

Von der Gegenkunst zur Gegenwart.

Die gestalteten Orte Niki de Saint Phalles im Kontext
postmoderner Subjektkulturen.

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Heidelberg

vorgelegt von: Tanja Fischer M.A.

Erstgutachter: Prof. Dr. Mathias Untermann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Henry Keazor

7. Januar 2014

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Januar 2014 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertationsschrift eingereicht und im September 2014 verteidigt.

Mein Dank gilt vordringlich meinem Betreuer Prof. Dr. Matthias Untermann, der diese Arbeit in den Jahren ihrer Entstehung mit stetem Engagement unterstützt und mit aufmunternden Worten begleitet hat.

Ebenso danken möchte ich Prof. Dr. Gerhard Wolf, durch dessen Förderung diesem Projekt optimale Bedingungen des wissenschaftlichen Arbeitens am *Kunsthistorischen Institut in Florenz* zuteil wurden.

Ein herzlicher Dank gilt auch Prof. Dr. Gregor Ahn, der diese Arbeit in ihrer anfänglichen Ausrichtung intensiv unterstützte.

Mit einem Stipendium des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes* war es mir möglich, nach Kalifornien zu reisen, um die notwendigen Informationen zur Bearbeitung *Queen Califia's Magical Circle* zu sammeln. Im Archiv der *Niki Charitable Art Foundation* in Santee wurde mir engagierte Unterstützung der Archivarin Jana Shenefield entgegengebracht, die mir alle Materialien aushändigte und mit weiterführenden Hinweisen bisher ungesehene Aspekte eröffnete. Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Das gleiche gilt für Susan Pollack, die von Seiten der Stadt Escondido alle notwendigen Materialien zur Verfügung stellte und bei der Klärung offener Fragen half. Bedanken möchte ich mich auch bei Lech Juretko, den ehemaligen Assistenten von Niki de Saint Phalle, der mir in Kalifornien, ausführlich Auskunft zu offenen Fragen gab.

Ein Stipendium der *Graduiertenförderung Baden-Württemberg* in Kooperation mit dem *Kunsthistorischen Institut in Florenz* erlaubte es mir, den *giardino dei tarocchi* mehrmals zu besuchen und zu dokumentieren. Hier waren besonders die Besuche mit verschiedenen Personen von unschätzbarem Wert, die unterschiedlichste Perspektiven und Detailbeobachtungen einbrachten, die einer einzelnen Person entgehen würden. Mit der Unterstützung der Fondazione „IL GIARDINO DEI TAROCCHI“ war es mir zudem möglich, die für die Öffentlichkeit gesperrten Räume im *giardino dei tarocchi* zu besichtigen. Durch zahllose Besuche historischer und zeitgenössischer Gärten der Toskana schärfte sich zudem mein Blick für die Eigenarten des *giardino dei tarocchi*. Ich danke den Fellows, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des *Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, die die Arbeit differenziert kommentierten und neue Perspektiven einbrachten: Dr. Philippe Cordez, Vera-Simone Schulz, Jana Graul, Susanne Pollack, Henrike Eibelshäuser, Timo Hagen, Mirela Ljevakovic, Dr. Brigitte Sölch, Theresa Holler und Pia-Leonie Fox.

Des Weiteren gilt mein großer Dank für das Lektorat in der Abschlussphase Angelika Konrad-Schineller, Henrike Eibelshäuser, Jana Graul und Yvonne Convent. Dr. Grischa Tödt hat mit scharfsinniger, konstruktiver Kritik und mentaler Unterstützung einen wichtigen Beitrag zum Gelingen dieser Arbeit geleistet. Ihm sei diese Arbeit gewidmet.

INHALTSVERZEICHNIS

I Einleitung	1
1. Kulturtheoretische Grundlagen	3
2. Bildwissenschaftliche und rezeptionsästhetische Methode	4
3. Forschungssituation	9
4. Zielsetzung und Vorgehensweise	11
5. Kunsthistorische Muster zu gestalteten Orten	13
5.1. Terza Natura – Die Gartenkunst	13
5.2. Skulpturengarten	16
5.3. Künstlergarten	17
5.4. Gesamtkunstwerk	18
6. Kunst- und kulturhistorische Rahmenbedingungen	20
6.1. Grotteske und Phantastik	20
6.2. Adaptionen indianischer Bildkulturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts	22
6.3. Vergnügungsorte	26
6.4. Kunst im öffentlichen Raum	31
6.5. Das Spiel – Gegenwelt und kulturrevolutionäre Technik	35
7. Die Künstlerin Niki de Saint Phalle	37
II Gegenkünste	
1. Das autonome Kunstwerk	43
2. Dekonstruktionsstrategien in den 1960er Jahren	45
2.1. Integration der Populärkultur	45
2.2. Untersuchung weiblicher Subjektformen	50
2.3. Betrachterinnenaktivierung und Partizipation	52
2.4. Öffentliche Maskerade – Kämpferische Frau und Femme Fatale	59
3. Dekonstruktionen durch Raumexperimente	63
3.1. Kunsthistorische Verortung	63
3.1.1. Die MERZwelt Kurt Schwitters‘	64
3.1.2. Marcel Duchamps Ausstellungsinszenierungen	67
3.2. Overtüren zu Niki de Saint Phalles Gegenwelten	69
3.2.1. Pontus Hulténs „Cour de miracles“	69
3.2.2. Pläne, Skizzen und Entwürfe zu einer „Riesenkonstruktion“	73
3.3. Installationen und begehbare Plastiken im Museumsraum	77
3.3.1. Dylaby – Dynamisch Labyrinth	77
3.3.2. Hon – en katedral	81
3.3.3. Le Crocodile de Zig et Puce	88
3.4. Begehbare Plastiken im Landschafts- und Stadtraum	91
3.4.1. Le Cyclop	91
3.4.2. Spielplastiken	99

III Il giardino dei tarocchi	104
1. Dokumentation	104
1.1. Beschreibung	104
1.2. Die Inschriften	114
1.3. Finanzierung	117
1.4. Produktionsbedingungen, Techniken und soziales Gefüge	118
1.5. Impulsgeber – Das Palais Idéal und die Watts Towers	121
1.6. Quellen und Vorarbeiten	124
2. Raumstrategien	129
2.1. Inbesitznahme des physischen Raumes	129
2.2. Strategien zur Etablierung eines Außenraumes	132
2.3. Wegeführung – Bewegung durch den Raum	137
2.4. „Kumulative Synästhesie“	139
3. Objektstrategien	142
3.1. Gebaute Naturnachahmung	142
3.2. Plastische Strategien der Ortsspezifität	144
3.2.1. Mimesis	144
3.2.2. Integration	146
3.2.3. Metamorphose	147
3.3. Grotteske Körperkonzepte – Phantastische Formen	149
3.4. Kollektive Bildformeln	154
4. Bildliche Strategien – Abriss über die visuelle und kulturelle Geschichte der tarocchi	156
4.1. Okkulte Deutungen und visuelle Traditionen	158
4.2. Rituelle Verwendungen zur Kartomantie	162
4.3. Popularisierung und bildliche Bricolage	165
4.4. Selbstpraktiken	169
5. Die Kaiserin – Einzelanalyse	171
5.1. Die Sphinx – Kulturelle Bedeutungen und Konfigurationen	173
5.2. Der Spiegelraum – Gartenkunsthistorische Traditionen und Subjektexperimente	177
5.2.1. Die gartenkunsthistorische Tradition – Die Ausstattung von Innenräumen mit Spiegeln	178
5.2.2. Subjektkonstellationen in den postmodernen Künsten Fragmentierung und Dezentrierung	180
5.2.3. Der Spiegelraum als Metapher – das Spiegelstadium Lacans	183
 IV Queen Califia’s Magical Circle	 186
1. Exkurs – Späte Werkphase seit 1994	186
2. Dokumentation	188
2.1. Beschreibung	188
2.2. Produktionsbedingungen und Techniken	199
2.3. Queen Califia’s Magical Circle als Monument	201
2.3.1. Der Niki Endowment Fund	204
2.4. Rezeptionsformen	204
2.5. Quellen und Vorarbeiten	208
3. Raumstrategien	210
3.1. Etablierung eines Außenraumes – Irrgarten und Labyrinth	210
4. Objektstrategien	215
4.1. Phantastische Formen	215

4.2. Inkrustationen mit Edelsteinen	215
4.3. Separierung und Elevation der Califia	217
5. Bildliche Strategien – Form und Aneignung ‚amerikanischer‘ Bildkulturen	219
5.1. Totems	219
5.1.1. Saint Phalles Bildfindungsprozesse	219
5.1.2. „Totem Poles“ – Geschichtlicher Abriss eines postkolonialen Konstrukts	223
5.1.3. Postmoderne Indianness-Konstruktionen	230
5.2. Queen Califia	232
5.2.1. Schriftliche Quellen	232
5.2.2. Figurationen der Califia in der visuellen und populären Kultur Kaliforniens	234
5.2.3. Adaptionen einer US-amerikanischen Ikone – Die Statue of Liberty	239
5.2.4. Kriegerische Frauen in der europäischen Kulturgeschichte	241
5.2.5. Califia – Individualreligiöse Bricolage	246
V Diskussion	250
VI Literaturverzeichnis	254
VII Abbildungsverzeichnis	318

I EINLEITUNG

Das Bedürfnis, die Grenzen des sozial Alltäglichen zu überschreiten, bringt Räume hervor, die sich durch ihre innere Organisation aus der hegemonialen Ordnung ausnehmen. Solche Orte unterminieren „[...] die Sprache [...], weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie gemeinsame Namen zerbrechen [...]“.¹ Sie sind Räume der gestörten Bedeutungen und fördern die Grenzen des Denkens zutage.² Diese aus der Soziologie stammende Charakterisierung lässt sich mit dem von Werner Hofmann entworfenen Modell der „Gegenkünste und Gegenwelt“ artikulieren.³ Hofmann bezeichnete mit diesen Begriffen visuelle Phänomene, die den vorherrschenden ästhetischen Idealen widersprechen und von der Kunstgeschichte nur unzureichend behandelt wurden.⁴ Die Ästhetik der Gegenkünste konstituiert sich in der Auseinandersetzung mit diesen, da sie durch Taktiken wie der Persiflage oder der Satire eine Kritik an ihnen formulieren. Geboren werden diese visuellen Phänomene deshalb häufig in den Milieus von Protestkulturen. Ihre Angriffslust tritt im Laufe der Zeit zugunsten der Etablierung gänzlich neuer Welten in den Hintergrund. Diese befreien sich vom Lächerlichen des Zerrbildes und erheben nicht länger den Anspruch, Normen zu demaskieren. Stattdessen etablieren sie, die Hofmann nun Gegenwelten nennt, einen ganzen Kosmos „ungeheuerlicher, im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr in unsere Welt ‚einzubildender‘ Phantastik und alogischer Anschauung.“ Individuen, die mit einer solchen Welt konfrontiert sind oder diese betreten, unterliegen sodann anderen Gesetzen.⁵ Indem diese Orte *anders* sind als die uns vertrauten räumlichen Organisationen und sich von ihnen auf spezifische Weise unterscheiden, werden sie zu Außenräumen der Gesellschaft.⁶ Diese Außenräume werden von jeder Kultur hervorgebracht, jedoch gibt es keine Form, die als universell gelten könnte. Eine systematische Beschreibung muss

¹ Foucault (1974), S. 20.

² Vgl. Foucault (1974), S. 17; Tafazoli (2012), S. 14.

³ Das 1951 im Feuilleton der *Wiener Zeitung* publizierte Essay „Gegenwelt und Gegenkünste“ verfasste Hofmann als Reaktion auf Sedlmayrs Pamphlet gegen die Moderne *Verlust der Mitte*. Es wurde 2004 erneut publiziert, vgl. Hofmann (2004), S. 8 und S. 13-18

⁴ Zu diesem Bereich zählte Hofmann 1951 die Karikatur, die Satire, die komische und phantastische Grotteske und die verschiedenen Erscheinungsformen der Phantastik.

⁵ Hofmann (2004), S. 14ff.

⁶ Michel Foucault unterscheidet zwischen dem Innenraum (l'espace du dedans) und dem Außenraum (l'espace du dehors) mit dem zweiten beschäftigt er sich in seinem Aufsatz „Des espace autres“, der aus einem Radiovortrag des Jahres 1967 hervorging. Dieser Außenraum wird von ihm noch einmal in die Utopien und Heterotopien unterteilt. Der von ihm redigierte Text wurde 1984 publiziert, vgl. Foucault (1984). Eine franz./dtische Transkription des Radiovortrages wurde 2005 publiziert, vgl. Foucault/Defert (2005). Hier wird mit der deutschen Übersetzung von Michael Bischoff gearbeitet: Foucault (2006).

deshalb in einer „bestimmten Gesellschaft“ erfolgen.⁷ Niki de Saint Phalles gestaltete Orte *il giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* eignen sich in außergewöhnlicher Weise, um die räumlichen und bildlichen Strategien zu beschreiben, mit denen diese Territorien in der Postmoderne etabliert werden.

Niki de Saint Phalle startete ihre künstlerische Karriere in den kulturrevolutionären Milieus, die sich in den westlichen Metropolen der 1960er Jahre formierten. Elementar für die stattfindenden Umbrüche und die neuen Kunstformen war die Annäherung an die Populärkultur der Moderne durch die Aneignung ihrer Materialien,⁸ Bilder, Themen, Geräusche und Situationen.⁹ Auf diese Weise sollte die Alltagskultur gegenüber der ‚high art‘ aufgewertet werden.¹⁰ Die passiv konsumierende Rezeptionshaltung des Publikums sollte durch die Aktivierung multipler Sinne, der Konfrontation mit Situationen und der Aufforderung an Herstellungsprozessen mitzuwirken, durchbrochen werden. Frank Popper beschreibt dies als Transformation von der „contemplative attitude in the spectator to an active, complete involvement on both physical and mental levels“.¹¹ Häufig wurden Spieltechniken als subversive Strategien mobilisiert.¹² Neben Interventionen innerhalb des Kunstsystems formulierten Künstlerinnen und Künstler im Medium des Bildes ebenfalls sozial- und gesellschaftskritische Positionen.¹³

Die demaskierende Funktion des künstlerischen Schaffens Saint Phalles rückte seit den späten 1960er Jahren in den Hintergrund. Es entstanden nun monumentale, begehbare Plastiken, die, im Landschafts- und Stadtraum platziert, ihrem Publikum nicht-alltägliche Erlebnisse bereitstellen und in den räumlich abgegrenzten Bezirken *il giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* ihre Höhepunkte fanden. Die Erforschung dieser Orte ist bis heute ein Desiderat. Obwohl bekannt ist, dass sie für Menschen unterschiedlichster sozialer und Altersklasse sehr zugänglich sind und sich daraus ableiten ließe, dass sie in besonderem Maße ihr Publikum adressieren, wurden die Strategien, die dies herbeiführen, bisher noch nicht wissenschaftlich erfasst.

⁷ Vgl. Foucault (2006), S. 321.

⁸ Vgl. Wagner (2001).

⁹ Vgl. Mirzoeff (2006a), S. 491-512.

¹⁰ Huyssen (1989), S. 21.

¹¹ Popper (1975), S. 8.

¹² Einen Überblick bei Bätzner (2005).

¹³ Phelan (2007), S. 346-361.

1. KULTURTHEORETISCHE GRUNDLAGEN DER UNTERSUCHUNG

Die Gegenstände der Arbeit werden im Sinne der Kontextkunstgeschichte Wolfgang Kemps nicht von anderen Phänomenen und Objekten isoliert untersucht, sondern als Teil eines komplexen soziokulturellen Kontextes diskutiert.¹⁴ Die theoretische Grundlage mit der dieser bestimmt wird, ist ein subjekttheoretisches Modell, das auf strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien aufbaut. Grundlegend ist hier die gedankliche Abkehr von der Annahme eines autonomen Subjekts, wie es die klassischen Subjektphilosophien der Frühen Moderne formulierten.¹⁵ Das Subjekt im Sinne einer personalen Entität existiert stattdessen nur im Prozess seiner kulturellen Produktion.¹⁶ Jede Kultur transportiert Kataloge kultureller Formen, die definieren, was unter einem vollwertigen Subjekt zu verstehen ist.¹⁷ Das Individuum wird von seiner Umgebung erst durch den Vorgang der „Anrufung“ zu einem Subjekt transformiert.¹⁸ Bedingung ist die Erfüllung der Kriterien einer spezifischen ‚Subjektkultur‘. Die Frage nach dem Subjekt ist deshalb eine Frage nach den kulturellen Kriterien der Subjekthaftigkeit, wie sie Pierre Bourdieu im Konzept des Habitus mit seinen kulturellen Codes herausgearbeitet hat.¹⁹ Folglich interessiert sich die Arbeit nicht für das „Subjekt“ Niki de Saint Phalle, sondern für die kulturellen Kriterien von Subjekthaftigkeit, die in ihren Arbeiten sichtbar werden.

In den westlichen Gesellschaften existieren seit der Moderne mehrere Subjektkulturen gleichzeitig und aufeinanderfolgend,²⁰ wobei jeweils ein hegemoniales Subjektmodell hervortritt.²¹ Es wird mit der Periodisierung nach Reckwitz argumentiert, der die gesellschaftlich-kulturelle Gesamtformation der „organisierten Moderne“ von 1920 bis 1970 ansetzt. Diese zeichnet sich durch die Strukturmerkmale der technischen Rationalität, der normalistisch sozialen Kontrolle und ereignisarmen Routiniertheit aus. Die hegemoniale Subjektkultur des *extrovertierten Angestellten* reduziert das Individuum auf einen passiven Agenten

¹⁴ Kemp (1991), S. 93.

¹⁵ Die *Meditationes de prima philosophia* von Descartes gelten als Ausgangspunkt dieser neuzeitlichen Subjektphilosophie vgl. Descartes (2008), S. 49; zu einem Überblick seit Descartes vgl. Kible (1998), S. 378-382; Zima (2010), S. 91-192.

¹⁶ Den Grundstein für die strukturalistischen und poststrukturalistischen Theoriebildungen im 20. Jahrhundert legte Ferdinand de Saussure, vgl. Saussure (2013).

¹⁷ Adorno/Horkheimer verbalisierten diese Konstellation im Hinblick auf die Konsumkultur der Moderne mit „Jeder soll sich gleichsam spontan seinem vorweg durch Indizien bestimmten ‚Level‘ gemäß verhalten und der Kategorie des Massenprodukts greifen, die für seinen Typ fabriziert ist.“ Adorno/ Horkheimer (1969), S. 131.

¹⁸ Im Sinne der Interpellation nach Althusser (1977), S. 140ff.

¹⁹ Bourdieu (²1983), S. 277-285.

²⁰ Vgl. Reckwitz (2010), S. 20.

²¹ Reckwitz (2010), S.68ff.

vorgezeichneter Funktionen und repetitiver Alltagspraktiken, in der individuelle Bedürfnisse und Wünsche durch eine strikte Emotionskontrolle gebändigt werden.²² In den westlichen Metropolen und Universitätsstädten der späten 1950er und 1960er Jahre formierten sich Bewegungen, die sich mit kulturrevolutionärem Impetus gegen diese hegemonialen Subjekttechniken positionierten und mit subversiven Impulsen attackierten.²³ In diesen gegenkulturellen Bewegungen²⁴ entstand ein Sinnreservoir, aus dem die spätere gesellschaftlich-kulturelle Gesamtformation der Postmoderne,²⁵ die hier um 1980 angesetzt wird, mit der leitenden Subjektkultur des *kreativ-konsumtorischen Subjekts* Elemente adaptiert.²⁶ Grundlegende Merkmale der Künste in diesen Milieus²⁷ sind die Aneignung und Umdeutung existenter Bilder²⁸ und die Hinwendung zur Betrachterin.²⁹ Künstlerische Praktiken umfassen die Akkumulation, die Fragmentierung existenter Bilder und Hybridisierung zu neuen Bedeutungen, die Ortsspezifität und die Vergänglichkeit.³⁰ Diese Merkmale reflektieren Kriterien postmoderner Subjekthaftigkeit. Durch formale Analysen und bildliche Vergleiche der Untersuchungsgegenstände werden beide aufgezeigt.

2. BILDWISSENSCHAFTLICHE UND REZEPTIONSÄSTHETISCHE METHODE

Saint Phalles Bildfindungsprozesse werden durch die vergleichende Methode analysiert. Als Bilder werden neben graphischen und optischen Bildern auch immaterielle Bilder und Vorstellungen sowie performativ aufgeführte Bilder verstanden.³¹ Die bildlichen Vergleiche werden innerhalb des kunsthistorischen Kanons und darüber hinaus vorgenommen.³² Zusätzlich zu dem Kanon werden Darstellungen

²² Reckwitz (2010), S. 336-440.

²³ Vgl. Jameson (1989), S. 45; Reckwitz (2010), S. 452.

²⁴ Vgl. Huyssen (1989), S. 21.

²⁵ Jean-Francois Lyotard trug mit seiner Abhandlung *Das postmoderne Wissen* (1979) wesentlich zur Etablierung des Begriffs bei, Lyotard (2005).

²⁶ Vgl. Jameson (1989), S. 46f.; Zur kreativ-konsumtorischen Subjektkultur und deren Trägergruppe vgl. Reckwitz (2010), S. 588-630.

²⁷ Owens sieht „allegorische Impulse“ in der postmodernen Kunst und spürt ihrer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit der Allegorie nach. Er bezeichnet Robert Rauschenberg als einen Künstler, der auf der Schwelle zur postmodernen Kunst operierte, vgl. Owens (1980a), S. 64.

²⁸ Vgl. Owens (1980), S. 69.

²⁹ Vgl. Owens (1980a), S. 67.

³⁰ Vgl. Owens (1980), S. 75; Viele dieser ästhetischen Strategien existierten bereits in voller Ausprägung in den avantgardistischen Künsten der Moderne, wie den Arbeiten Marcel Duchamps, den Surrealisten oder Dadaisten, Jameson (1989), S. 48.

³¹ Vgl. Mitchell (2008), S. 20.

³² Im Sinne Warburgs „[...] Bilder gehören im weitesten Sinne [...] zum Beobachtungsgebiet der Kunstgeschichte (soweit nämlich alles Bildschaffen in ihr Studiengebiet einbegriffen ist), [...]“ vgl. Warburg (1920), S. 4; Warburgs Methode lässt sich an seinem *Bilderatlas Mnemosyne* nachverfolgen, Warburg (2000); vgl. Bredekamp (2003), S. 424.

kriegerischer Frauen im populären Film³³ seit 1960, immaterielle Bildformeln³⁴ und ikonische Bilder³⁵ der westlichen Kulturgeschichte herangezogen. Ebenso sind Bilder aus den esoterischen und okkulten Traditionen der westlichen Welt und den populärspirituellen Milieus des 20. Jahrhunderts von Bedeutung.³⁶ Die Zusammenführung bildlicher, materieller und kultureller Versatzstücke zu einem neuen Ganzen wird mit dem Begriff *Bricolage* gefasst.³⁷

Die Integration partizipatorischer und interaktiver Werke, in denen die Rezipientin auf körperlicher und mentaler Ebene involviert ist, verlangt eine Anpassung des Kunstbegriffs und eine heuristische Terminologie zur differenzierten Beschreibung der verschiedenen Arten der Aktivierung. Zunächst muss die leibliche Präsenz der Betrachterin³⁸ als Bestandteil des Kunstwerkes verstanden werden. Die Rezipientin wird auf diese Weise zum künstlerischen Material. Da ihre körperliche Präsenz jedoch zeitlich begrenzt ist, findet in der theoretischen Konzeption des Kunstwerkes eine Verlagerung von einem materiellen Kunstobjekt zu einem temporären Kunstprozess statt.³⁹

Diese prozessästhetischen Dimensionen sind auch in Raumkunstwerken präsent. Sie manifestieren sich durch die Bewegung der Besucherin⁴⁰ im Raum und die dort vollzogenen Handlungen. Die Materialästhetik wird so um den raumzeitlich begrenzten Prozess ihrer Aneignung erweitert. Die künstlerische Strategie, die diesen Prozess auslöst, bezeichnete Bättschmann als „Erfahrungsgestaltung“. Raumkunstwerke werden von ihm als „Mittel zur Auslösung eines Erfahrungsprozesses“ charakterisiert. Die Künstlerin stelle „Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekte“ zur Verfügung, die das Publikum „mit einer

³³ Zur Eignung des Films für die postmoderne Ästhetik, vgl. Owens (1980a), S. 74.

³⁴ Walter Benjamin beschreibt diese als gesellschaftsspezifische, vorgängiger Bilder im Kontext des Geschichtsbewusstseins einer Person ein, vgl. Schöttker (2000), S. 260-298.

³⁵ Vgl. Hausteil (2008).

³⁶ Vgl. Knoblauch (2009); Zinser (2009).

³⁷ Vgl. Lévi-Strauss (1973), S. 29ff.

³⁸ Grundlegend wurde der Gedanke der „anthropologischen Verfasstheit“ der Raumwahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) eingeführt. Er betont, dass der erfahrene, gelebte Raum dem physikalisch-metrischen Raum vorausgeht. Vgl. Merleau-Ponty (2006), 180-191; Ähnlich argumentiert Michel de Certeau, der die terminologische Unterscheidung zwischen Ort und Raum trifft. Ihm zufolge ist ein Ort „eine momentane Konstellation von festen Punkten“, der durch das „Dasein“ von Materie gebildet wird und über ein gewisses Maß an Stabilität verfügt. Raum wird als ein Resultat von „Handlungen“ historischer Subjekte verstanden, die an einem durch Materie definierten Ort ausgeübt werden. Entgegen dem Ort verfügt der Raum über keine zeitliche oder materielle Stabilität. Einer überblicksartigen Beschreibung des Ortes gehen in jedem Fall subjektive Raumerfahrungen dieses Ortes voraus, die historisch weit zurückreichen können. Certeau (1988), S. 218f.

³⁹ Vgl. Blunck (2003), S. 16ff.

⁴⁰ Bei Personen oder Personengruppen bei denen das weibliche wie männliche Geschlecht gleichermaßen gemeint ist, wird mit dem generischen Femininum gearbeitet. Auch die rezipierende Instanz wird mit dem generischen Femininum beschrieben.

unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozess der Erfahrungen auslösen.“⁴¹

Eine methodische Herausforderung ist die Frage, wie sich auf empirischer Ebene raumzeitlichen Erfahrungen genähert werden kann. Hierzu wird die von Wolfgang Kemp entwickelte Methode der Rezeptionsästhetik und sein Modell des „impliziten Betrachters“ herangezogen. Kemp rückte in den 1980er Jahren die Betrachterin in den Fokus der kunsthistorischen Forschung. Er adaptierte literaturwissenschaftliche Theorien der Konstanzer Schule und führte sie mit fachinternen Impulsen der Kunstgeschichte zu dem erkenntnistheoretischen Modell und der Methode der „Rezeptionsästhetik“ zusammen.⁴² Wesentliche Prämisse der Rezeptionsästhetik ist die Beobachtung, dass sich jedes Kunstwerk an eine Betrachterin richtet:

„Das Kunstwerk ist als intentionales Gebilde für den Betrachter konzipiert, das gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen.“⁴³

Das Modell fragt nun nicht nach realen Betrachterinnen, sondern in Anlehnung an Wolfgang Iser, nach dem „einkomponierten Betrachterbezug“ des Werkes. Dieses Konstrukt bezeichnet er als den „impliziten Betrachter“.

„Der implizite Betrachter verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein Werk seinen möglichen Betrachtern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Betrachter nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Werke selbst fundiert.“⁴⁴

Rezeptionsästhetik begreift das Kunstwerk als einen Prozess der Interaktion zwischen Werk und Betrachterin und interessiert sich für die Zeichen und Mittel, durch die das Werk die Betrachterin adressiert.⁴⁵ Bei der Beschreibung der Untersuchungsgegenstände wird über die Rezeptionsästhetik hinausgegangen und zusätzlich nach der Wirkung auf das sensuelle beziehungsweise physiologische System der Besucherinnen gefragt.⁴⁶

Um die durch die Rezeptionsvorgaben intendierten ästhetischen Prozesse differenziert benennen zu können, wird die von Roger Caillois entworfene

⁴¹ Bächtmann (1997), S. 232; Allerdings, so Bächtmann, tendieren künstlerische Aktivitäten, die auf Erfahrungsgestaltung ausgerichtet sind, dazu die Teilnehmerin stark zu steuern. Bächtmann konstatiert, dass in solchen Erfahrungsgestaltungen die Machtposition des Künstlers und der ihn zeigenden Institution erneuert wird. Die Freiheit der Teilnehmer wird hingegen eingeschränkt. Vgl. Bächtmann (1997), S. 244.

⁴² Kemp (1992), S. 7-28.

⁴³ Kemp (1992), S. 20.

⁴⁴ Kemp (1983), S. 32.

⁴⁵ Kemp (2003), S. 54.

⁴⁶ Vgl. Schönhammer (2009).

Systematisierung verschiedener Spielformen in *Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch* (1958) herangezogen. Das Spiel als ästhetischer Prozess und Situation wurde von den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts intensiv rezipiert⁴⁷ und rückte in jüngerer Zeit in den Fokus der kunsthistorischen Forschung.⁴⁸ Die Formalisierung Caillois‘ ermöglicht eine praktikable Einteilung der hier in den Blick genommenen Prozesse und Situationen, die dem historischen Diskurs ihrer Zeit entstammen.⁴⁹ Mit Caillois werden vier Formen unterschieden: Tätigkeiten, bei denen eine spezifische Eigenschaft innerhalb eines festgelegten Rahmens aneinander gemessen wird, beruhen auf dem wettstreiterischen Prinzip des *Agôn*. Ästhetische Prozesse, bei denen die Künstlerin oder die Rezipientin die Kontrolle über die Situation verliert oder auf ein Endprodukt keinen Einfluss nehmen kann, arbeiten mit dem Zufall (*Alea*).⁵⁰ Schlüpft die Künstlerin oder Rezipientin in eine Maskerade, die sich von der alltäglichen Rolle unterscheidet, gibt sie vor etwas anderes zu sein (*Mimikry*). *Ilinx*, der Rausch, meint jene Form der Spiele oder Situationen, die eine Destabilisierung der gewohnten Wahrnehmung und des Bewusstseins herbeiführen und das Potential haben, eine Person in einen Ekstase- oder Tranceähnlichen Zustand zu versetzen.⁵¹

Eine Bestimmung des Raumbegriffs ist erforderlich, um die raumzeitlichen Komponenten der gestalteten Orte⁵² zu erfassen. In den Kulturwissenschaften wird das 20. Jahrhundert als ein „Zeitalter des Raumes“ charakterisiert, das vielfach gegliedert ist und in dem Orte unterschiedlichster Qualitäten existieren.⁵³ Zu dem geometrisch-euklidischen Raumkonzept des bedeutungsneutralen Containers, der mit Materie und Lebewesen angefüllt ist, tritt unter dem Schlagwort des *spatial turn*⁵⁴

⁴⁷ Zu nennen seien hier Marcel Duchamp, der sich seit zirka 1920 intensiv dem Schachspiel widmete, vgl. Randall (2007); die surrealistische Bewegung um André Breton vgl. Convents (1996); und die und die Situationistische Internationale vgl. Schleiner (2011), S. 149-158

⁴⁸ Mesch (2011), S. 60 und S. 72.

⁴⁹ Caillois war zwischen 1932 bis 1934 Mitglied der surrealistischen Bewegung und 1937 Mitbegründer des *Collège de Sociologie*. Dort verpflichtete man sich der Etablierung einer „Soziologie des Sakralen“, die die „vitalen Elemente gemeinschaftlicher Bindungen“ untersuchen sollte. 1939 formulierte Caillois eine Theorie des Festes, in der er das Fest in seiner Ausgelassenheit dem System von Verboten und Vorsichtsmaßnahmen des Alltags gegenüberstellt. Zum *Collège de Sociologie* vgl. Hollier (2012); Moebius (2006).

⁵⁰ Zum Zufall in der Kunst des 20. Jahrhunderts, vgl. Gendolla (1999); Janecke (1995); Hilmes (1994); Holeczek (1992).

⁵¹ Vgl. Caillois (1960), S. 18-47.

⁵² Die Bezeichnung „gestaltete Orte“ wird zur neutralen Benennung der Untersuchungsgegenstände eingesetzt. „Ort“ meint hier „eine momentane Konstellation von festen Punkten“, die über ein gewisses Maß an Stabilität verfügt. Die festen Punkte werden gebildet durch das „Dasein“ von Materie, durch menschliche Hand geformt oder ungeformt. Vgl. Certeau (1988), S. 218. Die ideellen Implikationen existierender Beschreibungskategorien werden in Kapitel I.5 diskutiert.

⁵³ Michels Foucault Feststellung in seinem Aufsatz zu den Heterotopien 1967 wird häufig als ein Wendepunkt in der Erforschung des Raumes angeführt, vgl. Foucault (1967), S. 317.

⁵⁴ Zur Begriffsgeschichte und den damit verbundenen Konzepten vgl. Döring/Thielmann (2009), S. 7-45.

das Konzept dynamisch-kontextueller Räume,⁵⁵ die durch Handlungen produziert werden.⁵⁶ Diese dynamisch-kontextuellen Räume werden in die Argumentationsführung einbezogen. Als raumproduzierende Akteure werden neben den Besucherinnen auch die Rezeptionsvorgaben erfasst, da diese die Rezipientin zu einem spezifischen Verhalten verleiten und dadurch eine handlungsstrukturierende Funktion übernehmen.⁵⁷ Unter Zuhilfenahme der Spieltheorie des niederländischen Kulturwissenschaftler Johan Huizinga werden diese dynamisch-kontextuellen Räume als Räume mit eigener Qualität betrachtet. Ihm zufolge ist das Spiel, eine

„freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum [...], ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das gewöhnliche Leben“.⁵⁸

Das Spiel ist das Heraustreten aus dem Leben in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit eigener Tendenz, die häufig an einem festgelegten Ort stattfindet und deren Qualität sich grundlegend vom „gewöhnlichen“ oder „eigentlichen Leben unterscheidet.“⁵⁹ Huizinga konzipiert das Spiel nicht als subversive, kulturevolutionäre Taktik oder als utopischen Idealzustand menschlicher Existenz, sondern als kulturelle Technik, die einen durch Handlungen produzierten Raum etabliert, der einen vorübergehenden Austritt aus der Alltagsrealität erlaubt.⁶⁰ Dieser durch spielerische Handlungen an einem zuvor festgelegten Ort produzierte Raum, dessen Qualität sich von der Alltagsrealität unterscheidet, wird als immaterielle Gegenwelt verstanden.

3. FORSCHUNGSSITUATION

In der universitären Kunstgeschichte konzentrierte man sich bisher auf Niki de Saint Phalles künstlerische Arbeiten der frühen 1960er Jahre,⁶¹ insbesondere auf ihre

⁵⁵ Ich argumentiere hier mit dem handlungstheoretischen Raumbegriff von Martina Löw, vgl. Löw (2001), S. 112.

⁵⁶ Z.B. Certeau (1988); Lefebvre (2006).

⁵⁷ Adaptiert werden Gedanken der Akteur-Netzwerktheorie, in deren Logik sodann die Rezeptionsvorgaben als Aktanten bezeichnet würden. Vgl. dazu Belliger/Krieger (2006); Schulz-Schaeffer (2000), S. 187-209; Latour (1996). Busch übertrug die Akteur-Netzwerktheorie Latours auf Räume und bezeichnet Räume als Aktanten, vgl. Busch (2007), S. 13-28.

⁵⁸ Huizinga (1956), S. 34.

⁵⁹ Huizinga (1956), S. 14f.; Vgl. auch Bührmann (2012), S. 44-49.

⁶⁰ Von diesem Gedanken distanziert sich das situationistische Konzept des Spiels grundlegend. Vgl. Debord (2008), S. 47.

⁶¹ Bredekamp (2012); Ders. (2010), S. 94-100; Bätzner, Die Dynamik des Labyrinthischen (2007), S. 113-126; Wimmer (2006), S. 78-109; Paul (2004), S. 502-520; Blunck (2003), S. 211-219; Carrick (2003), S. 700-723;

Schießbilder. Den ab Mitte der 1960er Jahre entstandenen *Nanas* und späteren Arbeiten nähert sich die Kunstgeschichte seltener⁶² und wenn, häufig pejorativ.⁶³ In ihren späten Arbeiten existiere eine zu große Nähe zu „Kult und Kitsch“, es sei „besucherfreundliche Kunst“, die selbst der „symbolisch Ungeschulte“ erkenne.⁶⁴ Die seit Mitte der 1970er Jahre⁶⁵ entstandenen Arbeiten sind deshalb nur noch in Ausstellungen und Katalogen fassbar.⁶⁶

Der kunsthistorische Blickwinkel auf die Schießbilder und Assemblagen der frühen 1960er Jahre lässt sich als individualpsychologische Ursachenforschung zusammenfassen.⁶⁷ Diese Perspektive wurde von Saint Phalle angeregt⁶⁸ und durch zahlreiche schriftliche Stellungnahmen, in denen sie ausführliche Einblicke in ihre persönliche Situation gibt,⁶⁹ provoziert. Seit 2003 werden ihre Arbeiten deshalb ebenfalls in kunstpsychologischen und -therapeutischen Forschungen diskutiert.⁷⁰ Im Fokus der kunsthistorischen und kunstpsychologischen Besprechungen stehen ihre Schießperformances auf symbolträchtige Assemblagen wie *La mort du patriarche* und ein von ihr dazu publiziertes Zitat, in dem sie die Wut auf androzentrische Gesellschaftsstrukturen dieser Zeit verbalisiert.⁷¹ Die Betonung der Wut, gemeinsam mit medialen Attribuierungen wie die „jagende Diana vom Montparnasse“ mit „apo-

Krempel (2002); Andersson (2001), S. 183-201; Doerr (1999), S. 73-87; Hoffmann (1995), S. 64-72; Ortel (1992).

⁶² Foster (2010), S. 131-146; Paul (2010), S. 113-126; Hankwitz (1996), S. 161-182.

⁶³ Vgl. Berger (1996), S. 354-371; Graw (1995), S. 24-29.

⁶⁴ Berger (1996), S. 358f.

⁶⁵ Von Saint Phalles Arbeiten aus den 1970er Jahren wurden bisher lediglich ihr Film *Daddy* analysiert, vgl. Bourke (2011), S. 622-637; Reinckens erstellte eine Rezeptionsanalyse zur öffentlichen Aneignung der 1974 aufgestellten *Nanas* am Leineufer in Hannover, vgl. Reinckens (1995), S. 33-41.

⁶⁶ Große Sammlungen besitzen das *Sprengel Museum* Hannover [Krempel (2001)], das *MAMAC* in Nizza [Hultén (2002)], das *Moderna Museet* in Stockholm, das *Centre Georges Pompidou* in Paris und das *Niki-Museum* in Nasu [Japan], wie auch die *Niki Charitable Art Foundation*. Daneben sind viele Objekte in den Händen privater Sammler. Es existiert ein *Catalogue Raisonné* der zweidimensionalen Arbeiten und Kleinplastiken, Gréce (2001). Die weltweit stattfindenden Einzel-Ausstellungen sind kaum zu überblicken. Eine im Internet zugängliche Liste führt die *Niki Charitable Art Foundation*, dort sind auch alle *public works* Saint Phalles aufgeführt. [<http://nikidesaintphalle.org>].

⁶⁷ Z.B. Bredekamp (2012); Ders. (2010); S. 94-100; Wimmer (2006), S. 78-109; Krempel (2002); Hoffmann (1995), S. 64-72.

⁶⁸ „Meine Arbeit ist autobiographisch. Sie ist meine Verbindung zur Wirklichkeit. Mit der Malerei fing ich an, als ich wegen eines Nervenzusammenbruchs im Alter von 22 Jahren in der Klapsmühle war. Dort entdeckte ich das Land des Wahnsinns und seine Heilung, durch Übersetzung meiner Gefühle, Ängste, Gewalt, Hoffnungen und Freude in meine Arbeit.“ Lehmbruck Museum (1980), S.15.

⁶⁹ Saint Phalle publizierte drei Autobiographien: Saint Phalle (1994); Dies. (2000); Dies. (2006), hinzu kommen unzählige fiktive Briefe an Freunde, tagebuchartige Grafiken, Briefzeichnungen, Filmaufnahmen etc., die in Ausstellungskatalogen zu ihren Arbeiten oder befreundeter Künstler publiziert wurden, vgl. einführend Kamecke (2005), S. 202-218; Grosenick (1992), S. 144f.

⁷⁰ Vgl. Franzen (2009), S. 7-11; Kraft (2008), S. 249-264; Clemenz (2007), S. 97-109.

⁷¹ „1961 schoss ich auf: Papa, alle Männer, kleine Männer, große Männer, bedeutende Männer, dicke Männer, Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, den Konvent, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, auf mich selbst, auf Männer. [...] Ich schoss, weil ich fasziniert war zu sehen, wie das Gemälde blutet und stirbt. [...] das Gemälde weint das Gemälde ist tot. Ich habe das Gemälde getötet. Es wird wiedergeboren. Krieg ohne Opfer.“ Abgedruckt in: Schulz-Hofmann (1989), S. 52.

kalyptischem Sinn“⁷² führten zu einer Überzeichnung der Schießperformances als Racheakte Saint Phalles.⁷³ In der öffentlichen Wahrnehmung und wissenschaftlichen Besprechungen führte dies zu einer Stigmatisierung als psychisch-traumatisierte, unzurechnungsfähige Person.⁷⁴ Die von Saint Phalles Werken transportierte Gesellschaftskritik verhallt in dieser Deutungspraxis, da die gewalttätigen Schießakte als Ausdruck eines ‚persönlichen Problems‘ der Künstlerin behandelt werden.

Daneben kursieren in der populärwissenschaftlichen Literatur Beschreibungen, die Saint Phalle und ihre Arbeiten als Ausnahmeerscheinung inszenieren, die losgelöst von ihrem sozio-kulturellen Umfeld operierte:

„[...] warum die Künstlerin ihr eigenes Universum finden konnte – und warum sie nicht auf klassische Mythen zurückgreifen brauchte. Sie schuf sich ihre eigenen und erreichte damit Millionen von Menschen.“⁷⁵

Auch Pierre Restany, der theoretische Vordenker des *Nouveau Réalisme*, setzte seit den frühen 1960er bis in die 1990er Jahre hinein interpretatorische Impulse, die Saint Phalle zu einer Ausnahmeerscheinung erheben.

„[...] jenes außergewöhnliche Abenteuer, das Niki de Saint Phalle zu einem den Rahmen der Kunstgeschichte sprengenden Phänomen macht. Nur wenige Frauen werden der Überprüfung durch die Zeit standhalten, und die nicht ferne Bilanz am Ende dieses Jahrhunderts wird recht dürftig ausfallen. Doch wird sich von dieser relativen Leere die ungeheure Silhouette einer faszinierenden Persönlichkeit abheben.“⁷⁶

Barbara Paul zeigte auf, dass Restany in seinen Schriften Saint Phalle Konnotationen zuwies, die innerhalb des modernistischen Meisterdiskurses ausschließlich männlichen Künstlern vorbehalten waren.⁷⁷ Damit verschaffte er ihr ein Künstlerinnenimage, das in den frühen 1960er Jahren tatsächlich ein Ausnahmefall war. Mit Hilfe der „Ausnahmefrau“ Saint Phalle gelang es Restany, das von ihm vertretene Konzept des *Nouveau Réalisme* in der öffentlichen Wahrnehmung gezielt zu platzieren.⁷⁸

⁷² Restany (196), S. 13.

⁷³ „Hinter den Schießakten stecken unübersehbar Rachegeleüste“ Spies (2011), S. 18.

⁷⁴ Vgl. Ortel (1992), S. 152f.

⁷⁵ Bode (2003), S. 49.

⁷⁶ Restany (1987), S. 30.

⁷⁷ Ergänzend hinzu tritt die Geschlechtszuschreibung. Graw zeigte auf, wie etablierte Künstlerinnen noch heute als „Ausnahmefrauen“ im Kunstsystem des 20. Jahrhundert wahrgenommen werden. Vgl. Graw (2003).

⁷⁸ Paul untersuchte diesen Aspekt in ihrer bisher leider unpublizierten Habilitationsschrift. Vgl. Paul (2004), S. 513f; Zu Restany und den *Nouveaux Réalistes* vgl. Carrick (2010), S. 19-43

Das individualpsychologische Deutungsparadigma und die Apostrophierung Saint Phalles als Ausnahmeerscheinung evozieren eine vermeintliche Kontextlosigkeit ihrer Arbeiten gegenüber den zeitgleichen Entwicklungen und Strukturen im Kunstsystem und in der Gesellschaft.

4. ZIELSETZUNG UND VORGEHENSWEISE

Ziel der Arbeit war es, die gestalteten Orte *il giardino dei tarocchi* (Capalbio) und *Queen Califia's Magical Circle* (Santee) unter Berücksichtigung von Aspekten der Form, Bildern und Rezeptionsästhetik monographisch zu erfassen. Idealerweise ließen sich dabei ästhetische Strategien identifizieren, die bisher unberücksichtigt blieben.

Die Arbeit ist in drei große monographische Kapitel untergliedert. Diesen vorangestellt ist eine Diskussion existenter kunsthistorischer Kategorien zu gestalteten Orten und kurze Überblickskapitel zu Phänomenen und Konzepten, die im Fortgang der Arbeit wiederholt als Vergleichsbeispiele oder Referenzpunkte herangezogen werden. Dies sind die Konzepte grotesker und phantastischer Körperlichkeit von Michail Bachtin und Werner Hofmann. Da Saint Phalle in *Queen Califia's Magical Circle* Formen und Bilder adaptiert, die sie aus den indianischen Kulturen Nordamerikas ableitet, werden historische Vorläufer zu Aneignungen indianischer Kulturen in den Blick genommen. Hinsichtlich der raumzeitlichen Strategien sind die historische Nutzung von Gartenkunstwerken zu vergnüglichen Zwecken und die zeitgenössischen *Disney Parks* Bezugspunkte, die in der Arbeit von Interesse sind. Da *Queen Califia's Magical Circle* im Gegensatz zu *il giardino dei tarocchi* ein öffentlich zugänglicher Ort ist, wird die *Kunst im öffentlichen Raum* mit ihren Strategien der Ortsspezifität und den durch sie ausgelösten, wichtigsten Diskursen im 20. Jahrhundert eingeführt. Die kunsthistorisch bisher kaum erschlossene, im Umfeld Saint Phalles der 1960er Jahre jedoch sehr wirkungsreiche *Situationistische Internationale* entwickelte ein kulturrevolutionäres Modell, in dem das Spiel als grundlegende Technik integriert wurde und die es nachzuzeichnen gilt. Anschließend wird Niki de Saint Phalle als historische Akteurin in ihrem soziokulturellen Feld vorgestellt.

Im zweiten Kapitel wird den gegenkünstlerischen Strategien der 1960er Jahre nachgegangen. Die seit den späten 1950er Jahren einsetzenden Umbrüche im westlichen

Kunstsystem und die dort angewendeten Strategien ästhetische Grenzen der organisierten Moderne zu übertreten, sind von der kunsthistorischen Forschung gut aufgearbeitet,⁷⁹ fanden jedoch nur geringe Beachtung bei der Untersuchung der Arbeiten Saint Phalles aus dieser Zeit. Saint Phalle ist eine der ersten Künstlerinnen in den 1960er Jahren,⁸⁰ die sich mit den gesellschaftskulturellen Normierungen von Frauen kritisch auseinandersetzte. In ihren Assemblagen des Jahres 1962 werden weibliche Subjektformen der organisierten Moderne⁸¹ und konventionalisierte Weiblichkeitsbilder des westlichen Kunstsystems untersucht. An diesen wird der Bildungsprozess aufgezeigt.

Die Adaption von Bildern, Themen und Praktiken aus der Populärkultur ist eine zentrale Strategie der Gegenkünste der 1960er Jahre und wird in Saint Phalles Arbeiten der 1960er Jahre nachgezeichnet. Die zentrale Technik Alltagsmaterialien zu verwenden, ist für die übergeordnete Argumentationsführung von geringerer Bedeutung. Jedoch interessieren in diesem Bereich, die von Pierre Restany vertretenen theoretischen Konzepte zu den Aneignungstaktiken der *Nouveaux Réalistes*, da sie ein tieferes Verständnis für die von ihm eingenommenen Positionen zu Saint Phalle erlauben und es ermöglichen, dominante Deutungspraktiken als historisch bedingte Konstruktionen aufzuzeigen.

