
Ansichtigkeit nachahmen kann. Die bildliche Repräsentation des Stuhles verdankt sich damit für Platon einem doppelten und damit defizitären Modus von Abbildlichkeit: Der gemalte Stuhl ist Nachahmung einer Nachahmung der Idee des Stuhls; Malerei ist Täuschung und Augentrug, die den Zugang zur Welt der Ideen verstellt.

Die Parallelen zu diesen Ausführungen Platons und *One and Three Chairs* sind deutlich: Kosuth präsentiert ebenfalls einen *tatsächlichen Stuhl* und ein – wenn auch nicht gemaltes, sondern fotografiertes – *Abbild* desselben Stuhles. Ist demnach die aus einem Wörterbuch entnommene begriffliche Definition des Stuhls, die in Kosuths Arbeit die Trias der Stühle abschließt, hier an die Stelle der platonischen Idee getreten? Wahrscheinlich wäre dies ein voreiliger Schluß, denn der Titel der Arbeit lautet »One and Three Chairs«: mithin ist die Definition lediglich Teil der präsentierten Stuhltrias. Die Antwort auf die Frage nach dem zugrundeliegenden »einen« Stuhl (»One and Three Chairs«), bei Platon eindeutig dahingehend beantwortet, daß es sich um eine intellegible, unvergängliche Idee handelt, wird bei Kosuth durch den Titel zwar gestellt, bleibt aber offen. An die Stelle der bei Plato im Ideenhimmel lokalisierten metaphysischen Wesenheit – der »Idee« des Stuhles – tritt bei Kosuth ein Potential möglicher individueller Vorstellungen und »Ideen« über Stühle.⁴⁰

Die an sich bestehende Idee Platons wird bei Kosuth in die – sicherlich jeweils sehr unterschiedlichen – subjektiven Reflexionen des Betrachters verlegt. Ob diese allerdings die Komplexität eines philosophischen, etwa eines erkenntnistheoretischen Konzeptes erreichen können, bleibt offen. Eine produktive Leistung der Arbeit Kosuths besteht jedenfalls darin, die Reflexion des Betrachters anzuregen und vermeintliche Selbstverständlichkeiten zu hinterfragen. Es zählt letztlich nicht das Artefakt, sondern die durch es ausgelösten Denkvorgänge: »Thought is art« (Lyotard)⁴¹.

Im Anspruch an die Reflexionsleistung des Betrachters ist Kosuths *Located World, Singen*, fünfunddreißig Jahre später entstanden, mit *One and Three Chairs* vergleichbar. Wie eine Vielzahl von Kosuths Arbeiten nach 1974 ist die Singener Arbeit allerdings dadurch gekennzeichnet, nun nicht mehr vor allem kunst- und philosophieimmanente Probleme zu exponieren, sondern den kulturellen »Kontext« mit einzubeziehen. Seit den achtziger Jahren

befragt Kosuth verstärkt auch den historischen Kontext des Ortes, den kulturell geprägten genius loci.⁴² Seine frühe Absage an eine als »Formalismus« und »Dekoration« verurteilte ästhetische Gestaltung und damit an die Mechanismen des Kunstmarktes hat Kosuth in seinen späteren Arbeiten nicht immer beibehalten. Die klassische, in einem einschlägigen Handbuch als »aristokratisch« gekennzeichnete Bondoni-Type der Ortsnamen ist in eleganten, mundgeblasenen weißen Neonbuchstaben ausgeführt. Sie erscheint besonders bei Dunkelheit durchaus dekorativ – darin vergleichbar den typographisch sorgfältig gestalteten Friesinschriften etwa des *Pantheon* in Rom oder von *Santa Maria Novella* in Florenz. Auf den Repräsentationsanspruch solcher Inschriften spielt die Arbeit in ironischer Brechung an. Kosuths *Located World, Singen* changiert auch diesbezüglich zwischen Affirmation und Subversion.