Partizipatorische Strategien⁸² wurden in der kunsthistorischen Forschung zu der Kunst im 20. Jahrhunderts bearbeitet.⁸³ Weniger beachtet wurden diese Taktiken in der Besprechung der Arbeiten Niki de Saint Phalles und ihres Umfeldes in den 1960er Jahren.⁸⁴ Nachgezeichnet werden deshalb die in der Gruppe um Saint Phalle diskutierten und realisierten Strategien, die auf eine spielerische Aktivierung des Publikums setzen. Besonderes Augenmerk wird auf die Kombination spielerischer Strategien mit der Entgrenzung des Kunstobjektes in den Raum gelegt.⁸⁵ Die einzelnen produzierten raumkünstlerischen Projekte von Saint Phalle und ihrem Umfeld werden in ihrer Gesamtheit zusammengeführt und in die kunsthistorischen

⁷⁹ Vgl. einführend Deuze (2006), S. 38-59; Lange (2006); Werkner (2004); Williams (2000); Crow (1996).

⁸⁰ Spätere Künstlerinnen sind Carolee Schneemann (*Eye Body*, 1963) und Yoko Ono (*Cut Piece*, 1965), vgl. Phelan (2007).

⁸¹ Vgl. Ortel (1992), S. 161-180.

⁸² Vgl. Blunck (2005); Ders. (2003); Schikowski (2012); im Druck: Feldhoff (2014). Zu den amerikanischen Happenings, vgl. Ursprung (2003).

⁸³ Vgl. Schikowski (2012); Strätling (2012); Bätzner (2005); Wetzel (2003); Schulze (2000); Gendolla (1999); Hohlfeldt (1999); Janecke (1995); Hilmes (1994); Holeczek (1992).

⁸⁴ Vgl. Blunck (2003), S. 218f.

⁸⁵ Unter dem Stichwort Installation vgl. Schlüter (2008); Bahtzetzis (2006); Bishop (2012); Rosenthal (2003); Oliveira (2003); Reiss (2001); zu Land art vgl. Kaiser (2012); Krauss (2000), S. 331-347; Judd (1998), S. 59-74; Crimp (1996).

Kontexte eingeordnet.⁸⁶ Diese bilden die raumkünstlerischen Grundlagen, die in der Errichtung von *il giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* mündeten.

In den Kapiteln drei und vier werden die gestalteten Orte *il giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* untersucht. Erfasst werden die Situierung der Orte im Raum, die Zugangsbedingungen, die Strategien der Inbesitznahme des Raumes und der Abgrenzung von der Umgebung, die Form der dortigen Plastiken, die Paratexte⁸⁷ und die inneren Leerstellen, die nach Auffüllung durch die Besucherin verlangen. Durch die Herausarbeitung der den Orten eingeschriebenen Rezeptionsvorgaben wird der impliziten ‚Besucherin‘⁸⁸ nachgegangen. Phänomenologische Vergleiche mit raumzeitlichen Strategien aus der historischen Gartenkunst und den zeitgenössischen *Disney Parks* werden zur Kontrastierung und Entwicklung eines differenzierten Beschreibungsvokabulars durchgeführt. Eine ausführliche bildwissenschaftliche Untersuchung wird an den Figuren der *Kaiserin* in *il giardino dei tarocchi* und der *Califia* in *Queen Califia's Magical Circle* und den dortigen *Totem Poles* durchgeführt. Die bildlichen Konstruktionen werden in das jeweilige Diskursfeld eingeordnet und die eingesetzten ästhetischen Strategien identifiziert.

5. KUNSTHISTORISCHE MUSTER ZU GESTALTETEN ORTEN

5.1. Terza natura – Die Gartenkunst

Die Situierung der untersuchten Orte im Landschaftsraum, ihre individuelle Ästhetisierung und im italienischen Fall die Bezeichnung *il giardino dei tarocchi*, legen es nahe, diese Orte als Gärten zu bezeichnen.⁸⁹ Der Begriff transportiert vielschichtige Bedeutungen. Als umgrenzter Bezirk in dem mit natürlichen Materialien gearbeitet wird, wird der Garten häufig als der Versuch bezeichnet, einen Ort innerhalb der realen Welt zu schaffen, der eine Ideal- oder Wunschvorstellung des Menschen von der Welt oder einem imaginierten, jenseitigen Ort abbilde.⁹⁰ Dieses Deutungsmuster verdankt sich mehreren Narrationssträngen, die im Laufe der

⁸⁶ Es existieren nur Einzelbesprechungen zu einigen der Arbeiten, vgl. Bätzner (2007); Foster (2010); Paul (2010); Hankwitz (1996).

⁸⁷ Texte mit denen sich Saint Phalle an die Besucherinnen wendet.

⁸⁸ In Weiterführung von Popper („In fact the term spectator becomes quite inadequate, for we are able to call him executant, actor, user, collaborator and creator“) spreche ich im Kontext des *giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* von Besucherin. Vgl. Popper (1975), S. 10.

⁸⁹ So ist der *giardino dei tarocchi* in Bildbänden zu Gärten in der Toskana integriert, z.B. Sgaravatti (2005), S. 148-162; Listri (2007), S. 140-149.

⁹⁰ Hesse (2012), S. 187.

Geschichte immer wieder aktualisiert, zusammengeführt und umgedeutet wurden.⁹¹ Nina Gerlach machte auf die Beständigkeit dieses Topos aufmerksam, der sich bis heute in der gartenkunsthistorischen Literatur hält und reproduziert wird. In ihrer Untersuchung der Gartenkunst im Spielfilm zeigte sie, dass Gärten im 20. Jahrhundert hingegen auch dystopische Elemente transportieren.⁹²

Die ausufernde Verwendung des Begriffs in der Alltags- und Wissenschaftssprache⁹³ erfordert eine genauere Untersuchung und Abgrenzung. Der Gartenkunsthistoriker Stefan Schweizer brachte jüngst in dem *Reclam Lexikon Kunstwissenschaft* eine Definition von Gartenkunst als „künstlerischer Gattung“ ein, die einen ideellen Gehalt des Begriffs ausklammert und auf die morphologische Struktur reduziert:

„Unter Gartenkunst versteht man die Gestaltung eines abgegrenzten monumentalen Naturraums mit künstlerischen Mitteln.“⁹⁴

Diese Bestimmung ergänzt Schweizer durch einige Beispiele „künstlerischer Verfahren“, die aus den Gartenkunstwerken der Neuzeit abgeleitet sind. Die Definition arbeitet mit Begriffen, die enormen Deutungsspielraum offen lassen. Unklar bleibt, ab wann eine Bearbeitungsform oder ein „Mittel“ als künstlerisch anzusehen sind und wem die Autorität obliegt, diese Einordnung vorzunehmen. Auch die Bestimmung eines „monumentalen Naturraums“ wirft Fragen auf. Erschafft der ‚Künstler‘ durch die Gestaltung mit künstlerischen Mitteln einen monumentalen Naturraum oder ist der Naturraum aufgrund der Größe seiner Umgrenzung monumental? Das Potential die Begriffe in unterschiedliche Richtungen auszudeuten, setzt sich in der übergeordneten Aussage der Definition fort, da sich jegliche von Menschenhand geformten Phänomene im Außenraum als Gartenkunst bestimmen. Im Ausblick betrachtet Schweizer folgerichtig die Gestaltung zeitgenössischer Freiräume wie „Hausgärten, öffentliche Plätze, Gärten und Parks, Friedhöfe, Verkehrs- und Sportanlagen und Spielplätze“ als „Aufgabenfelder der Gartenkunst“.⁹⁵

⁹¹ Eine Zusammenstellung der religiösen Traditionen bei Benthien/Gerlof (2010), S. 7ff.

⁹² Gerlach (2012), S. 22.

⁹³ „There are flower gardens, vegetable gardens, botanical gardens, landscape gardens, public gardens, community gardens, allotment gardens, peace gardens, cloister gardens, pleasure gardens, edible gardens, therapeutic gardens, rock gardens, water gardens, bog gardens, dry gardens, winter gardens, container gardens, nursery gardens, truck gardens, beer gardens, tea gardens, parking-lot gardens, gardens of remembrance, zoological gardens, wildlife gardens, workplace gardens.“ Vgl. Hunt (2000), S. 14.

⁹⁴ Schweizer (2012b), S. 129ff.

⁹⁵ Ebenda.

Lazzaro und Hunt führten eine auf historischen Termini basierende Unterscheidung in drei Naturen ein,⁹⁶ in der die unterschiedlichen Qualitäten der menschlichen Bearbeitung von Natur sichtbar werden. Die Unterscheidung setzt an der Klassifikation Ciceros zu den Daseinszuständen der Natur an. Dieser bezeichnete mit der *ersten Natur* die unberührte Wildnis. Diese wird von der *zweiten Natur*, der durch Menschenhand zu einem bestimmten Zweck bearbeiteten Kulturlandschaft, abgegrenzt.⁹⁷ Die italienischen Autoren Bonfadio und Taegio ergänzten diese Unterscheidung im 16. Jahrhundert um die Bezeichnung *terza natura*.⁹⁸ Diese bezeichnet einen durch Menschenhand geformten Naturzustand, der nicht mehr lediglich ökonomischen, sondern ästhetischen Prinzipien verpflichtet ist. Die natürlichen Substanzen werden dort zum künstlerischen Material erhoben, als solches bearbeitet und mit weiteren künstlerischen Medien wie der Architektur und der Skulptur zusammengeführt.⁹⁹ Formale Gärten absolutistischer Herrscher, wie die von André Le Nôtre ab 1662 angelegten Schlossgärten in Versailles sind Höhepunkte dieser *terza natura*.

Brigitte Franzen erweiterte diese Staffelung um eine *vierte Natur*, die sie in den Künsten und Medien des 20. Jahrhunderts gegeben sieht. Die *erste Natur* tritt im alltäglichen Leben der Menschen in den westlichen Gesellschaften immer weiter in den Hintergrund; ein Großteil der Menschen kennt diesen Naturzustand nicht aus eigener Anschauung. Jedoch werden die drei Naturen und ihre sozio-kulturellen Implikationen seit den 1960er Jahren verstärkt in technischen Medien wie der Fotografie und dem Film verhandelt, wobei diese Auseinandersetzungen ohne natürliche Materialien auskommen und Natur nur noch mediatisiert existiert – diese Daseinsform bezeichnet Franzen als die *vierte Natur*.¹⁰⁰ In der Arbeit sind Phänomene der Raumorganisation aus historischen Formen der *terza natura* als Vergleichsbeispiele von Interesse.¹⁰¹

⁹⁶ Lazzaro (1990), S. 9; Hunt (2000), S. 32-75.

⁹⁷ Cicero (31990), 152, S. 326.

⁹⁸ Bonfadio schreibt 1541, „Per li giardini [...] la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale de l'arte e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non saperei dar nome“; Taegio 1551 „...che incorporando l'arte con la natura fa che d'amendue ne riesce una terza natura.“ Zitiert nach: Lazzaro (1990), S. 288, Anm. 14 und 15.

⁹⁹ Lazzaro (1990), S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. Franzen (2000), S. 10-21; Gerlach (2012), S. 81.

¹⁰¹ Hier kann auf ein ausgedehntes Forschungsfeld zurückgegriffen werden. Gartenkunsthistorische Forschungen konzentrieren sich verstärkt auf die europäischen Gärten der Patrizier- und Herrscherhäuser seit der Frühen Neuzeit. Der Heidelberger Kunsthistoriker August Grisebach legte mit seiner Habilitationsschrift *Der Garten, Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung* im Jahr 1910 die Grundlage für eine nach Form- und Stilkriterien vorgehende Forschungsperspektive, die auf einem absoluten Raumparadigma fußt, vgl. Grisebach (1910). Weitere Untersuchungsparameter waren chronologische und regionale Aspekte, die

5.2. Skulpturengarten

Ein häufig verwendeter Begriff für künstlerische Phänomene des 20. Jahrhunderts, denen die Eigenschaften Freiraum und durch Menschenhand geformte Objekte zu Eigen sind, ist der Terminus Skulpturengarten¹⁰². Der Begriff meint eine Aufstellung von Skulpturen und Plastiken in der *zweiten* oder *dritten Natur*. Diese können mobil oder fest installiert sein, einer autonomen Ästhetik folgen oder den spezifischen Eigenschaften der Umgebung verpflichtet sein.¹⁰³

Die Bezeichnung wird zum Beispiel angewendet, wenn Museumsstücke außerhalb der Museumsgebäude auf dem Museumsgrundstück installiert werden;¹⁰⁴ wenn städtische und kommunale Kulturförderungsinitiativen oder private Vereine Skulpturengärten anlegen und betreiben¹⁰⁵ oder wenn Privatpersonen wie Kunstsammlerinnen oder Künstlerinnen Skulpturengärten einrichten.¹⁰⁶ Die Ansprüche sind sehr unterschiedlich. Initiativen in öffentlicher Trägerschaft fördern häufig lokale Künstler und Künstlerinnen. Die Intentionen privater Vereine können von der Unterstützung der lokalen Künstlerszene reichen, bis hin zu dem Wunsch internationale Kunst in entlegene und von der Kunstwelt unberührte Regionen zu bringen. In der monographisch vorgehenden kunstwissenschaftlichen Literatur findet der Begriff ebenfalls rege Verwendung,¹⁰⁷ jedoch ohne genauere Abgrenzung gegenüber ähnlichen Begriffen.

angewendeten Stil- und Epochenbegriffe wurden meist aus der Kunstgeschichte oder Literaturwissenschaft adaptiert, vgl. z.B. Hennebo/Hoffmann (1963-65); Clifford (1966); Hansmann (²1988); Ders. (1996); Buttlar (1980); Mader (1999); Uerscheln/Kalusok (2003). Die Deutung einzelner Gärten erfolgte im Abgleich zu prominenten Vorgängergärten, was oft methodische Engführungen implizierte. Fragen nach Funktion und Nutzung der Patriziergärten wurden vernachlässigt. Das Verdienst der Heidelbergerin Marie-Luise Gothein, die in ihrer zweibändigen *Geschichte der Gartenkunst* die kulturgeschichtliche und soziologische Dimension von Gartenkunstwerken unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Bild- und Schriftquellen aufarbeitet, wurde von der nachfolgenden akademischen Gartenkunstgeschichte kaum wahrgenommen, vgl. Gothein 2 Bde. (1914); Göttler (1994), S. 44-62. In der englischsprachigen Forschung distanzierte man sich seit den 1990er Jahren von der rein formalen und stilistischen Analyse historischer Gärten. Seit dem Jahr 2000 etabliert sich auch an deutschen Universitäten eine Gartenkunstgeschichte, die die Methoden des 20. Jahrhunderts kritisch überprüft und um funktions-, nutzungs- und rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen erweitert. Ebenso wird eine stärkere institutionelle Selbstständigkeit angestrebt

¹⁰² Ebenso Skulpturenpark.

¹⁰³ Vgl. Lancaster (2013).

¹⁰⁴ Stellvertretend seien hier die frei zugänglichen Skulpturen vor den Gebäuden der *Kunsthalle Mannheim* genannt, der Skulpturenpark der *Neuen Nationalgalerie* und des *Kulturforums* in Berlin und der zahlungspflichtige *Billy Rose Art Garden* des *Israel Museums* in Jerusalem.

¹⁰⁵ Stellvertretend seien hier der Skulpturenpark Heidelberg genannt – eine private Initiative auf Vereinsebene (skulpturenpark-heidelberg.de).

¹⁰⁶ Beispielsweise die *Fattoria di Celle* des Sammlers Giuliano Gori in Pistoia (goricoll.it) oder die *Gibbs Farm* des Sammlers Alan Gibbs in Neuseeland (gibbsfarm.com).

¹⁰⁷ Schmalstieg (2012); Mahlberg/Nußbaum (2011); Einhoff/Horst (2010); Döpfner (2010).

5.3. Künstlergarten

Die privaten Orte in der zweiten Natur von Künstlern im 20. Jahrhundert werden häufig mit dem Begriff Künstlergärten¹⁰⁸ belegt und als Rückzugsorte beschrieben, als „Inspirationsquelle, Herausforderung zum kreativen Umgang mit einem Thema das ständigem Wandel unterliegt, oder auch genutzt als privater Ausstellungsort für Skulpturen und Objekte unter freiem Himmel“.¹⁰⁹ In der englischsprachigen Forschung wird der Begriff „Masters‘ Gardens“ in ähnlicher Weise verwendet.¹¹⁰ Hier findet eine ideelle Aufladung des allein die morphologische Struktur reflektierenden Begriffs Skulpturengarten statt. Die derzeitige Verwendung ist sehr beliebig¹¹¹ und konzentriert sich vornehmlich auf Bildbände, in denen umhete Orte unterschiedlicher Qualitäten vorgestellt werden. Als Künstlergärten gelten bereits blühende Grünflächen, die das Wohnhaus eines Künstlers oder einer Künstlerin umgeben oder größere Grundstücke auf denen Skulpturen und Plastiken oftmals aus Platzgründen ungeplant aufgestellt werden. Gärten, die als motivische Vorlage für Malereien dienten, wie Claude Monets Garten in Giverny, werden als Künstlergarten bezeichnet wie auch Grünflächen, die gezielt als Aufstellungsort für ortsspezifische Skulpturen und Plastiken der Künstlerin oder von ihr kuratierten Objekten eingesetzt werden. Auch Orte, an denen der Künstler oder die Künstlerin mit dem natürlichen Material vor Ort arbeitet, die Landschaft und Pflanzen also gezielt seinen beziehungsweise ihren Vorstellungen entsprechend im Sinne der *terza natura* umformt, sind in Publikationen anzutreffen.¹¹² Bisher unbeantwortet ist die Frage nach dem Künstlerkonzept mit dem hier operiert wird. Handelt es sich um eine Person, die in anderen Medien künstlerisch tätig ist, diese am Kunstmarkt absetzt oder von der Kunstkritik besprochen wird und deren private Freiraumgestaltung auf der Grundlage dieses Renommees erst in den Fokus gerät? Der Begriff mobilisiert das Paradigma des Künstlergenies¹¹³ und postuliert eine normsetzende Deutungs- und Werteinstanz für das ihn verwendende Diskursfeld. Menschen jeglichen Spezialisierungsgrades, die fernab baulicher Reglementierungen ihre privaten

¹⁰⁸ 1979 fand die Ausstellung „Künstlergärten“ im Wissenschaftszentrum Bonn statt. Dort wurden siebzehn Künstler beauftragt ihre Ideen zu dem Thema Künstlergarten in temporären Installationen zu materialisieren. Vgl. Puvogel (1979), S. 77f.

¹⁰⁹ Uerscheln/Kalusok (2003), S. 157.

¹¹⁰ Vgl. Jacobs (2013), S. 40.

¹¹¹ Abzuwarten bleibt die Publikation von Annika Kurwinkel, deren Untersuchung zu „Der Künstlergarten im 19. Jahrhundert“ eine systematische und kritische Annäherung an den Begriff erwarten lässt.

¹¹² Vgl. Beck (2011), S. 27-33; Droste-Hennings (2008); Sgaravatti (2005). Laws (1999); Eckert (1997), S. 195-212.

¹¹³ Krieger (2007).

Freiräume ihren ästhetischen Werten entsprechend gestalten, mit Objekten bestücken und nicht am Kunstsystem partizipieren, bleiben in dieser Begrifflichkeit unsichtbar. Als prominentes Beispiel seien hier das *Palais Idéal* des Postboten Ferdinand Cheval nahe Grenoble und die *Watts Towers* in Los Angeles von Simon Rodia genannt, die beide im Laufe mehrerer Jahrzehnte in Eigenarbeit mit gesammelten Materialien heranwuchsen.¹¹⁴

Die hier eingesetzte Perspektive, die die Form und das Publikum in den Fokus des Interesses stellt, erlaubt es disziplingeschichtlich bedingte Implikationen zu überwinden.

5.4. Gesamtkunstwerk

Auch der Begriff des Gesamtkunstwerkes¹¹⁵ wird zur Charakterisierung der privaten Freiraumgestaltung von Künstlern wie auch für historische Gartenanlagen herangezogen.¹¹⁶ Der Begriff wurde von Richard Wagner popularisiert.¹¹⁷ Seine Vision eines Gesamtkunstwerks wird als Reaktion auf die im 19. Jahrhundert voranschreitende Fragmentierung der Künste und deren Indienstnahme durch die kapitalistische Gesellschaft gedeutet. Das Gesamtkunstwerk nach Wagner transportiert gesellschaftsutopische Gedanken, dessen Realisierung in eine unbestimmte Zukunft verlegt wird. Zentral in dem Konzept ist die Intermedialität und Kollektivität, das heißt die Zusammenführung aller Künste und die Mitwirkung aller Menschen an der Erschaffung beziehungsweise Aufrechterhaltung. Ausgangspunkt sind in Wagners Konzept die aufführenden Künste.¹¹⁸

Aus diesem utopischen Gesellschaftsmodell wurde von Sedlmayr in *Verlust der Mitte* (1948) der Aspekt der Multimedialität extrahiert und auf die Gartenkunst angewendet. Diese zeichne sich als Gesamtkunstwerk aus, da sie Architektur und Skulptur räumlich in sich einschließt und die Architektur wiederum Skulptur, Ornament und Malerei in sich aufnimmt. Die Gartenkunst sei deshalb eine Art „Übergesamtkunstwerk“.¹¹⁹

¹¹⁴ Ähnliche Orte sind *Le Village d'art préludivien* von Roger Chomeaux im Wald bei Achères-la-Forêt, die *art topiaria* des Azael Franco Guerrero in Tulcan (Ecuador), die *Maison Picassiette* in Chartres oder Adolphe Julien Fouérés Steinreliefs an der Bretagne-Küste bei St. Malo. Vgl. Schuyt/Elfers (1980), S. 207, 240, 234; vgl. auch Ward (1984).

¹¹⁵ Historischer Überblick vgl. Jahn (2012), S. 142ff.

¹¹⁶ Mayr (2011); Becker (2005); Droste-Hennings (2008), S. 22; Sühnel (1997); Ders. (1977).

¹¹⁷ Feldmann (2000), S. 52.

¹¹⁸ Zum Gesamtkunstwerk bei Wagner vgl. Fornoff (2004), S. 159-238; Feldmann (2000), S. 51-120.

¹¹⁹ Fitzner, Gartenkunst als Kunstwerk (2012), S. 77; Zur Kontroverse um *Verlust der Mitte* und die nationalsozialistische Verstrickung Sedlmayrs, vgl. Locher Hrsg. (2007), S. 86-91; vgl. auch Sedlmayrs

Harald Szeemann verlieh in der von ihm kuratierten Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983, *Kunsthaus Zürich*) dem utopischen Moment wieder mehr Gewicht. Es wurden Phänomene des 19. und 20. Jahrhunderts jenseits stilistischer und formaler Kriterien versammelt.¹²⁰ Bazon Brock schlug in dem zugehörigen Katalogessay eine Definition des Gesamtkunstwerkes als ein „gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellung oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie“¹²¹ von Individuen vor. Diesem „gedanklichen Konstrukt“ stellte er das Konzept Totalkunst gegenüber. Brock konzipiert Totalkunst als die Materialisierung des ‚Gesamtkunstwerkes‘, das ihm zufolge „nur als fiktive Größe, als zur Sprache gebrachte gedankliche Konstruktionen“, folglich als Utopie, existieren kann. Durch die Realisierung eines Gesamtkunstwerkes in der physikalischen Welt gerinne es zur Totalkunst. Diese Unterscheidung zwischen einem fiktiven Konstrukt von etwas Ganzem und der tatsächlichen Verkörperung, die nicht mehr den gleichen Begriff für sich beanspruchen kann, impliziert eine wertende Hierarchie der beiden Phänomene. Die Idee wird zeitlich vor der Verkörperung verortet und als hochwertiger klassifiziert. Ebenso wird davon ausgegangen, dass jeder materiellen Schöpfung eine abstrakte ganzheitliche Idee vorausgeht.¹²² Unberücksichtigt bleiben in dieser Terminologie Produktionen, denen keine ganzheitliche Idee vorausging, sondern die ‚planlos‘ gewachsen sind. Auch die rezeptionsästhetische Dimension wird von diesem Konzept nicht transportiert. Die beliebige Verwendung des Terminus in der Literatur der 1990er Jahre für divergierende Phänomene wie das Reichsparteitagsgelände der NSDAP in Nürnberg, die Geschichte subkultureller Bewegungen oder performative Massenveranstaltungen wie die Love-Parade, führte dazu, dass der Begriff zu einer „inhaltlich entleerten Integrationsformel für schwer klassifizierbare Phänomene herab [sank]“.¹²³

Vortrag und die Publikumsreaktionen *Über die Gefahren der modernen Kunst* 1950 in Darmstadt, abgedruckt in: Harrison/Zeidler, Bd. 2 (1998), S. 798-802.

¹²⁰ Dieses Phänomen Gesamtkunstwerk zeigte sich Szeemann in disparaten Formen wie zum Beispiel der literarischen Sozial- und Wirtschaftsutopie Charles Fouriers, den Werken Marcel Duchamps oder Antoni Gaudís und dem Leben Ludwig des II. vgl. Szeemann (1983).

¹²¹ Vgl. Brock (1983), S. 23

¹²² Hier werden in der platonischen Lehre begründete Klassifizierungen fortgeführt, vgl. Scholz (2009), S. 146-157.

¹²³ Fornoff (2004), S. 18.

6. KUNST- UND KULTURHISTORISCHE RAHMENBEDINGUNGEN

6.1. Grotteske und Phantastik

Das harmonische Ebenmaß des Körpers wurde von Leon Battista Alberti in seinen Traktaten zur Malerei und zum Standbild schriftlich niedergelegt:

„[...] bei der Komposition der Glieder gilt es vornehmlich darauf zu achten, dass die einzelnen Glieder schön je zueinander passen. Dann sagt man, passen sie schön zueinander, wenn sie bezüglich ihrer Größe, ihres Dienstes und ihres Aussehens, bezüglich der Farben und allfälliger sonstiger Eigenschaften dieser Art einander entsprechen und dadurch Liebreiz und Schönheit bewirken. Wenn andererseits auf einem Bild ein riesiger Kopf, ein winziger Rumpf, eine mächtige Hand, ein geschwollener Fuß, ein geblähter Körper zur Darstellung gelangen: eine solche Komposition wirkt auf den Betrachter gewiss abstoßend.“¹²⁴

Albertis auf Naturbeobachtung und vergleichendem Studium des menschlichen Körpers basierendes Schönheitskonzept¹²⁵ wurde einige Jahrhunderte zuvor bereits von Thomas von Aquin aus der christlichen Lehre heraus begründet:

„Zur Schönheit sind drei Dinge erforderlich. Erstens die Unversehrtheit (*integritas*) oder Vollendung (*perfectio*): Die Dinge nämlich, die verstümmelt sind, sind schon deshalb häßlich. Ferner das gebührende Maßverhältnis (*proportio*) oder die Übereinstimmung (*consonantia*). Und schließlich die Klarheit (*claritas*).“¹²⁶

Harmonie und Ebenmaß dominieren als formale Kompositionsprinzipien bis heute den kunsthistorischen Kanon.¹²⁷

Tatsächlich aber waren Körperformen, die jene des klassischen Kanons negieren, die gesamte Geschichte der westlichen Kunst hindurch präsent. Sie treten als Fabel- und Fantasiewesen in der mittelalterlichen sakralen Bildkultur auf.¹²⁸ Nach der Entdeckung der *Domus Aurea* und der Ausmalung der Loggien im Vatikan durch Raffael ziehen sie als „Grottesken“ in die Ausmalung italienischer Villen wie dem *Palazzo Farnese* in Caprarola, der *Villa Lante* in Bagnaia und der *Villa d’Este* in

¹²⁴ Alberti, Die Malkunst, § 36.

¹²⁵ Alberti zieht zur Begründung dieser Vorgehensweise eine berühmte Anekdote der Kunstliteratur heran, der zufolge der antike Bildhauer Zeuxis ein Werk auf der Basis der jeweils gelungensten Körperteile der drei schönsten Frauen von Kroton schuf, die er in einem Standbild zusammensetzte. Vgl. Alberti, Die Malkunst §56; Ders., Das Standbild § 17.

¹²⁶ Zitiert nach Hofmann (2010), S. 16.

¹²⁷ Ebenda; Uta Kornmeier diskutierte in dem noch unveröffentlichten Vortrag *Michelangelo’s scalpel. Proportion studies in classical art and contemporary surgical literature* aktuelle Praktiken in der Schönheitschirurgie und deren Rezeption von Proportionsstudien aus der Geschichte der Kunst, vgl. Kornmeier (2012).

¹²⁸ Vgl. Drostel (2007)

Tivoli ein, wie auch in die skulpturale Ausstattung ihrer Gärten.¹²⁹ Im 20. Jahrhundert erleben diese ‚irregulären‘ Formen in der Bildkultur einen erneuten Aufschwung, herbeigeführt durch kulturelle Errungenschaften und Entdeckungen wie die Fotografie, die Psychoanalyse, das Mikroskop und die Ethnographie.¹³⁰ Es gab mehrfach Versuche diese Phänomene unter dem Begriff des Grotesken zu kategorisieren. Literatur- und kunstwissenschaftliche Theoriebildungen legen bei der Konstruktion des Grotesken einen Schwerpunkt auf die wirkungsästhetische Dimension. Demnach zeichnet sich das Groteske durch eine paradoxe Natur aus, die in den emotionalen Zuständen des furchteinflößend-unheimlichen oder des lächerlich-komischen fassbar wird, von denen jeweils einer in den Vorder- bzw. Hintergrund tritt.¹³¹

In der Untersuchung *Rabelais und seine Welt* (1965) charakterisiert Bachtin die morphologische Struktur des grotesken Körperkonzepts. Dieser ist ihm zufolge ein stetig im Werden begriffener:

„Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen.“¹³²

Deshalb nehmen die Körperteile, durch die der Leib „über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert“ – wie der Mund, der Bauch und die Geschlechtsorgane – eine prominente Stellung ein und werden zum Gegenstand positiver Übertreibungen.¹³³ Der eigentliche Kern grotesker Körperlichkeit besteht letztlich in der ewig andauernden Metamorphose von der einen in die andere Substanz.¹³⁴

Das von Werner Hoffmann vorgeschlagene Modell des Phantastischen verzichtet auf eine Unterteilung der wirkungsästhetischen Dimension und formuliert diese abstrakter. In der Veröffentlichung *Phantasiestücke* identifiziert Hofmann die Erweiterung, Vermischung und Zerstückelung der Faktenwelt als grundlegende Strategien phantastischer Kunst. Auf diese Weise werden unvertraute Formen erzeugt, die rätselhafte und heterogene Bezugssysteme generieren und die vertrauten

¹²⁹ Connelly (2012), S. 3; Zamperini (2007), S. 120-195.

¹³⁰ Vgl. Connelly (2003), S. 1.

¹³¹ Vgl. Connelly (2012), S. 8f.; Chao (2010), S. 1-4.

¹³² Bachtin (1995), S. 358.

¹³³ Bachtin (1995), S. 358f.

¹³⁴ Chao (2010), S. 7f.

Formeln der Wirklichkeit verfremden.¹³⁵ Er zeichnet die Koordinaten einer „schubweise“ verlaufenden Geschichte der phantastischen Künste nach, die er im 12. Jahrhundert einsetzen lässt. Die gesammelten Phantasiestücke versteht Hofmann nicht als eskapistische Tendenzen, die nach dem Ende des grauen Alltags ausgelebt werden, sondern als autonome ästhetische Systeme, die auf dem Zweifel und der Skepsis an der etablierten, rationalen Weltordnung gründen. Die Monopolstellung und Autorität der Weltordnung wird ihm zufolge durch die Ausbreitung von Gegenwelten unterwandert und so die „Enge der Faktenwelt“ in ihren Grundfesten erschüttert und zersetzt.¹³⁶

6.2. Adaptionen indianischer Bildkulturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Bildwerke des westlichen Kunstsystems, die Motive und Formen aus nicht-westlichen Kulturen rezipieren und imitieren, wurden in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff Primitivismus subsumiert. Der Begriff ist als formale Kategorie umstritten, da er das koloniale Paradigma der Aneignung fremder Kulturen fortführt und diese in einem kunsthistorischen Ordnungssystem festschreibt.¹³⁷ Mit der imitierenden Nachahmung der materialen Kultur kolonisierter Völker der beiden amerikanischen Kontinente, Afrikas und Ozeaniens waren oft Interessen verbunden, die aus geistesgeschichtlichen Moden und zeitpolitischen Geschehnissen resultieren und vor diesen jeweiligen Kontexten beschrieben werden sollten.

Die Vertreter und Vertreterinnen der französischen surrealistischen Bewegung gingen in Anlehnung an Sigmund Freuds evolutionistischen Konzepts menschlichen Bewusstseins davon aus,¹³⁸ dass die Mitglieder der kolonisierten Gesellschaften einem als „Urzustand des Menschen“ konzipierten Bewusstseinszustand näher stünden als der ‚zivilisierte‘ Mensch. Die von solchen Gesellschaften produzierten Objekte wurden als unmittelbare Manifestationen von Leidenschaften betrachtet, die in den alltäglichen Bewusstseinszustand ihrer Produzenten integriert seien.¹³⁹ Diese

¹³⁵ Hofmann (2010), S. 25.

¹³⁶ Hoffmann (2010), S. 7f.

¹³⁷ Bildwerke des westlichen Kunstsystems, die Motive und Formen aus nicht-westlichen Kulturen rezipieren und imitieren, wurden in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff Primitivismus subsumiert. Der Begriff ist sehr umstritten, da er das koloniale Paradigma der Aneignung fremder Kulturen fortführt und diese in einer kunsthistorische Kategorie festschreibt. Vgl. Hackenschmidt (2011), S. 360

¹³⁸ Zum Austausch im Denken der Surrealisten und der ethnologischen Modelle in den 1920er und 1930er Jahren, vgl. Clifford (1988), S. 539-564.

¹³⁹ Ausführlich zu den Theoretikern, die die Surrealisten rezipierten und dem surrealistischen Konzept des „Primitiven“ vgl. Tythacott (2003).

durch die westlichen Verhaltenskonventionen weggeschobenen und unbefriedigten Begierden, seien im ‚zivilisierten‘ Menschen weiterhin im „Unbewussten“ präsent und artikulierten sich durch Träume. Das von Freud formulierte Postulat die verdrängten Begierden durch die psychoanalytische Methode des Automatismus aus dem Unbewussten herauszulösen, adaptierten die Surrealisten. Ihre künstlerischen Produktionsmethoden, wie die *Écriture automatique*, die *Frottage* oder die *Décalcomanie*, lassen den Gedanken des Automatismus von Freud erkennen und hatten zum Ziel die Einwirkung des Geistes beim schöpferischen Prozess auszuschalten, um die im Unbewussten anwesenden Begierden zu materialisieren.¹⁴⁰ Paul Eluard und André Breton besaßen bereits in den 1920er Jahren große Sammlungen von Objekten aus ozeanischen, afrikanischen und indianischen Kulturen. In Ausstellungen wurden diese neben Werken der Surrealisten und Surrealistinnen ausgestellt, um vermeintliche formale Ähnlichkeiten aufzuzeigen. Die *Exposition Surréaliste d'Objets* 1936 in der Pariser Galerie *Charles Ratton* zeigte Masken der *Inuit* neben Arbeiten wie dem *Frühstück im Pelz* von Meret Oppenheim. Hier sollte nicht nur eine Verwandtschaft aufgezeigt, sondern eine kulturübergreifende Kategorie surrealistischer Objekte etabliert werden, was der ursprüngliche Titel der Ausstellung *Exposition d'objets surréalistes* verdeutlicht.¹⁴¹ Neben dieser „Surrealisierung“¹⁴² von Objekten, wurden auch deren Motive und Formen nachgeahmt. Seit der Emigration vieler Surrealisten in das US-amerikanische Exil 1941 lassen sich in vielen Arbeiten aus dem Kreis des Surrealismus Formen und Motive beobachten, die jene von Objekten nordamerikanischer Indianerkulturen imitieren.¹⁴³ Mehrere Plastiken Max Ernsts zeigen ab 1942 Elemente, die sich an Formen der *kachinas* in seinem Besitz anlehnen.¹⁴⁴ Dazu gehören die sitzende Figur der monumentalen Plastik *Capricorn* und *Le Roie jouant avec la Reine* aus dem Jahr 1944.¹⁴⁵ Die drei Meter hohe Bronzeplastik *La Génie de la Bastille* (1960), übernimmt die Form des hochaufragenden Säulenschaftes, auf dessen Ende ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln steht, von den Wappensäulen der Indianer der Nordwestküste Kanadas.¹⁴⁶

¹⁴⁰ vgl. Schneede (2006), S. 87-113.

¹⁴¹ Zur Aneignungstaktik der Surrealisten siehe Leclercq (2007), S. 137-148.

¹⁴² Tythacott (2003), S. 60.

¹⁴³ Tythacott (2003), S. 158ff.; Maurer (1984), S. 567.

¹⁴⁴ Ernst begann auf Reisen durch die USA eine rege Sammlertätigkeit; er kompilierte eine umfangreiche Kollektion sogenannter *kachinas* der *Hopi* und *Zuni*.

¹⁴⁵ Vgl. zu Ernsts Zeit in Arizona: Pech (1998), S. 257-265.

¹⁴⁶ Maurer (1984), S. 587.

Seit den 1930er Jahren erfuhren die indianischen Kulturen Nordamerikas ebenfalls eine neue Wertschätzung von Seiten des amerikanischen Staates. Es wurden Initiativen gefördert, die die Bedeutung indianischer Kulturen für die amerikanische Kultur herausarbeiteten.¹⁴⁷ New Yorker Museen beherbergten umfangreiche Sammlungen der materialen Kulturen nordamerikanischer Gesellschaften. Wurden diese zunächst in den naturkundlichen Sammlungen aufbewahrt, zeigte sich die Neubewertung daran, dass man sie in Kunstmuseen ausstellte.¹⁴⁸ Die Einleitung zum Katalog der Ausstellung *Indian Art of the United States* im *Museum of Modern Art* (1941) verdeutlicht die Einstellung der amerikanischen Kulturpolitik dieser Zeit:

„[...] this book and the exhibit on which it is based open up to us sage-old sources of ideas and forms that have never been fully appreciated. In appraising the Indian's past and present achievements, we realize not only that his heritage constitutes part of the artistic and spiritual wealth of this country, but also that the Indian people of today have a contribution to make towards the America of the future“¹⁴⁹

Diese Bemühungen und Initiativen von Seiten der Politik werden im Kontext amerikanischer Identitätskonstruktionen in Abgrenzung zu Europa gelesen.¹⁵⁰ Die US-amerikanischen Künstler und Künstlerinnen der 1940er Jahre trugen zu dieser Identitätskonstruktion bei. Barnett Newman fand in der gesellschaftlichen Organisation der einheimischen Völker Amerikas ebenfalls ästhetische und funktionale Anregungen für die Konzipierung einer amerikanischen Ästhetik.¹⁵¹ Neben seiner eigenen Malerei kuratierte Newman in New York Ausstellungen zu Stein-Objekten der präkolumbischen Zeit (*Pre-Columbian Stone Sculpture*, 1944) und der Malerei der Nordwestküste (*North West Coast Indian Painting*, 1946), die er mit Katalogessays begleitete. Dort plädierte er für die Etablierung einer amerikanischen Ästhetik, jenseits des europäischen-antiken Ideals, die sich an den nordamerikanischen und präkolumbischen Kulturen orientieren sollte.¹⁵² Ebenso hob Newman den gesellschaftlich, rituellen Sinnzusammenhang hervor, dem er die Objekte entwachsen sah. Die Ästhetik und Bedeutung der Objekte seien jedem Mitglied der Herkunftsgesellschaften unmittelbar zugänglich gewesen. Newman

¹⁴⁷ Jonaitis (1988), S. 237.

¹⁴⁸ Rushing (1986), S. 273.

¹⁴⁹ Douglas/D'Harnoncourt (1941), S. 8.

¹⁵⁰ Vgl. Craven (1991), S. 46.

¹⁵¹ Craft (2012), S. 136; Craven (1991), S. 51; Rushing (1986), S. 275.

¹⁵² Schneemann (2003), S. 115; vgl. zur Abgrenzung gegenüber Europa auch die Schrift *The Sublime is Now* aus dem Jahr 1948, abgedruckt in: Harrison/Zeidler, Bd. II (1998), S. 699-701.

arbeitete darauf hin, der abstrakten amerikanischen Malerei zu einem ähnlichen Stellenwert in der amerikanischen Gesellschaft zu verhelfen.¹⁵³ Das bisherige Unverständnis für abstrakte Kunst, könne durch das Studium der ausgestellten Objekte abgebaut werden, langfristig werde so ein elitärer ästhetischer Diskurs überflüssig:

„There is an answer in these works to all those who assume that modern abstract art is the esoteric exercise of a snobbish elite, for among these simple people, abstract art was the normal, well-understood, dominant tradition. Shall we say that modern man has lost the ability to think on so high a level? Does not this work rather illuminate the work of those of our modern American abstract artists who, working with the pure plastic language we call abstract, are infusing it with intellectual and emotional content, and who, without any imitation of primitive symbols, are creating a living myth for us in our own time?“¹⁵⁴

Eine solche Politisierung ist von den Adaptionen indianischer Bildkulturen durch Jackson Pollock nicht bekannt.¹⁵⁵ Pollock wuchs in den Weststaaten auf, wo er mit der noch lebendigen Kultur und den Mitgliedern der dortigen Indianerstämme in regem Kontakt stand. Nach seiner Übersiedlung nach New York zu Beginn der 1930er Jahre studierte er die indianischen Kulturen Nordamerikas in Publikationen, den musealen Sammlungen und auf weiteren Reisen.¹⁵⁶

Seine künstlerische Rezeption konzentrierte sich auf die Aneignung des visuellen Vokabulars. In seinen figurativen Werken der frühen 1940er Jahre, wie dem *Tableau Birth* aus dem Jahr 1941, synthetisiert Pollock Motive verschiedener indianischer Stämme in einem Bildganzen und kombiniert sie mit Formen, die der europäischen Kunst entstammen.¹⁵⁷ Aufgrund der Kontakte mit den Surrealisten in New York und zwischen 1939-1943 stattfindenden Therapiesitzungen mit Psychotherapeuten, die die Theorien Carl Gustav Jungs vertraten, wird davon ausgegangen, dass Pollock die psychoanalytischen Theorien von Freud und Jung vertraut waren.¹⁵⁸ William Rushing verortet Pollocks Adaption des visuellen Vokabulars der nordamerikanischen Indianer deshalb vor dem Kontext der Theorien des kollektiven

¹⁵³ Ebenda, S. 116.

¹⁵⁴ Newman (2003), S. 283.

¹⁵⁵ Siehe dazu Restellini/Polcari (2008); Rushing (1995), S. 169-190.

¹⁵⁶ Rushing (1995), S. 169; Restellini/Polcari (2008), S. 28-31.

¹⁵⁷ Polcari (2008), S. 34.

¹⁵⁸ Langhorne (2012), S. 121; Rushing (1995), S. 171.

Unbewussten und der Archetypen von Jung.¹⁵⁹ Unabhängig von den Intentionen Pollocks zeigt sich hier bereits die ästhetische Taktik der Bricolage.

6.3. Vergnügungsorte

In der römischen Antike bezeichnete *negotium* die Teilhabe am öffentlichen politischen Leben, während *otium* das private Leben fern politischer Verpflichtungen meinte. Diesen beiden Polen zugeordnet sind die topographischen Räume des ‚öffentlichen‘ Forums und der ‚privaten‘ Villa. Im 15. Jahrhundert wird dieses Konzept im Florentiner Patriziat aufgegriffen. *Otium* bezeichnete die Zeit der Muße, die frei von kaufmännischen Aktivitäten und politischen Tätigkeiten verbracht wurde. Die Landsitze abseits des merkantilen Zentrums der Stadt garantierten den räumlichen Abstand zu diesen Verpflichtungen.¹⁶⁰ Diese und die sie umgebenden Gartenanlagen wurden im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts ausgebaut.¹⁶¹ Schrift- und Bildquellen erlauben eine genaue Rekonstruktion des Charakters fürstlicher Gärten des 16. Jahrhunderts, wie zum Beispiel jene der Medici-Villen von Castello und Pratolino vor Florenz, die *Villa Lante* in Bagnaia oder die *Villa d’Este* in Tivoli nahe Rom.¹⁶² Die Quellen zeugen davon, dass diese Gärten keine sterilen Orte waren, die zur Überprüfung theoretischer Überlegungen zu Perspektive, Botanik, Form oder Hydraulik angelegt wurden, sondern Orte, die um die gezielte Nutzung durch ihr Publikum warben.¹⁶³ Insbesondere im 16. Jahrhundert sind die fürstlichen Gärten als Orte des Spiels und des Vergnügens nachweisbar. Im 17. Jahrhundert rückt sodann die Nutzung als politische Repräsentationsräume in den Vordergrund¹⁶⁴ Mit der Hilfe von historischen Berichten und den erhaltenen Formen und Vorrichtungen arbeitete Anatole Tchikine dem vergnüglichen Charakter italienischer Landsitze um Florenz und Rom im 16. Jahrhundert heraus; die Wasserspiele waren von hervorgehobener Bedeutung.¹⁶⁵

Wasser wurde als künstlerisches Material mit seinen kontrastreichen visuellen, akustischen, kinetischen und taktilen Eigenschaften eingesetzt und

¹⁵⁹ Rushing (1995), S. 283.

¹⁶⁰ Coffin (1979), S.9ff.

¹⁶¹ Vgl. Fabiani Giannetto (2013), S. 44-55; Hunt (1996), S. 59-72.

¹⁶² Coffin konzentriert sich in seiner Betrachtung auf die Villen und ihre Gärten im weiteren Umkreis von Rom vgl. Coffin (1979).

¹⁶³ Hyde (2013a), S. 99.

¹⁶⁴ Vgl. Hyde (2013a), S. 113-122.

¹⁶⁵ Die Nutzung und Funktion historischer Gärten rückt seit jüngerer Zeit in den Fokus der Forschung. In Dumbarton Oaks wurden zwischen 2002 und 2006 mehrere Kolloquien zu solchen Fragen abgehalten, Conan Hrsg. (2007a); Ders. (2007b); Ders. (2007c); Ders. (2008); Schweizer (2008); Wiewelhöhe (2000).

wahrgenommen.¹⁶⁶ So setzte dieses die Wasserorgel in der *Villa d'Este* in Tivoli¹⁶⁷ und in *Pratolino*¹⁶⁸ die *Automata* in Gang:

„Ans Wunderbare grenzt eine Grotte, die zahlreiche Einbuchtungen und Sitznischen aufweist; [...] Indem man das Wasser der Grotte in Bewegung versetzt, erzeugt man nicht nur Musik und harmonische Klänge, sondern bewirkt auch, daß sich die vielen Statuen zu regen beginnen und alle erdenklichen Handlungen ausführen, während die ebenso zahlreichen künstlichen Tiere ihre Schnäbel und Schnauzen zum Trinken ins Naß tauchen – und dergleichen mehr.“¹⁶⁹

Als taktiles Element wurde Wasser im Garten der Medici Villa von Castello eingesetzt. Besucherinnen wurden hier beim Betrachten des Skulpturenprogramms durch verborgene Wasserdüsen attackiert.¹⁷⁰ Eine funktionierende Sprühvorrichtung ist dort noch heute im Fußboden der *grotta degli animali* erhalten. In der *Villa Lante* wurde diese Technik auf der zentralen Aussichtsplattform eingesetzt.¹⁷¹ Hinzu kam, dass der Ausgang blockiert wurde oder der Fluchtweg ebenfalls mit Wasserdüsen gespickt war.¹⁷² Das Überraschungsmoment spielte eine wichtige Rolle. In *Pratolino* bot man Besucherinnen Sitzgelegenheiten aus denen unvorbereitet Wasser strömte, oder versetzte sie in eine exponierte Lage, um einen Wasserstrahl gezielt auf sie zu lenken.¹⁷³ Agostino del Riccio (1541-1598) rät in seinem Traktat *Del giardino di un re*, für den „grande spasso“ Zugbrücken im Garten zu installieren, die umgedreht werden, sobald sich die Gesellschaft darauf befindet, um sie ins darunterliegende Wasser zu stürzen.¹⁷⁴ Ziel der *giochi d'acqua, inganni* oder *scherzi d'acqua* war die physische Abkühlung und Erheiterung der Gartenbesucherinnen.¹⁷⁵ Tchikine bezeichnet den Charakter dieser Gärten gar als „[...] bizarre adult playgrounds where people [...] enjoy themselves in a variety of unexpected ways.“¹⁷⁶

¹⁶⁶ z. B. *correnti*/Ströme, *zampilli*/Wasserstrahlen, *acque spezzate*/Spritzer, *bollori*/Blasen, *gorgogli*/Gluckern, *grondaie*/Tropfen, *spume*/Schäumen, siehe ausführlich dazu Tchikine (2010), S. 57f.

¹⁶⁷ Vgl. Montaigne (2002), S. 192.

¹⁶⁸ Vgl. Vezzosi (1985).

¹⁶⁹ Montaigne (2002), S. 128.

¹⁷⁰ Vgl. Montaigne (2002), S. 133f.

¹⁷¹ Vgl. Lazzaro (1990), S. 66f. mit Abb.