7 Wassily Kandinsky, *Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Linienaufbau aus Punkt und Linie zu Fläche*.

Fordert Richard Serra, ebenfalls seit den sechziger Jahren vielbeachteter Exponent ortsspezifischer, kontextbezogener Kunst, massive künstlerische Entgegensetzungen, um bestehende urbane und architektonische Situationen einem kritischen Blick zu öffnen⁴³, so ist Kosuths Eingriff dialektischer angelegt. Die Neonschriftarbeit *Located World, Singen*, die Michael Brunner in seinem Beitrag in diesem Katalog als »Leuchtkranz« charakterisiert und mit einem »Lorbeerkranz« vergleicht, bestätigt die Repräsentationsarchitektur des Rathauses optisch auf durchaus affirmative Weise, um ihren Zentralitätsanspruch auf einer konzeptuellen Ebene ironisch-subversiv zu kritisieren und umzudeuten. Visueller und konzeptueller Befund konvergieren keineswegs. Kosuth hat ein solches ambivalentes Verfahren in teils hier schon angeführten Sätzen mit der Unmöglichkeit begründet, vorgegebenen kulturellen Diskursrahmen gänzlich entfliehen zu können: »Erst wenn wir uns

der Anstrengung unterziehen, zu *sehen*, wird unser »Diskursrahmen« *selbst* sichtbar, wie er das Sichtbare begrenzt und definiert. Unser Diskursrahmen ist in uns; wir stellen ihn her, während wir ihn zu verlassen suchen. Wenn wir vorgeben, ihn verlassen zu haben, sprechen wir in Unwissenheit, *denn* er spricht durch uns hindurch. Erst wenn wir ihn erkennen, können wir ihm entgegentreten, auf eine Weise, die seine Änderung erzwingt (Hervorhebungen von Kosuth).«⁴⁴ Bei aller Kritik am traditionellen Kunstverständnis bleibt Kosuth in seiner frühen Arbeit *One and Three Chairs* letztlich dem akademischen Theoriediskurs verpflichtet. Der Ausschließlichkeitsanspruch von Kosuths Kunstbegriff, dem nur konzeptuelle Kunst als Kunst gilt⁴⁵, schreibt den modernistischen Fortschrittsglauben unter dem Vorzeichen einer hegelianisch getönten Teleologie fort, auch wenn diese im Titel seines Textes *Art after Philosophy* eine selbstbewußte Umkehrung erfährt. Auch im Falle der Singener Arbeit werden konventionelle Koordinaten kultureller Schematisierung infragegestellt, verlassen werden sie letztlich nicht.

Nach Kosuths Worten lebt Kunst »dadurch, daß sie andere Kunst beeinflusst«⁴⁶. Und sie lebt, wie Kosuths Werk paradigmatisch deutlich macht, mindestens im selben Maße davon, daß sich Betrachter aktiv mit ihr auseinandersetzen. Das traditionelle Paradigma des »Einflusses« des Früheren auf das Spätere läßt sich zudem umkehren: Eine Qualität von Kosuths Kunst liegt sicher auch darin, auf »konzeptuelle« Merkmale von Kunst der Vergangenheit aufmerksam zu machen, die möglicherweise außerhalb der Intentionen ihrer Urheber lagen und jedenfalls ohne die Kenntnis konzeptueller Arbeiten unserer Zeit kaum bemerkt würden. Dies gilt beispielsweise für ein Zeichnungspaar von Wassily Kandinsky, der kleinformatischen Doppelabbildung 4 in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) (Abb. 7). Sie trägt den Titel *Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Linienaufbau*.⁴⁷ Die linke Zeichnung zeigt das aus den bisherigen Ausführungen vertraute Achsenkreuz, in dessen Zentrum sich zusätzlich die Diagonalen des mit schwarzen Linien umrissenen Bildgevierts treffen. Mittelwaagrechte und Mittelsenkrechte sind mit dem Achsenkreuz identisch. Die vom Mittelpunkt des Bildfeldes ausgehenden Richtungen der Orthogonalen und Diagonalen sind allerdings nicht als Linienzüge dargestellt: gezeigt sind lediglich Punkte, die in der Anschauung zu dieser vom Zen-

trum ausstrahlenden geometrischen Figur zusammengesehen werden.