¹⁷² Vgl. Tchikine (2010), S. 63.

¹⁷³ Vgl. Lazzaro (1990), S. 61, Abb. 55.

¹⁷⁴ „[...] si passi sopra a un ponte allevatoio che conduca al centro del giardino, ove è la fontana bellissima adornata con tanti animali [...], et tutto ciò si facci per escha de' vogliolosi et curiosi che vanno sul ponte allevatoio et cascano nell'acqua; [...]“ Riccio/Heikamp (1981), S. 73.

¹⁷⁵ Lazzaro (1990), S. 65f; Franke (2000), S. 1080.

¹⁷⁶ Tchikine (2010), S. 63.

Die Freizeitkultur des einfachen Volkes spielte sich bis in die Neuzeit auf Friedhöfen ab.¹⁷⁷ Hinzu traten temporäre Vergnügungsorte, die anlässlich religiöser Feiern,¹⁷⁸ Jahrmärkten oder durch den Adel veranstaltete Feste wie Hochzeiten, Geburtstagen und Triumphzügen eingerichtet wurden¹⁷⁹ und klassenübergreifend gedacht werden müssen. Im Zuge des aufgeklärten Absolutismus im 18. und 19. Jahrhundert wurden viele der fürstlichen Gärten für das Volk geöffnet und in öffentliche Parks umgewandelt.¹⁸⁰ Im Laufe der Zeit etablierten sich in diesen Arealen gastronomische Einrichtungen, Schaubuden und Fahrgeschäfte. Wie im Wiener Pratergelände entstanden so vielerorts „Vergnügungsviertel“ oder „dauerhafte Volksfeste“, die das ganze Jahr über stattfanden und frei zugänglich waren.¹⁸¹ Im 19. Jahrhundert verbreiteten sich die sogenannten *Tivolis* in den großen Städten Europas. Es handelt sich um die ersten Beispiele standardisierter, kommerzieller Vergnügungsparks.¹⁸² Eingerichtet wurden sie in umzäunten Geländen mit Schau- und Verkaufsbuden und Attraktionen für die Eintrittsgelder verlangt wurden.¹⁸³

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts gelten als Vorläufer der Vergnügungsorte der Postmoderne.¹⁸⁴ An diesen und den bis dahin existenten Vergnügungsparks orientierte sich Walt Disney bei der Konzeption des von ihm 1954 eröffneten *Disneyworld*¹⁸⁵ im kalifornischen Anaheim. Die auf Weltausstellungen stattgefundene Kombination sozialer Bedürfnisbefriedigung mit der Ausstellung aktueller Technologien, naturwissenschaftlicher Entdeckungen und Konsumgütern ist dort noch heute anzutreffen.¹⁸⁶ Standen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts auch körperliche Lüste im Vordergrund von Vergnügungsstätten, die durch Festgelage, Alkohol und Sexualität befriedigt wurden,¹⁸⁷ so blenden die *Disney Parks* diese Funktion aus.¹⁸⁸

¹⁷⁷ Auricoste (1991), S. 485.

¹⁷⁸ Kirchweih und Johannisfest waren die festlichen Höhepunkte im Jahreskalender, Jung (2001), S. 124; Einzelstudien zu Form und Geschichte religiöser Feste existieren bspw. für das Liborifest in Paderborn: Stambolis (1996) und die Kilianimesse in Würzburg: Stambolis (2000). Für Festorte in Florenz siehe Artusi (2005).

¹⁷⁹ Vgl. Jung (2001), S. 196-291; Strong (1984); zur ephemeren, visuellen Kultur, vgl. Helas (1999).

¹⁸⁰ Z.B. der *Jardin du Luxembourg*, der *Tuileriesgarten* in Paris, der *Tiergarten* in Berlin und der *Englische Garten* in München, vgl. Weisser (1998), S. 44f.

¹⁸¹ Vgl. Szabo (2006), S. 31; Geese (1981).

¹⁸² Vgl. Weisser (1998), S. 62-68.

¹⁸³ Szabo (2006), S. 33.

¹⁸⁴ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 152-166.

¹⁸⁵ Vgl. Szabo (2006), S. 36; Auricoste (1991), S. 490.

¹⁸⁶ Harwood (2002), S. 55; Legnaro/Birkenheide (2005), S. 167.

¹⁸⁷ Vgl. Jung (2001).

¹⁸⁸ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 249.

Die *Disney Parks* sind den *Disney Ferienresorts* eingegliedert. Heute existieren Resorts in Kalifornien, Florida, Tokyo, Paris und Hongkong.¹⁸⁹ Alle *Disney Parks* folgen einem ähnlichen räumlichen Konzept, das nur leicht divergiert.¹⁹⁰ Charakteristisch ist die Anordnung in einem kreis- oder ovalförmigen Areal, in das die Besucherinnen durch einen repräsentativ gestalteten Eingang hineingeleitet werden. Sodann folgt die sogenannte *Main Street. U.S.A.*, die geradewegs in das Zentrum auf das ikonische Schloss der *Sleeping Beauty* führt.¹⁹¹ Von dem Schloss zweigen sternförmig *Frontierland*, *Fantasyland*, *Adventureland* und *Discoveryland* ab. Diesen Ländern sind unterschiedliche Themen unterlegt: *Frontierland* beschwört den ‚gemütlichen Wilden Westen‘. *Adventureland* widmet sich mythisierend der Eroberung externer Welten und rühmt die vermeintlich ungebremste Kraft der westlichen Zivilisation. *Fantasyland* entführt mit ineinander fließenden Architekturen und Attraktionen in das Reich von Märchen und Klassikern der europäischen Kinderbuchliteratur, die mindestens einmal in einem Produkt durch die *Disney-Company* erschlossen wurden. *Discoveryland* erschließt das Wunderland futuristisch anmutender Technologien. Viele der Szenerien werden durch sogenannte *Animatronics* belebt – artifizielle, künstlich belebte Figuren.¹⁹² Die thematisch kategorisierten „Länder“ unterliegen einer erneuten Fragmentierung. Hierzu werden Einbauten oder *rides* verwendet, die sich auf Narrationen des *Disney-Universums* beziehen (z.B. Comics, Filme, Zeichentrickfilme). In *Adventureland* fahren die Besucherinnen an den wichtigsten Stationen der Expeditionen von *Indiana Jones* entlang¹⁹³ oder fliegen in *Fantasyland* in einer kleinen Galeere wie *Peter Pan* aus dessen Zimmer über die Dächer von London in das Fantasie Reich *Nimmerland*.¹⁹⁴ Dieses „Theming“ des Raumes knüpft an Strategien historischer Gartenkunstwerke seit dem 16. Jahrhundert an.¹⁹⁵ Die den *Disney Parks* zugrundeliegenden Narrationen

¹⁸⁹ Zur Organisation der Firma vgl. einführend Smoodin (1994); Legnaro/Birkenheide (2005), S. 169-176.

¹⁹⁰ Die folgende Darstellung orientiert sich am *Disney Park Paris*. Die Informationen sind hauptsächlich Legnaro/Birkenheide (2005) entnommen; Eine systematische Einteilung in die Länder und ihre Attraktionen mit Abbildungen jedoch „disneyfizierte“ Beschreibungen bietet der Online Travel Guide zu Disneyland Paris unter dlrmpmagic.com; Vgl. Umberto Eco *Travels in Hyperreality* aus dem Jahr 1975, Eco (1975), S. 39-48.

¹⁹¹ Inspiriert am Schloss Neuschwanstein, vgl. Sepp (1998), S. 192.

¹⁹² Zu deren historischer Verortung vgl. Völker (1994).

¹⁹³ *Indiana Jones et le Temple du Péril* ist eine Achterbahn.

¹⁹⁴ Jedoch muss die Narration nicht exakt wiedergegeben werden. Beispielsweise vermischt das Dornröschenschloss verschiedene Partikel unterschiedlicher Provenienz. Auf die Hecke wird verzichtet, stattdessen haust ein Drache im Keller, siehe Legnaro/Birkenheide (2005), S. 193.

¹⁹⁵ Vgl. Young (2002), S. 2; So wechselt die Besucherin englischer Landschaftsgärten kontinuierlich zwischen Raum, Zeit, Ideen und Kulturen indem sie auf chinesische Pagoden, römische Ruinen, türkische Moscheen oder Eremitagen trifft. Vgl. Harwood (2002), S. 49-68.

sind den Besucherinnen im Idealfall aus den Produktionen der *Disney-Company* bekannt.¹⁹⁶ Die Materialisierung dieser Orte in den Disney Parks macht diese Welten nun multisensuell für die Besucherinnen erfahrbar, indem sie körperlich in diese eintreten können.

Die Bildwelt der *Disney Parks* materialisiert intensiv kollektive Bildformeln. So soll die in allen *Disney Parks* vorhandene *Main Street, U.S.A.* die Hauptstraße einer amerikanischen Kleinstadt um 1900 evozieren, eine „identical copy for which no original has never existed“¹⁹⁷. *Main Street* wird deshalb als die Materialisierung einer kollektiven Bildformel angesprochen. Ähnlich verhält es sich mit dem *Bazaar in Adventureland*, der sich zwischen orientalisierenden Architekturen und Marktszenen abspielt und stereotype Vorstellungen eines märchenhaften, in Europa geprägten Arabienbildes wiedergibt, das im 19. Jahrhundert genährt wurde.¹⁹⁸

Diese Reiche werden von aus der Filmindustrie stammenden *Imagineers* erschaffen. Der Neologismus der Berufsbezeichnung – eine Zusammensetzung aus Imagination und Engineering – bringt zum Ausdruck, dass primär Regisseure, Drehbuchautoren und Animatoren und nicht Architekten oder Landschaftsplaner die Parks konzipieren.¹⁹⁹

Die in den *Disney Parks* simulierte ‚andere‘ Welt, wird nicht nur materiell, sondern auch performativ inszeniert. Innerhalb der räumlichen Grenzen wird ein eigenes soziales und kulturelles System durchgesetzt: Es existiert ein eigenes Verkehrswesen, Grenzkontrollen, eine eigene Währung (*Disney Dollar*) und ein eigener Festkalender.²⁰⁰ Die für die Besucherinnen sichtbaren und mit ihnen als Disney-Charaktere in Kontakt tretenden Mitarbeiterinnen sind einem spezifischen Verhaltenscode verpflichtet und werden der Disney-Logik gemäß als „cast-members“ bezeichnet. Die Tätigkeit des Arbeitens als Lohnerwerb wird dadurch so gut es geht verschleiert und theatralisiert. Die gewaltige Logistik der Parks findet in unterirdischen, für die Besucherinnen nicht zugänglichen Gängen statt.²⁰¹ Sauberkeit wird permanent aufrechterhalten, wobei diese Arbeit ebenso nahezu unsichtbar verrichtet wird. Spuren von Gebrauch und Vernachlässigung an den Häusern in *Main*

¹⁹⁶ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 207.

¹⁹⁷ Jameson (1991), S. 18.

¹⁹⁸ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 205f.; ein gebautes Beispiel von Orientalismus, vgl. Said (1978).

¹⁹⁹ Vgl. Sepp (1998), S. 216.

²⁰⁰ Vgl. Fjellmann (1992), S. 199-220; Legnaro/Birkenheide (2005), S. 170.

²⁰¹ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 229f.

Street sind konstruierte Komponenten der Inszenierung.²⁰² Der Reiz der *Disney Parks* besteht Aldo Legnaro zufolge darin, dass sie ein „Gegenbild zu den üblichen urbanen Gemengelagen, eine Entlastung vom Durcheinander der ‚normalen‘ Großstadt, eine Orgie von kollektiv hergestellter Übersichtlichkeit“ sind, die sich durch ein Überangebot an visuellen Angeboten auszeichnen.²⁰³

In dieser wohlgeordneten Welt werden kontinuierlich Produkte aus der *Disney-Company* zum Konsum angeboten, die an anderer Stelle beworben werden:

„The Disney Store promotes the consumer products, which promote the theme parks, which promote the TV Shows. The TV Shows promote the Company. Roger Rabbit promotes Christmas at Disney Land.“²⁰⁴

Zwar sind die *Disney Parks* immense Konsumlandschaften eines selbstreferentiellen *Disney-Universums*,²⁰⁵ doch sind sie gleichzeitig auch Orte, die ihre Besucherinnen mit Hilfe eines ausgefeilten technischen Systems eine scheinbar andere Wirklichkeit betreten lassen.

6.4. Kunst im öffentlichen Raum

Queen Califia's Magical Circle muss unter anderen Bedingungen als der *giardino dei tarocchi* betrachtet werden. Handelt sich dort um einen abgeschlossenen Bezirk in Privatbesitz, der gegen Eintrittsgeld besichtigt werden kann, so ist *Queen Califia's Magical Circle* ein Ort im öffentlich zugänglichen Raum und im Besitz der öffentlichen Hand.²⁰⁶ Die Bezeichnung „Kunst im öffentlichen Raum“ transportiert die Bedeutung eines konkreten Kunstwerkes, das im öffentlich zugänglichen Raum aufgestellt ist und impliziert gleichermaßen das Konzept der „zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeit“, in deren Namen oder für die diese Kunst errichtet wurde. Im 20. Jahrhundert fanden in Europa und Nordamerika unterschiedliche Versuche statt modernistische Kunstwerke, die bis dato einer kleinen gesellschaftlichen Schicht und den Kunstinstitutionen vorbehalten worden waren, in den öffentlichen Raum zu überführen.²⁰⁷ An der Kunst im öffentlichen Raum lässt sich deshalb ebenfalls die

²⁰² Legnaro/Birkenheide (2005), S. 187.

²⁰³ Legnaro (2000), S. 288f; Legnaro/Birkenheide (2005), S. 249.

²⁰⁴ Michael Eisner Chairman and Chief Executive Officer der Walt Disney Company, zitiert nach Giroux (1999), S. 1.

²⁰⁵ Vgl. Fjellmann (1992), S. 161-167.

²⁰⁶ Öffentlichkeit meint hier das auf neuzeitliche Gesellschaftstheoretiker wie John Locke und Jean-Jacques Rousseau zurückgehende Konzept einer zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeit. Vgl. Kester (2006), S. 251-254.

²⁰⁷ Überblick bei Dogramarci (2011), S. 242.245; Knight (2008); Lewitzky (2005); Kwon (2004); Büttner (1997).

Hinwendung der postmodernen Künste zu ihrem Publikum nachverfolgen, das hier mit Taktiken der Ortsspezifität eingelöst wird.

Das Kunsthaus Zürich platzierte 1931 während der Ausstellung *Plastik* figurative Objekte an sechs öffentlich zugänglichen Bereichen in der Stadt. Das Anliegen war, das Interesse der Bevölkerung an zeitgenössischer Plastik durch die beiläufige Rezeption im nicht-institutionellen Rahmen zu wecken und Alternativen zu gängigen kontextlosen Präsentationsformen zu erproben. Die Arbeiten wurden von den Kuratorinnen in den Ateliers der Künstlerinnen ausgesucht. Diese waren auch für die Auswahl des Aufstellungsortes verantwortlich. Obwohl die Ausstellung das Ideal der autonomen Ästhetik der Plastik transportierte, die sich keinen funktionalen Aspekten oder der Architektur unterordnet, wie dies in der historischen Tradition von Monumenten im öffentlichen Raum und in der Kunst am Bau praktiziert wurde, kann „Plastik als erstes Experiment mit den Prinzipien der Ortsspezifität gelten.“²⁰⁸

Dieser Gedanke wurde 1962 in der umbrischen Stadt Spoleto aufgegriffen. 102 Plastiken und Skulpturen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler wurden unter dem Titel *Sculture nella città* in der historischen Stadtstruktur ausgestellt.²⁰⁹ Obwohl durch die Spende eines Stahlproduzenten zehn Arbeiten eigens für die Ausstellung angefertigt wurden, blieben sie weiterhin reine Atelierarbeiten ohne formalen Ortsbezug. Auch hier lebte die Idee der autonomen Plastik fort, deren Einbettung in eine historische Stadtarchitektur nun für ein kunstinteressiertes Publikum neuartig war und „pittoreske Kontraste und dekorative Wirkungen“ erzielte. Neben dem Effekt des distinguierten ästhetischen Erlebnisses für Spezialistinnen und Kunstliebhaberinnen muss die beiläufige Kunstrezeption durch die Bewohnerinnen der Stadt ebenso berücksichtigt werden, in deren alltäglichen Lebensrhythmen sich nun Skulpturen drängten und unterschiedlichste Reaktionen herausforderten. Die Veranstalterinnen zielten in erster Linie auf die Außenwirkung der Stadt, die überregional nun eine erweiterte Öffentlichkeit erreichte. Diese Präsentationsform nutzten in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche weitere italienische Altstädte, um in neuen Bedeutungszusammenhängen gesehen zu werden und überregionales Interesse zu wecken.²¹⁰

²⁰⁸ Buettner (1997), S. 13-17.

²⁰⁹ Vgl. Grasskamp (2004a), S. 341-357.

²¹⁰ Buettner (1997), S. 17-21.

In den USA kann man an der Entwicklung der Förderrichtlinien für Kunst im öffentlichen Raum Bedeutungsverschiebungen in Bezug auf Ortsspezifität ablesen.²¹¹

1965 wurde der *National Endowment of the Arts* gegründet, eine staatliche Stiftung, die noch heute existiert. Die Ziele der Behörde galten zunächst der Förderung junger Künstlerinnen mit herausragendem Talent, um die amerikanische Öffentlichkeit an zeitgenössische Kunst außerhalb der Museumsmauern heranzuführen. Unter dem Paradigma *art in public places* wurden bis 1974 mehrere Skulpturen im öffentlichen Raum aufgestellt. Diese waren dem Ideal der autonomen Ästhetik verpflichtet.²¹²

Alexander Calders monumentale Stahlskulptur *La Grande Vitesse*, die 1967 auf einem zentralen Platz in Grand Rapids, Michigan aufgestellt wurde, war die erste dieser Art in den USA.²¹³ Ähnlich wie Calder entwickelten viele Künstlerinnen die Skulpturen weiterhin im Atelier oder vergrößerten bereits existierende Arbeiten. Henry Moore äußerte 1970 explizit seinen Unwillen gegenüber einer Abstimmung der Skulptur für ihren Aufstellungsort und betonte, die der Skulptur innewohnende Ästhetik werde durch Häuser, Menschen und Pflanzen beeinträchtigt.²¹⁴

Es regte sich Widerspruch gegen diese Form der Kunst im öffentlichen Raum, die als „drop-sculptures“ oder „parachute-sculptures“, „Werke, die wie vom Himmel gefallen scheinen“, betitelt wurden.²¹⁵ Kritikerinnen und Künstlerinnen bemängelten die Präsentationsmodi der Skulpturen als bloße Erweiterungen des Museumsraumes, in denen der Fokus auf der individuellen Künstlerin²¹⁶ liege, deren Skulpturen wie Fremdkörper im Stadtraum wirkten.²¹⁷ Ebenso wurde beanstandet, dass die Arbeiten für einen Großteil der Bevölkerung unverständlich blieben und zur bloßen Dekoration des Stadtraumes verkämen. Der Bevölkerung würden die ästhetischen Ideale der reichen und regierenden Schicht aufgezwungen und die Plastiken die Okkupation des öffentlichen Raumes durch diese Schicht symbolisieren.²¹⁸

²¹¹ Zur Situation in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und dem „Kunst am Bau“ Programm vgl. Hornig (2011), Lewitzky (2005), S. 78ff.

²¹² Kwon (2004), S. 60.

²¹³ Vgl. Mikulay (2011), S. 5-23; zu den Kontroversen vgl. Kammen (2006), S. 220f.

²¹⁴ Kwon (2004), S. 63.

²¹⁵ Matzner (2004a), S. 13; Grasskamp (1989), S. 142.

²¹⁶ Diese Taktik lässt sich durchaus ideologisch begründen. So legte die staatliche Kulturförderung der USA ihren Fokus auf das Paradigma des kreativen Künstlergenies, um sich auf symbolischer Ebene von der Kollektivgesellschaft der Sowjetunion abzusetzen, vgl. Kester (2006), S. 250.

²¹⁷ Kabakov beschreibt das solch ein Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung als das des Siegers und Besiegten, vgl. Kabakov (2004), S. 186f.

²¹⁸ Kwon (2004), S. 65.

1974 verankerte die *NEA* die Richtlinie, die spezifischen Eigenheiten des Aufstellungsortes in dem Kunstwerk zu berücksichtigen.²¹⁹ Die Gründe für diese Wandlung sind komplexer als sie hier dargestellt werden können, Impulse gingen ebenso von den Umbrüchen im Kunstbetrieb der 1960er Jahre aus, insbesondere Minimalisten wie Donald Judd und Robert Morris formulierten seit 1965 Theorien zur formalen Ortsspezifität des Kunstwerkes.²²⁰

Eine inhaltliche Ortsspezifität wird auch an der *Cadillac Ranch* aus dem Jahr 1974 in Amarillo, Texas in zweierlei Hinsicht evident. Die *Cadillac Ranch* nahe der *Route 66*, von der Künstlergruppe *Ant Farm* ist bis heute ein Ort, den Menschen gezielt aufsuchen. Es handelt sich um zehn vorneüber bis zur Hälfte in die Erde eingelassene Cadillacs deren Beschriftung ausdrücklich erwünscht ist.²²¹ Die Anziehungskraft ist auf die erlaubte Interaktion und die Verwendung des Cadillacs als einer Ikone der amerikanischen Populärkultur zurückzuführen, die jedem Amerikaner vertraut ist und direkte Anknüpfungspunkte erlaubt.²²²

In der Kunstkritik der frühen 1980er Jahren wurde sodann die Offenheit des Kunstwerkes im öffentlichen Raum gegenüber dem Publikum als Qualitätskriterium unterstrichen. Die körperliche Erfahrbarkeit und die Fähigkeit zur Interaktion wurden in diesen Diskursen mit sozialer Funktion gleichgesetzt.²²³ Die Realisierung dieser Ansprüche erforderte einige Jahre an Aushandlungsprozessen, hinsichtlich der Relation zwischen formaler Ästhetik und öffentlichem Nutzen. In einigen Fällen wie bei der Gruppe um Scott Burton, war die völlige Abkehr von einem formalen Kunstbegriff zu beobachten, indem die öffentliche Kunst als utilitaristische Möblierung des Stadtraumes auftrat und kaum noch als Kunst erkennbar war.²²⁴ Richard Serra fachte mit *Tilted Arc*, das 1981 auf der *Federal Plaza* in New York aufgestellt wurde, die Diskussion um Ortsspezifität, den sozialen Nutzen und die Ästhetik von Kunst im öffentlichen Raum wieder an, wobei er die Meinung vertrat, dass öffentliche Kunst keinen Nutzen haben dürfe. 1984 setzte eine intensiv geführte Kontroverse um seine 36 Meter breite und 3,60 Meter hohe Stahlskulptur ein, von der sich Angestellte der umgebenden Bürogebäude in ihren täglichen Abläufen

²¹⁹ Vgl. zur Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum in den USA und Großbritannien, die Timeline von Cartiere/Willis (2008), S. 231-246.

²²⁰ Vgl. Crimp (1993), S. 150-198.

²²¹ Zur Verortung vor dem Kontext der weltweiten Ölkrise 1973, vgl. Harris (2013), S. 257.

²²² Krause-Knight (2008), S. 80f.

²²³ Kwon (2004), S. 67.

²²⁴ Vgl. Lewitzky (2005), S. 82 und S. 89.

gestört fühlten. Der Fall wurde zu einem Politikum, indem sich Vertreter der öffentlichen Hand über eine demokratisch herbeigeführte Meinung hinwegsetzten und 1989 die Stahlteile von *Tilted Arc* abbauen ließen.²²⁵ Serra betonte die unauflösbare Verbindung von Werk und Ort und die Unmöglichkeit die Stahlteile an anderer Stelle wieder aufzubauen. Der Abbau des Stahlmaterials auf der *Federal Plaza* war für Serra gleichbedeutend mit der Zerstörung der Skulptur *Tilted Arc*. Die Kontroverse hinsichtlich des Nutzens und der Ästhetik von Kunst im öffentlichen Raum wurde von Serra zunehmend politisiert. So monierte er bis in die späten 1990er Jahre, dass „any sculpture commissioned by the Government that isn't an expression of America's ideals is going to be suppressed or censored.“²²⁶ Hier sind die Nachwirkungen der ideologischen Verstrickungen öffentlicher Kulturförderung in den USA während des Kalten Krieges spürbar. Seit den 1990er Jahren treten in den USA verstärkt Privatpersonen und Firmen als Kunstförderer im öffentlichen Raum in Erscheinung, die weniger ideologisch agieren.²²⁷ Wie zu zeigen sein wird, ähnelt dieses Vorgehen der Errichtung von *Queen Califia's Magical Circle*.

6.5. Das Spiel – Gegenwelt und kulturevolutionäre Technik

Spielerische Techniken wurden bereits in den klassischen Avantgarden und erneut in den postmodernistischen Künsten der 1960er Jahre als subversive Strategien mobilisiert.²²⁸ In den 1960er Jahren tritt eine neue Einstellung zum Vergnügen hinzu. Schloss die Ernsthaftigkeit der modernen Kunst das Vergnügen des Publikums kategorisch aus, wird dieses als Komponente in den Arbeiten vieler Künstlerinnen mitgedacht.²²⁹ Zugleich wurde dem Spiel und der Kunst eine gesellschaftliche Relevanz zugesprochen. Jean Tinguely charakterisierte Kunst als „[...] das Verzerren einer unerträglichen Realität, die mich im Alltag überfällt. Kunst ist das Korrigieren, das Modifizieren eines Zustandes, [...].“ Das Spielen wird mit dieser Tätigkeit gleichgesetzt „Spielen ist Kunst – infolgedessen spiele ich. Ich spiele wütend.“²³⁰

Eine in theoretischen Fragen tonangebende Gruppe in den gegenkulturellen Bewegungen der 1960er Jahre war die gesellschaftsrevolutionäre *Situationistische Internationale* (1957-1972), ein loser und stark fluktuierender Verband europäischer

²²⁵ Senie (1989), S. 298-302.

²²⁶ Kammen (2006), S. 239-245; Buchloh (1989), S. 105.

²²⁷ Kester (2006), S. 250.

²²⁸ Bätzner (2005).

²²⁹ Sontag (1965), S. 352.

²³⁰ Tinguely (1959b), o.p

und amerikanischer Künstler, Architekten und Intellektueller.²³¹ In den Theorien der Gruppe wird das Spiel als ‚unberechenbare‘ kulturelle Technik diskutiert,²³² das in das gesamte Leben eindringen soll und damit dessen ‚bornierten Raum und seine bornierte Zeit radikal bricht‘.²³³ Mit diesem gewohnte Handlungsformen unterwandernden Potential des Spiels fundamentierte Guy Debord, eine zentrale Persönlichkeit der *Situationistischen Internationale*, seine gesellschaftsrevolutionäre Theorie, die darauf abzielt, die auf passiven Konsum ausgerichtete Lebenspraxis, die Befriedigung künstlich erzeugter Bedürfnisse und die sozial normierten Verhaltensweisen des Individuums zu verändern.²³⁴ Praktischer Ausgangspunkt für das kulturrevolutionäre Programm Debords bildet die Situation, die im situationistischen Verständnis aktiv vom Individuum konstruiert werden muss. Die aktive Konstruktion von Situationen, in denen die normierten Verhaltensweisen der Menschen durch spielerische Interventionen modifiziert werden, wird als ein gesellschaftliches Übergangsstadium definiert. Das Ziel liegt darin, eine höhere Qualität der Leidenschaft zu erreichen, die sich darin manifestiert, dass das Individuum sich von den durch die Konsumindustrie erzeugten künstlichen Bedürfnissen befreit und eigene Begierden auslebt. Auf diese Weise wird eine langfristige Modifikation der Gesellschaftsstrukturen angestrebt, die in einem zukünftigen ‚Reich der Freiheit und des Spiels‘²³⁵ aufgehen sollen. Die Gestaltung der Situationen setzt an der Modifikation des ‚Publikums‘²³⁶ an. Die Rolle der Menschen als passive Statisten am eigenen Leben soll beständig kleiner werden, indem durch die spielerische Situation das individuelle Potential geweckt wird, das eigene Leben aktiv zu gestalten. Im Laufe der Zeit soll das Publikum allmählich die Rolle der ‚Lebe-Männer [-Frauen]‘ annehmen. Die Aufgabe der Situationisten sieht Debord darin, die zukünftigen Möglichkeiten des Spiels vorzubereiten, indem sie als Konstrukteure von spielerischen Situationen in Erscheinung treten.²³⁷

²³¹ Vgl. Orlich (2011), S. 207-455.

²³² Vgl. Schleiner (2011), S. 149-153.

²³³ Situationistische Internationale (1958), S. 14.

²³⁴ Vgl. Orlich (2011), S. 130.

²³⁵ Debord (1957), S. 40.

²³⁶ Debord versteht diesen Begriff nicht innerhalb des Kunstsystems, sondern gesamtgesellschaftlich.

²³⁷ Situationistische Internationale (1958), zu den von Debord vorgeschlagenen Techniken zur Konstruktion von Situationen (*Dérive*, *Détournement* und *Récupération*), vgl. Orlich (2011), S.136-161; Ohrt (1990), S. 176-179.

7. DIE KÜNSTLERIN NIKI DE SAINT PHALLE²³⁸

Niki de Saint Phalle entstammte der französisch-amerikanischen Oberschicht und wurde 1930 in Neuilly Sur-Seine nahe Paris geboren und verbrachte ihre Kindheit in Frankreich, Greenwich [Connecticut], New York und an wechselnden Aufenthaltsorten in den Sommermonaten.²³⁹ Ihr Vater André-Marie Fal de Saint Phalle entstammte dem französischen Adel und betrieb mit seinen Brüdern das New Yorker Brokerhaus *De Saint Phalle & Co.* Ihre Mutter Jeanne Jacqueline Harper, Tochter eines New Yorker Rechtsanwaltes, brachte noch vier weitere Kinder zur Welt und war Hausfrau. Die Familienstruktur war durch katholische Werte und die binäre Aufteilung der Geschlechterrollen geprägt. Der Vater sorgte für die finanzielle Versorgung der Familie, die Mutter für die Erziehung der Kinder. Saint Phalle besuchte mehrere Schulen für höhere Töchter: die katholische *Sacred-Heart-School* und *School of the Holy Child*, wie auch zwei Jahre lang die liberalere *Brearley-School*.²⁴⁰ Mitte der 1940er Jahre begann man die Tochter in die Gesellschaft der New Yorker Oberschicht einzuführen, was langfristig zu einer Eheschließung mit einem ihrem sozialen Status entsprechenden Mann führen sollte. Saint Phalle entzog sich jedoch dieser Absicht und heiratete 1948 den gleichaltrigen, damaligen Musikstudenten Harry Matthews, der zwar aus dem gleichen sozialen Milieu stammte, sich jedoch noch in der Ausbildung befand.²⁴¹

Saint Phalle und Matthews lebten zunächst in Cambridge, wo das erste Kind geboren wurde und übersiedelten 1952 nach Europa. Dort kam 1955 das zweite Kind zur Welt. Die Ehe zwischen Matthews und Saint Phalle wird als gleichberechtigt beschrieben, beide interessierten sich für Kunst und Kultur, strebten Karrieren in diesen an und förderten sich gegenseitig. Die Hausarbeit wurde aufgeteilt, was in den späten 1940er Jahren unüblich war.²⁴² Bereits das Familienleben mit Matthews und

²³⁸ Die methodische Annahme ist, dass Niki de Saint Phalle als Akteurin in einem historischen Kontext lokalisierbar ist. Dieser Kontext wird als ein abstraktes Geflecht von Akteuren, Bedeutungskontexten und kulturellen Räumen verstanden und nachgezeichnet und ist eine durch die Autorin vorgenommene Konstruktion. Es werden historische Aspekte durch die Verfasserin ausgewählt und andere vernachlässigt, der Auswahlprozess, die Strukturierung und Deutung der Daten bergen eine spezifische Perspektive. Es wird keine objektive, distanzierte Position beansprucht, die außerhalb von Zeit und Raum existiert, sondern die Darstellung ist selbst Teil eines historisierbaren Diskurses. Ich lehne mich hier an das Konzept der performativen Kunstgeschichte von Ursprung an, vgl. Ursprung (2006), S. 213-226.

²³⁹ Saint Phalle (2000), S. 39; Saint Phalle publizierte zwei Autobiographien in den Jahren 1999 (*Traces*) und 2006 (*Harry and Me*), diese werden ebenfalls als Teil ihrer künstlerischen Inszenierung eingestuft, also als Quellen betrachtet. Harte Fakten wie Lebensdaten, Lebensstationen, Kinder, Partner u.a. werden zum Teil diesen Autobiographien entnommen. Vgl. Saint Phalle (2000b); Saint Phalle (2006).

²⁴⁰ Ortel (1992), S. 37, Anm. 56.

²⁴¹ Saint Phalle (2006)

²⁴² Saint Phalle (2000), S. 57.

den beiden Kindern war durch eine große Mobilität und häufige Wohnungswechsel geprägt. So wechselte die Familie in Europa viermal den Wohnort – Paris (1952-1954), Deià auf Mallorca (1954-1956), Lans-en-Vercours (1956-1958), Paris (ab 1958) – und verbrachte immer wieder längere Aufenthalte in Südfrankreich (Menton), Spanien und Italien (Elba, Siena).²⁴³ Dieser aufwendige Lebensstil wurde finanziert durch das Erbe Matthews.²⁴⁴ Über Kontakte fand das Ehepaar jeweils schnell Zugang zu Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen. In Deià hatten sich seit dem frühen 20. Jahrhundert viele Künstler und Intellektuelle angesiedelt. Dort lernte Saint Phalle zum Beispiel Robert von Ranke-Graves kennen.²⁴⁵

Die Ehe endete im Oktober 1960²⁴⁶ – Saint Phalle verließ Matthews und ihre beiden Kinder und nahm Wohnsitz in der Pariser Impasse Ronsin, wo sie bereits zwischen 1956-1958 ein Atelier gemietet hatte.²⁴⁷ In der Impasse Ronsin lebten noch in den 1950er Jahren viele Künstlerinnen, die sich dort um das Atelier Brancusis angesiedelt hatten.²⁴⁸ Die Lebensbedingungen waren sehr einfach. Die Behausungen waren aus Stein- und Holzresten zusammengezimmert, es existierte kein fließendes Wasser und die sanitären Anlagen waren sehr einfach.²⁴⁹ Saint Phalle lebte dort mit Jean Tinguely gemeinsam in dessen Atelier und verschrieb sich ganz dem künstlerischen Schaffen. Der Schweizer Jean Tinguely lebte seit 1955 gemeinsam mit Eva Aeppli und Daniel Spoerri in der Impasse Ronsin. Seit 1955 wurden seine kinetischen Plastiken von einer Kunstöffentlichkeit wahrgenommen.²⁵⁰ Tinguely war an anarchistischen Theorien und Praktiken interessiert und rezipierte die Arbeiten Duchamps.²⁵¹ Seit 1955 führte er eine enge Freundschaft und künstlerischen Austausch mit Yves Klein.²⁵²

Saint Phalle verzichtete auf Unterhaltszahlungen von Matthews.²⁵³ Dieser Lebenswandel war nonkonformistisch, betrachtet man die gesellschaftliche Realität dieser Zeit. Sowohl die Gesellschaften in den USA wie auch in die Gesellschaften in den Ländern Westeuropas erlebten nach dem zweiten Weltkrieg eine Rückkehr zu

²⁴³ Matthews (2008), o.p.

²⁴⁴ Ortel (1992), S. 50.

²⁴⁵ Ortel (1992), S.101, Anm. 61.

²⁴⁶ Matthews (1995), S. 7f.

²⁴⁷ Ortel (1992), S. 111.

²⁴⁸ Zur Impasse Ronsin vgl. Wood (2003), S. 67-75.

²⁴⁹ Hultén (1986), S. 48.

²⁵⁰ Vgl. Wetzel (2010).

²⁵¹ Hultén (1987), S. 29f.; Tinguely bewegte sich in den 1940er Jahren im Umfeld des Schweizer Anarchisten Heiner Koechlin, las Max Stirner, Wittgenstein u.a., vgl. Andersson (2001), S. 36-59; Pardey (2002), S. 24.

²⁵² Pardey (2007), S. 56f.

²⁵³ Matthews (2008), o.p.

konservativen Vorstellungen über Geschlechterrollen und deren gesellschaftlichen Aufgaben. Die Massenmedien erwiesen sich als nützliche Instrumente zur Normierung der Bevölkerung. War die Arbeitskraft der meisten Frauen in den USA während des Zweiten Weltkrieges zu einem unverzichtbaren Faktor für die amerikanische Industrie geworden, mussten diese Frauen nun den Kriegsheimkehrern weichen und häusliche Aufgaben übernehmen. In den Medien wurden Kampagnen gestartet, die über die vermeintliche Gefahr aufklärten, die von Frauen ausginge, die sich nicht mit der häuslichen und mütterlichen Rolle zufriedengaben. Dies seien Anzeichen tiefsitzender psychischer Störungen. Zur Prävention wurden unzählige „Ratgeber“ zum „richtigen“ Leben einer Frau veröffentlicht. Diese kreisten um die ordentliche Haushaltsführung, die Versorgung des Ehemannes und der Kinder und das äußere Erscheinungsbild.²⁵⁴ Saint Phalles Schritt stand von daher in starkem Kontrast zur Situation des gesellschaftlichen Umfeldes.

Mit Jean Tinguely ging Saint Phalle eine Liebesbeziehung ein, die bis zu seinem Tod 1991 andauerte. Das Paar heiratete 1971. Die Lebensgemeinschaft mit Tinguely war leidenschaftlich und unkonventionell.²⁵⁵ Beide lebten promiskuitiv mit wechselnden Parallelpartnern, so bekam Tinguely mit einer anderen Frau in der Schweiz ein geplantes Kind.²⁵⁶ Die künstlerischen Karrieren waren seit 1960 eng miteinander verwoben. Saint Phalle und Tinguely arbeiteten und kooperierten in verschiedenen Medien. 1961 und 1962 unterstützte Saint Phalle Tinguely bei den pyrotechnischen Zerstörungsaktionen *Study for an end of the world No. 1* und *No.2* in Humlebæk (Dänemark) und der Wüste von Nevada. 1961, 1962 und 1965 realisierten sie gemeinsam mit weiteren Künstlern, Literaten und Komponisten die theatralen Aufführungen *Variations II: Homage to David Tudor* (20.6.1961) in Paris, *The Construction of Boston* (4.5.1962) in New York und *The Tinguely Machine Mystery or the Love Suicides of Kaluka* (22.12.1965) in New York. Auch Niki de Saint Phalles Filmprojekte *Daddy* (1973) und *Un rêve plus long que la nuit* (1976) profitierten von der Mitwirkung Tinguelys. Mit der Hinwendung Saint Phalles zu den *Nanas* ab der Mitte der 1960er Jahre begannen Tinguely und Saint Phalle ihre künstlerischen Identitäten entlang einer ausgeprägten Geschlechterdifferenz zu

²⁵⁴ Für die Situation in den 1950er Jahren in den USA vgl. May (1988); in Frankreich vgl. Ross (1995); Betty Friedan beschrieb dieses Leitbild 1963 in *The feminine Mystique*.

²⁵⁵ Vgl. Ortel (1992), S. 251ff.

²⁵⁶ Saint Phalle (1996), S. 27.

konstruieren, die eine spezifische männliche und weibliche Ästhetik postuliert. So charakterisiert Saint Phalle das *Paradis fantastique* 1967 als „[...] einen fröhlichen Kampf zwischen den schwarzen und maskulinen Figuren von Jean und meinen Skulpturen mit runden femininen Formen in stark farbiger Fassung[...]“.²⁵⁷ Udenkbar wären die monumentalen Projekte Saint Phalles ohne Tinguely, der die technischen Fertigkeiten zur Herstellung von Riesenkonstruktionen aus Stahl einbrachte. Angetrieben waren beide Künstler sowohl durch unterstützende Zuneigung, wie auch energische Konkurrenz.²⁵⁸

Auch nach 1960 war das Leben Saint Phalles durch eine hohe Mobilität geprägt. Saint Phalle und Tinguely lebten zeitweise gemeinsam, zunächst in der Impasse Ronsin. 1963 kauften sie den ehemaligen Gasthof *Auberge du Cheval Blanc* in Soisy-sur-Ecole südlich von Paris, in den 1970er Jahren sodann das Anwesen der *Commanderie Dannemois*, ebenfalls südlich von Paris. Saint Phalle verbrachte immer wieder Sommeraufenthalte und ab den 1970er Jahren mehrmonatige Kuraufenthalte an verschiedenen Orten in Europa und den USA, wo sie teilweise bei Freunden wohnte oder Häuser mietete. Ab 1978 wurde das Gelände des *giardino dei tarocchi*, das ihr von wohlhabenden, italienischen Freunden zur Verfügung gestellt wurde, bis 1991 zu ihrem dauerhaften Wohnsitz. Während dieser Zeit betrieb sie in Paris weiterhin ein Atelier.²⁵⁹ Hinzu kamen mehrmonatige Aufenthalte aufgrund von Ausstellungsvorbereitungen oder sonstigen Anlässen²⁶⁰ und ihre ab den späten 1960er Jahren entstehenden monumentalen Arbeiten, die sie immer wieder zu mehrmonatigen Aufenthalten an internationale Orte führten.²⁶¹ 1994 zog sie aus gesundheitlichen Gründen in den Süden Kaliforniens und blieb weiterhin mobil, jedoch nicht mehr in derselben Intensität.

Diese zeitlebens sehr hohe Mobilität und Internationalität gründet unter anderem in einem transnationalen Netzwerk Saint Phalles, das bereits in ihrer sozialen Herkunft angelegt war. Sie besaß Kontakte, die durch existente finanzielle Ressourcen einerseits einen ähnlich internationalen Lebensstil führen und andererseits ebenfalls als Förderer der Künste oder eigenständig Kunstschaffende auftreten konnten. Die

²⁵⁷ Auszug aus einem Brief an Bloum Cardenas, o.J., in: Cardenas u.a. (2005), S. 117.

²⁵⁸ Dieser Aspekt wurde in dem Film *Faure/Julien* (2009) herausgearbeitet; siehe dazu auch Mazzanti (1997c), S. 100.

²⁵⁹ Mazzanti (1997e), S.109.

²⁶⁰ Kalifornien; New York Chelsea Hotel, Amsterdam, Stockholm, Südfrankreich, Jerusalem, Belgien, Deutschland u.v.m.

²⁶¹ verschiedene Orte in Frankreich, Kanada, Jerusalem, Belgien, Hannover, Bonn, Duisburg, Stockholm, Kalifornien, Japan, New York u.v.m.

Kontakte ihrer Familie und ihres Ex-Mannes verschafften ihr einen schnellen Zugang zur Kunstwelt in den 1960er Jahren. So war ihre Schwester Elizabeth mit dem amerikanischen Kunsthändler Lawrence Rubin verheiratet, der eine Galerie in Paris führte. Dieser war der Bruder des einflussreichen *MOMA*-Kuratoren William Rubin, der Saint Phalle 1968 in der Ausstellung *Dada, Surrealism and their Heritage* platzierte.²⁶² Auch wenn Saint Phalle mit dem Wertesystem ihrer Familie gebrochen hatte und teilweise am Existenzminimum lebte, markierte ihr Habitus doch weiterhin die Zugehörigkeit zu dieser sozialen Klasse.²⁶³ So erleichterte ihr selbstbewusstes Auftreten in diesem Milieu die Etablierung eines Netzwerks von Freunden und Förderern.²⁶⁴ Die zweisprachig aufgewachsene Saint Phalle spielte zudem eine wichtige Rolle bei mehreren transatlantischen Kooperationen, da sie eine der wenigen war, die fließend Französisch und Englisch sprach.²⁶⁵

Trotz dieser Vorteile, die Saint Phalle durch ihre soziale Herkunft genoss, muss ihre Situation in den 1960er Jahren als Frau in einem von Männern dominierten System ebenfalls berücksichtigt werden. Für Frauen war der Zugang in die Kunstwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwar leichter geworden, die Akademien öffneten sich für weibliche Studierende²⁶⁶ und es gab mehr Künstlerinnen als in den Jahrhunderten zuvor. Jedoch waren künstlerische Milieus von Männern und den von ihnen geschaffenen Strukturen dominiert und es kursierten noch immer Vorstellungen von der vermeintlichen qualitativen Minderwertigkeit weiblicher Kunstproduktion. Der Zugang zu den avantgardistischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gelang Künstlerinnen besonders dann, wenn sie mit männlichen Künstlern befreundet waren.²⁶⁷ Bei Saint Phalles Zugang zur Pariser Kunstwelt spielten der bereits etablierte und mit vielfältigen Kontakten ausgestattete Jean Tinguely und Pontus Hultén eine wichtige Rolle. Auf welche Reaktionen Saint Phalle von Seiten der anderen Künstler stieß, wurde bisher nicht untersucht. Auffällig ist, dass keinerlei Informationen zum Verhältnis zwischen Yves Klein und

²⁶² Dossin (2010), S. 33.

²⁶³ Vgl. Graw (1995), S. 25.

²⁶⁴ So knüpfte sie nach ihrer Übersiedlung nach La Jolla auch dort sehr schnell freundschaftliche Kontakte zur Oberschicht, wie Martha Longnecker berichtet. Interview mit der Verfasserin geführt im September 2009, in deren Haus in La Jolla.

²⁶⁵ Dossin (2010), S. 32; Andersson (2001), S. 102.

²⁶⁶ Zur Situation in Deutschland vgl. die Heidelberger Dissertation Herber (2009), S. 61-65.

²⁶⁷ Siehe dazu ausführlich Borzello (2000), S. 170-193.

Saint Phalle existieren, obwohl dieser in den späten 1950er Jahren sehr eng mit Tinguely zusammenarbeitete.²⁶⁸

²⁶⁸ Pardey (2007), S. 56-61.

II GEGENKÜNSTE

1. DAS AUTONOME KUNSTWERK

Der Kunstbegriff der Moderne weist dem Kunstwerk die Aufgabe zu, seinen Zweck in der vollendeten Form zu finden. Im 18. Jahrhundert wurde durch Karl Philipp Moritz mit seiner Schrift *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) die Hinwendung zu diesem autonomen Kunstbegriff vorbereitet und von Immanuel Kant in der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* aufgegriffen und in seinem Diktum vom „interesselosen Wohlgefallen“ neu konzeptualisiert. Das Kunstwerk wird hier als eine Entität konstruiert, die autonom von lebenspraktischen Bezügen existiert. Folgerichtig werden in der Kunsttheorie die inhaltlichen Bezüge eines Kunstwerkes vernachlässigt und die Form in den Fokus der Betrachtung gerückt. Diese Entwicklung öffnete den Weg zur Fetischisierung des Werkes.²⁶⁹ Die Rezipientin nimmt in der idealistischen Ästhetik die Rolle der kontemplativen Betrachterin ein. Die ästhetische Erfahrung der Betrachterin ist ein Nebeneffekt, der angesichts der totalen Autonomie des formvollendeten Werkes erreicht wird. Die totale Autonomie ist gleichbedeutend mit dem Schönen.²⁷⁰ Im Fokus des künstlerischen Schaffens steht folglich die vollkommene Form des Werkes und nicht das imaginierte Publikum. Dieser Konstruktion von Ästhetik folgten die bürgerlich-klassizistische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Theoretiker,²⁷¹ die sie von Kunsterzeugnissen abgrenzten, die gezielt ein Publikum adressierten. Die Autonomie der Kunst gegenüber einem Publikum wurde zu einem Wesensmerkmal von „echter Kunst“, die in der Institution des Museums fern jeglichen Kontextes präsentiert wurde und zu einer Reduktion der ästhetischen Erfahrung auf den visuellen Sinn führte.²⁷² Die Loslösung von jeglicher Zweckmäßigkeit sorgte für die Kommodifizierung und allgesellschaftliche Folgenlosigkeit von Kunstobjekten,²⁷³ und der Funktionalisierung zu Distinktionsmerkmalen der bürgerlichen Gesellschaft.²⁷⁴

²⁶⁹ Bürger (1974), S. 29.

²⁷⁰ Kemp (1992), S. 13ff; Bürger (1974), S. 57-63.

²⁷¹ Kemp (1996), S. 14.

²⁷² Kemp (1992), S. 24.

²⁷³ Graw (2010), S. 73; Bürger (1974), S. 29; Krauss (2012) betrachtet diese Entwicklungen aus einem breiter angesetzten, systemtheoretischen Blickwinkel. Aus dieser Perspektive setzt die Herausbildung des „Kunstsystems“ bereits im Mittelalter an.

²⁷⁴ Bourdieu (2000), S. 159-172.

Diesem Paradigma ist es ebenso geschuldet, dass in der wissenschaftlichen Erforschung ganze Kunstepochen unberücksichtigt blieben.²⁷⁵

Im 20. Jahrhundert wird die essentialistische Perspektive auf Kunst durch Autoren wie dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) fortgeschrieben und in ein hierarchisches Gesellschaftsmodell überführt. In dem 1939 erschienenen Aufsatz *Avant-Garde and Kitsch* formuliert Greenberg einen Antagonismus zwischen der Avantgarde-Kunst als „Ausdruck eines Absoluten“ durch die der avantgardistische Künstler „[...] etwas erschafft, das aus sich selbst heraus gültig ist [...]“²⁷⁶ und der populären, kommerziellen Kunst und Literatur. Diese bezeichnet er mit dem deutschen Begriff *Kitsch*.²⁷⁷ Der Kitsch ist nach Greenberg ein Produkt der Industrialisierung und Alphabetisierung der westlichen Gesellschaften und befriedigt die Bedürfnisse nach Zerstreuung der entstandenen städtischen Massengesellschaft. Da diese jedoch „unempfänglich für die Werte der echten Kultur“ ist, werde eine Ersatzkultur erschaffen, die sich die Errungenschaften und Entdeckungen der Avantgarden aneigne und diese banalisiere.²⁷⁸ In seinen späteren Schriften (*Modernist Painting*, 1960) argumentiert Clement weiterhin nachdrücklich für eine ontologisierende Interpretation der Malerei.²⁷⁹ Diese essentialistische Vorgehensweise begünstigte die Kommodifizierung der Malereien von abstrakten Expressionisten wie Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko und Willem de Kooning, die in den 19650er Jahren auf dem Kunstmarkt Höchstpreise erzielten.²⁸⁰ Gegen dieses Paradigma und das damit verbundene Kunstsystem²⁸¹ richteten sich Künstler und Künstlerinnen in den späten 1950er in den europäischen und amerikanischen Metropolen. Attackiert wurden das abgeschlossene Konzept des Kunstwerkes und dessen kontextlose Präsentation im Museum, sowie die damit verbundenen Mechanismen zur sozialen Distinktion und die Distributionsapparate.

²⁷⁵ Kemp (1992), S. 17.

²⁷⁶ Greenberg (1997), S. 33.

²⁷⁷ Vgl. Mirzoeff (2006), S. 493; Susan Sontag führte 1964 den Begriff Camp in Abgrenzung zum Kitsch ein, vgl. Sontag (2003), S. 322-342; zu Kitsch vgl. Braungart (2002).

²⁷⁸ Greenberg (1997), S. 39f.

²⁷⁹ Ubl (2008), S. 166ff.; Ders. (2003), S. 15-25; zu einer kulturgeschichtliche Einordnung der Thesen Greenbergs, vgl. Mirzoeff (2006), S. 495ff.

²⁸⁰ Geiger (2008), S. 32.

²⁸¹ Der Begriff wird im Anschluss an die Gesellschaftstheorie Niklas Luhmanns verwendet, die von der Fragmentierung der modernen Gesellschaften in verschiedene Funktionssysteme ausgeht, vgl. Luhmann (1984); Kunstsystem meint hier mit Bürger den „kunstproduzierenden und distribuierenden Apparat und die zu einer Epoche gegebenen Vorstellungen über Kunst“ vgl. Bürger (1974), S. 29.

2. DEKONSTRUKTIONSSTRATEGIEN IN DEN 1960ER JAHREN

2.1. Die Integration der Populärkultur

Eine elementare Strategie das bürgerliche Kunstparadigma zu durchbrechen, war die Verwendung neuartiger Materialien, die man der modernen Alltags- und Massenkultur entnahm.²⁸² Auf diese Weise sollte die Kunst mit der Alltagswelt verbunden und ihre Wertsteigerung auf dem Kunstmarkt unterwandert werden. Richard Hamilton propagierte 1957 in London, dass Kunstwerke in massenhafter Produktion unter geringem Kostenaufwand und bewusstem Einsatz billiger Materialien hergestellt werden sollten. Damit zielte er darauf ab, Kunst auch für ein Massenpublikum erwerbbar zu machen.²⁸³

In der New Yorker Kunstszene werden Robert Rauschenberg und Jasper Johns häufig als Bindeglieder zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Pop Art bezeichnet.²⁸⁴ Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953), eine Grafitzeichnung Willem de Koonings, die er mit dessen Erlaubnis ausradierte, markierte eine Abkehr des Künstlers von den Praktiken der zu dieser Zeit dominanten Malerei. Mitte der 1950er Jahre begann Rauschenberg Fragmente von Alltagsgegenständen auf abstrakt bemalten Bildträgern nach dem Collageprinzip zu arrangieren.²⁸⁵ Diese bezeichnete Rauschenberg als „Combine Paintings“.²⁸⁶ Das hochrechteckige Combine Painting *Bed* aus dem Jahr 1955 hängt vertikal an der Wand und besteht aus einer Woldecke und einem Kissen über einem Bettlaken. Das textile Material ist mit Ölfarbe, Zahncreme und Nagellack beschmiert und bespritzt.²⁸⁷ Es war unter den Combine Paintings, die im März 1958 in Rauschenbergs erster Einzelausstellung in der *Leo Castelli Gallery* in New York ausgestellt wurden. *Bed* löste unter einigen/vielen Besucherinnen und Kritikerinnen Ekel und Abscheu hervor. Viele Menschen assoziierten damit ein stattgefundenes, blutiges Gewaltverbrechen. In Italien durfte das Werk 1958 nicht ausgestellt

²⁸² Die Situationistische Internationale definierte 1958 das *détournement* als eine Technik zur Konstruktion von Situationen: „Zweckentfremdung von vorgefertigten ästhetischen Elementen. Eingliederung jetziger bzw. vergangener Kunstproduktion in eine höhere Konstruktion der Umwelt. In diesem Sinne kann es [...] eine situationistische Anwendung dieser Kunstmittel geben.“ Zitiert nach Orlich (2011), S. 146.

²⁸³ Schneede (2001), S. 192.

²⁸⁴ Poor (2007), S. 70.

²⁸⁵ Vgl. Ruckhaberle (1980).

²⁸⁶ Womöglich spielten die Merzbilder und Merzschriften Schwitters („Der Abfall der Welt dient mir zur Kunst.“), die seit den späten 1940er Jahren in New York ausgestellt, publiziert und diskutiert wurden, eine Rolle. Vgl. Orchard (2000), S. 286f.

²⁸⁷ Poor (2007), S. 97.

werden.²⁸⁸ *Monogram* aus dem Jahr 1959 wird schließlich auf dem Boden stehend ausgestellt. Auf einer im Pollockschen Stil bemalten Leinwand steht ein ausgestopfter Ziegenbock, um dessen Körper ein Autoreifen drapiert ist. Mit der Kombination von Malerei und Skulptur wendet sich Rauschenberg gegen die von Clement Greenberg propagierte Reinheit der Disziplinen.²⁸⁹

Integrierte Rauschenberg die Alltagswelt durch neue Materialien in seine Kunst („I think a picture is more like the real world when it’s made out of the real world.“²⁹⁰), so beschäftigte sich Jasper Johns motivisch mit der Alltagskultur indem er ihre Gegenstände und Ikonen zum Bildmotiv seiner Enkaustik-Bilder (*Flag*, 1954) und Bronzegüsse (*Flashlight I*, 1958) erhob.²⁹¹ Johns und nach ihm andere amerikanische Künstler der Pop Art wie Claes Oldenburg befassten sich mit Bildern, die bereits existierten und zeichenhaft funktionierten. Der kommunikative Prozess wird dadurch in einem neuen Kontext fortgesetzt.²⁹²

In Paris formierte sich in den 1950er Jahren ein loses Netzwerk unter Künstlern und Kunstkritikern, die gelegentlich gemeinsam ausgestellt wurden und Kritiken übereinander schrieben. Die Künstler experimentierten mit alternativen Materialien und Objekten, die sie der Alltagswelt und Konsumkultur entnahmen und bildeten somit eine Gegenposition zu den verschiedenen Formen der abstrakten Malerei, die den französischen Kunstmarkt in den 1950er Jahren dominierten und denen nahezu alle staatlichen Fördergelder zuflossen.²⁹³ Die „Affichisten“ Jacques de la Villeglé, Raymond Hains und François Dufrêne durchstreiften die Straßen von Paris und lösten übereinander geklebte Plakatreste ab, die durch das Abreißen, Überkleben und Zerstören von einer unbestimmten Menge an anonymen Passanten entstanden waren. Die verschiedenfarbigen Papierfetzen erzeugten ähnliche Kompositionen wie abstrakte Malereien. César fertigte Metallskulpturen aus gesammelten Industrieabfällen, ab 1958 *Compressions* aus gebrauchten Autos an. 1959 begann Arman ähnliche Alltagsgegenstände in abgenutzten Zustand zu den *Accumulations* anzuhäufen. Tinguely schweißte seine kinetischen Maschinen aus gesammeltem Altmetall, Motoren, Riemen und Reifen und weiteren Materialien.²⁹⁴

²⁸⁸ Poor (2007), S. 97-100.

²⁸⁹ Hopkins (2006), S. 148f.

²⁹⁰ Tomkins (1985), S. 193f.

²⁹¹ Schneede (2001), S. 194.

²⁹² Schneede (2001), S. 197f.

²⁹³ Berez (2010), S. 54; Zur Situation in Paris in den 1950er und 1960er Jahren, siehe Wilson (2002), S. 330-343.

²⁹⁴ Vgl. Buderer/Fath (1986).

Saint Phalle fügte bereits ihren frühen Ölmalereien auf Holz der 1950er Jahre Materialien wie Keramikscherben, Sand, Steinen und ähnliches hinzu (z.B. in *Pink Nude with Dragon*, 1956-58). Ab 1960, vermutlich nach ihrer Übersiedlung in die Impasse Ronsin,²⁹⁵ trat ihre Malerei zugunsten des Arrangements gefundener Materialien in den Hintergrund. Farbe wird in den Collagen des Jahres 1960 nur noch zur Rahmung der zumeist auf Holzträger komponierten Metall- und Plastikobjekte eingesetzt (*Paysage de la mort ou collage de la mort*, 1960), oft wird ganz darauf verzichtet (EVA, 1960).²⁹⁶ In dieser Technik fertigt Saint Phalle schließlich auch ihre seit 1961 entstehenden Schießbilder und die Assemblagen der Jahre 1962-65 an. Der Schriftsteller und Dramatiker Peter Weiss besuchte 1962 die *Galerie Rive Droite* in Paris,²⁹⁷ in der zwischen dem 15. Juni und 15. Juli 1962 unter dem Titel *Art moral, art sacré* zehn Altar- und Kathedralassemblagen Saint Phalles ausgestellt wurden. Seine Beschreibungen zeichnen ein einprägsames Bild der ausgestellten Werke:

„Diese Abfälle zu Altarbildern komponiert, mit Gips übertüncht, mit Goldbronze überzogen, Ratten, Fledermäuse, Biber, Revolver, Modellflugzeuge, Kreuzfixe, Schlangen, ein Gewühl von Puppen, Köpfen, Armen, Leibern, wie Käfer, wie wimmelnde Maden, wie Leichen in Massengräbern, riesige Triptychen des Ekels, des Abscheus, in einer mondänen Galerie ausgestellt [...]“²⁹⁸

Aus den in losem Verband stehenden französischen Künstlern, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit den Materialien und Themen der Populärkultur und Konsumwelt auseinandersetzten, versuchte der Kunstkritiker Pierre Restany ein Künstlerkollektiv zu formen. In der achtseitigen Broschüre zu einer Gruppenausstellung im Mai 1960 in der Mailänder *Galerie Apollinaire* bezeichnete er die ausgestellten Künstler Arman, Hains, Dufrière, Villeglé, Tinguely und Klein zum ersten Mal als *Nouveaux Réalistes*. Der Begriff wurde in Abstimmung mit Yves Klein gewählt und sollte eine Rückbesinnung auf die reale Welt ausdrücken, von der sich die Nachkriegskunst – die abstrakte Malerei – im Westen zu sehr entfernt habe. Ein halbes Jahr später am 27. Oktober 1960 unterzeichneten in der Wohnung von

²⁹⁵ Auffallend ist, dass die Arbeiten zwischen 1960 und 1962 erheblich kleinere Formate aufweisen, als diejenigen davor und danach. Vermutlich liegt dies unter anderem in der ökonomischen Situation Saint Phalles in diesen Jahren begründet, die nach dem Verlassen ihres Ehemannes und vor Beginn ihrer internationalen Karriere weniger Gelder für die Beschaffung von Arbeitsmaterialien zur Verfügung hatte.

²⁹⁶ Die erwähnten Werke werden im *Sprengel Museum* Hannover aufbewahrt, Abb. in Krempel (2001), S. 83, 90, 92.

²⁹⁷ Vgl. Schütz (2004), S. 280.

²⁹⁸ Weiss, Bd. I (2006), S. 10ff.

Yves Klein neun Künstler eine von Restany geschriebene Gründungserklärung, in der sie kundtaten, dass sie sich „ihrer kollektiven Eigenart bewusst geworden“ waren. Der „Nouveau Réalisme“ wurde auf der einseitigen Erklärung als „neuer Zugang zur Wahrnehmung der Realität“ bezeichnet. Den Unterzeichnern der Urkunde – Arman, Dûfrene, Hains, Restany, Tinguely, Klein, Villeglé, Martial Raysse, und Daniel Spoerri – schlossen sich César und Mimmo Rotella an. Niki de Saint Phalle wurde im Februar 1961 im Anschluss an ihre erste Schießaktion von Restany als Teil der Gruppe ausgerufen,²⁹⁹ Gerard Déschamps trat im Juni 1961 hinzu. Die Mitglieder wurden auf gemeinsamen Ausstellungen in Galerien und auf dazugehörigen Festivals zwischen 1961 und 1963 als Kollektiv sichtbar, die Jubiläumsveranstaltung *Les Nouveaux Réalistes 1960/1970* in Mailand 1970 markierte sogleich das endgültige Ende der Gruppe.³⁰⁰

Restany, der 1960 bereits ein etablierter Kunstkritiker war, gelang es seine Kontakte für die Gruppe nutzbar zu machen und diese zu popularisieren. Er schrieb für mehrere Zeitschriften, organisierte Symposien und platzierte Berichte über die *Nouveaux Réalistes* in Fernsehdokumentationen und Zeitungen. Die 1961 eröffnete *Galerie J* seiner Frau Jeannine Goldschmidt war der einzige Ausstellungsort, an dem noch unbekannte *Nouveaux Réalistes* gezeigt wurden.³⁰¹ Die regen Aktivitäten Restanys führten in der öffentlichen Wahrnehmung der Gruppe zu einer Konzentration auf seine Person und seine theoretischen Konzipierungen des *Nouveau Réalisme* mit denen er versuchte, die stark divergierenden Arbeiten der Künstler und der Künstlerin zu vereinen.³⁰² Dies führte jedoch zu Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Gruppe. Dauerhaft umstritten waren sowohl die Konzepte Restanys wie auch Fragen der Zugehörigkeit, wovon die unterschiedlich angesetzte Dauer des Zusammenschlusses zeugt, die je nach Sichtweise zwischen zwanzig Minuten und zehn Jahren variiert.³⁰³ Ebenso kooperierten die Mitglieder der *Nouveaux Réalistes* während des Bestehens der Gruppe permanent mit anderen Kunstschaffenden, wie

²⁹⁹ Zu Restanys Begründung, vgl. Restany (1999), S. 10f.

³⁰⁰ Eine gute Übersicht zu der Chronologie der Gruppierung mit den wichtigsten Schriften und Manifesten Restanys und anderer *Nouveaux Réalistes* bietet der Katalog Buderer/Fath (1986); 2007 widmete das Sprengel Museum Hannover dem Nouveau Réalisme eine Ausstellung mit einem ausführlichen Textteil zu übergeordneten Fragestellungen im Krempel (2007) und einem weiteren Versuch einer Chronologie S. 277-316; amerikanische Publikationen gehen vor allem dem transatlantischen, künstlerischen Austausch zwischen New York und Paris nach vgl. Hapgood (1994); Robinson (2010).

³⁰¹ Bariteaud (2007), S. 256f.; Vetsch (1986), S. 41.

³⁰² vgl. Debray (2007), S. 18; Leeman (2007), S. 258f.

³⁰³ Laut Arman war das Ende der *Nouveaux Réalistes* bereits nach zwanzig Minuten eingetreten, aufgrund einer Schlägerei zwischen Klein und Hains um die Zugehörigkeit von Raysse, vgl. Arman/Fesci (1968), o.p.

beispielsweise Tinguely, Saint Phalle, Spoerri u. a. mit Pontus Hultén, Per Olof Ultvedt, Robert Rauschenberg und anderen. Die theoretischen Konzepte Restanys dominierten lange Zeit ebenfalls den Blick auf die hier behandelten Werke Saint Phalles – insbesondere den *giardino dei tarocchi* –, weshalb diese im Folgenden punktuell nachgezeichnet werden.

Restany stellte im Katalog zur ersten Gruppenausstellung *A 40° Au-dessus de Dada* im Mai 1961 in der *Galerie J* die Aneignung des Alltäglichen in eine Linie mit dem Ready-Made Duchamps, entfernte sich jedoch von dessen Anti-Kunstcharakter, indem er das Alltägliche zur Grundlage einer neuen Ästhetik erhob:

„[...] le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif.“³⁰⁴

Die der Welt – dem „Grand Oeuvre fondamental“ – entnommenen Materialien stattete Restany mit universeller Bedeutung aus („dotés d'universelle signification“), die es der Künstlerin erlaube sich dieser Transzendenz anzunähern.

„Tel est le nouveau réalisme: une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, à ce niveau précis où l'homme s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.“³⁰⁵

Diese Konzeption des Kunstwerkes nähert sich zwar neuartigen Materialien in der Kunstproduktion, hält aber am essentialistischen Charakter des Kunstwerkes fest.³⁰⁶ Nachvollziehbarer werden so Restanys religiöse und esoterische Aufladungen der Arbeiten einzelner Künstler wie Niki de Saint Phalle.³⁰⁷ Diese Mystifizierung des künstlerischen Aktes („[...]l'identifie à sa propre transcendance [...]“) wertet die Person, die ihn ausführt, qualitativ gegenüber jenen auf, die diesen Akt vermeintlich nicht vollbringen und reproduziert auf diese Weise das Paradigma des Künstlergenies.³⁰⁸ Die Essentialisierung und spirituelle Aufladung der Kunstwerke erlaubte zudem deren Einspeisung in die Distributionsapparate des Kunstsystems,

³⁰⁴ Vorwort zur Ausstellung *A 40° au-dessus de Dada*, bekannt als zweites Manifest von Restany, abgedruckt in: Buderer/Fath (1986), S. 267.

³⁰⁵ Ebenda.

³⁰⁶ Diese essentialistische Konzipierung des Nouveau Réalisme steht der Theoriebildung Bretons näher als der Duchamps, vgl. Berecz (2010), S. 57.

³⁰⁷ Leeman (2007), S. 259.

³⁰⁸ Vgl. zu diesem Mechanismus als sozio-kulturelles Phänomen, kulturübergreifend: Wullen (2009), S. xxvii-xxx; in der europäischen Kunst, Krieger (2003), S. 13-128; die konstruktiven Bedingungen der Legende vom Künstler arbeiteten heraus Kris/Kurz (1934).

das bei Restany nicht kritisiert wird.³⁰⁹ Folgt man seiner Perspektive, sind die künstlerischen Arbeiten des *Nouveau Réalisme* durchweg Affirmationen der sich beschleunigenden Massen- und Konsumgesellschaft.³¹⁰ So bezeichnete er noch 1988 den *Nouveau Réalisme* als den „Inbegriff einer optimistischen Metapher der europäischen Konsumgesellschaft“.³¹¹ Dass vielen Arbeiten Saint Phalles und auch weiterer Vertreter des *Nouveaux Réalisme* sozialkritische Komponenten innewohnten, wurde angesichts der dominanten Auslegungspraxis Restanys lange Zeit zu wenig berücksichtigt.³¹² Am Beispiel ausgewählter Plastiken Niki de Saint Phalles wird diesen Komponenten im folgenden Kapitel nachgegangen.

2.2. Untersuchung weiblicher Subjektformen

Die seit zirka Ende 1962 entstandenen figurativen Assemblagen der *Bräute* und *Hexen*, der *Gebärenden* und der *Sex-Objekte* beschäftigen sich mit gesellschaftlichen Rollenmodellen von Frauen und deren Darstellungen in den Massenmedien der westlichen Nachkriegsgesellschaften.³¹³

Jo Ortel formulierte die Annahme, dass die Bekanntschaft mit Edward Kienholz in Los Angeles 1961 einen wesentlichen Impuls für Saint Phalles Rückkehr zum Figurativen gegeben haben könnte.³¹⁴ Diese nur in einer Fußnote ausgesprochenen Annahme Ortels möchte ich hier detaillierter nachverfolgen.

Edward Kienholz betrieb zwischen 1957 und 1966 mit Walter Hopps in Los Angeles die *Ferus Gallery*. Ab 1959 spielte ebenfalls die Galerie von Virginia Dwan und ab 1960 die *Everett Ellin Gallery* eine wichtige Rolle in der Förderung der zeitgenössischen Künste in Los Angeles. Im Jahr 1962 verhalfen diese Galerien der Stadt zu internationaler Bedeutung in der zeitgenössischen Kunstwelt der USA und Europas. Die Dwan Gallery zeigte *Combine Paintings* und Zeichnungen von Robert Rauschenberg und es wurden Tanzaufführungen von Merce Cunningham und Konzerte von John Cage aufgeführt. Jean Tinguely organisierte im Frühjahr 1962 eine große Ausstellung in der *Everett Ellin Gallery*, vor der Eröffnung hielt Saint Phalle eine öffentliche Schießaktion auf dem dazugehörigen Parkplatz ab. Einen Tag

³⁰⁹ Vgl. Dezeuze (2006), S. 44.

³¹⁰ Ross (1996) beschreibt den Modernisierungsschub in der französischen Gesellschaft seit den 1950er Jahren.

³¹¹ Zur Kritik an Restany in den 1960er Jahren, vgl. Carrick (2007), S. 177f.

³¹² Carrick (2007), S. 176; Zu politischer Kritik in den Werken Saint Phalles, vgl. Paul (2004), S. 502-520.

³¹³ Vgl. Ortel (1993), S. 161-180; Krempel (2007a), S. 143.

³¹⁴ Ortel (1993), S. 157, Anm. 261; Das figurative Element war nach ihrer Übersiedlung in die Impasse Ronsin zwischen 1960 bis Ende 1961 in den Hintergrund getreten.

später präsentierte Kienholz sein Tableau *Roxys*, das eine Bordellszene zeigt, in der *Ferus Gallery*.³¹⁵

Ein thematischer Schwerpunkt der Arbeiten von Kienholz in den frühen 1960er Jahren war die soziale Stellung von Frauen in der amerikanischen Gesellschaft und ihren Massenmedien.³¹⁶ Saint Phalle kannte und schätzte diese Arbeiten.³¹⁷ Seine Assemblage *Bunny, Bunny You're so funny* aus dem Jahr 1962 besteht aus dem Unterkörper und den Oberschenkeln einer weiblichen Schaufensterpuppe, die auf der Hüfthöhe der Betrachterin auf einem Stahlgestell angebracht ist. Das Körperfragment trägt einen eisernen Strumpfgürtel, mit angedeuteten roten Netzstrümpfen aus Maschendraht; Stahlwolle markiert die Schambehaarung.³¹⁸ Die bestimmenden Elemente dieser Figur sind die Reduktion auf das weibliche Geschlechtsteil, das durch die entsprechende Bekleidung betont wird und die völlige Abwesenheit weiterer den menschlichen Körper auszeichnenden Gliedmaßen und Körperteile. Die Ausstellung auf Hüfthöhe liefert den Körper dem penetrierenden Zugriff des Betrachters unmittelbar aus.³¹⁹

Ähnliche Elemente hebt die Assemblage *Crucifixion* von Saint Phalle aus dem Jahr 1963 hervor (Abb. 1). Die 2,45 Meter hohe anthropomorphe Form besteht aus einem Drahtgeflecht, über das Stoff gespannt ist.³²⁰ Der wuchtige 160 Zentimeter breite Torso der Figur geht über in weit gespreizte Oberschenkel, die in dünnen, aufgestellten Unterschenkeln und kleinen Füßen enden. Die breiten Schultern tragen lediglich Armstümpfe und einen sehr kleinen Kopf. Die rosafarbenen Beine stecken in Netzstrümpfen und Absatzschuhen, die von einem Strumpfgürtel mit Blumenapplikationen aus Wolle gehalten werden. Die dunkle Scham, mit schwarzer Wolle markiert, ist entblößt. Ein Gesicht wird im leicht nach links geneigten Kopf durch Ausbuchtungen des Stoffes angedeutet. Die Gesichtszüge sind regungslos, der Mund leicht geöffnet. Die Figur trägt runde Lockenwickler und ihr Oberkörper ist übersät mit Plastikspielzeug – Babypuppen, Tiere, Plastikblume u.a. Die Frauenfigur liegt passiv auf dem Rücken und ist aufgrund ihrer Physiognomie weder in der Lage sich selbstständig fortzubewegen noch handeln zu können. Die Beine und Füße sind

³¹⁵ Hapgood (1994), S. 51ff; Allan (2005), S. 80; Zur Bedeutung der *Ferus Gallery*, Schrank (2004), S. 673f.

³¹⁶ z.B. *Jane Doe* (1960) *Roxys* (1962), *Illegal Operation* (1962), *Bunny, Bunny You're so funny* (1962), vgl. Poor (2007), S. 136; Pincus (1990), S. 18.

³¹⁷ Saint Phalle (1996), S. 21.

³¹⁸ Vgl. Poor (2007), S. 197f.

³¹⁹ Vgl. Hopps (1997), S. 115, cat. nr. 35.

³²⁰ *Crucifixion* befindet sich im *Centre Georges Pompidou*, Inventarnummer: AM 1975-86.

zu klein, um den massigen Körper tragen zu können. Die Arme und Hände fehlen völlig. Die offene Präsentation des Schambereichs und die Körperhaltung markieren die Figur als sexuell verfügbar. Die Lockenwickler, Absatzschuhe, Netzstrümpfe und der Strumpfgürtel sind Objekte, die um die Akzentuierung der weiblichen Geschlechtsmerkmale kreisen.³²¹ Kienholz' und Saint Phalles Figuren gemeinsam ist die Fragmentierung des weiblichen Körpers und Betonung der Geschlechtsteile durch die Dekoration. Beide Figuren sind entblößt und handlungsunfähig, dem konsumierenden Blick des Betrachters ausgeliefert. Ein Kommentar Saint Phalles aus dem Jahr 1980 zu *Crucifixion*, verortet die Arbeit in einem ähnlichen sozialkritischen Kontext wie die Arbeiten von Kienholz:

„Meine Huren sind gepeinigtes Opfer. In der ‚Kreuzigung‘ hat die Hure ihre Arme verloren. Sie ist amputiert. Hilflos.“³²²

Anders als Krempel, der die Assemblagen der Hexen, Bräute und Gebärenden „positive Konnotationen“ zugesteht und als affirmative Experimente mit den „Möglichkeiten des Frauseins“ deutet,³²³ betrachte ich Saint Phalles Assemblagen als sozialkritische Untersuchungen weiblicher Subjektformen in den westlichen Gesellschaften der 1960er Jahre und den populärkulturellen Darstellungen und Funktionalisierungen des weiblichen Körpers in ihren Massenmedien. Der Kontakt mit amerikanischen, figürlich arbeitenden Künstlern (Kienholz, aber auch Rauschenberg und Johns) schien ein Impuls zur Rückkehr zum gegenständlichen Arbeiten und zur Beschäftigung mit gesellschaftlichen Themen gewesen zu sein.

2.3. Betrachterinnenaktivierung und Partizipation

Die Hinwendung zur Betrachterin artikuliert sich bei den Künstlern in Saint Phalles Umkreis in vielfältigen Methoden. Die *Affichisten* lösten in den 1950er Jahren Plakatreste im öffentlichen Raum von den Wänden ab, die im Laufe der Zeit durch wahllose Abrisse von Passanten entstanden waren. Daniel Spoerri erhob den Zufall zu einem elementaren Prinzip seiner Arbeiten, seine *Tableaux Pièges* sind Assemblagen, die den momentanen Zustand einer Anordnung von Gegenständen einfrieren bzw. einfangen.³²⁴ *Kichkas Frühstück* (1960) besteht aus dem benutzen Geschirr und den Resten des Frühstücks seiner Freundin Kichka, die mit Kunstharz

³²¹ *Crucifixion* wurde zunächst auf dem Boden liegend ausgestellt und erst später an der Wand aufgehängt. Vgl. Ortel (1992), S. 171.

³²² Wilhelm-Lehmbruch Museum (1980), S. 33.

³²³ Krempel (2007a), S. 143.

³²⁴ Siehe dazu Spoerri (1998), S. 122; Hentze (2001).

auf einem hölzernen Stuhl fixiert sind, der vertikal an der Wand ausgestellt wird.³²⁵ Während seiner Ausstellung *723 utensiles de la cuisine* vom 2. bis 13. März 1963 in der Pariser *Galerie J* wurden 20-30 Gäste an zwölf aufeinanderfolgenden Abenden von Spoerri mit wechselnden nationalen und internationalen Menüs bekocht. Kunstkritiker wie Pierre Restany, Alain Jouffroy oder Michel Ragon fungierten als Kellner. Nach Ende des Abends wurden die Gegenstände auf dem Restauranttisch in dem Zustand in dem von den Gästen verlassenen Zustand mit Kunstharz auf der Tischplatte fixiert und vertikal ausgestellt.³²⁶ Die entstandenen *Tableaux* sind polyvalent. Sie bestehen aus vergänglichen und alltäglichen Gebrauchsmaterialien und fixieren eine zufällige Situation, sie sichern die Spuren eines vergangenen Mahles und negieren durch die Mitwirkung der Besucherinnen bei der Entstehung den Künstler als die alleinige schöpferische Instanz des Kunstobjektes.

Die Pariser Galerie *Iris Clert* stellte vom 1.–30. Juli 1959 fünf von Tinguelys *Méta-Matics* aus (Abb. 2). Es handelt sich um Maschinenplastiken, die nach Einwurf eines Jetons im Wert von zirka 2,50 Euro auf Knopfdruck in Bewegung versetzt werden konnten und abstrakte Zeichnungen mit einem Stift anfertigten, der von der Benutzerin eingespannt wurde.

„Die Maschine [...] fuhr mit zwei Filzstiften sprunghaft über ein leeres Blatt Papier und brachte in weniger als einer Minute ein glaubhaft aussehendes abstraktes Gemälde zustande.“³²⁷

Auf diese Weise wurde in vier Wochen eine enorme Menge an abstrakten Zeichnungen hergestellt. Alleine die *Méta-Matic No. 12* produzierte 3800 Meter Zeichnungen.³²⁸

Durch die Benutzung eines ‚Kunstobjektes‘ durch die Betrachterin wird die Idee des autonomen Kunstwerkes durchkreuzt. Zu den formalen Strukturen der Maschine und der abstrakten Zeichnung tritt die ephemere Bewegung der Maschine hinzu, die auf dem partizipativen Element der Betrachterin gründet. Die formale Ästhetik der Maschine und des gezeichneten Bildes wird durch die Ästhetik dieses dynamischen Prozess ergänzt. Auch das Element des Zufalls wird bei der Produktion des Endprodukts – der abstrakten Zeichnung – integriert. Ausgelöst wird dieser durch die zufällige Person, die die Maschine in Gang setzte und zuvor einen Stift/eine Farbe

³²⁵ Das *Museum of Modern Art* erwarb das Werk, Inv.Nr. 391.1961.

³²⁶ Hartung (2001), S. 46-51.

³²⁷ Tomkins (1999), S. 481.

³²⁸ Hultén (1987), S. 55.

ausgewählt hatte und zum anderen durch die gezielt unpräzise Konstruktionsweise der *Méta-Matics*, die zu ungeordneten Bewegungen des Zeichenarms führt.³²⁹

Die während der Ausstellung der Maschinen entstandenen Bilder wurden von mehreren Instanzen produziert. Tinguely, als der Ideengeber und Konstrukteur der Maschine, die Maschine selbst und die Person, die die Maschine in Bewegung setzt und der Zufall. Der singuläre Status des Künstlers wird somit in Frage gestellt und die Benutzerin zur Mitschöpferin eines Bildes/‘Kunstwerkes‘. Gleichzeitig muss das Bild als Endprodukt eines ephemeren Vorganges verstanden werden, der nun als ästhetischer Prozess das Bild als ästhetisches Objekt in Frage stellt. Die gezeichneten Bilder sind lediglich die Spuren eines stattgefundenen Geschehens und büßen ihre autonome Bedeutung als Kunstobjekt ein.

Tinguely suchte ebenso die soziale Struktur des Kunstpublikums zu erweitern, indem er eine großangelegte Werbeaktion in den Straßen von Paris ins Leben rief. Es wurden Aufkleber in der Stadt plakatiert und Männer mit Umhänge-Werbetafeln durch die Straßen von Paris geschickt, die Handzettel in Englisch und Französisch an die Passanten verteilten.

„do it yourself and create your own abstract painting
with tinguely’s ,meta-matics“³³⁰

Ebenso informierten sie über die Ausschreibung eines Preisgeldes in der Höhe von 50 000 Francs für das Beste, mithilfe von Maschinen produzierte Werk, das von einer Jury aus namhaften Künstlern und Kritikern ausgesucht wurde (Hans Arp, Alain Jouffroy, Yves Klein, Pierre Restany u.a.).³³¹ Eine der wenigen handbetriebenen und tragbaren *Méta-Matics*, die *Méta-Matic No.14*, wurde eingesetzt, um in Restaurants und Bars in Saint-Germain-de-Prés auf die Ausstellung aufmerksam zu machen.³³² Die kleine Galerie wurde in den vier Wochen von fünf- bis sechstausend Personen besucht.³³³ Obgleich über die soziale Struktur des Publikums keine Daten bekannt sind, ist davon auszugehen, dass die ungewöhnlichen Werbemethoden für eine Kunstaussstellung auch weniger kunstvertraute Besucherinnen anlockten.

Innerhalb des Kunstsystems war die Ausstellung je nach kunstpolitischer Ausrichtung umstritten. Namhafte Künstler wie Tristan Tzara, Duchamp, Roberto

³²⁹ Tomkins (1985), S. 145ff.

³³⁰ Pardey (2012), S. 393.

³³¹ Pardey (2012), S. 392f.

³³² Pardey (2012), S. 54.

³³³ Hultén (1987), S. 55.

Matta, Jean Arp, Isamu Noguchi, Man Ray, Hans Hartung besuchten diese. Tristan Tzara deklarierte, dass nach vierzig Jahren Dada nun endlich das Ende der Malerei gekommen sei.³³⁴ Die Pariser Vertreter der abstrakten Malerei werteten die *Méta-Matics* als Angriff auf die Malerei und monierten, dass die Preise auf dem Kunstmarkt zerstört würden.³³⁵

In den Arbeiten Niki de Saint Phalles sind partizipative Strategien seit dem programmatischen Wurfbild *Saint Sébastien or Portrait of my lover*³³⁶ nachzuverfolgen. Es handelt sich um eine Assemblage bestehend aus einem weißen Hemd mit schwarzer Krawatte, das mit Nägeln auf einer schwarzen Sperrholzplatte befestigt ist. An der Stelle des Kopfes wurde eine Zielscheibe angebracht. Das Hemd ist mit schwarzer Farbe übergossen, die rostigen Nägel krumm und schief eingehauen. Die Assemblage diente als Zielobjekt für Wurf Pfeile in verschiedenen Farben, die von der Künstlerin und anderen Personen geworfen wurden.³³⁷

Diese Wurfbilder des Jahres 1961 zeichneten sich durch die Partizipation mehrerer Personen aus. In Ausstellungskontexten war dies das Publikum. Mehrere Wurfbilder im Stil von *Saint Sébastien or Portrait of my Lover* wurden auf den Ausstellungen *Comparaisons: Peinture Sculpture* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 6.2.–6.3.1961), *Bewogen Bewegung* (Stedelijk Museum Amsterdam, 10.3.–17.4.1961) und *Rörelse i konsten* (Moderna Museet, Stockholm 17.5.–3.9.1961) dem Publikum als Zielscheibe von Wurf Pfeilen zur Verfügung gestellt (Abb. 4).³³⁸

Indem Saint Phalle die Wurfbilder den Besuchern zum Beschuss anbietet, wird die strikte Trias Künstlerin – Kunstwerk – Betrachterin aufgebrochen. Die Betrachterinnen treten als Mitproduzentinnen des überdauernden Werkes in Erscheinung und schreiben sich bei den Wurfbildern durch die Identifizierbarkeit der verwendeten Wurf Pfeile in das Objekt ein.³³⁹

Ausgehend von den Wurf-Experimenten entwickelte Saint Phalle weitere Techniken, die die Betrachterinnen involvierten und das aleatorische Prinzip im Produktionsprozess verstärkten.³⁴⁰ An der Ausstellung *Rörelse i Konsten* (Moderna

³³⁴ Hultén (1987), S. 55.

³³⁵ Vgl. Geiger (2008), S. 36.

³³⁶ Dieses Objekt wird in der Forschung als das erste dieser Art gehandelt. Der *Catalogue Raisonné* zeigt jedoch zwei Vorgängerbilder, die bereits 1960 entstanden sind, Gréce, Bd. I (2001), S. 50, cat. n. 73 und S. 51, cat. n. 77.

³³⁷ Saint Phalle (1990b), S. 156.

³³⁸ Vgl. Gréce, Bd. I (2001), S. 51 cat.n. 77; S. 80 cat. n. 158; S. 104 cat. n. 222.

³³⁹ Ähnlich Wimmer (2006), S. 84 und S. 90.

³⁴⁰ Dazu äußert sich Saint Phalle explizit in einem Zitat Vgl. Ortel (1992), S. 141.

Museet, Stockholm 17.5.–3.9.1961) war Saint Phalle neben den Wurfbildern mit weiteren partizipatorischen Arbeiten vertreten. Am Tage der Eröffnungsfeier am 16. Mai 1961 wurde im städtischen Theater zur Musik des Bebop-Musikers Theolonius Monk getanzt. Zwischen dem dort ausgelegten Teppich und dem Boden waren Farbkugeln und eine Leinwand platziert; durch die Tanzbewegungen des Publikums zerplatzen diese und formten auf der darunterliegenden Leinwand ein ‚abstraktes Gemälde‘. Dieses wurde nach der Veranstaltung in das Stockholmer Wohnhaus von Hultén gebracht.³⁴¹

Auf den Wurfbildern aufbauend entwickelte Saint Phalle die Technik von ihr gefertigte Assemblagen mit scharfer Munition zu beschießen (*Tirs/Schießbilder*). Die erste Schießaktion dieser Art fand am 12. Februar 1961 im Hinterhof der Impasse Ronsin statt.³⁴² Die von Saint Phalle vorbereiteten Assemblagen waren zunächst ungegenständlich und bestanden aus Sperrholzplatten auf die Farbbeutel, verschiedene Gegenstände und organisches Material (z.B. Eier, Tomaten, Äpfel, Yoghurtbecher) aufgebracht waren. Die unregelmäßige Oberfläche wurde mit einer weißen Gipsschicht bedeckt, sodass eine reliefartige Struktur entstand. Durch die abgefeuerten Gewehrketten spritzten und ergossen sich die Flüssigkeiten unkontrolliert über die weiße Oberfläche. An einigen Stellen wurde die Gips-Haut weggesprengt und das Innenleben nach außen geschleudert (Abb. 3).³⁴³ Der mechanisierte, auf dem Zufall beruhende Produktionsprozess und das visuelle Endprodukt wurde in den Kritiken Restanys als Satire bzw. Parodie des New Yorker Abstrakten Expressionismus, insbesondere Jackson Pollocks, inszeniert.³⁴⁴

Bei der ersten Einzelausstellung Saint Phalles *Feu à volonté* in der *Galerie J* vom 30. Juni bis 12. Juli 1961 in Paris waren im Galerieraum Schießstände aufgebaut, in denen nun ebenfalls die Besucherinnen mit einem Karabiner auf die Assemblagen schießen konnten (Abb.5).³⁴⁵ Im Laufe des Jahres 1961 fanden weitere Schießaktionen statt, an denen die Besucherinnen beteiligt wurden. So geschehen in der *Galerie Kørpcke* in Kopenhagen am 15. September 1961. Die dort beschossene Assemblage wurde zerstückelt und an das Publikum verteilt.³⁴⁶ Hier wird auch in

³⁴¹ Vgl. Tomkins (1980), S. 190f.

³⁴² Carrick (2010), S. 108.

³⁴³ Die Endprodukte – die den Schießakt überdauernden Bilder – gleichen abstrakten Gemälden und verfügen über eine ähnlich evokative Qualität wie Bilder Jackson Pollocks oder George Mathieus. Hesse (1980), S. 10.

³⁴⁴ Restany (1969), o.p.

³⁴⁵ Restany (1999), S. 11; Abbildungen der entstandenen Werke, in: Gréce, Bd. I (2001), S.111-122.

³⁴⁶ Vgl. Gréce, Bd. I (2001), S. 123-127.

Saint Phalles Arbeiten ein Do-it-yourself Element sichtbar. Die Zuschauerinnen wurden zu Mitproduzentinnen eines Kunstobjektes, das sie anschließend ihr eigen nennen dürfen.³⁴⁷

Führte in zeitgleichen partizipativen Werken anderer Künstlerinnen das Publikum Handlungen aus, die kulturell dem ‚Künstler‘ zugeschrieben wurden, wie das ‚Malen‘ in den Do-it-yourself Bildern Andy Warhols oder Jasper Johns³⁴⁸ so war/ist der Akt des Schießens kulturell mit Gewalttätigkeit kodiert. Schusswaffen werden im militärischen Bereich eingesetzt, der zu Beginn der 1960er Jahre in der französischen Gesellschaft durch den Algerienkrieg präsent war. Eine vergleichbare Verwendung von Schusswaffen im zivilen Bereich wie sie während den Ausstellungen *Feu à volonté* und in der *Galerie Køpcke* stattfanden, existiert in Schießbuden auf Jahrmärkten. Dort ist beim Treffen spezifischer Ziele Geschicklichkeit gefordert. Die Überführung dieser Situation in einen Galerieraum stattet diesen mit einer vergleichbaren, spielerischen Dimension von Jahrmärkten aus. Restany bezeichnet die Schießbilder 1967 schließlich auch als „‘Überraschungsbilder‘“.³⁴⁹ Durch die Übertragung einer ortsgebundenen Tätigkeit an einen anderen Ort werden die systemischen Grenzen der organisierten Moderne übertreten.

Bei Saint Phalles Schießbildern tritt das auf Jahrmärkten erforderte Moment der Geschicklichkeit zurück. Weder gibt es etwas zu gewinnen, noch ist ein Ziel explizit markiert. Die meisten der Schießbilder aus der ersten Hälfte des Jahres 1961 sind ungegenständlich. Durch ihre unebene Oberfläche und die unkontrolliert austretenden Flüssigkeiten der organischen Materialien und Farben evozieren sie ein hohes Maß an Körperlichkeit.³⁵⁰ Der Schießenden wird keine Geschicklichkeit mit der Aussicht auf einen Preis abverlangt, sondern die Bereitschaft auf einen künstlichen Körper zu schießen und diesen je nach Perspektive zu töten oder zum Leben zu erwecken. Angesichts der blutigen Konflikte des Algerienkrieges, der durch terroristische Gruppen wie die Organisation de l’armée secrète (OAS) auch in Paris ausgetragen wurde, transportieren die Schießbilder eine politische Aussage.³⁵¹

Die Teilnehmerin trat während des Galeriebesuches mit dem gewalttätigen Potential von Schusswaffen in persönlichen Kontakt, die zerstörerische Kraft der eigenen

³⁴⁷ vgl. zu Do-it-yourself Blunck (2003a); Gerstner (1970).

³⁴⁸ Vgl. Blunck (2003a), S. 3.

³⁴⁹ Restany (1967), S. 9.

³⁵⁰ Wimmer (2006), S. 93.

³⁵¹ Vgl. Paul (2004), S. 502-520.

Schießhandlung konnte unmittelbar am beschossenen Objekt beobachtet werden. Saint Phalle berichtet retrospektiv von Situationen, die sich während der Schießaktionen ereigneten. Die schießenden Personen berichteten von sehr starken Emotionen.³⁵² Während einer Schießaktion im Mai 1961 in Stockholm anlässlich der Ausstellung *Rörelse i konsten* gerieten die Teilnehmenden sogar so sehr in Erregung, dass sie begannen die Assemblage mit Steinen zu bewerfen, als die Munition für das Gewehr ausgegangen war.³⁵³ Diese gesteigerte affektive Intensität bezeichnet Huizinga als ein grundlegendes Prinzip des Spiels, dass es als eigenständigen theoretischen Gegenstand auszeichnet.³⁵⁴ Saint Phalle beschreibt den Zustand während des Schießaktes an sich selbst als ekstatisch und strapaziös.

„Nach jedem Schießen fühlte ich mich vollkommen stoned. Ich war total süchtig nach diesem makabren und doch freudigen Ritual. Ich kam an den Punkt an dem ich die Kontrolle verlor. Mein Herz klopfte während des Schießens. Ich zitterte vor und während der ganzen Performance. Ich war wie in Ekstase.“³⁵⁵

Reckwitz identifiziert in den gegenkulturellen Bewegungen der 1960er Jahre die Suche nach sinnlichen Wahrnehmungen, intensivem Erleben und liminalen Erfahrungen als Leitvorstellung, denen die neuartigen künstlerischen Techniken und Strategien verpflichtet sind. Die Facetten des in der Angestelltenkultur der organisierten Moderne regulierte und in separate kulturelle Felder aufgeteilte Lustprinzip, wie das Begehren der Einzelnen, die Imaginations- und Wahrnehmungsfähigkeit, Körperlichkeit und die Wünsche nach Entfaltung des individuellen Ich-Ideals werden nun den rationalistischen Normierungsprozessen entzogen. Das gegenkulturelle Subjekt ist sodann angetrieben von dem Begehren nach Objekten und Situationen, die eine momenthafte libidinöse Befriedigung erlauben. Die intensiven Erfahrungen und Erlebnisse nehmen den Charakter des Außeralltäglichen an und entziehen das Individuum aus dem routinisierten Alltagsleben der Angestelltenkultur. Saint Phalles Schießakte stellen ein solch momenthaftes intensives Erleben einer Situation bereit, die sich aus den

³⁵² „Die, die auf meine Bilder schossen, sagten mir, daß in ihnen unglaublich heftige Emotionen entstanden.“ Wilhelm-Lehmbruck-Museum (1980), S. 21.

³⁵³ „1961, bei einem Schießen in Stockholm schossen Bob Rauschenberg, Pontus Hultén, Billy Klüver, Robert Breer und Jean Tinguely auf eines meiner Bilder. Bob war sehr erregt und schrie nach mehr Rot. Dann hatten wir plötzlich keine Kugeln mehr. Irgend jemand fing an, mit einem Stein zu werfen, dann mehr Steine. Jean griff ein: ‚Halt, dies ist ein Kunstwerk!‘ Beschämt ließen sie die Steine fallen. Ich beobachtete all dies mit großer Faszination.“ Wilhelm-Lehmbruck-Museum (1980), S. 20.

³⁵⁴ Huizinga (1956), S. 20f.

³⁵⁵ Saint Phalle (1992), S. 164; Wimmer charakterisiert den Vorgang als die Auflösung der konsistenten Subjektstruktur, vgl. Wimmer (2006), S. 108.

Normierungsprozessen der organisierten Moderne ausnimmt. Durch die Integration ihres Publikums gelingt es ihr, dieses intensive Erleben ihrem Publikum zugänglich zu machen.

Die bekannteren gegenständlichen Schießassemblagen und die bekannteren Schießperformances Saint Phalles entstanden erst im Laufe der zweiten Jahreshälfte 1961. Die starke Ritualisierung der Performances kristallisierte sich während eines USA-Aufenthaltes im Frühjahr 1962 Saint Phalles heraus. Von Interesse ist hier das von Saint Phalle performativ aufgeführte Weiblichkeitsbild.