Wie eine radikal *andere* als diese konventionalisierte Zusammenordnung der Punkte aussehen kann, zeigt die zweite Zeichnung der Doppelabbildung. In ihr sind annähernd exakt dieselben Punkte in ein Bildgeviert gleichen Formates eingebracht, jedoch durch einige gerade, vor allem aber durch gekurvte Linienzüge unerwartet und vielfältig verbunden. Hier wird das »allgemeine« Schema des Achsenkreuzes durch »individuelle« Inbezugsetzungen der Punkte aufgelöst zugunsten einer poetischen Linienstruktur, die an die veränderlichen Mobiles von Calder erinnert. Veranschaulicht ist offenbar nur *eine* der möglichen alternativen Ordnungen des vertrauten Bildrasters. Die Zeichnung enthält dadurch einen Appell an das Imaginationsvermögen des Betrachters. Der *freie Linienaufbau* zeigt gleichzeitig eine überzeugende Neugestaltung eines traditionell vorgegebenen Ordnungsschemas und der mit ihm verbundenen Wahrnehmungskonventionen. Die beiden je 4 x 4 cm großen Zeichnungen Kandinskys und die den gesamten Fries des Singener Rathauses einnehmende Intervention Kosuths können zu einer vergleichenden »konzeptuellen« Betrachtung anregen, in der künstlerische Potentiale zur Neuinterpretation traditionell-hierarchischer Ordnungsvorstellungen reflektiert werden.

1 Siegel/Schmidt-Böhringer: Singen als Nabel der Welt.

2 Kosuth: Kontext, S. 76 und passim

3 Kosuth: Kontext, S. 74

4 Kosuth: Kontext, S. 78

5 Vgl. Roscher: Omphalos; Eliade: Das Heilige und das Profane; Kahunen: Omphalos.

6 Siegel/Schmidt-Böhringer: Singen als Nabel der Welt.

7 Aelius Aristides, *Panathenaica oratio* in der Paraphrase von Widmer: Lob der Stadt Basel, S.121

8 Roscher: Omphalos, 1913, S. 44

9 Roscher: Omphalos, S. 3f.

10 Müller: Roma quadrata, S. 33.

11 Müller: Roma quadrata, S. 24.

12 Müller: Roma quadrata, S. 53.

13 Vgl. Widmer: Lob der Stadt Basel, S.121f.

14 Curtius : Französische Kultur, S. 30. Vgl. Weber, »L'Hexagone«

15 Roscher: Omphalos, S. 20.

16 Roscher: Omphalos, S. 28.

17 Müller: Roma quadrata, S. 201.

18 Roscher: Omphalos, S. 22

19 Wittenmeier: Stadtplanung in Singen; Wittenmeier, Stadtplanung in den 50er Jahren.

Für zwei anregende Gespräche danke ich Thomas Wittenmeier ganz herzlich.

20 Wittenmeier: Stadtplanung in Singen, S. 353

21 Stadt Singen (Hrsg.): Das Singener Rathaus, S. 71

22 Vgl. Peht: Ende der Zuversicht, S. 7

23 S. Boyken: Otto Ernst Schweizer, S. 150ff.

24 Durth: Stadtlandschaft, S. 32

25 Durth: Stadtlandschaft, S. 30

26 Durth/Nerdinger: Architektur und Städtebau, S. 34: »Übergreifendes Leitbild der Wiederaufbaupläne (seit 1943, G.B.) war dabei das seit 1940 propagierte Konzept der »Stadtlandschaft«, nach dem die landschaftlichen Besonderheiten der Städte deutlicher sichtbar gemacht, durch weiträumige Grünzüge und anbaufreie Verkehrsstraßen verstärkt werden sollten. Durch die demonstrative Abkehr von den bislang geltenden Richtlinien für Großprojekte in den zentralen Bereichen der Städte konnten die neuen Entwürfe nach »Entnazifizierung« der Planungsterminologie oftmals fast ungebrochen in die Nachkriegszeit übernommen und auch unter geänderten Bedingungen weiterbearbeitet werden: Nach 1945 prägte das Leitbild der »gegliederten und aufgelockerten Stadt« über mehr als ein Jahrzehnt den Konsens unter Planern und Politikern (...).«

27 Über das Rathaus schreibt Ott: »Die Fassaden sind zurückhaltend gegliedert, um dem Gebäude die notwendige äußerliche Ruhe und Würde zu verleihen. Besonderen Schmuckes bedürfen die Fassaden bei ihrer Ausgewogenheit mit den guten Materialien nicht. Die Grün- und Freiflächen mit ihren durch die Jahreszeit bedingten Blumen schmücken das Gebäude« (Stadt Singen (Hrsg.): Singener Rathaus, S. 77).