2.4. Öffentliche Maskerade – Kämpferische Frau und Femme Fatale

Saint Phalle und Tinguely hielten sich im März 1962 anlässlich einer Einzelausstellung Tinguelys in der *Everett Ellin Gallery* in Los Angeles auf. Diese Galerie sponserte die erste Schießaktion Saint Phalles in den USA am 4. März 1962 auf einem Parkplatz auf dem *Sunset Strip* in Los Angeles; Robert Rauschenberg, Jean Tinguely und Edward Kienholz assistierten. Kienholz und Saint Phalle hatten zuvor gemeinsam die Materialien von Müll- und Schrottplätzen in Los Angeles gesammelt und auf einer Assemblage zusammengestellt.³⁵⁶

Saint Phalle trug hier zum ersten Mal einen weißen, eng anliegenden Overall kombiniert mit schwarzen Stiefeln, der sie bei allen späteren öffentlichen Schießaktionen bekleidete. Eine Filmaufnahme von einem zweiten Schießevent im März/April 1962 in den Hügeln Malibus, auf dem Grundstück der Galeristin Virginia Dwan zeigt die starke Ritualisierung des Schießaktes. Die 2,43 x 4,87 Meter große Assemblage³⁵⁷ war vor einer malerischen Hügelkette positioniert. Dieser gegenüber saß auf arrangierten Rängen ein geladenes Publikum mit prominenten Gästen wie Jane Fonda, dem Filmproduzenten John Houseman und dem Kurator Henry Geldzahler.³⁵⁸ Den Gästen wurden Häppchen gereicht. Edward Kienholz assistierte Saint Phalle und reichte ihr im Laufe der Performance mehrere neue Gewehre. Die Atmosphäre war ruhig und gefasst, es wurde nicht viel gesprochen. Am Ende wurde eine kleine Kanone von Jean Tinguely abgefeuert, die gelben Rauch verbreitete.³⁵⁹

Das oben herausgearbeitete Erlebnis der Partizipierenden in den Ausstellungen 1961

³⁵⁶ Ortel (1992), S. 157; Abb. in: Gréce, Bd. I (2001), S. 141, Nr. 296.

³⁵⁷ Das Werk ist nicht erhalten, Abb. in: Gréce, Bd. I (2001), S. 142.

³⁵⁸ Andersson (2001), S. 116.

³⁵⁹ Zu sehen in: Schamoni (1995), Min. 17,14 – 20,27.

wird hier zugunsten einer theatralischen Inszenierung des Herstellungsaktes aufgegeben, der nun alleine durch die Künstlerin ausgeführt wird. Die Betrachterinnen werden auf die Ränge verwiesen (Abb. 6).

Das Auftreten der Künstlerin während der Performances mobilisiert Elemente der „Weiblichkeitsformel“³⁶⁰ der Amazone. Die ‚kämpferische Frau‘ gewann auch in der Populärkultur der 1960er Jahre an Bedeutung. So weist Saint Phalles Inszenierung formale Parallelen zu weiblichen Charakteren in den populären Medien auf (Abb. 7).³⁶¹ Die bewaffnete Geheimagentin *Cathy Gale* in der britischen Serie *The Avengers* (1962 bis 1964) trägt einen eng anliegenden schwarzen Lederanzug und schwarze Stiefel. Diese äußere Erscheinung *Cathy Gales* spiegelte sich in der zeitgenössischen Mode-Industrie wieder und wurde von ihrer Serien-Nachfolgerin *Emma Peele* perfektioniert.³⁶² Die Darstellung dieser Charaktere war ein Grund, warum die Serie *The Avengers* zu einem populärkulturellen Phänomen wurde.³⁶³ *Emma Peele* stieg zu einer weltweiten Identifikationsfigur für Frauen auf.³⁶⁴ Saint Phalle antizipierte dieses Motiv der kämpferischen Frau in der Populärkultur der 1960er Jahre. Sie trat bereits im März 1962 als solche auf und nimmt damit Honor Blackmans Auftritt als *Cathy Gale* in *The Avengers* im Herbst 1962.³⁶⁵ In den populären Medien der folgenden 1960er Jahre sind weitere Darstellungen kämpferischer Frauen anzutreffen, die jedoch häufig stark sexualisiert auftreten und ein vornehmlich männliches Publikum adressierten. Die 1962 zunächst in einer Comic-Serie des französischen *V-Magazine* erschaffene Science-Fiction Heldin *Barbarella* wurde in kurzer Zeit in mehrere Sprachen übersetzt und 1968 mit Jane Fonda verfilmt.³⁶⁶ Die Figur driftete im Laufe der Jahre in eine semi-pornografische Hypersexualisierung ab.³⁶⁷ Eine ähnliche Tendenz stellten Ortel und Jill Carrick bei der Besprechung der Performances Saint Phalles fest. So näherten sich die Medien und teilweise auch etablierte Kunstkritiker³⁶⁸ der Künstlerin Saint Phalle innerhalb bestehender diskursiver Praktiken über die Sexualisierung ihres Körpers und die

³⁶⁰ Hövelmeyer (2007), S. 194.

³⁶¹ Krempel (2001), S. 31; Dossin (2010), S. 35.

³⁶² Vgl. Chapman (2002), S. 52-100.

³⁶³ Vgl. O'Day (2001), S. 221-235.

³⁶⁴ Collins (2012), S. 285.

³⁶⁵ Diese These müsste eine umfassende Untersuchung klären.

³⁶⁶ Parks (1999), S. 259f.

³⁶⁷ Parks (1999), S. 254; vgl. auch Raddatz (1967). Zur Weiterführung dieses Motivs in den amerikanischen Medien der 1970er Jahre vgl. Levine (2007), S. 123-168.

³⁶⁸ Vgl. Scott (2012), S. 71, Anm. 21; Saint Phalle (1995), S. 103; Saint Phalle (1992), S. 166.

Pathologisierung ihrer Psyche.³⁶⁹ Eine ‚Aussage‘ ihrer Arbeiten wurde kaum diskutiert.³⁷⁰

Die populären Medien vermittelten mit diesen kämpferischen Frauen Weiblichkeitsentwürfe, die einerseits den *male gaze*³⁷¹ bedienten und gleichzeitig Frauen Identifikationsfiguren boten, die sich von der dominanten weiblichen Subjektform der organisierten Moderne, in deren Zentrum Ehe und Familie stand, unterschieden.³⁷² So wird der Serie *The Avengers* eine bedeutende Rolle bei der Etablierung eines neuen Weiblichkeitsbildes zugeschrieben, innerhalb dessen Frauen ihre Identitäten aktualisieren konnten.³⁷³ Saint Phalle partizipierte in ihrer medialen Inszenierung an dieser gesellschaftlichen Entwicklung und bot ihrem weiblichen Publikum einen Entwurf autonomer weiblicher Subjekthaftigkeit.³⁷⁴

Saint Phalles Inszenierung ihrer medialen Identität ging über die Schießaktionen hinaus. Sie adaptierte ebenfalls Elemente des *femme fatale* Topos.³⁷⁵ Gemeint ist eine Weiblichkeitsformel, der gefährliche, manipulative, abnormale und dekadente Wesenszüge zugewiesen werden. Der *femme fatale* wird der Pakt mit oder die Abkunft von übernatürlichen, Unheil bringenden Mächten angelastet.³⁷⁶ In der Literatur³⁷⁷ und der bildenden Kunst des 19. Jahrhundert erlebte diese Formel eine Hochkonjunktur.³⁷⁸ Die *femme fatale* verkörpert in diesen Darstellungen eine aggressive weibliche Libido, die durch die Symbiose von Schönheit und Grausamkeit entsteht und der Männer hilflos erliegen.³⁷⁹ Saint Phalle mobilisierte visuelle Codes dieser Weiblichkeitsformel:

³⁶⁹ In vielen Berichten wurde Saint Phalle als die „verrückte Frau“ und nicht als ernstzunehmende Künstlerin besprochen, vgl. Ortel (1993), S. 152f. Marwick analysierte die diskursiven Praktiken zum Umgang mit kämpferischen Frauengestalten in der Literatur um 1800, Ein Topos ist die Zuweisung der Hysterie an kämpferische Frauen, der auch im vorliegenden Fall zutrifft, vgl. Marwick (2010), S. 159-174.

³⁷⁰ Vgl. Ortel (1993), S. 152f; Carrick (2003), S. 715. Sicherlich interessant wäre eine Diskussion der Saint Phalle'schen Performances im Kontext der Maskulinitätsdiskurse, die in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg geführt wurden und für die Künstler des Abstrakten Expressionismus, insbesondere die *Drippings* Jackson Pollocks, funktionalisiert wurden. Vgl. Poor (2007), S. 112, Anm. 253

³⁷¹ Mulvey (1975).

³⁷² Radner (1999), S. 28.

³⁷³ Luckett (1999), S. 281.

³⁷⁴ Die von Saint Phalle inszenierte Figur ist zwar durch die enganliegende Kleidung stark sexualisiert, sie unterscheidet sich jedoch von anderen Weiblichkeitsbildern in der Populärkultur zu dieser Zeit wie den ‚Bond-Girls‘. Diese treten zumeist bereits halbnackt auf und werden im Laufe des Filmes früher oder später von dem Agenten Bond entkleidet und verführt. Woollacott, (2003), S. 110; Colombo (1966), S. 138f. Bei Saint Phalles Identitätskonstruktion werden die Aspekte der Nacktheit und der Verführung durch einen Mann völlig ausgeschlossen.

³⁷⁵ Carrick (2003), S. 708-712.

³⁷⁶ Vandembrouck-Przybylski (2009), S. 411; Swift (1988), S. 203.

³⁷⁷ Vgl. Günther (2007).

³⁷⁸ Menon (2006), S. 3.

³⁷⁹ Vgl. Catani (2005), S. 89.

„I like boas because they possess a certain life, because they continue to move like wounded pythons [...] For me, they are very erotic. To me, boas are the most erotic clothes I can imagine. [...] I buy them [boots] at a shop for fetishists! I have a passion for shoes because, for me, shoes are a very erotic symbol [...]“³⁸⁰

Die Schlange wird in vielen *femme fatale*-Darstellungen der Salonmalerei und der Populärkultur des 19. Jahrhunderts dem Frauenkörper als Attribut beigegeben, häufig verschmelzen Frauen- und Schlangenkörper. Mobilisiert werden kulturelle Traditionen, in denen die Schlange als eine Erscheinungsform des Teufels oder sonstiger böser Mächte auftritt. Solche Verbindungen sind in den Mythologien vieler Religionen präsent. Die biblische Verbindung zwischen Eva und der Schlange wird bereits in den christlichen Darstellungen des *Sündenfalls* Hugo van der Goes (1470-1480, *Kunsthistorisches Museum Wien*) oder Masolinos in der *Brancacci-Kapelle* in *Santa Maria del Carmine* in Florenz (1425) durch die Darstellung beider Figuren mit identischen Köpfen und Gesichtern visualisiert.³⁸¹ Im 19. Jahrhundert wird die Assoziation zwischen Schlange und Frau in bildlichen und literarischen *femme fatale* Darstellungen intensiviert.³⁸² Baudelaire stellt in seiner Gedichtsammlung *Les fleur du mal* die Verbindung zwischen Frau und Schlange explizit her:

„In ihrem Kleid [...],
Scheint sie zu tanzen, selbst wenn sie nur geht,
Wie eine Schlange, die sich biegt und
flimmert[...]“³⁸³

Die Boa aus Pelz wird in dieser Zeit ein beliebtes Accessoire. In der populären visuellen Kultur, wird das dem Körper einer Schlange gleichende Kleidungsstück mit sexuellen Konnotationen aufgeladen. In satirischen Heften wurde die Art und Weise wie eine Frau eine Boa drapiert, als Geheimcode ausgelegt, die Männern Auskunft über die sexuelle Verfügbarkeit der Frau gebe.³⁸⁴ Das Ölgemälde die „Sphinx von Paris“ des belgisch-französische Maler Albert Stevens (1867; *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen) zeigt eine Frau im bourgeoisien Pariser Kleidungsstil seiner Zeit. Das grelle Licht, der abwesende Blick und ein fehlendes Interieur in dem die Person dargestellt wird, zeigen an, dass es sich hier nicht um ein Porträt einer konkreten Dame der Pariser Oberschicht handelt. Die um den Hals

³⁸⁰ Interview in der *Vogue* abgedruckt, hier nach Carrick (2003), S. 709.

³⁸¹ Menon (2006), S. 229.

³⁸² Zu bildlichen Darstellungen, vgl. Os (2002), S. 86-89, S. 157.

³⁸³ Baudelaire (1857), c. 30.

³⁸⁴ Vgl. Menon (2006), S. 247-252.

geschlungene Fellboa verstärkt vielmehr die durch den Titel hervorgerufene Assoziation mit der *femme fatale*.³⁸⁵

Die Forschung diskutierte ausgiebig, warum Saint Phalle zur Konstruktion ihrer medialen Identität auf Elemente zurückgreift, die einer Weiblichkeitsformel zugeordnet werden, die die androzentrischen Gesellschaftsstrukturen erst hervorgebracht haben, die sie in einigen ihrer Schießbildern attackiert.³⁸⁶ Die vorliegende Arbeit möchte dieses Phänomen im Kontext gegenkultureller Subjektformen verstanden wissen. So bedient die individualästhetische Bricolage historischer Weiblichkeitsformeln zu einer öffentlichen Maskerade (*Mimikry*) die spielerische Lust nach intensivierten Erfahrungen, die Saint Phalle ohne diese Maskerade nicht zu erfahren imstande gewesen wäre.³⁸⁷ Im Film *Daddy* (1973) wird dieses Spiel auf den Höhepunkt getrieben. Saint Phalle tritt dort in der Rolle der Hauptdarstellerin als Bordellbesitzerin und in sadistische Lederkleidung gehüllte Tochter auf, die ihren Vater erniedrigt, quält und schließlich erschießt.³⁸⁸ (Abb. 8 und 9).

3. DEKONSTRUKTIONEN DURCH RAUMEXPERIMENTE

3.1. Kunsthistorische Verortung

Die Grundlagen für die Erweiterung des Kunstwerkes in den Raum hinein und die Erzeugungen ganzer Raumkunstwerke wurden innerhalb des Kunstsystems von Vertretern der klassischen Avantgarden gelegt.³⁸⁹ El Lissitzkys *Prounenraum* (1923) war ein begehbare Bildcontainer aus dessen drei Wänden, Formen im Stil des russischen Konstruktivismus herausragten.³⁹⁰ Das betrachtende Individuum tritt nun physisch in das Kunstwerk hinein.³⁹¹ Auch Claude Monets *Nymphéas*-Zyklus aus 22 großformatigen Leinwänden arbeitete in der Hängung von 1927 in der Orangerie an

³⁸⁵ Vgl. Os (2002), S. 158f.

³⁸⁶ Paul (2004), S. 505; Psychoanalytisch argumentierende Stimmen bewerten dies als Kompensationsleistung für den aggressiven, männlich kodierten Akt des Schießens, dem eine übersteigerte Maskerade von Weiblichkeit (Hyperfemininity) gegenüber gestellt werde. Diese Deutungweise bestätigt jedoch vermeintliche Geschlechterstereotypen, vgl. Dossin (2010), S. 35; Carrick hebt hervor, dass Saint Phalle als selbstbestimmte Akteurin präsent bleibt, indem sie selbst die Schöpferin einer hypersexualisierten Figur wurde, vgl. Carrick (2003), S. 716

³⁸⁷ Vgl. zum Lustprinzip Reckwitz (2010), S. 455-466.

³⁸⁸ vgl. zu dem Film, Bourke (2011), S. 622-637.

³⁸⁹ Vgl. Bahtzetzis (2006); Reiss (1996), S. 25-31; Oliveira u.a. (1994).

³⁹⁰ Vgl. Bättschmann (1997), S. 186.

³⁹¹ Bishop (2012), S. 10.

der *Place de la Concorde* mit diesem immersiven Effekt.³⁹² Durch die enge Hängung dicht über dem Boden auf den konvexen Wänden des ovalen Raumes, wurde ein begehrbarer Bildraum hergestellt, der den visuellen Eindruck hervorrief, man befinde sich inmitten Monet's Seerosenteichs in Giverny. Historische Zeugnisse berichten davon, dass einige Besucherinnen den Eindruck hatten in der Wasserlandschaft zu ertrinken.³⁹³ Im Folgenden werden die Raumexperimente Kurt Schwitters³⁹⁴ und Marcel Duchamps ausführlicher beleuchtet. Diese Künstler formulierten Positionen, die die Raumexperimente in Saint Phalles Umfeld vorbereiten und den Blick für die dort eingesetzten Strategien schärfen.

3.1.1. Die MERZwelt Kurt Schwitters'

Der deutsche Künstler Kurt Schwitters installierte zwischen 1923 und 1936/37 in mehreren Räumen des elterlichen Wohnhauses in Hannover den *Merzbau* – eine beständig wachsende raumgreifende Konstruktion nach additiven Prinzipien. Das hannoversche Wohnhaus wurde 1943 zerstört. Schwitters, der bereits 1937 nach Norwegen und 1940 nach England emigriert war, produzierte dort jedoch weitere *Merzbauten*. Der hannoversche *Merzbau* ist in Beschreibungen und Fotografien von Besuchern und Schwitters selbst überliefert. Das Raumgebilde entsprang der „Merz“ oder „Schwitterssäule“.³⁹⁵ Eine Gipsplastik, die in einem verhältnismäßig kleinen Raum des Hauses installiert war und deren Struktur sich Tag für Tag veränderte. Die in die Plastik eingearbeiteten Höhlen enthielten persönliche Gegenstände oder Lebens-Details von konkreten Personen, wie befreundeten Künstlern und Familienmitgliedern. Die Höhle von Laszlo Moholy-Nagy barg ein Paar seiner Socken, Hans Richters Höhle dessen Haare; in Mies van der Rohes Höhle wurden Bleistifte von ihm ausgestellt. Von Schwitters selbst wurde ein Glas mit seinem Urin verwahrt. Im Laufe der Zeit wucherte die Säule in alle Dimensionen, so dass die ersten Höhlen hinter neuen Grotten verschwanden. Bald sprengte die Merzsäule die Nähte ihres Raumgehäuses, durchstieß die Decke und wucherte im oberen Stockwerk weiter,³⁹⁶ auf den Balkon, den Zwischenraum darunter und die Zisterne, wo sie mit

³⁹² Zu immersiven Bildstrategien vgl. Grau (2001).

³⁹³ Vgl. Grau (2003), S. 141ff.

³⁹⁴ Tinguely kannte Schwitters seit er 17 war und orientierte sich an dessen Werk „Ich habe dieses Foto [des Merzbaus] mit 17 Jahren gesehen. Sie haben mich zutiefst beeinflusst, sind mir lebendig geblieben. Es vergeht kaum eine Woche in der ich nicht in irgendeiner Form an Schwitters denke.“ (Jean Tinguely, 1977), zitiert nach Müller-Alsbach (2004), S. 4.

³⁹⁵ Vgl. Richter (1961), S. 100ff.; Steinitz (1963), S. 144-148.

³⁹⁶ Richter (1961), S. 101f.

einer Umbauung zu einem Innenraum geschlossen wurde.³⁹⁷ Im Inneren der Plastik entstanden mehrere Etagen, Gänge und Treppen, über die man die Grotten besichtigen konnte.³⁹⁸ Einige Teile waren beweglich auf Rädern.³⁹⁹ Alle Grotten und Höhlen waren gefüllt mit Objekten, die Schwitters „Auseinandersetzung mit allen Problemen des Lebens und der Kunst, der Sprache und Literatur, der menschlichen und unmenschlichen Beziehungen“ abbildeten.⁴⁰⁰ Es gab Grotten, die kulturgeschichtliche Inhalte, mythologische und historische Personen, nachgestellte historische Situationen oder geografische Gebiete thematisierten.⁴⁰¹ In einer Veröffentlichung aus dem Jahr 1931 beschreibt Schwitters einen

„Nibelungenhort mit dem glänzenden Schatz, den Kyffhäuser mit dem steinernen Tisch, [...] die versunkene Personalunionstadt Braunschweig – Lüneburg mit Häusern aus Weimar von Feininger, Persilreklame und dem von mir entworfenen Zeichen der Stadt Karlsruhe, [...]“⁴⁰²

Andere Grotten wiesen erotische Konnotationen auf wie die „Lustmordhöhle“, die „Liebesgrotte“ oder das „Bordell“ oder spiegelten aktuelle politische oder gesellschaftliche Ereignisse.⁴⁰³ Im weiteren Verlauf der 1930er Jahre dominierten den *Merzbau* kubistisch-expressive Formen. Von den Wänden und Decken der Zimmer strebten spitze Winkel, Rippen und Bögen in den Raum hinein. Die Oberfläche war mehrheitlich weiß gestrichen und an nur wenigen Stellen mit Farbtönen oder Spiegeln akzentuiert.⁴⁰⁴

Schwitters umschreibt den *Merzbau* als eine eigene, von dem architektonischen Grundgerüst unabhängige Entität:

„Mein Merzbau war praktisch nicht ein einzelner Raum, sondern über das ganze Haus verteilt. [...] Teile des Merzbaus waren im Nebenraum, auf dem Balkon, in zwei Räumen des Kellers, in der 2ten Etage, auf dem Boden.“⁴⁰⁵

³⁹⁷ In all seinen Verkörperungen überwucherte der *Merzbau* das Innere einer definierten äußeren Raumstruktur. Schwitters beschränkte sich zeitlebens auf Innenräume und verzichtete auf die Gestaltung von Außenräumen oder eines ganzen Gebäudes. Im norwegischen Exil Lysaker baute Schwitters im Garten seines gemieteten Appartements eigens eine äußere Hülle und arbeitete sich anschließend wie zuvor in Hannover durch das Rauminnere. Vgl. Orchard (2004), S. 42f; Nündel (1981), S. 54ff.

³⁹⁸ Tatsächlich wurden nur wenige Menschen eingeladen, den *Merzbau* zu besichtigen, vgl. Elger (1999), S. 40.

³⁹⁹ Nündel (1981), S. 53ff.

⁴⁰⁰ Steinitz (1963), S. 148.

⁴⁰¹ Vgl. Bahtzetzis (2006), S. 160f.

⁴⁰² Schwitters (1931), S. 343ff.

⁴⁰³ Vgl. Orchard (2004), S. 45; Elger (²1999), S. 89-96.

⁴⁰⁴ Vgl. Elger (²1999), S. 28ff.

⁴⁰⁵ Zitiert nach Elger (²1999), S. 34.

Das Gebilde wucherte permanent vor sich hin und war niemals vollendet, da das Werk „in jedem Stadium vor der Vollendung [...] für den Künstler nur Material für die nächste Stufe der Gestaltung“ darstellte.⁴⁰⁶ Konsequenterweise muss man bei den späteren *Merzbauten* und Raumgebilden in Norwegen und England von „örtlich und temporär versetzte Fortführungen ein und desselben Werkes“ sprechen,⁴⁰⁷ das sich immer dort materialisierte, wo sich sein wichtigster Bestandteil – Kurt Schwitters – aufhielt. Das Raumgebilde selbst war der „Abdruck der körperlichen Präsenz seines Schöpfers“ beziehungsweise der „physische ‚Container‘ seiner Existenz“,⁴⁰⁸ das sich als lebendige Struktur Tag für Tag veränderte und das Leben Schwitters dokumentierte.⁴⁰⁹ Der *Merzbau* war die konsequenteste Materialisierung des von Schwitters formulierten Merzprinzips. Schwitters postulierte in seinen Schriften das Ende aller vormals „künstlich getrennten“ Kunstarten zu einem alles miteinander in Beziehung setzenden „Merzgesamtkunstwerk“, das ein Gleichgewicht zwischen ästhetisch disparaten Faktoren etabliert, zu denen auch immaterielle und nicht kalkulierbare Größen gehörten.⁴¹⁰

„Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.“⁴¹¹

Anders als die Anti-Kunst der Dadaisten verzichtete Schwitters auf den Angriff oder die Demaskierung der gesellschaftlichen Realität. Verwendeten viele Dadaisten in ihren Collagen Fragmente mit eindeutig politischen Aussagen, so schaffte Schwitters seine Realitätsfragmente aus allen Bereichen der Alltagswelt herbei, ungeachtet ihrer sozio-ökonomischen Herkunft oder ehemaligen Funktion. Künstler wie El Lissitzky waren von der revolutionären Rolle einer zeitgemäßen Kunst überzeugt, die eine langsame Befreiung des Menschen aus den existierenden Strukturen unterstützen sollte. Schwitters distanzierte sich hingegen von dieser ideologischen Aufladung der Kunst.⁴¹² Stattdessen unterlegte er das Merzprinzip im Laufe der 1920er Jahre all seinen Produktionen. Es entstanden Merzbilder und Merzdichtungen, wie die *Ursonate*. Die produzierende Tätigkeit Schwitters wurde folgerichtig als „das Merzen“ bezeichnet. Das gesamte Leben Schwitters gedieh auf diese Weise zum

⁴⁰⁶ Schwitters (1924), S. 187.

⁴⁰⁷ Orchard (2004), S. 32.

⁴⁰⁸ Bahtztetzi (2006), S. 179.

⁴⁰⁹ Richter (1961), S. 100.

⁴¹⁰ Schulz (2000), S. 247.

⁴¹¹ Schwitters (1919), S. 37.

⁴¹² Schulz (2000), S. 245ff.;

Kunstprodukt, weshalb Schwitters sich 1927 folgerichtig zum *Merz* erklärte („Jetzt nenne ich mich selbst MERZ“).⁴¹³ Anstelle des Prinzips der Gegenkünste, die anstreben die normativen Strukturen einer Gesellschaft zu destabilisieren, etablierte Schwitters die Lebensweise *Merz*, die sich den Mechanismen der existierenden Strukturen entzieht. Es wird keine zukünftige Verbesserung der Welt angestrebt, sondern eine alternative Existenzform – eine Gegenwelt – im Hier und Jetzt verwirklicht.⁴¹⁴

An die Arbeiten Schwitters‘ knüpften viele Künstlerinnen und Künstler der 1960er Jahre in Europa wie auch den USA an.⁴¹⁵ Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist das unkoordinierte Wuchern des *Merzbaus*, gemeinsam mit der Abwesenheit einer politischen Kritik im *Merz*konzept,⁴¹⁶ zugunsten der Etablierung eines eigenständigen Weltanschauungssystems, dem das gesamte ästhetische Schaffen verpflichtet ist, von Bedeutung.

3.2.1. Marcel Duchamps Ausstellungsinszenierungen

Marcel Duchamp inszenierte für die französische surrealistische Bewegung zwei Gruppenausstellungen, die von der Kunstgeschichte als die „maßgeblichen Vorläufer für die Rauminnszenierungen und die Installationen“ in der Kunst seit den 1960er Jahren angesehen werden.⁴¹⁷ Als „générateur arbitre“ koordinierte er im Januar und Februar 1938 in der Pariser *Galerie Beaux-Arts* die *Exposition internationale du surréalisme*.⁴¹⁸

Der Hauptraum hingen 1200 mit Papier präparierte Kohlesäcke von der Decke herab, der Boden war mit einer dicken Schicht Blätter bedeckt, zwischen sich ein kleiner Teich mit Seerosen und Schilf öffnete. Der Raum war ausgestattet mit vier Betten, einem Bräsero und Stelltafeln an denen Grafiken befestigt waren. Der Geruch von geröstetem Kaffee, hysterisches Geschrei und die Geräuschkulisse einer marschierenden Armee aus Lautsprechern durchzogen den Raum. Am Tag der Eröffnung durften sich die Besucherinnen lediglich mit der Beleuchtung durch verteilte Taschenlampen durch den Raum bewegen, wodurch ein irritierend

⁴¹³ Schwitters (1927), S. 253.

⁴¹⁴ Schulz (2000), S. 245ff.; Elger (1999), S. 19; Nündel (1981), S. 33-36.

⁴¹⁵ Rubin (1972), S. 150; zur Schwittersrezeption in der Nachkriegskunst vgl. die Beiträge in: Elger (2000); Müller-Alsbach (2004).

⁴¹⁶ Zum Verhältnis zwischen Schwitters und den Berliner Dadaisten, die ihm fehlendes politisches Engagement vorwarfen, vgl. Burmeister (2004), S. 140-149.

⁴¹⁷ Schneede (2006), S. 212; Spieler sieht Duchamp hier gar als „Ur- und Übervater des Berufsstandes der Kuratoren“ Spieler (2009), S. 20.

⁴¹⁸ Grundlegend Görden (2008).

dynamisches Lichtspektakel erzeugt wurde. Die Besucherinnen wirkten auf diese Weise aktiv an der Lichtinszenierung mit und waren für weitere Gäste ebenfalls dynamisch agierende Lichtquellen; wurden also Teil der Installation. Die Dramatik der Situation wurde durch einen Auftritt der Balletttänzerin Hélène Vanel gesteigert, die einen hysterischen Anfall inszenierte (Abb. 10). Durch Sprünge der Tänzerin in das modrige Wasser des Teiches spritzte dieses auf die Besucherinnen. Es wird von Ekel- und Panikgef  hlen der Gäste berichtet, bis hin zu der Angst der Ansteckung mit Typhus.⁴¹⁹ Mit diesen Strategien sollte in den Besucherinnen eine existentielle Verunsicherung heraufbeschworen werden, die die Ausstellung als einen Ort des Lebensrisikos inszenierte⁴²⁰ und konventionelle Denkmuster außer Kraft setzte.⁴²¹

In der 1942 in New York eröffneten Ausstellung *First Papers of Surrealism* integrierte Duchamp ein spielerisches Moment zur Durchbrechung der kontemplativen Atmosphäre der Kunstbetrachtung.⁴²² Der Eingang war mit einem Gewirr von Schnüren blockiert, das zerstört werden musste, um einzutreten. Im gesamten Ausstellungsraum war ebenfalls eine Unmenge an Schnüren kreuz und quer in alle Richtungen gespannt – die gewöhnliche durch den Ausstellungsraum schreitende Rezeptionshaltung der Besucherinnen wurde hierdurch unmöglich gemacht. Hinzu kamen bei der feierlichen Eröffnung ein Dutzend Jungen und Mädchen in Sportkleidung, die, Ball und Fangen spielend, zwischen den ausgestellten Objekten und den in Abendgarderobe erschienen Gästen herumtobten. Sie beriefen sich auf den abwesenden Duchamp, der die Kinder zu exakt dieser Tätigkeit eingeladen hatte.⁴²³ Die Duchampsche Inszenierung wurde 1942 noch nicht als die ab den 1960er Jahren „geläufige Rauminstallation“ wahrgenommen, sondern als eine „ungewöhnliche Form der Dekoration“.⁴²⁴ Das integrierte Spiel der Kinder forderte nicht unmittelbar zur Spielbeteiligung der Besucherinnen auf, sondern war konstituierender Bestandteil der Installation, das als „irritierendes Element der Inszenierung“ eingesetzt wurde.⁴²⁵

Duchamp und seine Werke wurden in den 1960er Jahren zu wichtigen Bezugspunkten der jungen Künstler- und Kuratorenengeneration in Europa und den

⁴¹⁹ Spieler (2009), S. 19f.

⁴²⁰ Schneede (1991), S. 98; Bätschmann (1997), S. 191.

⁴²¹ Bishop (2012), S. 22.

⁴²² Vgl. Vick (2008), o.p.

⁴²³ Tomkins (1999), S. 387f.

⁴²⁴ Daniels (1992), S. 132.

⁴²⁵ Hohlfeldt (1999), S. 13.

USA.⁴²⁶ Selbst als Künstler „pensioniert“, stellte er sich dem Kunstsystem als öffentliche Person zur Verfügung, gab Interviews, empfing junge Künstler und reiste zu Ausstellungseröffnungen, in denen die ausgestellten Werke gezielt in eine Reihe mit seinen Arbeiten gestellt wurden.⁴²⁷ Die in den Ausstellungsinszenierungen eingeführten Prinzipien des intensiven Erlebens und des Spiels werden in den von Tinguely, Saint Phalle, Spoerri u.a. organisierten Ausstellungen weitergeführt.

3.2. Overtüren zu Niki de Saint Phalles Gegenwelten

3.2.1. Pontus Hulténs „*Cour de miracles*“

Der schwedische Kunsthistoriker Pontus Hultén (1924-2006) war in den 1960er Jahren ein wichtiger Akteur in dem Künstlernetzwerk Niki de Saint Phalles. Er entwickelte ein alternatives Museumskonzept, in dem das Publikum als wesentlicher formgebender Faktor integriert war. Dieses wird hier vorgestellt.

Pontus Hultén stieg im Laufe der 1960er Jahre zu einem wichtigen Akteur im internationalen Museumsbetrieb auf.⁴²⁸ Als Förderer und Ratgeber begleitete er Saint Phalles und auch Tinguelys gesamte künstlerische Karriere. Viele der in den 1960er Jahren realisierten Projekte gingen auf seine Initiative zurück. Ab 1958 leitete Hultén das *Moderna Museet* in Stockholm, das als Teil des schwedischen Nationalmuseums für zeitgenössische Kunst auf der stadtnahen Insel Skeppsholmen neu eingerichtet worden war.⁴²⁹ Pontus Hultén, der mit 34 Jahren ein sehr junger Museumsdirektor war, erprobte mit seinem Mitarbeiterstab⁴³⁰ in Abgrenzung zu dem konservatorischen Modell des bürgerlichen Museums⁴³¹ neue museale Konzepte.⁴³² Bei der Verwirklichung seiner Ideen ging Hultén sehr geschickt vor und kooperierte in den ersten Jahren seiner Karriere intensiv mit dem international bereits renommierten Willem Sandberg, unter dessen Leitung das *Stedelijk Museum* in Amsterdam zu einem der wichtigsten Museen für zeitgenössische Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg an-

⁴²⁶ Seine Werke wurden von den Kuratoren und Kritikern der 1960er Jahre als grundlegend für unterschiedlichste Tendenzen in der Kunst seit 1960 adaptiert und seine Nachfolger ausgerufen. Als solchen betrachtete man auf europäischer Seite Jean Tinguely, auf amerikanischer Seite Robert Rauschenberg, vgl. Ikegami (2010), S. 35ff; Craft (2012). Zur kritischen Betrachtung des „Duchamp-Effekts“ vgl. Hopkins (2006), S. 145-163.

⁴²⁷ Vgl. Daniels (1992), S. 158-165; Geiger (2008), S. 41-50.

⁴²⁸ Burch (2012), S. 30.

⁴²⁹ Erikson (2008), S. 67-74.

⁴³⁰ Hulténs Mitarbeiter waren allesamt jünger als er selbst, Werner (2008), S. 334.

⁴³¹ So Hulténs letzter Satz im Katalog von Rørelse i konsten: „it is a latent attack on the established order“ vgl. Hultén (1961a), o.p.

⁴³² Vgl. die gesammelten Berichte von Zeitgenossen und Weggefährten in: Jahre (1996).

ciert war.⁴³³ Sandberg formulierte in einem Katalogbeitrag 1961 im *Moderna Museet*⁴³⁴ eine polemisierende Bestandsaufnahme zur Arbeit der Museen für Moderne Kunst, die zugleich als programmatisch für seine und Hulténs Aktivitäten in den 1960er Jahren gelten kann. Er unterteilt die Institutionen in statische/tote und bewegliche/lebende Museen. Die einen funktionierten als eine Art Container in dem die vergangene Zeit und ihr Kanon der Künste aufbewahrt und dort unhinterfragt in kontemplativer Betrachtung verehrt werden. Der dort bestimmende Konservatismus stehe künstlerischen Avantgarden misstrauisch gegenüber. Im Gegensatz zu diesen ‚Tempeln‘ müssten die neuen Museen als Orte der Bewegung verstanden werden, innerhalb derer sich Dinge ereignen und keine Skrupel bestünden, auch ausgewiesene Meisterstücke zugunsten noch unbekannter Werke in das Depot zu überführen. Diese Institutionen stünden Kinos, Konzerthallen, Schulen und Bibliotheken näher als dem ‚statischen‘ Museum und werden von einer großen Anzahl an Menschen jeden Alters aufgesucht.⁴³⁵ Spielende Kinder im Museum werden bei Sandberg und auch bei späteren Schriften und Aussagen Hulténs und den Werken Tinguelys und Saint Phalles als Zeugen für das gelungene Konzept des offenen Museums bzw. der Kunst angeführt.⁴³⁶

Die formulierten Ideen korrespondierten mit den Entwicklungen in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre, die dort stattfindenden Grenzüberschreitungen, wie die Expansion der Werke in den Raum, die Hinwendung zu ephemeren, zeitlich begrenzten Formen, fanden im *Moderna Museet* einen Förderer und Aufführungsort.⁴³⁷ Mehrmals in der Woche füllte man die langen Öffnungszeiten des Hauses – täglich von 12 bis 22 Uhr – in den Abendstunden mit Feiern, Debatten, Lesungen, Tanzaufführungen, Filmvorführungen, Konzerten, Performances oder Happenings.⁴³⁸ Hultén bezeichnete dieses Konzept 1971 in Anspielung auf die Pariser Elendsviertel als einen „cour des miracles“, in dem sich alles Sonderbare und Bizarre sammelte, das aus den normativen Systemen der Gesellschaft herausfiel:

„On jouait de la musique qui ne pouvait pas être
jouée dans les salles de concert, on présentait des

⁴³³ Werner (2008), S. 331.

⁴³⁴ Der Text wurde anlässlich der Ausstellung von Werken aus der Sammlung des *Stedelijk Museums* im *Moderna Museet* verfasst (26.12.1961-28.1.1962), siehe Hultén (1961).

⁴³⁵ Vgl. Sandberg (1961), S. 3.

⁴³⁶ Burch (2012), S. 21.

⁴³⁷ Af Petersens/Sundberg (2008), S. 99f.

⁴³⁸ Malmquist (2008), S. 284.

films qui ne pouvaient pas être projetés dans les
salles des spectacles...⁴³⁹

Gleichzeitig wurden auf den Wechsausstellungen Künstler von internationaler Bedeutung zusammengebracht. Die Ausstellung *Rörelse i konsten* vom 17. Mai bis 3. September 1961 wurde zuvor unter dem Namen *Bewogen Beweging* im *Stedelijk Museum* in Amsterdam gezeigt (10.3.–17.4.1961). An der Konzipierung beteiligt waren Sandberg, Hultén, Tinguely und Daniel Spoerri. Gezeigt wurden historische Arbeiten seit den Futuristen, die sich mit Bewegung beschäftigen und Arbeiten zeitgenössischer Künstler wie Alexander Calder, Jean Tinguely, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Jasper Johns und anderen.⁴⁴⁰ Man knüpfte insbesondere an Marcel Duchamps Werke an, der mit zehn Repliken vertreten war und persönlich nach Stockholm reiste, um diese zu autorisieren.⁴⁴¹ An der Amsterdamer Version der Ausstellung (*Bewogen Beweging*) nahm Duchamp als virtueller Schachspieler teil, indem er per Telegramm gegen Besucherinnen antrat, die vor Ort auf einem von Man Ray gestalteten Schauplatz spielten.⁴⁴²

Viele der gezeigten Werke zeichneten sich durch Interaktivität aus. An der Replik des *Bicycle Wheels* durfte gedreht werden,⁴⁴³ Rauschenbergs *Combine Black Market* forderte die Besucherinnen schriftlich dazu auf, ein Objekt durch einen ihrer persönlichen Gegenstände zu ersetzen⁴⁴⁴ und bei den Happenings Allan Kaprows wurden die Besucherinnen schließlich integrativer Bestandteil eines Ereignisses.⁴⁴⁵ Begleitend fanden Happenings, Lichtspiele und Konzerte statt, einige Großskulpturen waren vor dem *Moderna Museet* und in Stockholm aufgestellt. Die Ausstellung zog in Schweden große Aufmerksamkeit auf sich und wurde kontrovers in den Medien diskutiert.⁴⁴⁶ In einer Stellungnahme Hulténs im schwedischen Fernsehen zur Eröffnung wird seine Haltung, was Kunst leisten solle, erneut deutlich:

„Vieles in der modernen Kunst ist pessimistisch,
fatalistisch, negativ, deprimierend, ich glaube, wir
haben eine Ausstellung gemacht, die das Gegenteil

⁴³⁹ Gespräch mit Yann Pavier in *Opus international* 24/25 (1971), zitiert nach: Malmquist (2008), S. 295, Anm. 2.

⁴⁴⁰ Hultén (1961a); vgl. zur Konzeption, Genese und Bedeutung der Ausstellung Andersson (2009), S. 178-192; Af Petersens/Sundberg (2008), S. 100; Spoerri (2001), S. 89-93; Andersson (2001), S. 85.

⁴⁴¹ Vgl. Andersson (2009), S.188f; Hultén (1961a) o.p.

⁴⁴² Cherix (2009), S. 150.

⁴⁴³ Vgl. Blunck (2000).

⁴⁴⁴ Vgl. Ikegami (2010), S. 109.

⁴⁴⁵ Petersen/Sundberg (2008), S. 100.

⁴⁴⁶ Jahre (1996), S. 85f.; Aus einem Interview Pontus Hultén mit Annette Lütgens, abgedruckt in: Broeker (2000), S. 259f.

ist. Sie ist fröhlich, konstruktiv, dynamisch und voller Bewegung.“⁴⁴⁷

Hulténs Konzept des ‚offenen Museums‘ wollte ebenso die Rolle des Publikums transformieren. Die passiv rezipierende Betrachterin wurde zu der aktiven Teilnehmerin. Das Museum sollte allen Menschen offenstehen, ungeachtet des Alters, der Bildung oder der sozialen Klasse.⁴⁴⁸ Die 70.000 Besucher der Ausstellung *Rörelse i konsten* belegen die positive Resonanz der neuen Konzepte.⁴⁴⁹ Noch höhere Besucherzahlen erreichte die temporäre Installation *HON – en katedral* von Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt im Jahr 1966. Das Museum wurde für die Stadt Stockholm zu einem „much-loved public living-room that resembled an amusement park.“⁴⁵⁰ Auch innerhalb des Kunstsystems wurde das *Moderna Museet* unter der Leitung Hulténs zu einem international beachteten Ort der zeitgenössischen Künste und Kultur, dem ein ähnlicher Stellenwert für die Kunst der 1960er Jahre wie dem *Museum of Modern Art* in New York und dem *Stedelijk Museum* in Amsterdam zugesprochen wird.⁴⁵¹

Hulténs Engagement für die Öffnung kultureller Einrichtungen für verschiedene soziale Schichten setzte sich auch über das *Moderna Museet* hinaus fort. Er war 1969 Teil des Komitees für das neu zu errichtende *Kulturhuset* in der Stockholmer Innenstadt, für das er ähnliche Konzepte entwickelte.⁴⁵² Ab 1973 leitete er die Sammlung der zeitgenössischen Kunst (*Musée national d'art moderne*) des französischen Staates und war Gründungsdirektor des 1977 eröffneten *Centre Georges Pompidou* in Paris. Das neu errichtete Gebäude sollte die in der 1968er Bewegung entwickelten Visionen eines demokratischen Museums spiegeln, das mit aktuellen Entwicklungen im öffentlichen Leben im Austausch stehen sollte.⁴⁵³ Hultén implementierte in das neu gegründete Museumskonzept viele der bereits in Stockholm erprobten Ideen. Spektakuläre Veranstaltungen und interaktive Installationen, die häufig im großräumigen Eingangsbereich des *Centre Pompidou* abgehalten wurden, sollten insbesondere das

⁴⁴⁷ Abgedruckt in: Jahre (1996), S. 87.

⁴⁴⁸ Burch (2012), S. 33; Benedetti (2011), S. 29; darin spiegelt sich Hulténs Rezeption anarchistischer Theoretiker vgl. dazu Andersson (2001), S. 36-42.

⁴⁴⁹ Carlo Derkert spielte eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung neuer pädagogische Konzepte vgl. Malmquist (2008), S. 283f.

⁴⁵⁰ Hultmann (2008), S. 235.

⁴⁵¹ Werner (2008), S. 331ff.; Andersson (2009), S. 179; Geiger (2008); Diese drei Institutionen waren 1973 schließlich auch die Vorbilder des *Centre Georges Pompidou*, vgl. Dufrêne (2000), S. 71-100.

⁴⁵² Malmquist (2008), S. 287.

⁴⁵³ Vgl. DeRoo (2006), S. 168ff; Castany (2011).

jüngere Publikum in den Museumsbau locken.⁴⁵⁴ Anlässlich der Eröffnung des Museums 1977 bauten Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri und Niki de Saint Phalle eine gigantische begehbare, interaktive Figur im Eingangsbereich – das *Crocodrome de Zig & Puce*.⁴⁵⁵ Hulténs gesamtgesellschaftliche Perspektive und detaillierte Planung, um die Schwellen zum Museumsbesuch abzubauen, werden ebenso daran deutlich, dass er auf das in den französischen Museen wie dem Louvre übliche uniformierte, männliche Wachpersonal verzichtete. Es wurde angestrebt, besonders Frauen mittleren Alters in den Museumsräumen zu beschäftigen, die durch Kindererziehung dem Arbeitsmarkt ferngeblieben waren. Diese sollten weniger ‚bewachen‘ als vielmehr Ansprechpartnerinnen für die Besucherinnen sein.⁴⁵⁶ Im Laufe seiner Karriere war Hultén Gründungsdirektor weiterer wichtiger Museen, wie des *Museum of Contemporary Art in Los Angeles* (1981) und der *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (1991), die mit einer großen Retrospektive von Niki de Saint Phalle eröffnete⁴⁵⁷ wie auch des *Museum Tinguelys* in Basel.⁴⁵⁸ Seine gesamte Karriere hindurch trat er als Förderer Saint Phalles und Tinguelys in Erscheinung.

3.2.2. Pläne, Skizzen und Entwürfe zu einer „Riesenkonstruktion“

Über die Idee eine Riesenkonstruktion zu bauen, die die Grenzen zwischen Betrachterinnen und Kunstwerk aufhebt, sprachen Tinguely, Hultén, Per Olof Ultvedt bereits seit 1955:

„[...] hatten Tinguely und ich darüber gesprochen, dass einmal mehrere Künstler eine Riesenkonstruktion errichten sollten, in einem Gebäude oder im Freien. Wir hatten uns vorgenommen, die Grenzen um das Kunstwerk herum abzubauen, dem Publikum dazu zu verhelfen, die Rolle des passiven Zuschauers mit derjenigen des aktiven Teilnehmers zu vertauschen.“⁴⁵⁹

Im Laufe der 1960er Jahre partizipierten mehrere Künstler an diesen Plänen, wobei die Initiative in den meisten Fällen von Tinguely ausging. Daniel Spoerri, seit 1949

⁴⁵⁴ Vgl. dazu Dufrière (2000).

⁴⁵⁵ Hulténs Konzept stieß nicht überall auf positive Resonanz. So warf man ihm vor, die Kunst und das Museum zu desakralisieren, DeRoo (2006), S. 178.

⁴⁵⁶ Dufrière (2000), S. 127.

⁴⁵⁷ Hultén (1992).

⁴⁵⁸ Kurz vor seinem Tod vermachte er dem *Moderna Museet* seine Sammlung und Bibliothek, die dort in der *Pontus Hultén Gallery* gezeigt wird. Burch (2012), S. 29-44, machte auf die Distinktionsmechanismen dieser Einrichtung aufmerksam, da Hultén und sein Werk dort sakralisiert werden. Dies widerspreche den Visionen Hulténs des offenen Museums.

⁴⁵⁹ Hultén (1972), S. 245; Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 4ff.

eng mit Tinguely befreundet,⁴⁶⁰ verschriftlichte 1960 einige der gesammelten Ideen für eine Riesenkonstruktion, die er als eine „ganze Kirmes nicht in der Fläche [...], sondern in einem Baugerüst“ charakterisiert. Er lötete ein heute nicht mehr erhaltenes Modell für ein solches Projekt, mit dem sich Bernhard Luginbühl, Spoerri und Tinguely für die Schweizerische Landesausstellung 1964 in Lausanne bewarben. Es sollte eine 100 Meter hohe Konstruktion aus Roheisen entstehen, die als ein

„[...] lunaparkähnliches schauspiel von labyrinthartigem charakter, [...] das [...] die üblichen belustigungen eines jahrmarktes [...] in einem hohen rohreisengerüst vertikal zusammengeballt [...zeigt]“⁴⁶¹

Ziel der Konstruktion war das individuelle Erlebnis jeder Besucherin. Um dieses zu gewährleisten, wurden verschiedene Methoden erdacht. Zum einen sollte die räumliche Orientierung der Besucherinnen durch eine „verwirrende“ Konstruktion von Gängen, Räumen, Treppen und mehreren Ein- und Ausgängen und die offene Form der Konstruktion nach außen wie innen destabilisiert werden. Die gesamte Struktur sollte durch mechanische Einbauten wie Aufzüge, Motoren und Rolltreppen, einem Riesenrad, beweglichen Riesenplastiken und Lichtquellen in stetiger Bewegung und Veränderung begriffen sein. Die Besucherinnen sollten an der Belebung der Struktur mitwirken:

„der zuschauer wird als animator ständig beschäftigt, indem er auf bewusste oder unbewusste weise kontakte auslöst, hebel betätigt oder kurbeln dreht, die töne, windmühlen, lichtquellen [auslösen.]“

In den eingebauten „räumen, flächen, gängen und zellen“ der labyrinthartigen Struktur sollten die Besucherinnen auf Phänomene treffen, die möglichst gegensätzliche Erfahrungen auslösen; zum Beispiel durch physikalische Phänomene wie Hitze, Kälte, Nässe, Gerüche und Luftströme, die unmittelbar mit dem Körper wahrgenommen werden oder optische Phänomene, erzeugt durch Kaleidoskope, Prismen oder zerbrochene Spiegel, die von den Besucherinnen mechanisch bewegt werden. In anderen Räumen sollten diese mit der Akustik des Lachens, des Weinens oder der Stille konfrontiert werden. Gewöhnlich anmutende Etablissements wie eine Weinstube oder ein Restaurant sollten durch geringfügige Abweichungen von der Norm, wie falsch zusammengesetztem Mobiliar oder zu schwerem Geschirr, in

⁴⁶⁰ Vgl. Spoerri/Räderscheidt (2001), S. 250-254.

⁴⁶¹ Typoskript 13. August 1960, abgedruckt in: Spoerri/Räderscheidt (2001), S. 68-72. Alle der folgenden Paraphrasierungen und Zitate entstammen diesem Typoskript.

eine bizarre Szenerie verwandelt werden. Auch ungewöhnliche Berufe wie Klöppelei, Silhouettenschneiden oder Korbflechten sollten in der Struktur präsent sein, ebenso wie Tiere, sei es in einem Aquarium, einer Vogelvolière oder in einem Kuhstall, der nur durch eine gläserne Wand von der dazugehörigen Milchbar getrennt sein sollte. Kuriose Jahrmarktattraktionen wie das Motorrad in der Todeskugel, der starke Jakob, eine Wahrsagerin, ein Wachsfigurenkabinett und ein Flohzirkus sollten ebenfalls integriert werden. In einem Spielsalon wollte man neu erfundene Spiele und Automaten präsentieren. Eine museale Atmosphäre wurde in der Ausstellung von Kitschgegenständen der Souvenirindustrie angestrebt. Physische und psychische Phänomene sollten die Besucherinnen ebenso am eigenen Leib erproben dürfen, sei es, indem sie auf eine Fotografie von sich selbst schossen oder sich bzw. andere in einem Raum, der mit Folterinstrumenten ausgestattet war, quälten. Durch einen Hindernisparcours würden Kinder und junge Menschen hindurchkriechen, fallen, rutschen, sich abseilen oder steigen.⁴⁶²

Die Besucherinnen sollten also durch die Polysensualität der Einbauten und die aktiven Betätigungsmöglichkeiten körperlich aktiviert werden und an der Belebung der Maschinenstruktur partizipieren. Das Arrangement dieser heterogenen Einbauten sollte nach dem Gesichtspunkt der größtmöglichen Gegensätze erfolgen. Ein immersiver Effekt der Besucherinnen würde im Fall einer Verwirklichung zum einen durch die Zusammenballung dieser den Körper, die Psyche und den Geist beanspruchenden Erlebnisräume und Betätigungsmöglichkeiten auf engstem Raum entstehen; die räumliche Desorientierung, verursacht durch den unübersichtlichen labyrinthartigen Charakter, würde diesen Effekt weiter verstärken.

Aus der *ideenskizze* gingen viele Projekte, Entwürfe und Kooperationen der 1960er und 1970er Jahre hervor. 1961 verhandelten Saint Phalle, Spoerri, Tinguely und Ultvedt mit den Organisatoren des Musikfestivals in Donaueschingen ein dynamisches Labyrinth zu bauen,⁴⁶³ 1964 bemühte sich Hultén um eine transatlantische Kooperation mit Tinguely, Saint Phalle, Ultvedt, Claes Oldenburg und Öyvind Fahlström für *Dylaby II*, bzw. *Liberty Hall* im Moderna Museet Stockholm.⁴⁶⁴

⁴⁶² Typoskript 13. August 1960, abgedruckt in: Spoerri/Räderscheidt (2001), S. 68-72.

⁴⁶³ Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 17.

⁴⁶⁴ Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 30.

1965/66 gelang es Hultén Tinguely, Ultvedt, Saint Phalle und Martial Raysse zu einem gemeinsamen Projekt unter dem Namen „The Emperor’s New Clothes“ zusammenzuschließen. Raysse zog seine Mitarbeit jedoch aufgrund einer Teilnahme an der Biennale zurück.⁴⁶⁵ Aus diesem Zusammenschluss ging letztlich die *HON* hervor.

Tinguely entwickelte mehrere Modelle für „Kulturstationen“, die das Element des vertikal zusammengeballten „lunaparkähnlichen“ Schauspiels weiterführten. Ein besonders ambitioniertes Projekt war der sogenannte *Lunatour – Labyrinthe Dynamique*. 1964 entwarf er gemeinsam mit dem Architekten Claude Parent mehrere Pläne für diesen über 100 Meter hohen Vergnügungsturm. Tinguely wollte mit der monumentalen Konstruktion, den durch Schließung betroffenen *Lunapark* in Neuilly-sur-Seine ersetzen und im Alleingang betreiben. Gegen ein Eintrittsgeld von einem Franc sollten die Besucherinnen mit ähnlichen schon in der *ideenskizze* beschriebenen Attraktionen konfrontiert werden. Aufgrund des fehlenden Interesses von staatlicher Seite, sollte das Projekt durch die Unterstützung von Firmen finanziert werden, die im Gegenzug großformatige Werbeleuchtschriften am Turm zugeteilt bekämen. 1965 wandte er sich in einem Brief gar an Le Corbusier und warb um dessen Unterstützung für das *Lunatour*-Projekt.⁴⁶⁶

1966 bekräftigt Tinguely den Plan noch einmal in einem Interview, wobei er die Konstruktion als eine Verschmelzung von Skulptur und Architektur charakterisiert.

„Un jour, je vais tout simplement utiliser les methods des ingénieurs [...] pour faire la sculpture [...] c’est une immense pièce dont je rêve et que je vais faire un jour. Tu seras sûr que c’est une réponse valable à l’integration des arts plastiques dans l’architecture. C’est une grande sculpture dans laquelle les gens circulent [...]“⁴⁶⁷

Gemeinsam mit Luginbühl und Maurice Ziegler entwarf er in diesem Sinne die nicht-figürlichen Modelle *Tiluzi*, 1967 und das *Gigantoleum* 1968,⁴⁶⁸ die jedoch nicht realisiert wurden.⁴⁶⁹ Viele, der in der *ideenskizze* gesammelten Konzepte wurden in anderen Projekten realisiert, die hier nachgezeichnet und diskutiert

⁴⁶⁵ Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 34.

⁴⁶⁶ Pardey (2012), S. 306ff.

⁴⁶⁷ Jouffroy/Tinguely (1966), S. 64.

⁴⁶⁸ Tinguely und Luginbühl verschickten Pressebulletins in dem sie für die Finanzierung ihres Projekts warben, siehe Kulturstation Luginbühl/Tinguely (1968).

⁴⁶⁹ Vgl. zu Tinguelys Ambitionen der Kulturstationen Lütgens (2000), S. 80ff; Susan Holden von der *University of Queensland* untersucht in ihrer PhD derzeit diesen Aspekt in Tinguelys Werk.

werden. Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Riesenkonstruktion war die Ausstellung *Dylaby, Dynamisch Labyrinth* 1962 im *Stedelijk Museum* Amsterdam

3.3. Installationen und begehbare Plastiken im Museumsraum

3.3.1. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*

Mit Hilfe des liberalen Leiters des renommierten *Stedelijk Museums* Willem Sandberg und dank der Kontakte und Initiativen Hulténs gelang es dem Künstlernetzwerk im *Stedelijk Museum* Amsterdam vom 30. August bis 3. September 1962 die Ausstellung *Dylaby, Dynamisch Labyrinth* durchzuführen.⁴⁷⁰ In sieben aufeinanderfolgenden Räumen realisierten Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle und der schwedische Künstler Per Olof Ultvedt individuelle Raumcollagen (Abb. 14).⁴⁷¹ Im Gegensatz zu der *Exposition internationale du surréalisme* 1938 in Paris zielte die Amsterdamer Ausstellung auf die spielerische Aktivierung der Betrachterinnen ab.

„six artists in seven rooms created surroundings full of variety gay and weird, loud and silent where you may laugh, get excited or thoughtful / you are not outside the objects but constantly within them“⁴⁷²

Dazu wurden „Elemente aus Vergnügungspark und Theater, Ausstellung und Geisterbahn“⁴⁷³ aus der zeitgenössischen Vergnügungskultur eingebaut, ähnlich zu denen, in der oben zitierten *ideenskizze*. Unter der Leitung Tinguelys wurden in drei Wochen individuelle, aufeinander folgende Raumcollagen mit größtenteils von der Straße zusammengetragenen Materialien aufgebaut.⁴⁷⁴

Der Parcours begann mit einem stockdunklen Labyrinth Spoerris, durch das sich die Besucherinnen hindurchtasten mussten. Dort lief man über schräge oder mit Schaumstoff bedeckte Böden, ertastete bewegliche und feuchte Wände, Maschendraht, rotierende Säulen, mehrere Fahrradräder, Gasmasken, nasse Schwämme, Schaufensterpuppen, präparierte Tierkörper und andere Elemente. An

⁴⁷⁰ Die Ausstellung erfuhr bisher keine ausführliche Aufbereitung, vgl. einführend Peterson (1991), S. 156-165 und Bariteaud (2007), S. 268-273; Zur Verbindung von *Dylaby* und Duchamps Gedanken zum Labyrinth, vgl. Bätzner (2007), S. 113-126.

⁴⁷¹ Die *Situationistische Internationale* stand zwei Jahre zuvor mit dem Sandberg in Verhandlungen ein Labyrinth in ausgewählten Räumen des *Stedelijk Museums* zu bauen. Diese Pläne scheiterten jedoch, nachzulesen ist das Konzept in: *Situationistische Internationale* (1960).

⁴⁷² Rauschenberg (1962), o.p.

⁴⁷³ Peterson (1991), S. 160.

⁴⁷⁴ Plan in Rauschenberg (1962), o.p.; Die folgenden Beschreibungen entnehme ich in erster Linie Petersen (2000), S. 151-209, der als Ausstellungsassistent arbeitete, dem Ausstellungskatalog und der Fotodokumentation von Ed van Elksen, die digital beim Niederländischen Fotomuseum verfügbar ist <http://www.nederlandsfotomuseum.nl>.

einer Stelle wurde mit Blitzlicht geblendet.⁴⁷⁵ Die körperliche Erfahrung war im Wesentlichen auf den Tastsinn reduziert und konfrontierte die Besucherin mit unbestimmbaren sensuellen Eindrücken in rascher Abfolge, die durch die völlige Dunkelheit nicht abschließend aufgeklärt werden konnten.

Ultvedts darauffolgender Raum musste auf einem hölzernen, ineinander verschachtelten Gerüst durchklettert und -krochen werden, in das verschiedene Gegenstände wie Stühle, ein Schaukelpferd, Aluminiumtöpfe, eine Zither und ein Gong integriert waren. Durch Kabel und Rollen waren diese Gegenstände miteinander verbunden, und die körperliche Präsenz der Besucherinnen setzte die Gegenstände unerwartet in Bewegung oder ließ akustische Elemente ertönen. Zum Beispiel ein aufgehängter Stuhl, der umfiel, eine Schublade, die zuklappte oder ein Gong, der durch einen Schlag zum Klingen gebracht wurde. Das perzeptive Element spielt hier mit den eingeübten Verhaltensweisen des bürgerlichen Museums, die auf das Nichtberühren, die Stille und die kontemplative Versenkung reduziert waren. Dieses normierte Verhalten wurde durch Schreckmomente durchbrochen, wenn scheinbare Missgeschicke lautstarke Geräusche produzierten und Gegenstände zum Umfallen brachten.

Daniel Spoerri hatte seinen zweiten Raum einen klassisch organisierten Museumsraum mit Gemälden in Goldrahmen und Gipsabgüssen, in Anlehnung an seine *Tableaux Pièges* um 90° gedreht. Es waren Statisten als Publikum engagiert worden, die sinnierend an der Wand lehnten, bzw. auf dem Boden lagen (Abb. 15).⁴⁷⁶ Daran anschließend betraten die Besucherinnen *Raysse Beach*. Der von Martial Raysse gestaltete Raum transferierte eine Strandszenerie der französischen Riviera in den Museumsraum. Eingebaut waren ein Badeteich mit Plastikschwänen, eine Jukebox und thematisch passende Dekoration aus stilisierten Frauenporträts. Fotografien zeigen, dass die Besucherinnen sich auf dem eingebauten Rasen niederließen und die Jukebox bedienten.⁴⁷⁷

Der fünfte Raum barg einen Schießbudenstand Niki de Saint Phalles in dem die Besucherinnen mit einem Gewehr schießen durften (Abb. 16). Die Besucherinnen zielten hier nicht mehr unmittelbar auf die Assemblagen, sondern auf die Farbbeutel, die vor der Assemblage, durch Elektromotoren angetrieben, kreisten. Wurden diese

⁴⁷⁵ Die Beschreibungen der einzelnen Elemente sind auf dem Grundriss (Abb. 14) vermerkt.

⁴⁷⁶ Vgl. Bätzner (2007), S. 120.

⁴⁷⁷ Stallschuss sieht in Raysses Konzept eine Persiflage auf das „säkularisierte Paradies“ des Strandurlaubs, das in Reisemagazinen dieser Zeit beworben wurde, vgl. Stallschuss (2012), S. 1-11.

getroffen, sprühte die Farbe auf die dahinter aufgestellte Komposition mit prähistorisch anmutenden Tierfiguren, Wolkenkratzern und Flugzeugen. Ein als Großwildjäger gekleideter Museumswärter reichte den Gästen das Gewehr. Diese Handlung ist konträr zu der im bildungsbürgerlichen Museum geforderten Zurückhaltung und dem Verbot, die ausgestellten Werke zu berühren. Hier werden diese nun in einem aggressiven Akt mit scharfer Munition beschossen.⁴⁷⁸ Im Gegensatz zu den früheren Schießbildern stand jedoch nicht mehr der „Tötungsakt“ einer figuralen oder Körperlichkeit evozierenden Komposition im Mittelpunkt, sondern erfordert war die Fähigkeit, die rotierenden Farbbeutel zu treffen. Diese spielerische Handlung weist wiederum Ähnlichkeit zu derjenigen auf, die man in Schießbuden auf Jahrmärkten ausübt, wo eine spezifische Geschicklichkeit in einem festgelegten Rahmen erprobt oder verglichen wird. Dies führt zur Durchbrechung des klassischen Konzepts der Kunstbetrachterin und des bürgerlichen Museums. Zum einen werden die Besucherinnen durch eine spielerische Intervention körperlich aktiviert. Zum anderen wird das Konzept des ‚bürgerlichen Museumstempels‘ durch die Integration einer Jahrmarktattraktion attackiert. Die Assemblage, wie die meisten Gegenstände aus *Dylaby* wurden nach Ausstellungsende zerstört.⁴⁷⁹ Daran wird deutlich, dass die Erfahrungsgestaltung im Vordergrund stand. Das Ästhetikkonzept wird hier von der Materialität und Form des Kunstobjektes auf den ephemeren Prozess umgelenkt, der den Status des Kunstwerks einnimmt.

Im gleichen Raum liefen die Besucherinnen über einen zweistöckigen, offenen Laufsteg von Ultvedt, der mit Drehkreuzen bespickt war, die im oberen Stock an Räder angeschlossen waren. Die Besucherinnen aktivierten beim Durchqueren des Laufstegs und Drehen der Kreuze im unteren Stockwerk einen mechanischen Vorgang, der die Räder im oberen Stock antrieb. An diesen Rädern waren weiße Hemden aufgespannt, die sich sodann in unregelmäßige Bewegungen versetzten. Diese Hemden sollten die Gestalten von Gespenstern evozieren. Die gesamte Installation mimte also eine Art Geisterbahn und greift ein Konzept aus der *ideenskizze* auf (Abb. 17). Ähnlich wie Saint Phalle überführt Ultvedt eine Jahrmarktattraktion in den Museumsraum.

Der von Robert Rauschenberg gestaltete sechste Raum entführte die Besucherinnen in einen in sich geschlossenen Mikrokosmos, der Elemente der Straße – des

⁴⁷⁸ Bätzner (2007), S. 121.

⁴⁷⁹ Gréce, Bd. 1 (2001), S. 145.

Außenraumes – in den Innenraum transponierte. Asphaltierte Wege führten an Käfigen vorbei in denen Assemblagen aus Maschinenteilen ausgestellt waren. Der gesamte Raum war von einer schwirrenden Geräuschkulisse erfüllt. Das Publikum war hier entgegen der Erlebnisse in Raum fünf wieder auf den Sehsinn und die distanzierte Betrachtung einer surrealen Szenerie zurückgeworfen.⁴⁸⁰

Dieser visuelle Wahrnehmungsmodus wurde im nächsten und letzten Raum des Parcours von Tinguely jäh beendet. Hier mussten die Besucherinnen einen zu drei Vierteln mit Luftballons angefüllten Raum durchqueren. Die Ballons wurden durch eingebaute Luftströme bewegt. Tinguely gab jegliche Konzepte von Materialität, Form, Wert und Distanziertheit eines Kunstwerkes zugunsten eines immersiven Erfahrungsprozesses auf, der durch simpelste Mittel und billigste Materialien ausgelöst wurde. Der Raum glich einem Kugelspaßbad für Kinder (Abb. 18), erfüllt durch die Geräuschkulisse platzender Ballons und ‚spielender‘ Menschen, die in höchstem Kontrast zur kontemplativen Atmosphäre eines Museums stand und erneut Elemente aus der Vergnügungskultur in den Museumsraum integrierte.

Dylaby steht in einer Reihe mit den oben angeführten Raumexperimenten, warb jedoch in völlig neuer Weise um sein Publikum. Neuartig war jedoch die Art und Weise wie die Einbauten die Besucherinnen umwarben und auf ihre spielerische Benutzung drängten.⁴⁸¹ Die starke Gegensätzlichkeit der Räume untereinander, die Integration von Jahrmarktähnlichen Elementen, die labyrinthartige Struktur und die polysensuelle Erfahrung der Besucherinnen sind allesamt Prinzipien, die bereits in der *ideenskizze* formuliert worden waren. Das Element der begehbaren Riesenkonstruktion aus der *ideenskizze* wurde 1966 zum ersten Mal in der temporären begehbaren Riesenplastik *HON-en katedral* umgesetzt.

3.3.2. *HON – en katedral*

Vom 4. Juni bis 4. September 1966 zeigte das *Moderna Museet* in Stockholm die begehbare Riesenplastik *HON-en katedral*,⁴⁸² geschaffen von Saint Phalle, Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt. Der Vermittlung Hulténs verdankt sich die Konstruktion der monumentalen mit großen, kontrastierenden Farbfeldern bemalten *Nana*-Riesin, die Besucherinnen betreten und in ihrem Inneren umhergehen

⁴⁸⁰ Bätzner (2007), S. 122.

⁴⁸¹ Meyer-Büser (2000), S. 170; Bättschmann (1997), S. 191.

⁴⁸² Einführend: Saint Phalle/Tinguely (1967); Hankwitz (1996), S. 161-182; Paul (2010), S. 113-126; Hultén (1972), S. 287-297.

konnten.⁴⁸³ Begleitend zur Ausstellung wurde eine siebenseitige Broschüre mit den Biographien der Künstler verkauft, einer Konstruktionszeichnung und einem bildlichen Konstruktionstagebuch.⁴⁸⁴ 1967 wurde ein Band publiziert, der die Chronologie der Ereignisse von der ersten Idee 1955 bis zur Zerstörung im September 1966 dokumentiert, wie auch das internationale Medienecho.⁴⁸⁵

In einem Innenraum des *Moderna Museet's* lag eine 28,7 Meter lange und 9,15 Meter breite weiblich geformte Figur rücklings auf dem Boden. Der Bauch und die Brüste ragten bis in eine Höhe von sechs Metern nach oben. Zwischen den angewinkelten, gespreizten Beinen führte eine ovale Öffnung an der Stelle der Vagina in das Innere (Abb. 19). Der Zutritt wurde durch eine Ampel geregelt. Insgesamt drei ‚Hostessen‘ empfingen die Besucherinnen und kümmerten sich im Inneren um die Gäste.⁴⁸⁶ In die mehrheitlich schwarz gestrichene ‚Körperlandschaft‘ waren mehrere Attraktionen eingebaut.⁴⁸⁷ Direkt nach dem Eintreten traf die Besucherin frontal auf ein hohes sich drehendes, schwarz gestrichenes Rad, das Teil einer Maschine („Big Mill“) Tinguelys war, ihre Arme streckte die Maschine tentakelartig in die Beine der Riesin.⁴⁸⁸ Zu der *Big Mill* gehörte ein vor dem großen Rad installierter Teich mit Goldfischen. Diese Installation betrachtend, sackten die Besucherinnen in mehreren Schichten Schaumgummi ein, die unter einem regulären Teppich verborgen waren.⁴⁸⁹ Im linken Bein der Riesin wurden Gemälde des Kunstkritikers Ulf Linde ausgestellt, die im Stil von Dubuffet, Fautrier, Klee, Pollock und Soulages das Wort „Fake“ illustrierten und mit der fehlerhaften Signatur der Meister versehen waren.⁴⁹⁰ Den Werken nähern konnte man sich durch das Hinabgleiten über eine parallel nach unten verlaufende Rutsche oder über einige Stufen, die neben der Rutsche entlangführten. In einer Zehenspitze installierte Tinguely die *banc des amoureux*. Eine mit rotem Samt überzogene Bank, von der aus über einen installierten Rückspiegel die „Piennale“ besichtigt werden konnte – Postkarten mit Meisterwerken aus dem *Moderna Museet*, die hinter der Bank

⁴⁸³ Vgl. Obrist (2008), S. 41.

⁴⁸⁴ Saint Phalle/Tinguely (1966).

⁴⁸⁵ Saint Phalle/Tinguely (1967).

⁴⁸⁶ Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 2 und S. 104.

⁴⁸⁷ Die Lokalisierung und Beschreibung der Einbauten sind in erster Linie dem reich bebilderten Katalog Saint Phalle/Tinguely (1967) und dem Artikel „En Våldig Skapelse“, in der *Daagens Nyheter* vom 4.6.1966 des Kritikers Ulf Linde's entnommen, der bei dem Konstruktionsprozess mitwirkte. Eine Übersetzung findet sich in: Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 141; vgl. zur Rolle Ulf Linde's in Stockholm, Andersson (2001), S. 159-183.

⁴⁸⁸ Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 97.

⁴⁸⁹ Vgl. Hultén (1972), S. 289, Abb. S. 295; Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 106.

⁴⁹⁰ Vgl. Anderson (2001), S. 88f.; Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 103.

aufgehängt und mit einem Scheinwerfer beleuchtet wurden.⁴⁹¹ Unter der Bank waren Mikrofone versteckt, die die Geräusche der Sitzenden in die Brust der Figur übertrugen.⁴⁹² In einer Brust war ein Planetarium installiert, in dem die Milchstraße durch Tischtennisbälle simuliert wurde. Eine schummrige Bar im Bauchraum versorgte die Besucherinnen mit Getränken, die leeren Flaschen ließen sich mit Hilfe der speziell angefertigten Flaschenzertrümmerungsmaschine Tinguelys im Bereich des Verdauungstraktes entsorgen.⁴⁹³

Im linken Arm war ein Kino mit zwölf Sitzplätzen installiert in dem ein Film mit Greta Garbo (*Peter der Vagabund*) gezeigt wurde.⁴⁹⁴ Eine hölzerne, kinetische Plastik Ultvedts im Bereich des Herzens illustrierte die Körperfragmente eines auf Bildschirme blickenden Mannes, der von mehreren Händen massiert wurde. Auf dem Bildschirm wurden Bilder von einem stürmischen Ozean gezeigt. Im Kopf der Riesin bewegte sich das von Motoren angetriebene Gehirn aus schwarz-weiß gestrichenem Holz von Ultvedt. In der Mitte der Bauchkuppel öffnete sich der Bauchnabel, durch den man mit Hilfe einer Leiter hinaus auf die (Bauch-)terrasse klettern konnte. Dort standen ein Münzfernsprecher und ein Imbissautomat. Das Innere der Plastik war schwarz gestrichen und nur gering ausgeleuchtet. Filmaufnahmen mit Ton vom Aufbau und Innenleben der fertigen Riesenplastik zeigen, dass eine Geräuschkulisse aus Knarren, Quietschen, Splittern u.ä. vorherrschte.⁴⁹⁵ Hinzu kamen Sequenzen einiger Stücke Johann Sebastian Bachs, die über ein installiertes Lautsprechersystem übertragen wurden. Mit Hilfe eines weiteren installierten Systems wurden die Besucherinnen auch außerhalb der Figur adressiert.⁴⁹⁶ Im Inneren sorgten Ventilatoren für die Luftzirkulation.⁴⁹⁷

Die begehbare Plastik wurde in drei Monaten von 82.855 Menschen besucht⁴⁹⁸ und erlangte internationale mediale Aufmerksamkeit.⁴⁹⁹ Anschließend wurde *HON* innerhalb von drei Tagen zerstört. Lediglich der Kopf wurde als Relikt aufbewahrt. Die Zerstörung wurde fotografisch und filmisch genauestens dokumentiert.⁵⁰⁰

⁴⁹¹ Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 109, Abb. S. 103

⁴⁹² Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 101.

⁴⁹³ Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 106.

⁴⁹⁴ vgl. Anderson (2001), S. 196f.

⁴⁹⁵ Menil (1966).

⁴⁹⁶ Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 101.

⁴⁹⁷ Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 89.

⁴⁹⁸ Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 194.

⁴⁹⁹ Vgl. Pardey (2012), S. 407f.; eine Zusammenstellung der Berichterstattung vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 142-174.

⁵⁰⁰ Vom 5. September bis 8. September 1966, Fotografien in Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 196-208.

Neu war an der *HON* das figürliche Element, das in der *ideenskizze* und *Dylaby* noch fehlte und von Saint Phalle in das Konzept, der die Betrachterin aufnehmenden Riesenkonstruktion eingeführt wurde. Die Forschung konzentrierte sich bisher auf die Figürlichkeit der Figur, ebenfalls wurde die *HON* stark mit Saint Phalle assoziiert. Die Verdienste von Tinguely, Ultvedt und Hultén blieben weniger berücksichtigt. Im Folgenden werden zunächst die dominanten Deutungen der *HON* diskutiert, um anschließend den Blick auf die rezeptionsästhetische Dimension dieser temporären Plastik auszuweiten.

Die in der Kunstkritik dominante Deutungspraxis konzentriert sich auf die Figürlichkeit und bewegt sich innerhalb einer heterosexualisierten Lesart, die mit der gleichzeitigen medialen Berichterstattung ihren Anfang nahm. Konservative Kritiker störten sich an der Eingangssituation in Form einer Vagina und bezeichneten die Installation als „Schweineerei“ und „pure Pornografie“,⁵⁰¹ feministische Kritiken stießen sich, wie bereits bei den Nanas, an der essentialistischen Reduktion von Weiblichkeit auf den Körper und der Fortführung des passiven Frauenbildes in der Kunst. Kritisiert wurde die symbolische Gewalt, die der Frauenfiguration durch das Eindringen in ihre Vagina angetan werde als Zementierung der Objektivierung der Frau als passiv und für den Betrachter verfügbar.⁵⁰² Paul wies 2010 auf die „argumentative Engführung“ der heterosexualisierten Lesart hin und hob die Eigeninterpretation Saint Phalles hervor. Auf der Grundlage der von Saint Phalle ins Spiel gebrachten Bezeichnung als „großartige Mutterfigur“, deutet sie *HON* als historisch zu verortende emanzipatorische Strategie von Frauen, die auf die Etablierung von unabhängigen Frauenräumen abzielte. Paul verortet die Installation in diesem historischen Kontext und weist ihr in dieser Zeit ein „heterotopisches Potential“ zu, da sie mit Matriarchatskonzepten arbeitete.⁵⁰³ Ähnlich charakterisierte Hankwitz 1996 *HON* mit der Terminologie der „feminist architecture“ als eine positive Umdeutung des weiblichen Körpers im Museumsraum:

„And as a work of feminist architecture, *She* is foremost a shelter – a house. Assigned this meaning, the female body of *She* alludes to powerful female identities: Woman as able protector, Woman as an

⁵⁰¹ Insbesondere die Schweizer Presse äußerte sich polemisch, Vgl. Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 163ff.; eine Zusammenstellung bei Paul (2010), S. 119.

⁵⁰² Vgl. Berger (1996), S. 354-371; eine Zusammenstellung bei Andersson (2001), S. 203ff.

⁵⁰³ Paul (2010), S. 123.

ideal of cultural strength, Woman as central to the community“⁵⁰⁴

In einem Brief an Clarice Rivers im Herbst 1966 lädt Saint Phalle die Figur überdies mit spirituellen Inhalten auf:

„Sie war wie eine große Fruchtbarkeitsgöttin, trotz ihrer immensen Ausmaße bequem zurückgelehnt, großzügig Tausende von Besuchern empfangend, die sie aufsaugte, verschlang und wieder gebar. Es war ein unglaubliches Erlebnis, sie zu schaffen. Die fröhliche riesige Kreatur verkörperte für viele Besucher und auch für mich selbst den Traum von der Rückkehr zur Urmutter.“⁵⁰⁵

Die narrative Aufladung der Figur mit spirituellen Inhalten reflektiert ebenfalls Glaubens- und Ausdrucksformen, die aus der Frauenbewegung der späten 1960er Jahre hervorgingen und sich sowohl innerhalb patriarchal organisierter Religionen, um eine weibliche Perspektive bemühen, wie auch außerhalb traditioneller religiöser Institutionen alternative Entwürfe von Religiosität und Spiritualität erarbeiteten. Zentral für die facettenreichen „spirituellen Feminismen“ sind die Konstruktionen weiblicher Gottheiten, bzw. einer „Großen Göttin“ und alternativer, häufig als matriarchalisch bezeichneter Gesellschaftsentwürfe.⁵⁰⁶ Saint Phalle führt dieses Motiv in den folgenden Jahren fort. 1967 wurde bei ihrer ersten Retrospektive im *Stedelijk Museum* Amsterdam die begehbare Plastik *Nana-Traumhaus* gezeigt. Auf einer Zeichnung aus dem Katalog der gleichen Ausstellung 1969 im Hannoveraner Kunstverein werden der Figur folgende Worte von Saint Phalle in den Mund gelegt:

„I am the Nana dream house.[...] I am an adults doll house – a refuge to dream in.“⁵⁰⁷

Neben den ‚feministischen Intentionen‘ bietet die *HON* Potential für weitere Deutungsperspektiven. Die Figürlichkeit der Riesin birgt auch für eine ortsspezifische Betrachtung im Kontext einer Kunstinstitution emanzipatorisches Potential von tradierten Perzeptionsmechanismen.

Die Besucherin nimmt zunächst eine liegende Frauenfiguration im Innenraum eines Museums wahr. Motivisch wird hier an den Darstellungsmodus des weiblichen, liegenden Aktes in der westlichen Malerei seit der frühen Neuzeit angeknüpft.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Hankwitz (1996), S. 177.

⁵⁰⁵ Saint Phalle (1966), S. 168f.

⁵⁰⁶ Zum spirituellen Feminismus, siehe Schenkluhn (2005); Einen Querschnitt verschiedener Bewegungen bietet Radford Ruether (2005), Kapitel 10.

⁵⁰⁷ Vgl. Kunstverein Hannover (1969), o.p.; eine zweite Version dieser begehbaren Plastik (*Nana maison II*), befindet sich im Besitz des *Sprengel Museums* in Hannover, vgl. Krempel (2001), S. 153

⁵⁰⁸ Foster (2010), S. 131.

Dieser Modus zeichnet sich durch die nackte oder leicht verhüllte Körperlichkeit der weiblichen Figur aus, die ohne eine spezifische Tätigkeit auszuüben in einem Innenraum oder der freien Natur liegt.⁵⁰⁹ Der Körper ist auf den Blick des Betrachters ausgerichtet. Sei es durch eine entsprechende Drapierung des Körpers oder durch die direkte Adressierung durch den Blick der Figur. Die dominierenden Komponenten in denen der Frauenkörper in der Aktdarstellung, aber auch darüber hinaus dargestellt wird, sind Passivität, Unterwerfung und Objektivierung gegenüber dem aktiv das Bild der Frau konsumierenden Betrachter.⁵¹⁰ Die Distinktion zwischen aktiv und passiv, zwischen betrachtendem Akteur und betrachtetem Objekt wird durch die Reduktion auf den Sehsinn bei der Wahrnehmung der Werke intensiviert.⁵¹¹ Funktionen dieser Darstellungen reichen von der erotischen Kontemplation und Stimulation,⁵¹² eines männlich imaginierten Betrachters bis hin zur Präsentation des Besitzes eines konkreten Frauenkörpers vor anderen Betrachtern.⁵¹³ Mit dieser Darstellungstradition weiblicher Körper im Museumsraum brach bereits das von Marcel Duchamp und Eve Babitz am 18. Oktober 1963 aufgeführte Schachspiel. Anlässlich der Duchamp Retrospektive im *Pasadena Art Museum* saßen sich dort eine unbedeckte Babitz und der bedeckte Duchamp im Ausstellungsraum gegenüber. Der passiv liegende Akt wird hier zu einer aktiven Spielerin innerhalb des Museumsraumes.⁵¹⁴

Saint Phalles, Tinguelys und Ultvedts unbedeckte, passiv auf dem Rücken liegende und die Beine weit gespreizte Riesin *HON* attackiert die Darstellungstradition des weiblichen Aktes mit den künstlerischen Mitteln der Persiflage und Ironie,⁵¹⁵ da sie sich dem konsumierenden Blick nicht nur zur Verfügung stellt, sondern die tatsächliche physische „Penetration“ ihres Körpers geradezu erzwingt.⁵¹⁶ Mit der hyperbolischen Vergrößerung des liegenden weiblichen Aktes im Museumsraum wird dazu beigetragen, die androzentrisch Verfasstheit der Geschichte der Kunst aufzuzeigen und diese Bildkonstante umzudeuten. Bezeichnenderweise adressierte eine an der Außenseite angebrachte Inschrift eine weibliche Leserin:

⁵⁰⁹ Mahon (2005), S. 41.

⁵¹⁰ Vgl. Berger (1972), S. 45-64; Mulvey (2003); Pollock (2003).

⁵¹¹ Foster verweist auf Kants Theorie von Subjekt und Objekt, der diese Distinktion maßgeblich durch den Blick als edelsten aller Sinne verursacht sieht, vgl. Foster (2010), S. 132.

⁵¹² Breazeale (2008), S. 21.

⁵¹³ Berger (1972), S. 52.

⁵¹⁴ Mesch (2011), S. 68-71.

⁵¹⁵ Paul (2010), S. 121.

⁵¹⁶ Hankwitz (1996), S. 174.

„Skiv inte här / köp ett vykort och skriv till Er man“
 (Schreiben Sie nicht hier / kaufen Sie eine Postkarte
 und schreiben Sie an ihren Mann)⁵¹⁷

Durch die den gesamten Raum ausfüllenden Größe versagte die Plastik der Besucherin einen mit einem Mal alles erfassenden, distanzierten und kontemplativen Blick.⁵¹⁸ Um *HON* in ihrer Gesamtheit wahrnehmen zu können, mussten sich die Betrachterinnen durch den Ausstellungsraum bewegen, zur Erfassung des Werkes eine körperliche Leistung vollbringen und konnten jeweils nur einzelne Perspektiven von ihr sehen. Die Blickfragmente wurden erst vor dem inneren Auge der Betrachterin zu der gesamten Figur komplettiert. *HON* verblieb nicht in der konventionellen Form des zu betrachtenden *Objekts*, sondern verfügte über ein eigenes Handlungspotential indem sie der Betrachterin die Loslösung von der Blickautonomie und die Bewegung im Raum diktierte.

Das Künstlerteam steigert diesen Effekt indem die Besucherinnen in das Innere der Figur gelenkt und dort durch mehrere Erlebnisräume geleitet wurden, in denen die visuelle Erfahrbarkeit des Werkes durch akustische, taktile, geschmackliche und olfaktorische Sinneseindrücke erweitert wurde. Der Aufweichung der Blickautonomie tritt hier die Gleichstellung des Sehsinns mit den restlichen Sinneseindrücken zur Seite. Das auf Visualität beruhende Wahrnehmungsmuster von Kunst wird bei den Besucherinnen modifiziert und die klassische Form der Kunstbetrachterin erweitert. Das in der Plastik angelegte Geburtsmotiv – *HON* konnte lediglich durch die Öffnung ihrer Vagina wieder verlassen werden – wird zur Metapher für diese Neuerfindung der Kunstrezipientin.

Neben den unmittelbar die Betrachterinnen polysensuell involvierenden Mechanismen und Installationen muss die Figürlichkeit ebenfalls als rezeptionsästhetische Strategie mitgedacht werden. Alleine das Betreten und Umherwandern in einer „Körperlandschaft“, deren Einbauten mit den realen Körperteilen korrespondieren,⁵¹⁹ bergen die perzeptive Qualität, dass die Regeln der Alltagswelt dort keine Gültigkeit besitzen. In der europäischen Literaturgeschichte ist ein ähnliches Motiv aus der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) bekannt. Der Roman gibt den Traum von Poliphilio wieder, der auf der Suche nach seiner Angebeteten Polia auf einen schlafenden Riesen trifft. Mit Hilfe seiner Haare klettert

⁵¹⁷ Zitiert nach Paul (2010), S. 119; Hon (1967), S. 109.

⁵¹⁸ Foster (2010), S. 134.

⁵¹⁹ Paul (2010), S. 117f.

Poliphilio auf dessen Kopf und steigt von dort in seinen geöffneten Mund. Dort führt eine Treppe im Hals hinunter in den Magen des Riesen. Auf versteckten Wegen erkundet Poliphilio das Körperinnere und verlässt ihn schließlich durch eine andere Körperöffnung wieder.⁵²⁰ Diese phantastische Dimension der begehbaren Plastiken wird in den späteren Arbeiten Saint Phalles weiter ausgebaut.

Ebenfalls nicht berücksichtigt wurde bisher der prozessästhetische Aspekt, auf den die gesamte Plastik ausgerichtet war. Eine Analyse der Publikation aus dem Jahr 1967 macht dies deutlich. Ausführlich werden erste Ideen im Jahr 1955 dokumentiert: gelungene Projekte wie *Dylaby*, die gescheiterten Anläufe in den 1960er Jahren und ebenfalls die Komplikationen und Rückschläge bei der Ausarbeitung des *HON*-Konzeptes in Stockholm im April 1966. Es folgt ein ausführliches Bild- und Texttagebuch der Konstruktionsarbeiten vom 30. April bis in die Morgenstunden des 4. Juni 1966, mit einer Auflistung der jeweils verarbeiteten Materialien. Der Ausstellungszeitraum wird durch Fotografien der Benutzung durch die Besucherinnen illustriert, gemeinsam mit den Kritiken in internationalen Zeitungsartikeln. Abschließend folgt die Bilddokumentation der dreitägigen Zerstörung der Figur. An den Fotografien fällt auf, dass auf nahezu allen Bildern Menschen zu sehen sind. Sei es während der Konstruktion, während der Benutzung oder der Zerstörung. Das letzte Bild in der Broschüre zeigt den von der Figur befreiten, noch durch Bauschutt verschmutzten Innenraum. Andersson interpretiert die Zerstörung und deren Dokumentation⁵²¹ als eine Weiterführung der Destruktionsarbeiten Saint Phalles und Tinguelys.⁵²² Die ausführliche Dokumentation der gesamten ‚Lebenszeit‘ der Figur, angefangen bei der vagen Idee bis hin zu der Rezeption in den Medien, unterstreicht die Konzeption des Zeitraumes als ephemeres Kunstwerk. Diesen Aspekt hebt die einleitende Stellungnahme in der Publikation hervor. Dem klassischen Konzept von Kunst als etwas Ewigem wollte man demzufolge bewusst entgegentreten, indem die Existenz der Plastik zeitlich begrenzt wurde. Aus dem gleichen Grund wurde auch die gesamte Publikation auf Zeitungspapier als einem vergänglichem Material gedruckt.⁵²³

⁵²⁰ Es handelt sich um einen Roman des Francesco Colonna (Erstausgabe 1499). Vgl. Colonna (1964), S. 27f. (italienisch); eine deutsche Erstübersetzung wird derzeit an der Universität Paderborn angefertigt, vgl. Colonna (2013) im Druck.

⁵²¹ Vgl. die Filmaufnahmen: Wibom/Oezkoek (1966).

⁵²² Vgl. Andersson (2001), S. 200.

⁵²³ Hon (1967), S. 2.

Die Menge an Handlungsangeboten, die *HON-en katedral* bereitstellte, die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten und Reaktionen reflektieren die Vielschichtigkeit der Figur bzw. mit Umberto Eco die ‚Offenheit‘ dieser Plastik, die auf eine an der Sinngebung partizipierende Rezipientin ausgerichtet ist.⁵²⁴ In diesem Sinne fügte der Medientheoretiker Marshall McLuhan in der 1967 Paperback Ausgabe seines Werkes *The Medium is the Massage – An inventory of effects* seiner Kunstdefinition „Art is anything you can get away with“ eine Fotografie der *HON* bei.⁵²⁵

3.3.3. *Le Crocodrome de Zig et Puce*

Anlässlich der Eröffnung des *Centre Georges Pompidou* in Paris bauten Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri und Niki de Saint Phalle und ihre Assistenten Seppi Imhof, Rico Weber und Paul Wiedmer im dortigen Erdgeschoss die temporäre begehbare Installation *Le Crocodrome de Zig et Puce*. Die war für die Besucherinnen vom 18. Juni 1977 bis zum 2. Januar 1978 zu erkunden.⁵²⁶ Der Name *Zig et Puce* geht zurück auf die gleichnamigen Comic-Figuren, die in den 1960er Jahren in Frankreich populär waren.⁵²⁷ Noch im Rohzustand des *Centre Pompidou* beauftragte Hultén den Bau der Plastik, die an den betrachteraktivierenden Prinzipien der *Dylaby*-Ausstellung orientiert sein sollte.⁵²⁸ Auf diese Weise sollten die Besucherinnen bereits im Eingangsbereich des neuen Museums angesprochen und zur spielerischen Interaktion mit der Plastik animiert werden. In der zugehörigen Broschüre stellt Hultén das *Crocodrome* in eine Reihe mit dem *Sacro Bosco* in Bomarzo, dem *Palais Idéal* des Facteur Cheval, den Entwürfen zu monumentalen Monumenten im Zuge der russischen Revolution (Tatlin-Turm), *Dylaby*, dem *Gigantoleum* und der *HON*. Alle diese Werke seien:

„des monuments d’un autre art: un art joyeux, libéré
des contraintes de l’objet commercialisable,
dynamique, actif même, vivant en symbiose avec un
public qui n’est même plus ‘public’ mais en fait
partie intégrale. Monde nouveau où les lignes de

⁵²⁴ Im Sinne von Ecos *opera aperta*, vgl. Eco (1973); Rosen (2011), S. 315-318.

⁵²⁵ McLuhan/Fiore (1967), Frontispiz.

⁵²⁶ Die Plastik wurde nicht ausführlich publiziert: Bernhard Luginbühl drehte einen zehnminütigen Film über den Auf- und Abbau der Installation mit einigen Szenen, während der Öffnungszeiten, Luginbühl (1977); Verstreute Informationen und Abbildungen finden sich in den Monografien, Vgl. Pardey (2012), S. 110f. und S. 430f.; Bischofberger, Bd. 2 (1990), S. 88f; Hultén (1987), S. 252-257; Dufrière (2000), S. 142ff.; Das *Museum Tinguely* besitzt ein Modell aus dem Jahr 1977 (Inv. Nr. 011246).

⁵²⁷ Pardey (2012), S. 110.

⁵²⁸ Vgl. Briefzeichnung aus dem Jahr 1976 Tinguely an Hultén, Museum Tinguely Inv. Nr. 004273; Luginbühl Tagebucheintrag zitiert nach Pardey (2012), S. 430.

demarcation entre la Vie et l'Art ont entièrement disparu.⁵²⁹

Die begehbare Plastik war eine 25 Meter lange und neun Meter hohe Stahlkonstruktion in der abstrahierten Form eines Krokodils, die durch den zwölf Meter langen aus Gips geformten Krokodilskopf und vier Beinen als solches erkennbar wurde (Abb. 21+22). Durch mechanischen Antrieb öffnete und schloss der Kopf sein mächtiges Maul. Der Körper gab den Blick auf die Konstruktionsweise frei und konnte durch Treppen begangen werden. Der obere Bereich war mit niedrigen Gängen ausgestattet, gerade hoch genug für Kinder, denen dieser Teil vorbehalten war. In der mittleren Ebene war eine Art Geisterbahn mit vier Wägen in der Form von Reptil-Köpfen eingebaut. Die Besucherinnen nahmen in den geöffneten Mäulern Platz und wurden durch einen Parcours mit Blitzlichtern und sich bewegenden Monstern und Ungeheuern von Saint Phalle gefahren (Abb.23+24).⁵³⁰ Tinguelys Konstruktion aus Eisenstangen und Räderwerk auf dem Rücken der Plastik evozierte die Zacken eines Krokodilpanzers und war gleichsam eine Kugelbahn. Am Unterkörper der Figur war eine weiterentwickelte Version des kinetischen *Ballet des pauvres*⁵³¹ von Tinguely angebracht. Ein nebenan stehender, massiver Tel-Flipperkasten von Luginbühl konnte nur durch enorme Kraftaufwendung von zwei Personen bedient werden.⁵³²

Daniel Spoerri richtete an der rückwärtigen Längsseite in einem angegliederten Raum („quasi als Blinddarm“⁵³³) ein *Musée des reliques fétichistes de l'art* ein. Es war die erste Form des von Spoerri erfundenen Ausstellungskonzepts der *Musées sentimentaux*, die auf kleinem Raum historische „Reliquien“ einer Stadt oder Region zusammenstellen. Im *Crocodrome* wurde unter anderem ein Schlüssel der Bastille gezeigt, die Geige von Ingres, ein Kleid von Edith Piaf und eine Nagelschere von Brancusi, die Spoerri nach dessen Tod aus dessen Atelier entwendet hatte.⁵³⁴ In dem dazugehörigen Kiosk *La boutique aberrante* wurden Künstlerreliquien – Gegenstände, die ehemals befreundeten Künstlern gehörten und von diesen

⁵²⁹ Zitiert nach Dufrière (2000), S. 142f; Die Parallelisierung mit den genannten Monumenten war ebenfalls schon früher angelegt. Vgl. Hultén (1972), S. 245.

⁵³⁰ Vgl. Luginbühl (1977).

⁵³¹ Die namensgebende Arbeit zeigte Tinguely 1961 auf der *Bewogen Bewegung* Ausstellung in Amsterdam, Pardey (2012), S. 430.

⁵³² Dieser befindet sich heute im Cyclop.

⁵³³ Hesse (2003), S. 490.

⁵³⁴ Danach wurden in drei weiteren Städten (Basel, Köln, Berlin) *Musées Sentimentaux* von Spoerri zusammengestellt, siehe Hartung (2001), S. 222-228; Kamber/Saner (1990), S. 69f.; Zum Ausstellungskonzept: Heesen (2011).

gespendet worden waren, zugunsten von *Amnesty International* verkauft.⁵³⁵ Eines der Hinterbeine war vollständig mit Schokolade überzogen, die der Sammler und Schokoladenfabrikant Peter Ludwig gestiftet hatte (Abb. 25). In die Kruste waren kleine Öffnungen eingelassen, in denen Süßigkeiten versteckt waren.⁵³⁶ Das Hinterteil war von Luginbühl mit rostigen Eisenplatten und dicken, sich bewegenden Rohren gestaltet worden.⁵³⁷ Zur Eröffnung waren die Arbeiten noch nicht fertig gestellt, diese dauerten während der gesamten Ausstellungsdauer an. Über die Zerstörung in der Nacht von dem 17. auf 18. Januar 1978 wurde mit einer gedruckten Todesanzeige informiert:

„Wir informieren über den plötzlichen [sic!] wenn auch absehbaren Todesfall unseres lieben Kindes Crocodile.“⁵³⁸

Die Zerstörung selbst wird ähnlich wie bei der *HON* in einem Film dokumentiert.⁵³⁹ Auch hier zeigt sich die Bedeutung des ephemeren, auf das Erlebnis der Besucherinnen ausgerichteten Kunstkonzepts.

Die in der *ideenskizze* artikulierte Idee der Geisterbahn findet hier eine sehr ausgereifte Realisierung („andere Jahrmarktereignisse werden umgestaltet oder in anderer Form dargeboten z.B. Geisterbahn, die künstlerisch gestaltet wird.“⁵⁴⁰). Ebenso werden Elemente zur spielerischen Aktivierung der Besucherinnen (*Flipper*, *Ballet de Pauvres*) eingebaut, multiple Sinne adressiert (Geisterbahn, Schokoladenbein) und vermeintlich gewöhnliche Etablissements durch die Art der ausgestellten Objekte surrealistisch verfremdet (*Musée sentimental*). Diese internen Rezeptionsvorgaben der Plastik zielen auf die Durchbrechung von Wahrnehmungsmustern, die mit dem traditionellen Konzept des Museums assoziiert werden. Hultén setzte mit dieser Eröffnungsplastik Akzente und etablierte das Foyer des *Centre Pompidou* als einen Ort, an dem die Öffentlichkeit durch Animation und Unterhaltung dazu eingeladen wird, aktiver Teil des kulturellen Lebens der Stadt Paris zu werden.⁵⁴¹ Als Attraktionsfaktor muss ebenso das figürliche Element berücksichtigt werden. Dieses ist durch den Kopf, die Silhouette und den Namen der Plastik eindeutig als Krokodil markiert, das den Besucherinnen als begehrter Riese

⁵³⁵ Vgl. Kamber/Saner (1990), S. 25; Pardey (2012), S. 430.