28 Stadt Singen (Hrsg.): Das Singener Rathaus, S. 82

29 Wittenmeier: Stadtplanung der 50er Jahre, S. 115.

30 Die grundsätzliche Frage, inwiefern die Wirklichkeit konstruiert und inwiefern sie der Wirklichkeit folgt, läßt sich auch an die Äußerungen von Hannes Ott über das von ihm entworfene Rathaus stellen: Zwar liegt das Rathaus Singen de facto nicht in der Mitte, sondern am Rand der projektierten Stadtregion, aber Singen hat sich nur darum von einem unbedeutenden Dorf zu einer Industriestadt entwickelt, weil es tatsächlich am Schnittpunkt von Eisenbahnlinien und Straßen aus vier Himmelsrichtungen liegt. Ott beschreibt diesen Sachverhalt so: »Dem Aachtal folgend kommt der Verkehr von Norden (...) und nimmt die Verbindung über den Rhein nach Süden zur Schweiz auf. (...) In der Mitte des letzten (des 19., G.B.) Jahrhunderts folgten die Eisenbahnlinien diesen mühelosen, landschaftsbedingten Wegen. So kam es auch, daß sich die Nordsüd- und Ost-

west-Verbindung der Eisenbahn (in Singen) kreuzten. (Stadt Singen (Hrsg.): Das Singener Rathaus, S. 69). Den Kreuzungspunkt der Eisenbahnlinien bildet der Singener Hauptbahnhof; die wichtigen Fernstraßen des westlichen Bodenseegebietes schneiden sich in unmittelbarer Nähe des Rathauses. Insofern besitzt die Topik des Rathauses als »Nabel der Region« einige Anhaltspunkte in der Wirklichkeit.

31 Kosuth: Im Kontext, S. 76 und passim.

32 Kosuth: Im Kontext, S. 50.

33 Kosuth: Im Kontext, S. 50.

34 Dt.: Kosuth: Kunst nach der Philosophie

35 Vgl. Panofsky: Idea

36 Kosuth: Im Kontext, S. 48

37 Zitiert nach: Kunstmuseum des Kanton Thurgau (Hrsg.): Die verstummte Bibliothek.

38 Vgl. jüngst Buchmann: Revolution; Godfrey: Conceptual Art, S. 10; Ruf: Kosuth. Eine Interpretation von *One and Three Chairs* unter der Perspektive von Wittgensteins Sprachphilosophie bei Inboden: Kosuth, S. 16ff.

39 Nach mündlicher Auskunft des Künstlers sind die Parallelen zwischen »One and Three Chairs« und Platons Text allerdings nicht intendiert. Auch dann bleibt die Gegenüberstellung mit Platons Ausführungen für das Verständnis der Konzeption von Kosuth aufschlußreich.

40 Vgl. hierzu Ruf: Kosuth, o. Pag.

41 Lyotard: Foreword, S. XV.

42 Vgl. Inboden: Kosuth, S. 22ff.

43 Serra: Basel, S. 77 zitiert Bertrand Russell: »Jede Sprache hat eine ihre eigene Struktur, über die sich in dieser Sprache nichts sagen läßt. Dazu bedarf es einer anderen Sprache, die sich mit der Struktur der ersten befaßt und die eine andere Struktur hat, über die sich nur in einer dritten Sprache etwas sagen läßt.«

44 Kosuth: Im Kontext, S. 78. Vgl. Derrida: Struktur.

45 So noch Kosuth: Statement.

46 Kosuth: Kunst nach der Philosophie, S. 154.

47 Zu diesem Zeichnungspaar Kandinskys im Kontext einiger seiner »Analyse-Zeichnungen« vgl. Thürlemann: Kandinsky, S. 201ff. Den Hinweis auf diese Zeichnungen verdanke ich Steffen Siegel, dem ich auch für seine kritischen Anregungen zu diesem Text herzlich danke. Außerdem bin ich Beatrix Ruf (Kunsthause Glarus) und Markus Landert (Kunstmuseum des Kantons Thurgau) für die freundliche Überlassung von noch unveröffentlichten Texten zu herzlichem Dank verpflichtet.