⁵³⁶ Hultén (1987), S. 252.

⁵³⁷ Hesse/Luginbühl (2003), S. 490.

⁵³⁸ Zitiert nach Pardey (2012), S. 433.

⁵³⁹ Luginbühl (1977).

⁵⁴⁰ vgl. Typoskript, in: Spoerri/Räderscheidt (2001), S. 70.

⁵⁴¹ DeRoo (2006), S. 178; Dufréne (2000), S. 104.

gegenübersteht, in dessen Körperteilen man umherlaufen kann. Diese Figur erscheint lebendig durch die permanenten Regungen der beweglichen Elemente und den andauernden Konstruktionsarbeiten, die sie von Tag zu Tag veränderten. Diese Lebendigkeit wird durch die Todesanzeige des *Crocodromes* unterstrichen, die Öffentlichkeit wurde auf diese Weise über den „Tod“ des Wesens aufgeklärt. Das Betreten und Erkunden eines ‚lebendigen Körpers‘ ergänzt das Moment der spielerischen Interaktivität des *Crocodromes* nun wiederum um eine nicht-alltägliche Erfahrung und ist Hulténs Konzept eines Museums, dass ohne Grenzlinien zwischen Leben und Kunst auskommt, dienlich.

3.4. Begehbare Plastiken im Landschafts- und Stadtraum

Die in den temporären Plastiken der *HON* und des *Crocodromes* angelegte Rezeptionsvorgabe in das Innere einer figürlichen Konstruktion einzusteigen, darin umherzugehen und dieses zu erkunden, wird zu einem wesentlichen Element der dauerhaften Plastiken und Architekturen Saint Phalles, die seit 1967/68 entstehen.

3.4.1. *Le Cyclop*⁵⁴²

Der Wunsch eine Riesenkonstruktion zu bauen, wurde im Laufe der 1960er Jahre durch die erhebliche Kommerzialisierung des Kunstmarktes verstärkt.⁵⁴³ Seit 1968 wurden die Pläne konkreter. Auf Zeichnungen und Modellen Tinguelys und Saint Phalles wird eine begehbare Skulptur in der Form eines anthropomorphen Kopfes erkennbar.⁵⁴⁴ 1969 begannen unter der Leitung Jean Tinguelys die Bauarbeiten mit Saint Phalle, Luginbühl, Paul Wiedmer, Seppi Imhof und Rico Weber in einem einsamen Waldstück bei Milly-la-Fôret, einem Dorf südlich von Paris. Der Name wandelte sich im Laufe der Jahre von *Monstre de Milly*, über *La Tête* bis hin zu dem heutigen Namen *Le Cyclop*.⁵⁴⁵

Es handelt sich um eine verwinkelte Konstruktion aus 300 Tonnen Alteisen und Beton auf einer Grundfläche von 13 x 13 Metern, das bis in die Höhe der Baumwipfel von 22 Metern aufragt und gegen ein Entgelt besichtigt werden kann. Die Skulptur war seit jeher als Kooperation unter mehreren Künstlern angelegt. Auf dem Offsetdruck *Cyclop – le Monstre dans la Forêt* aus dem Jahr 1969, vermerkte

⁵⁴² Die einzige Monografie zu dem Werk, vgl. Canal (2007); weitere Informationen finden sich verstreut in Briefen, den Monografien Hulténs, einem Film von Arné Stecknest aus dem Jahr mit Interviews von Hultén, Saint Phalle, Arman, Restany u.a.

⁵⁴³ Hultén (1972), S. 245.

⁵⁴⁴ Zur Entwicklung des Motivs in den Zeichnungen, vgl. Canal (2007), S. 59-65.

⁵⁴⁵ Saint Phalle (1996), S. 26.

Tinguely 1973 mit Kugelschreiber die Namen der Künstler und Personen, die er offensichtlich einplante (Abb. 26): Ultvedt, Saint Phalle, Arman, Spoerri, Kienholz, Rauschenberg, César, (Günther) Uecker, Luginbühl, (Claes) Oldenburg, Eva Aeppli, Rainer von Diez, Hultén, Larry Rivers, Ad Petersen, (Carl Frederik) Reuterswärd.⁵⁴⁶

Tinguely betonte stets den gemeinschaftlichen Charakter des Projektes. Die unmittelbar beteiligten Personen Saint Phalle, Luginbühl, Hultén u.a. berichten jedoch übereinstimmend, dass Tinguely die Regie des Projektes nie ganz aus der Hand gab und alle grundlegenden Entscheidungen von ihm getroffen wurden.⁵⁴⁷

Das Projekt wurde vornehmlich durch den Verkauf der Skulpturen Tinguelys und der Unterstützung von Freunden finanziert.⁵⁴⁸ Als die Bauarbeiten auf einem falschen Waldstück begonnen worden waren, erwarb Jean de Menil dieses Grundstück hinzu.⁵⁴⁹ Die ersten 10 000 Dollar kamen von Rainer von Hessen, andere kauften Tinguely Werke ab, die er speziell für sie herstellte, um den Erlös in den *Cyclop* zu investieren. Michael von Griechenland und seine Ehefrau Marina Karella finanzierten den Kauf des französischen Eisenbahnwaggons, der auf einer Höhe von zirka 20 Metern angebracht ist. Auch Saint Phalle unterstützte ihn finanziell bei seinem Vorhaben, indem sie ihm mehrmals den Erlös von dem Verkauf ihrer Arbeiten zur Verfügung stellte.⁵⁵⁰

Die Struktur wurde phasenweise errichtet, zwischen intensiven Arbeitsperioden gab es Abschnitte in denen die Arbeit ruhte.⁵⁵¹ 1974/75 begannen ungebetene Gäste, des Nachts in die ungeschützte, mitten im Wald stehende Konstruktion einzudringen und zu beschädigen. Das Projekt kam um 1980 aufgrund der Eindringlinge ins Stocken. In den 1980er Jahren zog Tinguely verschiedene Lösungen zur Situation des Kopfes in Betracht; diese reichten vom Verlassen der Struktur, also der Preisgabe an Vegetation und Eindringlinge, bis hin zu einer Translokation in einen geschützten, städtischen Park bei Saint-Cloud.⁵⁵² 1987 schenkte Tinguely die Konstruktion schließlich dem französischen Staat, der sich zur Instandhaltung verpflichtete. Erst

⁵⁴⁶ Museum Tinguely, Inv. Nr. 003128; Abb. in: Pardey (2012), S. 310.

⁵⁴⁷ Vgl. Saint Phalle (1996), S. 26.

⁵⁴⁸ Vgl. Saint Phalle (1988), S. 274.

⁵⁴⁹ Canal (2007), S. 97.

⁵⁵⁰ Saint Phalle (1996), S. 22f.

⁵⁵¹ Freundliche Auskunft von Paul Wiedmer, Interview mit der Verfasserin am 10. August in La Serpara.

⁵⁵² Canal (2007), S. 107-111.

1994, drei Jahre nach Tinguelys Tod, wurde der *Cyclop* endgültig fertig gestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁵⁵³

Das Werk ist polyvalent lesbar. Die folgende Beschreibung konzentriert sich auf Elemente, die für die rezeptionsästhetische Dimension bedeutsam sind.⁵⁵⁴

Der *Cyclop* steht noch heute mitten in einem Wald umgeben von Bäumen und wird nur durch einen Zaun geschützt. Besucherinnen müssen die Konstruktion in dem für Autos gesperrten Wald zu Fuß aufsuchen. An einer Abzweigung der Spazierwege, die durch den Wald hindurchführen, macht ein Schild mit der Aufschrift *Le Cyclop* die Besucherinnen aufmerksam. Von weitem sind bereits Fragmente durch die Bäume sichtbar und Geräusche zu hören. Die Besucherin nähert sich über den offiziellen Eingang der einzigen figürlichen Seite, die sich zu einem Auge, einer Nase und einem geöffneten Mund mit heraushängender Zunge formt, über die Wasser hinabfließt. Das einäugige Gesicht ist komplett mit kleinteilig gebrochenen Spiegeln überzogen (Abb. 27).⁵⁵⁵ Hinter diesem Gesicht quillt ein undurchdringliches, mehrheitlich schwarz gestrichenes Gewirr von spitzwinkligen und gebogenen Eisenteilen, Stahlstreben, Rädern, Leitern und Laufstegen hervor. Auf einer Höhe von zwanzig Metern scheint ein Eisenbahnwaggon in die Konstruktion hinein zu fahren. Eine konkrete Form lässt sich von außen nicht erkennen, ebenso ist keine weitere Fassade an die Struktur angebracht. Lediglich ein von Luginbühl geschweißtes, stählernes Ohr ragt an der rechten Seite des Kopfes in die Richtung des umgebenden Waldes und bewegt sich langsam hin und her (Abb. 28+29). Auch das Auge des Kopfes – ein Scheinwerfer – streift hin und her und scheint die Umgebung auszuspähen. Scheppernd jagen Aluminiumkugeln durch Laufbahnen aus Eisengestängen, die 150 Meter lang,⁵⁵⁶ inner- und außerhalb des Kopfes in verschiedene Richtungen verlaufen (Abb. 30). Die Bewegungen werden durch eine gigantische *Méta-Harmonie* – eine unüberschaubare Ansammlung von Metall- und Holzrädern, angetrieben durch ein komplexes Gewirr von Riemen – im Inneren des Kopfes verursacht, die neben dem Scheppern der Kugeln, weitere Geräusche erzeugt wie Krächzen, Knarren, Pfeifen, Knattern, Dröhnen, Hämmern

⁵⁵³ Nach dem Tod Tinguelys 1991 wurden die Werke der einzelnen Künstler in dem *Cyclop* nach den Plänen Tinguelys installiert. Canal (2007), S. 115ff.

⁵⁵⁴ Da der *Cyclop* zahlreiche Werke befreundeter Künstler enthält und Hommagen an persönliche Vorbilder enthält (z.B. Marcel Duchamp, Louise Nevelson, Kurt Schwitters), wäre eine Lektüre im Kontext der individuellen Mythologien oder im Anschluss an den Merzbau sicher produktiv.

⁵⁵⁵ Ursprünglich sollte die Zunge ähnlich wie im späteren *Golem* und dem *Dragon von Knokke*, als Rutsche in das Wasserbecken dienen. Dies beschreibt Hultén (1987), S. 205.

⁵⁵⁶ Vgl. Stumm/Wyss (1985), S. 98.

u.s.w.. Der Lärm lässt die Besucherin zunächst im Unklaren darüber, ob er durch stattfindende Bauarbeiten oder durch den Kopf selbst erzeugt wird. Diese bereits von außen wahrnehmbaren Rezeptionsvorgaben – der Name, die Form eines Kopfes, die sich bewegenden Körperteile – evozieren eine Deutung der Konstruktion als eine belebte Figur. Wie bei der *HON* und dem *Crocodrome* erlaubt *Le Cyclop*, in seinen Kopf einzutreten. Dort werden die Besucherinnen mit den unterschiedlichsten Sinneseindrücken und Szenerien konfrontiert:

Ein mit schweren Eisengittern dreifach gesicherter Eingang führt über eine Treppe nach oben hinter den geöffneten Mund und die Nasenlöcher des Kopfes (Abb. 31). Die rechte Seite dieser schwarz-weiß gefliesten Ebene wird durch eine zirka zwei Meter hohe, schwarz gestrichene Schalttafel mit zahlreichen Knöpfen ausgefüllt. Unter jedem Schalter ist wider Erwarten nicht die Bezeichnung des regulierten Schaltkreises angebracht, sondern jeweils ein Name aller am *Cyclop* beteiligten Künstler und Künstlerinnen. Die Schalttafel ist zwar nur Staffage und steuert nicht den Energiefluss des Kopfes, dennoch dominiert der Eindruck sich hier in der Schaltzentrale des Kopfes aufzuhalten. In der rechten Wange des Kopfes, die ebenfalls von innen verspiegelt ist, ist eine dreidimensionale Strukturformel des Moleküls RU 486 zu sehen – dem Wirkstoff, der sogenannten „Abtreibungspille“ – mit einer Widmung des Erfinders Étienne-Émile Baulieu.⁵⁵⁷

Von dieser ersten Ebene in der Mundhöhle steigt man eine weitere Treppe in den Hinterkopf hinauf, passiert den gigantischen Tel-Flipper Luginbühls aus dem *Crocodrome* und erreicht eine Ebene, in der die Werke mehrerer Künstler ineinander verschachtelt integriert sind. Zu der ständigen akustischen Kulisse der *Méta-Harmonie* treten nun die Geräusche der Klangskulptur Jésus Rafael Sotos hinzu. Hier erhält die Besucherin die Möglichkeit direkt in eine Klangkulisse einzutreten und diese mit dem ganzen Körper zu erfahren. Bestehend aus Aluminiumstangen, die in der Form eines Kubus eng nebeneinander aufgehängt sind, erzeugt die Skulptur lautstarke, glockenähnliche Klänge sobald eine Person zwischen diesen hindurchläuft. Auf der gleichen Ebene begegnet die Besucherin hinter der Nase und der Augenhöhle dem undurchdringlichen, arbeitenden Gewirr von Rädern, Riemen, Rohren, Stäben u.v.m. der *Méta-Harmonie*. Die Geräusche verdichten sich hier zu einem infernalischen Lärm.

⁵⁵⁷ Stecknest interviewte den Wissenschaftler zu der Installation, vgl. Stecknest (1994-1996), min. 46,30-48,40.

Im höchsten Teil des Kopfes, zu dem schmale Treppen führen, versetzt die Maschine eine mechanische Theateraufführung in Bewegung. Ein riesiger Hammer erhebt sich langsam höher und höher über einer bauchigen Korbflasche, die aus dem Boden herauswächst. Die Spannung erhöht sich zunehmend und löst sich, indem der Hammer niederschlägt, die Flasche jedoch nicht zersplittert, sondern im Boden versenkt. Die Zuschauerinnen werden eingeladen sich auf verstreut arrangierten zweitverwendeten Stühlen und Sitzen niederzulassen. Ein alter Gartenstuhl, ein Motorradsattel, ein Traktorensitz, ein Küchenhocker und weitere Sitzgelegenheiten sind auf Eisenstangen montiert, die im Boden verschwinden und durch die Méta-Harmonie in gemächliche Bewegungen versetzt werden (Abb. 32). Auf diesen niedergelassen, können die Besucherinnen die ‚Lebenskraft‘ des ‚Kopfes‘ mit dem ganzen Körper spüren.

In einer abgelegenen Ecke dieser Ebene erlaubt ein kleines gepanzertes Fenster den Blick in einen engen Wohnraum mit Bett, Waschbecken und einem Tisch, der aussieht als wäre er soeben nach dem Frühstück verlassen worden. Diese scheinbare Normalität wird jedoch durch eine geringfügige Änderung verrückt, die eine große Wirkung erzeugt. In diesem Fall ist es die Drehung des gesamten Raumes um 90°. Die Entschlüsselung dieser Situation bleibt dem Kenntnisstand und der Phantasie der Besucherinnen überlassen. Aus kunsthistorischer Perspektive handelt es sich um die Ausstellung eines *Tableau Piège* Daniel Spoerri, genauer um eine Replik seines Dienstbotenzimmers, das er zu Beginn der 1950er Jahre in Paris bewohnte.⁵⁵⁸ Eine situative Deutung im Kontext der beschriebenen Rezeptionsvorgaben evoziert ebenfalls die Lesart, eine Person lebe um 90° Grad gedreht, da die gewöhnlichen Regeln des Alltags im *Cyclop* außer Kraft gesetzt scheinen.

Nach diesen schnell aufeinanderfolgenden, gegensätzlichen und verschiedene Sinne adressierenden Einbauten im verwinkelten Inneren des Kopfes weitet sich der Raum unvermittelt auf der höchsten, im Freien gelegenen Ebene. Auf der Höhe der Baumwipfel richtet sich der Blick nun gen Himmel. Dieser wird dupliziert durch ein flaches, spiegelndes Wasserbassin auf dem Kopf des *Cyclop*. Erneut wird mit starken Kontrasten gearbeitet. Der Enge und Dunkelheit im Kopfinneren wird überraschend der weite Himmel und die strahlende Helligkeit der Sonne entgegengesetzt.

⁵⁵⁸ Der Raum wurde bereits in den 1973 eingebaut und mehrfach von Eindringlingen verwüstet. Dies begründet die umgebende Panzerung des gesamten Raumes, vgl. Canal (2007), S. 107.

Die nicht-alltägliche Atmosphäre und spielerische, auf Überraschungen wartende Stimmung, die im Kopf etabliert wurde, wird nach der friedlichen Stille auf dem Dach fortgesetzt. Auf einer Höhe von zirka 20 Metern ist ein Güterbahnwaggon aus den dreißiger Jahren auf Bahnschienen montiert und scheint im Begriff in den Kopf hineinzufahren. Ein Laufgang führt an die Vorderseite des Waggons wo sich auf Augenhöhe ein rechteckiges Fenster mit getöntem Glas öffnet. Die Besucherin muss dicht an das dunkle Glas herantreten, um in das Innere des Waggons blicken zu können. An dieser Stelle wird die spielerische Stimmung jedoch jäh durchbrochen. Unmittelbar hinter der Scheibe harren ausgemergelt aussehende, menschliche Figuren mit kahlen Köpfen in braunen Gewändern, die leblos herunterhängen (Abb. 33).⁵⁵⁹ Diese unerwartete und unvermittelte Konfrontation mit den expressiven Figuren Eva Aepllis erzeugt einen eindringlichen und verstörenden Effekt und ist eine Erinnerungsstätte an die deportierten und ermordeten Menschen während des 2. Weltkrieges, die die Besucherinnen unmittelbar in die Realität zurückholt und nachdenklich auf den Erdboden entlässt.

Durch die feste Installation der begehbaren Plastik im Außenraum, fernab des Kulturbetriebes wurde der *Cyclop* der Kommodifizierung durch den Kunstmarkt entzogen.⁵⁶⁰ Damit einher ging ebenfalls eine nur geringe wissenschaftliche Beachtung dieses Werkes. Dies nachzuholen, ist in vielerlei Hinsicht lohnenswert.

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive zeichnet sich der *Cyclop* durch Rezeptionsvorgaben aus, die permanent auf die Destabilisierung des alltäglichen Bewusstseins abzielen. Durch die verwirrende Konstruktion von Gängen, Laufstegen, Gittern, Treppen etc., die keine Prinzipien berücksichtigen, die im alltäglichen gebauten Umfeld üblich sind, wird die räumliche Orientierung der Besucherinnen permanent herausgefordert. Diese werden regelrecht von der Figur absorbiert. Die Struktur ist zwar nach außen hin offen, statt Wänden, gibt es durchlässige Gitter oder Geländer, Treppen führen durch die Luft, überall sind verschachtelte Öffnungen, jedoch gibt es keinen Aussichtspunkt an dem der Blick beabsichtigt in die Umgebung gelenkt wird. Die Aufmerksamkeit wird permanent auf den Kopf und seine Einbauten gelenkt. Interessanterweise übernimmt der *Cyclop* selbst die Aufgabe des Blickes in die Umgebung, während in seinem Inneren die Sinne der Besucherinnen durch die heterogenen Einbauten beansprucht werden.

⁵⁵⁹ Es handelt sich um zirka vierzig von Eva Aepli geschaffene textile Menschenfigurationen.

⁵⁶⁰ Hultén bezeichnete den Kopf deshalb als eine Utopie, vgl. Hultén (1996), S. 63f.

Diese Einbauten sind schnell aufeinanderfolgend, in größtmöglichem Gegensatz arrangiert, sodass stark kontrastierende Sinneseindrücke und Schockeffekte entstehen. Einige Einbauten zeichnen sich durch ein surreales Moment⁵⁶¹ aus. Die Besucherinnen werden so körperlich involviert und die alltäglichen Wahrnehmungsmuster herausgefordert.

Das figurale Element der Skulptur verstärkt das Element des Nicht-Alltäglichen. Die Figur referiert auf das antike Mythem der Zyklopen und darf von innen erkundet werden. Die motivische Idee eines bis zum Hals in den Erdboden eingegrabenen Riesen stammt von Niki de Saint Phalle,⁵⁶² wie auch dessen Umsetzung an der Fassade.⁵⁶³ Bernhard Luginbühl berichtet, dass der ursprüngliche Plan es vorsah, in Australien an der Küste die Füße des Riesen zu bauen, die aus dem Erdboden herausragen.⁵⁶⁴

Ein weiterer lohnenswerter Blick bietet sich an auf die stattgefundenen Zerstörungen durch Unbekannte und die sich daraus ergebende Dynamik. Die naheliegende Frage nach ikonoklastischen Motiven der nächtlichen Eindringlinge scheint mir zum derzeitigen Wissensstand unwahrscheinlich.⁵⁶⁵ Der Status des *Cyclops* in den 1970er Jahren war der einer weit abgelegenen Baustelle, ein undefinierbares Bauwerk auf einem privaten Grundstück inmitten eines weitläufigen Waldes. Das Projekt wurde weder von öffentlichen Geldern finanziert, noch handelte es sich um ein Repräsentationsmonument für eine politische oder sonstige Instanz.⁵⁶⁶ Es scheint vielmehr, dass das Interesse durch die rege, undefinierbare Tätigkeit vor Ort geweckt wurde.⁵⁶⁷ Vermutlich war es gerade die Unbestimmbarkeit der Arbeiten, die ein Inspizieren des Bauplatzes durch Unbekannte heraufbeschwor. Das von den Schrottplätzen herbeigeschaffte verrostete Alteisen – ein Material, das rein physisch

⁵⁶¹ Dies meint hier: die nur geringfügige Veränderung eines „normalen“ Zustandes.

⁵⁶² Bernhard Luginbühl schreibt in seinem Rückblick „Niki de Saint Phalle habe ihn [Tinguely] überredet etwas Großes zu machen. zum Beispiel ein bis zum Kopf eingegrabenes Monster.[...] Tinguely ungeduldig, von Niki angestachelt“ Luginbühl (1988), S. 282.

⁵⁶³ Vgl. Die Entwurfskizzen und Modelle im Museum Tinguely, Pardey (2012), S. 106f. und S. 311.

⁵⁶⁴ Lütgens (2000), S. 313; Diese Idee lässt an Diskurse um die belebte Materie in der Frühen Neuzeit denken und an Gemälde anthropomorpher Natur, vgl. Bredekamp (1981), S. 5-37.

⁵⁶⁵ Gamboni adaptiert den historischen Begriff des Ikonoklasmus auf zeitgenössische Phänomene der Zerstörung oder Beschädigung von Kunstobjekten. Er versteht unter ihm die „Gesamtheit der Gewaltakte, die willentlich von individuellen oder schwach organisierten Subjekten, ohne explizite theoretische Grundlage gegen Objekte gerichtet sind, die offiziell den Status von Kunstwerken haben.“ Vgl. Gamboni (1989), S. 15 und Anm. 9.

⁵⁶⁶ Zur symbolischen Gewaltausübung von Kunst im öffentlichen Raum vgl. Gamboni (1989), S. 19f.

⁵⁶⁷ Canal schreibt von kursierenden Gerüchten einer illegalen Schnapsbrennerei, vgl. Canal (2007), S. 107.

mit der industriellen Welt und dem Zustand der Verwahrlosung assoziiert wird⁵⁶⁸ – mobilisierte destruktive Kräfte oder die bereits geschweißten Elemente wurden in ihrem Status als „Kunstobjekt“ von den Eindringlingen nicht als solche erkannt bzw. anerkannt. Die Zerstörungen markieren den Beginn des einsetzenden Schlagabtauschs zwischen Tinguely und den von ihm „pénérateurs“ genannten Eindringlingen. Saint Phalle beschreibt die erste Zeit dieser anonymen Auseinandersetzung als eine Art Wettkampf, den Tinguely mit dem Ziel austrug die *pénérateurs* mit schlaun und ausgeklügelten Systemen zu verwirren.⁵⁶⁹ So wurden falsche Türen und Treppen gebaut, die ins Nichts führten:

„der kopf wurde stetig sicherer gemacht.
stachelkragen, falsche türen, stacheldraht ins maul
gestopft, ein riesenvorhängeschloss in die türe
gehängt in die runde eingangstüre ein gitter aus
winkeleisen das aus einer piranesiradierung eines
kerkers stammen könnte.“⁵⁷⁰

Der *pénérateurs* gaben sich nicht geschlagen und verursachten erhebliche Probleme beim Fortgang der Arbeiten:

„...statt dass der kopf fertiger wurde gabs immer
mehr zu flicken. [...]der kopf überstand auch einen
brand, durch ein kleines loch in der decke unseres
depots liess man brennende putzfäden fallen,
vielleicht nur um zu gucken was eigentlich in
diesem verrammelten loch drin ist.“⁵⁷¹

Im Laufe der Zeit wirkten die angebrachten Vorrichtungen erheblich auf die Gestalt des *Cyclop* ein: „es kam die zeit des verbarrikadierens, überall wurden zusätzliche bleche angeschweisst, noch mehr geheimtüren gabs etc. [...]“ Saint Phalle charakterisiert den *Cyclop* schließlich gar als eine Festung „La Tête a commencé petit à petit à devenir une forteresse.“⁵⁷²

Diesen Vandalismus möchte ich nun im Kontext der in Kapitel II.2.3 aufgeworfenen Linie der Partizipation und der eingenommenen Position des Künstlers diskutieren. Mit den *Méta-Matics* verblieb Tinguely als Ideengeber und Konstrukteur der Maschine in einer unangetasteten Position. Die Zeichnung war das lediglich Endprodukt eines ästhetischen Prozesses, namentlich der Interaktion zwischen Betrachterin und

⁵⁶⁸ Gamboni stellte in seiner Fallstudie zu den Zerstörungen an den Plastiken der 7. Schweizer Plastikausstellung 1980 in Biel fest, dass die Plastiken aus Alteisen auffallend mehr Beschädigungen auf sich gezogen hatten, als diejenigen, die in traditionelleren Materialien gearbeitet waren. Vgl. Gamboni (1989), S. 16-19..

⁵⁶⁹ „Une longue lutte entre Jean et eux était amorcée. Au début, j’avais l’impression que pour Jean c’était un jeu d’être plus malin que l’agresseur, faire des fausses portes.“ Saint Phalle (1988), S. 276.

⁵⁷⁰ Luginbühl (1988), S. 285.

⁵⁷¹ Luginbühl (1988), S. 288.

⁵⁷² Saint Phalle (1988), S. 276.

Méta-Matic, der durch Tinguely gestaltet wurde. Die Betrachterin füllt eine von Tinguely vorgesehene Leerstelle aus, innerhalb derer ihr begrenzter Handlungsspielraum eingeräumt wird (Auswahl des Stiftes, Bewegungsintervalle) und die *Méta-Matic* führt spezifische vom Künstler vorgegebene Bewegungen ebenfalls innerhalb eines kleinen Handlungsspielraumes aus. Der Künstler tritt zwar bei dem Endprodukt der Zeichnung die Gestaltungsmöglichkeiten an die *Méta-Matic* und die Teilnehmerin ab, er bleibt jedoch die alleinige Instanz, die den ästhetischen Prozess gestaltet. Bei dem Vandalismus am *Cyclop* kehrte sich diese Machtverteilung um. Tinguely verlor als Künstler jegliche Kontrolle über die Handlungen, die des Nachts an seinem Werk von Unbekannten vorgenommen wurden und konnte auf deren Aktionen nur reagieren. Begreift man die *pénétrateurs* als das Publikum von Tinguely, so verteilte sich die Macht zwischen Künstler und Publikum hier gleichberechtigt auf beide Instanzen. Im Falle der *pénétrateurs* kann deshalb von einer tatsächlichen Mitwirkung am Bauverlauf gesprochen werden.

Neben dem *Cyclop* verfolgte Saint Phalle weitere Projekte, die sich explizit an ein Publikum richten und zur Benutzung auffordern. Das figürliche Element tritt hier besonders hervor.

3.4.2. Spielplastiken

Le Rêve de l'Oiseau

Zwischen 1969 und 1971 realisierte Saint Phalle ihr erstes Einzelprojekt figürlicher Architekturen.⁵⁷³ Rainer von Diez (Prinz von Hessen) kaufte ein Gelände in der südfranzösischen Stadt Le Plan-de-la-Tour im Département Var und arbeitete mit Saint Phalle und weiteren Mitarbeitern an drei Wohnbauten. Es handelt sich um drei figürliche Architekturen aus Holz, Polyester, Glas u.a. Materialien, die in das baumbestandene Gelände auf drei Ebenen eingebettet sind und verschiedene Wohnaufgaben übernehmen: *Le Rêve de l'Oiseau* ist Küche und Aufenthaltsraum, *Big Clarice* das Badezimmer, *La sorcière* beherbergt die Toiletten. Die Form und Bemalung von *Big Clarice* orientiert sich an *Clarice Again* (1966/67)⁵⁷⁴ und kann als Weiterentwicklung von *Nana Maison II* gelesen werden – eine aufrecht stehende Nana mit massiven Brüsten und kleinem Kopf mit einem Eingang in ihrer rechten Seite. *La sorcière* besteht aus einer kegelähnlichen Grundstruktur (Abb.34). Der

⁵⁷³ Als „figürliche Architekturen“ bezeichne ich die folgenden Bauten, da sie Funktionen einer Wohnarchitektur übernehmen, jedoch figürlichen Formen verwenden.

⁵⁷⁴ Abb. in Weber (2011), S. 109.

Körper wird durch einen Umhang mit dynamischem, nach oben verlaufenden Faltenwurf gebildet. Über dem Eingang in das Innere, der wie ein geöffnetes Gewand anmutet, blickt das anthropomorphe Gesicht mit hervorstehendem Kinn, wulstigen Lippen, einer flachen Nase und großen Augen entrückt nach vorne. Der Kopf läuft dreieckig zusammen und schließt die kegelartige Form der gesamten Architektur ab. Alles ist einheitlich mit silberner Farbe überzogen.

Das langrechteckige Gebäude *Le Rêve de l'Oiseau* weist ebenfalls eine silberne, faltige Oberfläche auf, hier jedoch bestehend aus unregelmäßigen, in alle Richtungen verlaufenden Falten (Abb. 35). In die entstehenden Ausbuchtungen sind an der Nordseite ein Fenster und eine Tür eingelassen und Skulpturen aufgebracht. Der namensgebende Vogel steht mit ausgebreiteten Schwingen in polychromer Bemalung auf dem Flachdach, ein reptilähnlicher, orangener Kopf reckt sich über dem Fenster nach vorne, neben der Eingangstür steht eine Frauenfigur in einem gelben Kleid, roten Absatzschuhen, sorgsam gescheitelter Haarpracht und einer Handtasche. Auf der Tür windet sich eine schwarze, spinnenähnliche Figur. Auf der Südseite ist eine kleine Terrasse mit einem Tisch und einer Sitzbank in silberner Farbe angegliedert.⁵⁷⁵

Seit 2007 steht das Ensemble unter dem Namen *Le Rêve de l'Oiseau* als *monument historique du Var* unter besonderem Schutz, befindet sich jedoch in Privatbesitz und ist für die Öffentlichkeit nicht zugänglich.⁵⁷⁶

Der Golem

Auf Initiative des Kunsthistorikers Martin Weyl, der in den 1970er Jahren Kurator am *Israel Museum* war,⁵⁷⁷ und mit der politischen und finanziellen Unterstützung des damaligen Bürgermeisters von Jerusalem, Teddy Kollek, gestaltete Saint Phalle eine begehbare Plastik für Kindern in dem Viertel *Kiryat HaYovel* in West-Jerusalem. Die Infrastruktur der Stadt Jerusalem hinkte zu dieser Zeit der demographischen Entwicklung hinterher, da die Bevölkerungszahlen Jerusalems nach der Staatsgründung Israels stetig anwuchsen.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Abbildungen während der Bauarbeiten in Hultén (1992), S. 88; Fotografien aus dem Jahr 2002 in: Hultén (2002), S. 207ff.

⁵⁷⁶ <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Politique-culturelle/Conservation-regionale-des-monuments-historiques/Protections-au-titre-des-monuments-historiques-en-Paca/Monuments-historiques-du-Var> (letzter Abruf 20.07.2012)

⁵⁷⁷ Willem Sandberg war in dieser Zeit im Vorstand des *Israel Museums*. Weyl kannte das *Paradis fantastique* aus dem New Yorker Central Park, das Saint Phalle und Tinguely für den französischen Pavillon der Weltausstellung 1967 in Kanada geschaffen hatten und dort vorübergehend ausgestellt wurde, siehe Saint Phalle (1991), S. 4f.

⁵⁷⁸ Vgl. Hauck (2004), S. 61-64.

Die Bauarbeiten zu der Plastik begannen am 17. März 1972. Jean Tinguely, Paul Wiedmer und Rico Weber schweißten die massive, zirka 13 Meter hohe Stahlkonstruktion für den *Golem*,⁵⁷⁹ die anschließend mit Sprüzzement überzogen und Polyesterfarben bemalt wurde.⁵⁸⁰ Auf der figurativen Ebene lässt sich der Golem als ein amorphes Kopfwesen mit drei gewaltigen Zungen charakterisieren (Abb. 36). Die innen hohle Figur wächst über einem halbrunden Grundriss empor, der im Süden, Westen und Osten durch weit in den Raum schwingende Auswüchse durchbrochen wird. Der Aufriss verjüngt sich nach oben, schließt auch dort halbrund ab und wird an mehreren Stellen durch hakenartige Auswüchse durchsetzt. Im Osten führt eine in die Struktur eingearbeitete Treppe nach oben in einen kleinen gewölbten Raum, von dem drei Rutschen Richtung Norden wieder auf das sandige Bodenniveau führen. Die Rutschen und die kleine Öffnung, aus der sie herausragen, sind rot gestrichen. Im halboffenen, weiß gestrichenen Innenraum auf dem Erdbodenniveau sind Sitzbänke in die Wand eingearbeitet. Außer den roten Rutschen ist die gesamte Figur weiß bemalt, die durch schwarze, gewellte und miteinander verbundene Farbfelder geteilt wird. Oberhalb der Öffnung formt sich die Struktur zu zwei Augen und einer Nase aus. Der restliche Körper wirkt durch die Bemalung und Ausbuchtungen undefiniert fließend, als habe er sich aus der Erde erhoben und sei in diesem Moment der Bewegung erstarrt. Die Plastik ist in ganz Israel unter dem Namen „*hamifletzet*“ (das Monster) bekannt und erfreut sich seit ihrer Eröffnung 1972 großer Beliebtheit.⁵⁸¹

Der offizielle Name *Golem* geht auf das Alte Testament zurück und bedeutet im Hebräischen „eine noch ungeformte Masse“.⁵⁸² Um das alttestamentarische Motiv entwickelten sich diverse Erzählungen, von denen die Geschichte des Prager Golems eine immense Wirkung bis in die heutige Zeit entfaltete.⁵⁸³ Im 18. Jahrhundert wurde dem Prager Rabbi Jehuda Löw (1512-1609) unterstellt, er habe 1580 ein belebtes Wesen geschaffen, das die jüdische Gemeinde gegen Pogrome schützen sollte. Diese Legende wurde in der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufgegriffen und durch Film, Comics, Computerspiele und andere moderne Medien weltweit

⁵⁷⁹ Das Modell mit dem das Projekt vor dem Stadtrat beantragt wurde, befindet sich heute im Israel Museum, das ich dank der freundlichen Unterstützung von Martin Weyl untersuchen durfte.

⁵⁸⁰ Die Bauarbeiten dauerten sieben Monate, eine Baudokumentation in Bildern und Berichten in: Saint Phalle (1991)

⁵⁸¹ Die wenigsten wissen, dass *hamifletzet* das Werk einer international bekannten Künstlerin ist. Diese Beobachtung kann ich nach einem längeren Aufenthalt in Jerusalem bestätigen.

⁵⁸² Wöll (2001), S. 235.

⁵⁸³ Vgl. Baer (2012), S. 22-28.

populär.⁵⁸⁴ Die Form der Jerusalemer Plastik nimmt sich aus den zeitgleichen figurativen Darstellungen des Prager *Golems* aus.⁵⁸⁵ Die amorphe, fließende Form des Kopfwesens korrespondiert mit der hebräischen Bedeutung des alttestamentarischen Wortes גולם „Ungeformtes“. Eine situative Deutung legt es nahe, die Figur des Jerusalemer *Golem* als eine Figuration des alttestamentarischen Wortes zu lesen, da sich alle drei der in Jerusalem konkurrierenden Religionen auf das Alte Testament zurückführen. Die drei Zungen des Saint Phalle'schen *Golem* verbildlichen in diesem Moment die drei monotheistischen Religionen.

Saint Phalle schuf mit dem *Golem* zum ersten Mal ein Werk im öffentlichen Raum. Wuchs der *Cyclop* im Wald von Milly-la-Fôret zunächst unbemerkt heran und erregt dort nur wenig die Aufmerksamkeit der Passanten, so war der *Golem* von Beginn an auf einen großen Publikumsverkehr angelegt. Das Publikum wird durch verschiedene Rezeptionsvorgaben adressiert. So sitzt die Figur prominent erhöht an einer stark befahrenen Straßenkreuzung. Bäume im Rücken, blickt sie in die Richtung des Verkehrs und ist für die Passanten und vorbeifahrenden Menschen unübersehbar (Abb.37). Aus der Nähe betrachtet entschlüsselt sich schnell die Nutzungsmöglichkeit der Plastik als Rutsche, was jegliche mentalen Zugangsbarrieren aufhebt. Die phantastische Form der Figur knüpft an keine andere bekannte Darstellungstradition eines spezifischen Motivs der in Israel siedelnden Kulturen an. Hinsichtlich der schwierigen politischen Konstellation vor Ort trägt diese semantische Offenheit der Figur eine kulturübergreifende, inkludierende Dimension. Saint Phalle zeigt mit ihrer ersten Auftragsarbeit für den öffentlichen Raum eine sichere Kenntnis der spezifischen Konstellationen vor Ort und bettet ihre Plastik mit viel Feingefühl in die komplexen Verflechtungen der politischen, bildlichen und religiösen Traditionen Jerusalems ein, die auf positive Resonanz bei der Bevölkerung stößt.

Le Dragon de Knokke

Für die Kinder des belgischen Industriellen Roger Nellens schufen Saint Phalle und Tinguely 1973 die figürliche Spielarchitektur *Le Dragon de Knokke* (Abb. 38). Auch hier schweißte Tinguely die Stahlkonstruktion, die sodann mit Sprühbeton überzogen wurde. Auf den Resten einer Mauer, der St.-Paul Festung aus dem 17. Jahrhundert, windet sich nun über 25 Meter ein bis zu sechs Meter hoher Körper durch den

⁵⁸⁴ Vgl. Baer (2012), S. 69-150, Wöll (2001), S. 243.

⁵⁸⁵ Vgl. Deppner (2001).

südöstlichen Gartenbereich des Anwesens von Fabienne und Roger Nellens. Kernstück ist ein unförmiger Kopf, der mit seinen ungleichen Augen aus Plexiglas, der flachen Nase und dem geöffneten, rot gestrichenen Mund, aus dem eine rote Rutsche herausführt, stark an den *Golem* in Jerusalem erinnert. Die Figur verfügt über eine krallenähnliche Pranke, die an ihrer Rechten in den Boden greift und über einen langen, flach auslaufenden Schwanz mit hervorstehenden Noppen. Die Bemalung des weißen Körpers ist farbiger und figurativer als bei dem *Golem*; Saint Phalle verwendete für sie charakteristische Motive wie Hände, Blumen, Schlangen, eine Frau in frontaler Ansicht, Spinnen und Herzen. Rechts unterhalb des Mundes führt eine halbrunde Tür ins Innere; dort sind eine Küche, ein Schlaf-, Bade- und Spielzimmer untergebracht. Diese sind in nüchternem Weiß gehalten mit Malereien von Keith Haring, Roger Nellens und einem Leuchter von Jean Tinguely.⁵⁸⁶ 2004 wurde der figürlichen Architektur Denkmalstatus verliehen.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Vgl. Gaigneron (1986), S. 41-47.

⁵⁸⁷ Zum Eintrag im *Inventaris Onroerend Erfgoe*, siehe <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/dibe/relict/59022> (letzter Aufruf am 23.07.2012).

III IL GIARDINO DEI TAROCCHI

1. DOKUMENTATION

Die folgende Beschreibung orientiert sich an dem Prozess der räumlichen Aneignung durch die Besucherin. Die Mehrsichtigkeit und Begehbarkeit einzelner Figurationen wird dadurch erst im Laufe der Beschreibung evident, da sie der Bewegung durch den Raum folgt, die an zeitliche und leibliche Parameter gebunden ist.⁵⁸⁸

1.1. Beschreibung

Die von agrarwirtschaftlichen Flächen umgebene Gemeinde Capalbio liegt in der südtoσκanischen Region Maremma an der Via Aurelia, zirka 120 Kilometer im Norden von Rom und 220 Kilometer südlich von Pisa. Touristisch ist die Gemeinde nur in geringem Ausmaß erschlossen, Schnellstraßen enden etwa 60 Kilometer nördlich in Grosseto, oder 50 Kilometer südlich in Civitavecchia; ein fünfmal täglich verkehrender Regionalzug bindet sie an das Schienennetz an. In einem Ortsteil von Capalbio, der noch einmal sechs Kilometer vom Ortszentrum entfernt liegt, erstreckt sich auf einem baumbewachsenen Gelände am südöstlichen Hang einer leichten Erhebung der *giardino dei tarocchi* Niki de Saint Phalles. Auf dem zwei Hektar großen Gelände versammelt sich ein breites Spektrum an künstlerischen Ausdrucksformen (Abb. 1).

Empfangen wird die Besucherin zunächst von einem großen, ordentlich angelegten Parkplatz am Fuß des Hanges, der auch imstande ist, Reisebusse aufzunehmen. Zwischen dem 1. April und dem 15. Oktober ist der *giardino dei tarocchi* täglich zwischen 14.30 Uhr und 19.30 Uhr geöffnet. Der reguläre Eintrittspreis beträgt zwölf, mit Ermäßigung sieben Euro.⁵⁸⁹

Der Zutritt in den inneren Bereich des Geländes wird durch ein Gebäude des Schweizer Architekten Mario Botta markiert und reguliert (Abb. 2). Der Flachbau steht der Besucherin auf einer Breite von 42 Metern und fünf Metern Höhe im Weg. Das Verbandmauerwerk aus lokalem Naturstein wird akzentuiert durch waagrecht verlaufende Fugen. Der sechs Meter tiefe Bau wird in der Mitte der Langseite durch eine überhalbkreisförmige Öffnung komplett durchbrochen. In deren Mittelpunkt ist ein von unten halbrund aufragender, stählerner Einbau angebracht, der die Kreisform

⁵⁸⁸ Es existiert kein vorgegebener Weg durch den Ort, ein Aspekt der in Kapitel III.3.2. erörtert wird, Die Beschreibungsroutе ist folglich willkürlich gewählt und beruht auf einer Auswahl durch die Autorin.

⁵⁸⁹ Stand 27.08.2013 [nikidesaintphalle.com]

des Mauerdurchbruchs aufnimmt. In der linken Gebäudehälfte ist die Kasse untergebracht, in der rechten Hälfte ein Verkaufsladen mit Accessoires und Literatur durch den man beim Hinausgehen geleitet wird. Ein kleiner gezeichneter Plan auf der Rückseite der Eintrittskarte zeigt die Verteilung der 22 Figurationen der *tarocchi* in dem Areal mit einer Auflistung ihrer Namen (Abb. 2a). Ein Blick darauf lässt erkennen, dass die räumliche Anordnung keinem Schema folgt. Ebenso wird deutlich, dass der Plan stark simplifiziert ist und Entfernungen nicht exakt wiedergegeben sind. Laut dem Plan müsste die Besucherin direkt beim Verlassen des Eingangsbaus der ersten Figuration gegenüber stehen. Im inneren Bereich des Geländes angelangt, trifft man jedoch zunächst auf eine Inschrift der Künstlerin, die über zwölf in Zweierreihen nebeneinandergestellte Fliesen verläuft (Abb. 65).

Links der Tafel führt ein Naturweg den Hang hinauf nach Westen und beschreibt nach zirka 70 Metern eine Rechtskurve. Nach weiteren 100 Metern mündet er von Süden in einen kreisförmigen von Felsen gerahmten Platz⁵⁹⁰. Auf dem oberen Ende der zirka vier Meter hohen Felsen thronen die Figurationen der *Kaiserin* (Trumpf III⁵⁹¹) im Nordwesten und der *Hohepriesterin* (Trumpf II) und des *Magiers* (Trumpf I) im Norden. Von der insgesamt zehn Meter hohen figürlichen Architektur⁵⁹² der *Kaiserin* sieht die Betrachterin zunächst nur zwei gewaltige in den Boden greifende Pranken, die mit Keramik in kräftigen Primär- und Sekundärfarben bedeckt sind. Darüber erhebt sich der in sanftem rosa gehaltene Oberkörper einer dunkelhäutigen Frau mit zwei gewaltigen Brüsten, die mit Herzen und floralen Mustern dekoriert sind. Der mit einer roten Krone bekrönte Kopf wird von hellblauem, offenem Haar umrahmt und ist mit roten Lippen, grünem und blauem Lidschatten und einer Halskette verziert (Abb. 3).

Rechts der *Kaiserin* sitzen zwei übereinandergestapelte Köpfe, die gemeinsam eine Höhe von zirka zwölf Metern erreichen (Abb. 4). Es sind die begehbaren Plastiken der Trümpfe I und II. Der untere Kopf der *Hohepriesterin* wird durch einen ovalen Aufriss gebildet und ist mit kleinteiliger, rechteckiger Keramik in einem kräftigen hellblau bedeckt. Zwei sich in Größe und Farbe – rot und dunkelblau –

⁵⁹⁰ Im Laufe der Argumentation wird auf diesen Ort mit den Worten ‚runde Platzanlage‘ rekuriert.

⁵⁹¹ Da die Figuren von Niki de Saint Phalle den 22 sogenannten *tarocchi*/Trümpfen aus Tarotkartensätzen zugeordnet wurden, wird die jeweilige Nummer jeweils in Klammern hinter jede Figuration gestellt. Die durch Saint Phalle vorgenommene Zuordnung findet sich in der Publikation Saint Phalle (2000) und auf der Webseite des Tarotgartens nikidesaintphalle.com.

⁵⁹² Als „figürliche Architektur“ bezeichne ich die Kaiserin, da sie Funktionen einer Wohnarchitektur erfüllt (sie verfügt über eine Küche, ein Badezimmer, einen Schlaf- und Wohnbereich), die jedoch in einer figürlichen Form angesiedelt sind.

unterscheidende Öffnungen markieren die Augen, dazwischen wölbt sich eine flache Nase nach vorne. Aus dem weit geöffneten Mund der *Hohepriesterin* fließt Wasser 21 mit hellblauer Keramik bedeckte Stufen herunter und mündet in ein tief in das Rund der Platzanlage ausgreifendes Wasserbassin. Aus der linken Kopfhälfte der *Hohepriesterin* wachsen sich unregelmäßig windende Stränge heraus, die in dunklem blau mit silbernen Fugen mosaiziert sind und gleichzeitig als Treppen dienen.⁵⁹³

Der Kopf des *Magiers* sitzt auf dem Kopf der *Hohepriesterin*; beide blicken nach Südosten. Auch dieser Kopf besteht aus einer ovalen Grundstruktur, ist jedoch etwas kleiner. Darin öffnet sich ein ovaler Mund unter einer flach nach vorne tretenden Nase. Die Augen werden durch zwei ovale Stege gebildet, die sich aus der Brüstung der Aussichtsplattform auf seinem Kopf nach oben wölben. Auf der Aussichtsplattform reckt sich eine ausgestreckte, rechte Hand nach oben. Die gesamte Figuration ist mit kleinteiligen Spiegeln in rechteckiger und dreieckiger Form bedeckt.

Eine unregelmäßig sich nach oben und unten wölbende Mauer umfasst das Wasserbassin auf der kreisförmigen Bodenfläche des Platzes. Aus ihm windet sich eine dicke Schlange die 21 Stufen zum Mund der *Hohepriesterin* nach oben. Im Bassin erzeugt die kinetische Plastik das *Rad des Schicksals* (Trumpf X) von Jean Tinguely durch mehrere, sich gegenläufig bewegende Düsen abwechslungsreiche Wasserspiele.

Im Südwesten des Platzes krallt sich die Verbildlichung des Trumpfes XI – die *Stärke* – an einen Felsen (Abb. 5). Ein viereinhalb Meter großer, grün funkelnder Drache mit bunten Flügeln, einem mächtigen, schneeweißen Gebiss, dunklen Stacheln und einem gewaltigen Schwanz scheint den felsigen Untergrund nach oben zu klettern. Dort steht ihm auf der Höhe seines Kopfes eine 1,80 Meter große, weibliche Figur in einem weißen, bodenlangen Kleid und orangenem offenen Haar frontal gegenüber. Ihr Gesicht ist verwittert. Erkennbar sind jedoch noch die Formen der Nase und des Mundes. Das linke Auge des Drachens ist so konzipiert, dass es die Betrachterin von jeglichem Standpunkt aus anblickt.

In östlicher Richtung des Platzes führt ein schmaler betonierter Weg mit Treppenstufen durch die Figuration der *Sonne* (Trumpf XIX), einem freistehenden, torähnlichen Bogen mit einer Höhe von 4,5 Metern (Abb. 6). Auf dem halbrunden, in

⁵⁹³ Beim weiteren Gang durch den Garten gelangt man über diese hinauf zum Magier.

dunklem blau mosaizierten Bogen ruhen die roten Krallen eines aufrecht stehenden, drei bis vier Meter großen Vogels mit weit ausgebreiteten Flügeln und einem weit nach vorne ragendem Schnabel. Auf dem Kopf trägt der Vogel einen Strahlenkranz. Flügel und Haupt sind mit Keramik in verschiedenen Gelb- und Orangetönen bedeckt. Der Körper ist mit kleinen rechteckigen Spiegeln verkleidet und trägt auf der Brust und dem Rücken jeweils eine gelbe Sonnenscheibe von der rote und gelbe Strahlen ausgehen. Auch diese Figur blickt in die runde Platzanlage.

Durch den Bogen führen Treppenstufen den Hang hinauf nach Norden. Obwohl direkt nach dem Bogen auch eine Treppe den Hang hinunter nach Osten führt, wird die Besucherin durch in die Stufen eingeschriebene arabische Ziffern nach oben geführt. Mit der Zahl 21 endet die Nummerierung auf der Höhe des *Hohepriesters*, der zur Rechten des schmalen Weges liegt. Die monumentale, begehbare Plastik von Trumpf V wird gebildet durch drei gekrümmte, verspiegelte Säulen, die in einer Höhe von fünf Metern eine schwarze Plattform tragen, auf der zwei menschliche Figuren (männlich und weiblich) knien und einen Stab mit einem dreifachen Kreuz nach oben halten (Abb. 7). Zwischen den drei Säulen sind durch Befestigungen drei pyramidal angeordnete Augen, eine Nase und ein roter Mund angebracht. In die Bodenplattform sind zweidimensionale Darstellungen eingelassen. Auch der *Hohepriester* blickt nach unten in die Platzanlage.

Dieser Figur gegenüber steht ein begehbarer Baum mit weit in alle Richtungen ausgreifenden Ästen, die in zwölf Schlangenköpfen enden (Abb. 8). Seine Oberfläche ist mit gebrochener Keramik bedeckt, in südöstlicher Himmelsrichtung ist diese in den Farben schwarz-weiß, auf der gegenüberliegenden Seite in kräftigen Spektralfarben gehalten. Einige Keramikplatten enthalten bildliche Darstellungen und Beschreibungen von Momenten des Privatlebens der Künstlerin, in anderen nimmt sie Bezug auf die gesellschaftliche und politische Situation in Italien. Saint Phalle nannte ihn den *Baum des Lebens*. In seinem verspiegelten höhlenartigen Inneren hängt, durch ein Seil am rechten Fuß befestigt, kopfüber der *Gehängte* (Trumpf XII) – eine menschliche Figur mit gelben herabhängenden Haaren, deren Silhouette durch Konturen in dunklem blau geformt wird. Durch den ovalen Durchbruch blickt man der Figur direkt in das Gesicht (Abb. 9+10).

Westlich vom *Baum des Lebens* im Abstand von nur einem Meter beginnt eine Treppe, die auf die Aussichtsplattform des *Magiers* führt. Die Stränge, die aus dem Gesicht der *Hohepriesterin* herauswachsen, verdichten sich hier zu einer schmalen,

sich nach oben windenden Form in die unregelmäßig hohe Treppenstufen eingelassen sind. Die schmalere Stränge bilden gleichzeitig das Treppengeländer, das durch unregelmäßige Öffnungen durchbrochen wird. Alles ist mit Keramikteilen in verschiedenen Blautönen überzogen. Die Keramik des Treppengeländers geht über in die Brüstung der Aussichtsplattform auf dem Kopf des *Magiers*, die sich unregelmäßig nach oben und unten, wie auch nach vorne und hinten, um die sich dort erhebende Hand herumwindet (Abb. 11+12).

Auf dem Erdbodenniveau schmiegt sich hinter der Treppe ein halbrunder, architektonischer Rahmen an die geschwungene Wand der *Hohepriesterin* (Abb. 13). Erst beim Betreten dieses Rahmens zeigt sich der Durchbruch in ihren Innenraum. Dort entspringt das Wasser und fließt in ein kleines Becken bevor es aus dem Mund die 21 Stufen hinunterläuft. Der Raum zeichnet sich durch Unebenheit in allen Dimensionen aus (Abb. 14+15). Die Wand wölbt sich nach vorne und nach hinten, der geflieste Boden ist schief nach oben und unten ausgedellt. In der Raummitte trägt eine Säule die Decke des nächsten Zwischengeschosses. Sie ist in der Art eines Baumstammes geformt, mit sich vierfach teilenden Ästen am oberen Ende. In der linken hinteren Ecke steht die anthropomorphe, in ein Gewand gehüllte Skulptur *Der Mönch*⁵⁹⁴ auf einem Büchersockel. Neben ihr führt eine geschwungene Treppe an der Wand entlang nach oben auf das Zwischengeschoss. Man befindet sich dort hinter den Augen und der Nase der *Hohepriesterin* und kann aus ihnen herausblicken (Abb. 16+17). Die gesamte innere Raumstruktur der *Hohepriesterin* ist gleichförmig in einem dunklen Ultramarinblau gestrichen, auf das kleine, runde Spiegel aufgebracht sind. Die Skulptur *Der Mönch* trägt ebenfalls diese Farbe.

Vom Zwischengeschoss führt eine in die Wand eingelassene Wendeltreppe weiter nach oben in den Kopf des *Magiers* (Abb. 18). Der dortige Raum ist klein und niedrig (Höhe zirka zwei Meter) und wird durch den Mund des *Magiers* belichtet, der gleichzeitig einen weiten Ausblick auf das Küsten zur Verfügung stellt. Der schottische Maler und Musiker Alan Davie (*1920) malte diesen Raum um 1990 in kräftigen Spektralfarben in gewundenen und floralen Formen aus, in die Symbole und Schriftzeichen aus verschiedenen Kulturkreisen eingeschrieben sind (Abb. 19-21).⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Von der Griechin Marina Karella, Pietromarchi (2010), S. 72.

⁵⁹⁵ Vgl. Caracciolo (2010), S. 17; Pietromarchi (2010), S. 73.

Nördlich des *Baums des Lebens* steht die in schwarz und weiß gehaltene, begehbare Plastik der *Gerechtigkeit* (Trumpf VIII). Die zirka acht Meter hohe weibliche Figur verschmilzt mit einer Waage, indem die Waagschalen an der Stelle der Brüste positioniert sind, die die gesichtslose Figur mit beiden Armen umschlungen hält. Das Drahtgestell der restlichen Waage reicht weit über den Kopf der Figur hinaus. Ihr Körper ist mit einem bodenlangen, schwarzweiß gestreiften Kleid bedeckt, das aus leicht spiegelnder Keramik gebildet wird. Durch die ausgesparte, halbrunde Öffnung zwischen ihren Beinen führen drei Stufen in den Innenraum der Figur. Der Eingang ist durch ein Gittertor und ein massives Schloss gesichert, hinter dem eine kinetische Plastik Jean Tinguelys aus Eisenschrott und Tierknochen über den gesamten Garten hörbare, quietschende und krächzende Geräusche von sich gibt (Abb. 22-24).

Auf der gleichen Höhe im Westen erheben sich der *Kaiser* (Trumpf IV) und der *Turm von Babel* (Trumpf XV), die gemeinsam zu einer architektonischen Plastik⁵⁹⁶ verschmelzen (Abb. 25). Es handelt sich um einen durch eine drei Meter hohe Mauer eingefassten Bezirk. Die Mauer ist mit polychromen Keramikbruchstücken überzogen. Auf der Mauer steht eine rote, mehrere Meter hohe Rakete. Nördlich davon wächst ein geschwungener Turm empor mit einer dreifachen, vergoldeten Zwiebelhaube und unregelmäßigen Ausbeulungen an allen Seiten. Daneben steht ein kleineres, massiges Bauteil, das durch eine Verbindungsbrücke an den Turm angeschlossen ist. An beiden Bauteilen schieben sich runde, schwarz gestrichene Öffnungen aus der gewundenen Fassade. Die gemeinsame Außendekoration mit gebrochener Keramik in rötlich-orangen Farben weist die beiden als zusammengehörig aus. Im Nordwesten ragt der sich nach oben verjüngende *Turm von Babel* (Trumpf XVI) mit zahlreichen Fenstern in unterschiedlichen Formen über 15 Meter empor. Sein Äußeres ist komplett mit kleinteiligen Spiegelfliesen bedeckt, die an jeder der vier Seiten unterschiedliche Formen aufweisen. Das Dach ist nach Westen aufgeklappt und hängt an der Fassade. Im Turmstumpf steckt eine kinetische Eisenskulptur (*Eos*) Jean Tinguelys, die mit einem Elektromotor ausgestattet ist und sich bewegt (Abb. 26).

⁵⁹⁶ Hier adaptiere ich Teile, der von Ute Müller vorgenommenen Definition: Eine architektonische Skulptur ist ihr zufolge „eine skulpturale Auseinandersetzung mit architektonischen Phänomenen, die formal wie inhaltlich Architektur im weitesten Sinne zum Thema hat. Auf formaler Ebene können sie durch architektonische Formen inspiriert - jedoch ohne abbildhaften Charakter, unbelastet funktionaler Forderungen und materieller Überlegungen - den Gestaltungsrahmen tektonischer Elemente zur Untersuchung von Raumsystemen ausschöpfen. [...] Wichtiges Unterscheidungskriterium zur Architektur ist die fehlende Gebrauchsfunktion, die sie zu einem rein ästhetischen plastischen Gebilde macht. [...]“ Vgl. Müller (1998), S. 22. Ich ersetze lediglich den Begriff Skulptur durch Plastik.

Im Osten der Außenmauer öffnet sich ein breiter, schwarzweiß kariert eingefasster Durchgang in den unregelmäßig geschwungenen Innenhof. Dort bilden 25 vor die Außenmauer gestellte Säulen einen umlaufenden Arkadengang. Der Umgang springt an einigen Stellen hervor oder wölbt sich nach hinten; an seinen blau gestrichenen und mit gebrochenen Spiegeln überzogenen Innenwänden sind an einigen Stellen Halbreiefs angebracht, die verwundete Tierfiguren und Porträts der Künstlerin und Jean Tinguelys zeigen. Jede Säule ist individuell mit eigens angefertigten, oft figürlichen Keramiken gestaltet. Drei Bäume (Oliven- und Eichenbäume) wurden in den Innenhof integriert. Dazwischen ergießt sich Wasser aus mehreren Öffnungen an vier weiblichen Figuren in einen Brunnen (Abb. 27+28).

Im Südwesten führt eine Treppe auf den Säulenumgang. Dieser Rundweg wird durch ein wellenförmiges, unregelmäßig hohes Geländer mit Spiegelfliesen gerahmt (Abb. 29). Der Bodenbelag ist mit schwarz-weiß karierten Fliesen bedeckt. (Abb. 30). Der Rundweg führt durch die Beine der innen hohlen, jedoch symmetrisch verspiegelten Rakete und durch die mit Spiegelbruchstücken mosaizierten Untergeschosse des orangenen Turmes und des dazugehörigen ‚Hauptgebäudes‘ (im folgenden *Palast* genannt), in die Spiegelstücke und schwarzweiße Keramiken mit Totenköpfen eingelassen sind (Abb. 31). Im Hauptgebäude führt eine in die Wand eingearbeitete Wendeltreppe in ein kleines Zwischengeschoss und von dort weiter nach oben auf eine kleine Aussichtsplattform (Abb. 32). Über die Verbindungsbrücke gelangt man in einen zirka 1,5 m² kleinen Innenraum des Turmes, in dem aufrechtes Stehen nicht möglich ist. Von dort öffnet sich ein kleiner Balkon Richtung Norden.

Der Rundweg auf der Mauer führt weiter an dem *Turm von Babel* vorbei (Abb. 33), der durch eine Tür betretbar ist, ein weiterer Eingang befindet sich auf dem Erdbodenniveau im Arkadengang (Abb. 34). Das Innere des Turmes verfügt insgesamt über fünf Stockwerke, beginnend auf dem Erdbodenniveau, wo ebenfalls eine Toilette, ein Waschbecken und Stromanschlüsse untergebracht sind. Die Stockwerke werden nach oben hin kleiner und weisen Grundflächen von jeweils nur drei bis vier Quadratmeter auf. Die Innenwände und Decken sind mit kleinteiligen, rechtwinkligen Spiegel- und farbigen Glasstücken bedeckt. Die Lichtöffnungen weisen verschiedene Formen auf und sind farbig verglast (Abb. 35+36).⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Der Turm wurde zeitweise von Mitarbeitern Saint Phalles als Schlafräum genutzt vgl. Saint Phalle (1990), S. 180; An einigen Wänden sind noch Regalbretter angebracht, im Erdgeschoss die sanitären Einrichtungen. Es handelt sich folglich um eine Architektur.

Wieder zurück auf dem Bodenniveau im Innenhof des *Kaisers* öffnet sich neben der Treppe der zweite Durchgang in der Mauer Richtung Süden. Dort wird man der Tatsache gewahr, dass die figürliche Architektur der *Kaiserin* ein Mischwesen aus Frau und Raubkatze ist. Eine Außentreppe führt auf ihren Rücken, dort ist eine Aussichtsplattform mit geschwungenen Sitzmöglichkeiten angelegt (Abb. 37-39). Ein Teil der Plattform wird durch die ausgreifenden blauen Haarsträhnen der *Kaiserin* überdacht (Abb. 40). Ihre Seiten und ihr Hinterteil sind mit beschnittenen Spiegelstücken bedeckt, die durch hellblaue Keramikstreifen zu geschwungenen Feldern zusammengefasst werden. Figürliche Keramiken an ihrer linken Seite und am Hinterteil ahmen die Formen von Weiblichkeitsikonen der europäischen Kulturgeschichte nach (die *Venus von Milo*, die *Artemis* von Ephesos, die *Venus* von Sandro Botticelli), andere tragen die Formen von Saint Phalles *Nanas* (Abb. 41). Das Innere der Figur wird durch eine Öffnung im Hinterteil betreten und diente der Künstlerin in den 1980er Jahren als Wohnraum. Hier befinden sich ebenfalls die Plastik des *Wagens* (Trumpf VII) und die zweidimensionale Figuration des *Gerichts/die Auferstehung* (Trumpf XX) (Abb. 42+43). In der linken Brust ist eine Küche eingebaut, in der Rechten steht ein Bett. Dazwischen führt eine Tür auf eine kleine Außenterrasse zwischen den zwei gewaltigen Brüsten, von der man die runde Platzanlage überblickt.

Passiert man die Kaiserin im Westen, gelangt man zu einem runden, überkuppelten Bauwerk, das außen mit amorph geformten Spiegeln bedeckt ist, die von dicken, sich ebenfalls unregelmäßig rankenden Stegen in weißer Farbe gerahmt werden. Auf diesem Bauwerk steht aufrecht die Figuration der *Mäßigkeit* (Trumpf XIV). Es handelt sich um eine dynamische *Nana*figur mit Flügeln und zwei Gefäßen in ihren Händen (Abb. 44).⁵⁹⁸ Innerhalb dieses Raumes steht gegenüber dem Eingang ein rechteckiges Podest, das eine schwarze Madonnenikone mit Kind in einer Ausführung von Saint Phalle trägt. Vor der Ikone stehen Fotografien von verstorbenen Mitarbeitern und Freunden der Künstlerin (Abb. 45).⁵⁹⁹ Der Innenraum des kleinen Bauwerks nimmt die Kuppelform des Außenbaus auf, der Boden ist mit Sternen und Planeten auf hellblauen Fliesen bedeckt. An den Wänden sind gekrümmte Spiegelfragmente wellenförmig angebracht. Zwischen diesen Spiegeln

⁵⁹⁸ Eine etwas größere, formal nahezu identische Version dieser *Nana* wurde 1997 unter dem Dach des Züricher Hauptbahnhofs *L'Ange Protecteur* angebracht.

⁵⁹⁹ z. B. der 1989 verstorbene Ricardo Menon und dem 1991 verstorbenen Jean Tinguely.

sind Blumenreliefs eingearbeitet. Aufgrund der Spiegel wird die räumliche Orientierung der Besucherin aufgehoben – der hellblaue Himmel ist auf dem Grund, wird jedoch durch die Spiegel nach oben reflektiert, während die Blumen wiederum am Firmament angebracht sind, durch die ungeheure Vervielfältigung der Spiegel jedoch im Raum zu schweben scheinen. Oben und Unten werden in gewisser Weise aufgehoben (Abb. 46+47).

Hinter dieser kleinen Architektur,⁶⁰⁰ südlich der *Kaiserin* liegt eine mit Garigue und Kräuterbüschen bewachsene Ebene (Abb. 48). An ihrem südlichen Ende steht die fünf Meter hohe Plastik des *Mondes* (Trumpf XVIII) aus Polyester. Über einer kleinen Vertiefung, die blau bemalt ist, sitzen aufrecht zwei Hunde, die in ihren Mäulern einen roten Krebs tragen. Dieser trägt auf seinen Scheren die Konturen einer halbrunden Mondsichel und eines weiblichen Profils, das schräg nach oben blickt (Abb. 49).

Bei den restlichen sieben Figurationen der Trümpfe und drei weiteren Arbeiten, die nicht der Themenwelt des Tarot entnommen sind, handelt es sich ebenfalls um bewegliche Plastiken aus Polyester, die in den Wäldchen nördlich des *Kaisers* und östlich der Platzanlage verteilt sind. Im Norden – hier *oberer Bosco*⁶⁰¹ genannt – sind die Figurationen direkt auf dem braunen Erdboden zwischen hohen Eichen- und Olivenbäumen platziert. Hier sind keine Wege angelegt, lediglich in zwei Bruchsteinmauern, durch die das abschüssige Gelände strukturiert wird, sind Stufen eingelassen.

Etwa zehn Meter nördlich des *Kaisers* sitzen eine männliche und eine weibliche Figur auf einer schwarzen Struktur bei einem Picknick und blicken in die Richtung der unbeweglichen Arbeiten. Hinter ihrem Rücken windet sich eine weiße Schlange nach oben. Es handelt sich um die Figuration des Trumpfes VI, den Saint Phalle *Die Wahl* nannte (Abb. 50+51).⁶⁰²

Östlich dieses Paares wandert der *Eremit* (Trumpf IX) umher. Die zweidimensionale aus Konturen gebildete Figur, zeigt einen bärtigen Alten in einem blauen Umhang

⁶⁰⁰ Ich spreche hier von einer Architektur, da das Bauwerk die Funktion eines Andachtsraumes hat, in dem Saint Phalle Fotografien ihr nahestehender, verstorbener Menschen platziert hat.

⁶⁰¹ Tischer unterteilte das Areal in vier Bereiche – das *teatro dei tarocchi*, den *vicolo dei meravigli* und den *oberen* und *unteren bosco* – ich übernehme hier seine Bezeichnungen des *oberen* und *unteren bosco*, vgl. Tischer (1993), S. 213-263.

⁶⁰² Susanne Pollack machte mich darauf aufmerksam, dass es sich hier um dreidimensionale Umsetzungen der Rückenfigur handelt, die in den Bildraum einführt. Interessant ist hier nun deren Umsetzung in einem Raumkunstwerk.

mit einer Lampe in seiner erhobenen Linken und einem Stock in seiner Rechten, an dem sich eine Schlange empor windet (Abb. 52).

Zirka elf Meter nördlich davon ist eine voluminöse, weibliche Figur im Begriff, sich in einem Wasserbecken hinzuknien. Sie hält zwei rote Gefäße in ihren erhobenen Händen, aus denen Wasser strömt. Ihr Körper ist mit kleinteiligen Spiegelstücken und Sternenmotiven bedeckt. Es handelt sich um die Figuration des *Sternes* (Trumpf XVII) (Abb. 53+54).

Weiter im Norden des Areals, zwischen den dortigen hochgewachsenen Bäumen, stehen die keinen Trümpfen zugeordneten Plastiken des *Orakels* und des *Propheten*. Das *Orakel* steht abgelegen am nordöstlichen Rand des Areals. Es handelt sich um eine zirka drei Meter hohe anthropomorphe Figur, gekleidet in ein dunkelblau, glitzerndes Kleid aus leicht spiegelnden Glasplättchen, das nach unten kegelförmig ausgreift und von goldenen Schlangenkörpern umwunden wird. Anstelle der Arme wachsen ebenfalls Schlangenkörper aus dem Torso heraus. Der menschlich geformte Kopf, in goldener Farbe bedeckt, blickt mit leeren Augenhöhlen leicht nach oben und wird von einem Schlangenkopf bekrönt. Beim Gang um die Plastik herum, zeigt sich an ihrer Rückseite eine unregelmäßig gewellte Öffnung, die es einer Person erlaubt in den Körper der Figur ‚hineinzuschlüpfen‘ und aufrecht darin zu stehen. Ihr Inneres ist mit Glasplättchen in kräftigem, leuchtendem Rot bedeckt (Abb. 55+56). Weit im Westen des *oberen bosco* steht die *Chat de Ricardo*.⁶⁰³

Der Bereich des *unteren Bosco* beginnt südlich, unterhalb des *Hohepriesters* und zieht sich schlauchförmig nach Osten. Die Wege sind hier erneut durch betonierte Pfade vorgegeben. Man begegnet zuerst der durch ein Postament erhöhten Plastik des *Todes* (Trumpf XIII) in der Form einer golden mosaizierten weiblichen Figur mit Totenschädel und Sense, die auf einem schwarzen Pferd mit einem nachtblauen Umhang reitet. Auf dem Grund des Postaments liegen abgeschnittene Körperteile, Blumen und tote Tiere (Abb. 58). Die Plastik steht auf der Hauptachse des *unteren Bosco*, die nach Osten führt. Der Weg gabelt sich und die Besucherin kann zu beiden Seiten um die Figuration herum gehen.

Anschließend zweigt links der Achse ein kleiner Weg zu einem Kompartiment ab, in dem die Plastik des *Teufels* (Trumpf XV) weilt. Bei dieser Figur handelt es sich um

⁶⁰³ Die *Chat de Ricardo* ist nahezu identisch mit der Grabplastik, die Saint Phalle für ihren Assistenten Ricardo Menon anfertigte, der 1989 mit nur 37 Jahren verstorben ist. Auf dem *Cimetière du Montparnasse* schmückt die zirka 1,50 Meter hohe katzenförmige Figur, bemalt in kräftigen Farben das Grab Menons und kontrastiert stark mit den umgebenden mehrheitlich in grau gehaltenen Grabsteinen. (Abb. 57)

einen aufrecht stehenden Hermaphroditen mit dreifachem Phallus, einem gehörnten Ziegenkopf und ausgebreiteten Flügeln. Sein rechtes Bein endet in einer Kralle, sein linkes in einem Huf. Entsprechend dieser Verteilung sind die Füße von zwei kleineren, anthropomorph geformten Wesen geformt, die rechts und links neben dem Sockel stehen. Die Körper sind mit kleinteiliger Keramik in kräftigen Farben bedeckt (Abb. 59).

Den Abschluss des *unteren Bosco* bildet ganz im Osten die *Welt* (Trumpf XXI). Saint Phalle schuf hier eine auf einem goldenen Ei tanzende Frauenfigur im Stil ihrer *Nanas*, deren Bein von einer Schlange umschlungen wird. In ihren Händen hält sie jeweils einen Stab, ihre Linke ist weit nach oben ausgestreckt und ihr blauer Körper wird von einem goldenen Schurz umschlungen. Das goldene Ei ist auf einer mechanischen Eisenskulptur Jean Tinguelys angebracht, die das Ei und die Figuration von Zeit zu Zeit in eine kreisende Bewegung versetzt (Abb. 60).

Neben dem Weg, der um die *Welt* herumführt, steht im Dickicht die Figur des *Narrs*, der Trumpfkarte 0. Sein Körper wird aus schmalen Konturen gebildet, die sich zu einer männlichen Figur formen. Die rechte Hand hält einen Stab, über der linken Schulter trägt der Wanderer einen Stock mit einem Proviantstasche. Er pfeift vergnügt. Ein kleiner brauner Hund springt an seinem linken Bein empor (Abb. 61).

1.2. Die Inschriften

Saint Phalle spricht durch mehrere Inschriften, die im *giardino dei tarocchi* verteilt sind, zu ihrem Publikum. Durch diese direkte Adressierung zeigt sich die Bedeutung des Publikums in der Konzeption und Produktion des Werkes. Die Inschriften wurden mit den Rechtschreibfehlern und den Hervorhebungen durch Groß- und Kleinschreibungen transkribiert.

Direkt gegenüber dem Eingangsbau ist eine Inschrift in italienischer Sprache niedergeschrieben, sie ist die jüngste im Garten und fällt in etwa mit der offiziellen Eröffnung des *giardino dei tarocchi* für Gäste zusammen (Abb. 65). Die Orthographie wechselt zwischen Groß- und Kleinschreibung innerhalb der Wörter. Einige scheinen zur Hervorhebung bewusst in großen Buchstaben geschrieben worden zu sein. An mehreren Übergängen zwischen den Fliesen wiederholen sich die Buchstaben des gleichen Wortes. Überraschend sind die vielen Rechtschreibfehler, wodurch der Eindruck entsteht, die Inschrift sei ohne

Korrekturgang in einem spontanen Akt direkt auf die Fliesen niedergeschrieben worden:

„Nell 1955 (avevo allora 25 anni) ho visitato a Barcellona gli splendidi lavori di Antonio Gaudi. Nel parco Güell, con le sue pianchine fatte di frantumi di piatti, dove alberi di pietra stavano a fianco di veri alberi. Ho trovato il mio maestro: GAUDI. Questa esperienza ha forgiato il mio destino: un giorno costruirò un rifugio dove trovare pace e gioia. L'Italia mi ha molto aiutata (ta) in questo cammino. Ho visitato le sue numerose città d'arte, le chiese ed i vari tesori artistici così unici e reperibili solo in questo paese: la Cappella Sistina, L'ULTIMA CENA di LEONARDO da Vinci. I favolosi giardini come quello di Ville d'Este e di Bormazo. Sono stata particolarmente colpita dalle chiese e dal pensiero delle migliaia di persone che si sono dedicate alla costruzione di questi grandiosi edifici che cantano la gloria di Dio. La mia visione è stata rinforzata da queste esperienze e mi sono dedicata, a mia volta, alla Realizzazione di un giardino che ispiri, a questo mondo turbato, sentimenti artistici di serenità e di amore per la Natura. Ho cominciato il giardino nel 1979. Tra grandi difficoltà e fatiche fatiche. Un gran parte della mia vita è stata dedicata alla realizzazione di questa costruzione malgrado malattie ed isolamento di familiari ed amici. Ma niente mi poteva fermare. Quando mio marito, Jean Tinguely era ancora in vita e veniva a lavorare nel giardino, spesso ci incontravamo ad Orvieto perché entrambi adoravamo il suo Duomo. Ma un giorno, nel lontano 1985, dopo aver visto lo scempio causato da un sovraffollamento di un autobus, gente e guide vocanti, decidemmo di NON ritornarci mai più. Non era più possibile usare la chiesa come un luogo di Raccogliamento ed ammirazione: la sua santità era stata dissacrata! Troppe cose erano cambiate. Non era più possibile condividere la suprema bellezza del Duomo d'Orvieto con un numero esagerato di persone. E purtroppo questo accade in molti posti [Sic!] Italiani dove i beni culturali vengono asserviti al lucro ed alla speculazione. Mi ricordo di avere detto a Jean, con grande tristezza che questo sarebbe stato il mio più grande problema col giardino. Mi promisi che mai il giardino sarebbe caduto nelle mani di gente che avrebbe potuto degradarlo.

Non molti comprendono che il Giardino è una fragile opera d'arte con i suoi specchi, vetri e ceramiche, ha bisogno di una delicata continua cura. È questa ragione per la quale il giardino non può rimanere aperto tutto l'anno senza un'adeguata manutenzione cadrebbe in rovina in pochi anni. E questa manutenzione dev'essere eseguita dall'equipe che, avendo costruito il giardino insieme con me ha acquisito l'esperienza e l'abilità di farlo con cognizione ed amore. Dopo aver lavorato per vent'anni alla progettazione di questa opera, non ho nessuna intenzione di vederne la delicata bellezza

distrutta e vandalizzata. La mia visione del messaggio del giardino é, e rimarrá fedele all'idea originale. Sono orgogliosa di poter offrire al visitatore questa rara ricchezza e il tempo di assimilare e riflettere sullo spirito del giardino, senza esserne spinti affannosamente in torno come un branco pecore. Colore che traggono guadagno organizzando questo genere di visite in massa non entreranno mai nel giardino. Noi non continueremo a dissacrare l'arte, ma la mostreremo come deve essere presentata. L'Italia é sempre stata uno dei miei grandi amori e desidero contribuire, con l'esempio, alla conservazione dei suoi innumerevoli tesori artistici é della sua eredita culturale. Il mio giardino é un posto metafisico e di meditazione un luogo lontano della folla e dall'incalzare del tempo, dove é possibile assaporare le sue tante bellezze e significati esoterici del sculture. UN POSTO CHE FACCIA GIOIRE GLI OCCHI ed il CUORE.“

Niki de Saint Phalle Nov, 20, 97

Die Besucherin trifft im Areal auf weitere Inschriften. In italienischer, englischer und französischer Sprache sind sie in die Oberflächen der schmalen betonierten Wege eingeritzt, die im Bereich der ortsgebundenen, begehbaren Plastiken, oberhalb der runden Platzanlage umher führen. Die Inschriften sind in der westlichen Schreibweise von links oben nach rechts unten geschrieben. Aus dieser Anordnung ergibt sich, dass die Besucherin rückwärtsgehen muss, um die Texte zu lesen.

Zusammenhängende Texte auf den Wegen im Bereich des *Baums des Lebens* und der *Gerechtigkeit* geben Auskunft über die Erbauerinnen und Erbauer des Tarotgartens (Abb. 66):

„Sono l'architetto e la Scultrice di questo giardino dei Tarocchi con gli altri ho realizzato il mio sogno Lavorando insieme come una Famiglia. Sono la Mamma di questo progetto. Noi siamo tutti fieri d'aver fatto questo giardino metafisico e magico. È un lavoro tremendo, ogni pezzo di vetro e di specchio è stato tagliato a mano, la ceramic è stata stampata e cotta qui. È fantastico d'aver fatto qualcosa di bello, questo lavoro ha dato molte soddisfazione siamo BRAVI. Niki de Saint Phalle 12 Oct. 1995“

Zwei weitere Textelemente erzählen die mit den *tarocchi* assoziierte Geschichte (Abb. 67):

„If life is a game of cards We are born without knowing the rules yet we must play our hand. Throughout the ages poets philosophers alchemists artists have devoted themselves to discovering their meaning.“

„THE TAROT’S history is shro[u]ded in a LEGENDARY past where ANCESTORS of ARAB and JEW unite to protect MYSTICAL KEYS OF WISDOM. The story has the high priests of Egypt who recorded their secret knowledge in sy[m]bolic representations entrusting these images to MOSES to carry to the HOLY LAND the TAROT is linked to the KABALAH TAROT TORA ROTA“

Die Geschichte ist an einer anderen Stelle ebenfalls in italienischer Sprache niedergeschrieben:

„Se la vita è und gioco di carte. Noi siamo nati senza conoscere le regole. Dobbiamo giocare la nostra mano. Attraverso gli anni: poeti, filosofi, alchimisti, artisti, hanno studiato il loro significata.“

Direkt vor der Figuration der *Gerechtigkeit* wird die Bedeutung der Maschine Tinguelys erklärt:

„La Justice VIII Jean Tinguely À piégé L’injustice a L’intérieur de la Justice et a fermé la porte a clef“

1.3. Finanzierung

Das Areal wurde Saint Phalle 1978 durch die Vermittlung der befreundeten Marella Agnelli – Ehefrau des FIAT-Magnaten Gianni Agnelli aus einer neapolitanischen Adelsfamilie – von deren Brüdern Carlo und Nicola Caracciolo zur Verfügung gestellt.⁶⁰⁴ Bei der weiteren Finanzierung des Projektes sollten ähnlich wie bei dem *Cyclop* keine Geldgeber gewonnen werden, die Einfluss auf das Projekt geltend machen könnten. Die für Material und Arbeitskraft der Angestellten verbrauchten Gelder schätzte Saint Phalle 1993 auf vier bis fünf Millionen Dollar.⁶⁰⁵ Eingenommen wurden die Gelder durch den Verkauf ihrer beweglichen Werke. Seit den 1970er Jahren hatte Saint Phalle ihre Produktionen auf Serigraphien und Grafiken und seit 1980 auch auf kunstgewerbliche Produkte wie Stühle, Lampen und Vasen ausgedehnt.⁶⁰⁶ 1982 nahm sie das Angebot der amerikanischen Firma *Jacqueline Cochran* an und gestaltete Flakons für ein Parfum ihres Namens, das in einer großangelegten Werbeaktion in den Vereinigten Staaten verkauft wurde. 1985 fanden in zwei Galerien in London und New York Ausstellungen statt, in denen kleine Plastiken nach den Saint Phalle’schen Modellen der *tarocchi* verkauft

⁶⁰⁴ Johnston (2010), S. 244.

⁶⁰⁵ Saint Phalle (1990), S. 179.

⁶⁰⁶ Krempel (2001), S. 348f.

wurden.⁶⁰⁷ Bei der Finanzierung dieses und auch späterer Großprojekte spielte die Popularität der *Nanas* und deren Verkauf eine wichtige Rolle, die sie gezielt zur Realisierung ihrer monumentalen Projekte einsetzte:

„To tell you the truth when I need to finance another project I just make a couple more Nanas because I can sell any amount.“⁶⁰⁸

In einer Filmaufnahme aus dem Central Park in New York anlässlich der dortigen Aufstellung des *Paradis Fantastique*, äußert sich Saint Phalle zu ihren Beweggründen:

„Having come from a bourgeois background irritates me enormously. I was a rebel I escaped from that background, said ‚The hell with all of you‘ and now these people gonna put my work in their garden...that is very hard for me to swallow. So that was one of the reasons...to escape from this was the nana-balloons. And then I decided, well ok, so now I use the money that all these people can afford, these people who are like my family... ‚je vais de plumer‘ so then I can be able to go on and do architectural things and things that I really wanna do for everyone.“⁶⁰⁹

Die finanzielle Situation war zwar schwierig, konnte aber durch die Erlöse ihrer Werke auf dem Kunstmarkt gemeistert werden. Häufig wurden diese von wohlhabenden Freunde und wohlgesinnten Künstlern und Künstlerinnen gekauft. Enge Freunde wie Constantin Mulgrave, Harry Matthews oder Jean Tinguely schenken Saint Phalle bisweilen Geld.⁶¹⁰

1.4. Produktionsbedingungen, Techniken und soziales Gefüge

Zur Realisierung des bereits zu Beginn groß angelegten *giardino dei tarocchi* benötigte Saint Phalle zahlreiche Mitarbeiter.⁶¹¹ Im Laufe der Arbeiten in den 1970er Jahren am *Golem* und dem *Cyclop* entstand eine Arbeitsgruppe mit viel Erfahrung im Schweißen der Stahlkonstruktionen. Rico Weber berichtet, dass die Modelle des ersten Werkzyklus im Tarotgarten ohne langwierige Material- und

⁶⁰⁷ „Niki de Saint Phalle: The Tarot“ vom 2. Juli bis 14. September in der Galerie *Gimpel Fils* in London und „Niki de Saint Phalle: New Sculptures Based on the ‚Tarot““ vom 3. September bis zum 5. Oktober in der *Gimpel & Weitzenhoffer* Galerie in New York. Die Broschüre wurde in einer Auflage von 9500 Stück in Umlauf gebracht, Squatriti/Saint Phalle (1985).

⁶⁰⁸ Saint Phalle im Jahr 2000 in einem Interview mit Korrespondenten der japanischen Tageszeitung Sankei Shimbun auf die Frage nach den *Nanas*, Transkript zur Korrektur im Archiv der NCAF, Ordner Interviewmaterial, Antwort auf Frage 20.

⁶⁰⁹ Faure/Julien (2009), min. 34,07.

⁶¹⁰ Saint Phalle (1990), S. 179.

⁶¹¹ Vgl. zu den Mitarbeitern Johnston (2010b), S. 49-54.

Technikfindungsprozesse sofort in die monumentale Größe übertragen werden konnten.⁶¹²

Die Figuren der ersten Werkgruppe – die *Kaiserin*, die *Hohepriesterin*, der *Magier*, der *Baum des Lebens* und die *Sonne* – bestehen allesamt aus Eisengerüsten, die zwischen 1980-1982 von Jean Tinguely, Paul Wiedmer, Rico Weber und Seppi Imhof, dem niederländischen Künstler Dok van Winsen⁶¹³ und dem Italiener Tonino Urtis geschweißt wurden. 1982 begann man die Eisenstrukturen mit Sprühzement zu überziehen – hier nahm Marco Iacotonio eine wichtige Rolle ein. Gleichzeitig arbeitete Dok van Winsen an den Eisengerüsten der zweiten Werkgruppe (dem *Kaiser*, dem *Turm*, dem *Hohepriester* und der *Gerechtigkeit*, wie auch an der *Stärke*). Zur Fassung der Oberflächen mit Keramiken griff Saint Phalle auf die Expertise des französischen Künstlers Pierre Marie Lejeune zurück, der an der Schlange, die sich von dem Wasserbassin zu dem Mund der *Hohepriesterin* hinaufwindet, die ersten Keramiken anbrachte. Die farbigen Gläser wurden in Venedig eingekauft.⁶¹⁴ Venera Finocchiaro, die in Rom Keramik unterrichtete, verfeinerte ab 1983 die Keramiktechnik und wurde zu einer wichtigen Mitarbeiterin Saint Phalles bei der Gestaltung und Herstellung. Ab 1984 wurden alle Keramiken in drei eigens angeschafften Brennöfen auf dem Gelände gebrannt. Man arbeitete nicht in Serie, sondern stellte jede Keramikfliese einzeln her. Ebenso wurden sämtliche verwendete Farben selbst hergestellt.⁶¹⁵ Die Kacheln wurde an der jeweiligen Plastik an der entsprechenden Stelle geformt, nummeriert, in den Brennöfen gebrannt, glasiert und an der präparierten Stelle wieder aufgesetzt. Die Exemplare sind sehr detailliert aufeinander abgestimmt, ablesbar an den schmalen Fugen und den nur wenigen Punkten an denen größere Leerstellen zurückgeblieben sind, die mit Mörtel oder Ähnlichem gefüllt wurden. An einigen Figuren wurden die Fugen mit farbigem zurechtgeschnittenem Glas (bspw. an der *Kaiserin*) oder Spiegeln gefüllt (Abb. 62). Lediglich an der Mauer und dem Schloss des *Kaisers* wurden Keramikscherben und kleine figürliche Keramiken direkt an der Wand ineinander eingepasst und größere Freiräume mit Mörtel gefüllt (Abb. 63). An der schwarzweißen Hälfte des *Baum des Lebens* wurden die Kacheln als plane Fläche gebrannt, auf der markierten und

⁶¹² Mazzanti (1997a), S. 107.

⁶¹³ Mazzanti (1997b), S. 108.

⁶¹⁴ Mazzanti (1997c), S. 97.

⁶¹⁵ Mazzanti (1997d), S. 105.

vorpräparierten Stelle an der Skulptur angelegt und mit einem Hammer vorsichtig der Wölbung angepasst (Abb. 64).⁶¹⁶

Marcelo Zitelli und Claudio Celletti assistierten seit 1986 bei der Übertragung zeichnerischer Ideen in die Dreidimensionalität und deren Vergrößerung.⁶¹⁷ Zitelli arbeitete die meiste Zeit des Jahres in Paris an den beweglichen Plastiken aus Polyester die von Robert Haligon gegossen wurden (die *Mäßigkeit*, der *Tod*, die *Wahl*, der *Eremit*, die *Welt*, der *Teufel*, der *Narr*, das *Orakel*, der *Hängende*, der *Mond*, der *Nana-Brunnen* und der *Stern*). Die Portalanlage Mario Bottas wurde 1996 gebaut. Im gleichen Jahr wurde auch der Parkplatz angelegt. Saint Phalle beschäftigte die gesamte Zeit über Bewohner der Region als Hilfsarbeiter und Gärtner im *giardino dei tarocchi*. Als Gründerin und Triebfeder des Projektes hatte Saint Phalle eine führende Stellung in der Gemeinschaft inne. Alle Entscheidungen bezüglich der Gestaltung der Arbeiten wurden von ihr getroffen bzw. abgeseget.⁶¹⁸

Saint Phalle unterstreicht an mehreren Stellen die Bedeutung der Gemeinschaft der dort arbeitenden Menschen und hebt deren Verdienst für den Garten hervor. Es wurden Gips-Abgüsse der Gesichter der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen im Innenhof des *Kaisers* in ausgesparte *tondi* eingelassen und an einer der 22 Säulen alle Namen aufgeführt. In Publikationen werden die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen namentlich erwähnt, Fotografien von ihnen gezeigt und ihre Verdienste gewürdigt.⁶¹⁹ In dieser Außendarstellung wird so das Bild einer Gemeinschaft gezeichnet, in der jedes Mitglied die individuellen Fähigkeiten entwickeln und konstruktiv einbringen konnte. Diese Fähigkeiten wurden in den meisten Fällen durch die Künstlerin entdeckt und gefördert:

„Schon bald ernannte ich Tonino zum Chef der Equipe, obwohl er keine Erfahrung im Schweißen besass, da er eigentlich Elektriker war. In meinen Entscheidungen liess ich mich stets von meiner Intuition leiten und häufig fiel die Wahl gerade deswegen glücklich aus.[...] Ugo, der Briefträger, war der erste, der für mich gearbeitet hatte. Er begann mit dem Bau der Wege und diente sich allmählich hoch.[...] Marco Iacotonio, ein schöner, aber auch schwieriger junger Mann, stiess zu uns [...] ich glaube, dass ihm seine Identifizierung mit

⁶¹⁶ Vgl. die Filmaufnahme in Schamoni (1995), min.55-56.30.

⁶¹⁷ Mazzanti (1997e), S. 109.

⁶¹⁸ Mazzanti (1997c), S. 99.

⁶¹⁹ Vgl. Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 71-73; Johnston (2010).

dem Garten bei der Lösung vieler Probleme
behilflich war.“⁶²⁰

Der *giardino dei tarocchi* wird als eine Art karitatives Sozialprojekt präsentiert, das hierarchisch gegliedert ist und in dem sich die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen ihren Fähigkeiten entsprechend entfalten können. Die soziale Struktur der Gemeinschaft vergleicht Saint Phalle retrospektiv mit der Organisation einer Familie, die sich um eine im Zentrum stehende Mutterfigur – sie selbst – konzentriert:

„Sono l’architetto e la scultrice di questo giardino
dei TAROCCHI con gli altri ho realizzato il mio
sogno LavoRaNdo insieme come una Famiglia
SoNo la Mamma di questo progetto“⁶²¹

Der Gedanke der Künstlerfamilie ist ebenfalls in der Renaissance ein feststehender durch Vasari geformter Topos.⁶²² Das Vorgehen der Künstlerin führte zu einer großen Identifikation ihrer Mitarbeiter mit dem Projekt, die bis heute andauert: „Siamo un po artisti. Siamo stati indispensabili alla realizzazione del giardino.“⁶²³ Die ehemaligen Assistenten Marco Iacotonio, Tonino Urtis und Ugo und Claudio Celletti arbeiten bis heute im *giardino dei tarocchi* in dessen Verwaltung und erledigen Restaurierungsarbeiten.⁶²⁴

Saint Phalle lebte seit 1994 aus gesundheitlichen Gründen in Kalifornien und ließ den *giardino dei tarocchi* von ihren Assistenten verwalten. Mehrmals im Jahr war sie jedoch vor Ort. Am 4. August 1997 wurde in Rom die „Fondazione Il Giardino dei Tarocchi“ gegründet. Seit 1997 besitzt der Tarotgarten den rechtlichen Status eines Museums, das von der gemeinnützigen Stiftung geführt wird. Die offizielle Eröffnung für Besucherinnen fand am 15. Mai 1998 statt.⁶²⁵

1.5. Impulsgeber – Das Palais Idéal und die Watts Towers

Wichtige Anregungen den *giardino dei tarocchi* zu errichten, gingen von den Bauten Gaudís in Barcelona und dem *Palais Idéal* des Postboten Cheval im Wald von Hauterives nahe Grenoble aus. Saint Phalle bereiste diese 1955/56 mit ihrem damaligen Ehemann Matthews und später erneut mit Tinguely und lernte um 1960 ebenfalls die *Watts-Towers* in Los Angeles des Maurers und Fliesenlegers Simon

⁶²⁰ Saint Phalle/Pietromarchi (2000), S. 71f.

⁶²¹ Inschrift auf dem betonierten Pfad neben dem *Baum des Lebens*.

⁶²² Barolsky (1996).

⁶²³ Mazzanti (1997f), S. 101.

⁶²⁴ Zu den Restaurierungsmaßnahmen, siehe Bottinelli u.a. (2007), S. 18f.

⁶²⁵ Johnston (2010), S. 247.

Rodia kennen.⁶²⁶ In einer Briefzeichnung aus dem Jahr 1964, adressiert an eine unbekannte Person in dem sie um Unterstützung bittet, beschreibt sie die Pläne für ein Schloss in der Art des *Palais Idéal*:

„J’ai une idée. J’espère que tu seras d’accord. Je t’ai probablement déjà dit que depuis des années j’ai le projet de faire un chateau qui bat le facteur cheval et les Watts towers. D’abord j’ai eu l’idée de faire une maquette d’un chateau dans l’expo de Pontus cette été. Après j’ai pensee peut être on pourrait faire une collaboration ensemble chateau facteur cheval animé par toi des grandes partie en bois de la façade et peut être dedans les meubles mysterieux qui bouge. Aussi il faut que le chateau soit très grand avec des escaliers etc.“⁶²⁷

Saint Phalle schien Wert darauf zu legen, ihre Vorbilder nach eigenem Ermessen zu ‚übertrumpfen‘ („un chateau qui bat le facteur cheval et les Watts towers“⁶²⁸). Die *HON* wird 1966 schließlich von ihr als der erste Anlauf bezeichnet, die Dimensionen des Postboten Chevals, Gaudís und der Watts Towers zu ‚schlagen‘:

„voici notre premiere tentative a Jean et a moi de battre le facteur cheval e gaudi e watts towers.“⁶²⁹

Das *Palais Idéal* errichtete der Postbote Ferdinand Cheval zwischen 1879 und 1912. Die Architektur umfasst eine Grundfläche von zirka 26 x 14 Metern und erreicht eine Höhe von bis zu zehn Metern. Sie besteht aus einem Metallskelett, lokalem Stein und Zement auf das Cheval gesammelte Objekte aufbrachte (Muscheln, Kieselsteine, Fossilien). Die Silhouette erinnert an asiatische Tempelanlagen, lässt aber auch an die Dekorationstechnik europäischer Gartengrotten mit *pietre spugne* denken. Die Bauskulptur wechselt zwischen realen und fiktiven Motiven.⁶³⁰ Das *Palais Idéal* wurde bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert von nationalen wie internationalen Kunstschaffenden bereist und bestaunt, unter den französischen Surrealisten besaß es einen legendären Status, da es sich bei dem Erbauer um einen Autodidakten handelte.⁶³¹ Auch Saint Phalle und Jean Tinguely bereisten das *Palais Idéal*

⁶²⁶ Saint Phalle (1996), S. 16.

⁶²⁷ Der Brief ist eine unbekannte Person „Hunte“ adressiert, da Pontus Hultén in dem Brief erwähnt wird, kann es sich nicht um ihn handeln. Die Schreibfehler wurden in der Transkription beibehalten, abgedruckt in: Saint Phalle/Tinguely (1967), S. 31.

⁶²⁸ Ebenda.

⁶²⁹ Saint Phalle/Tinguely (1966).

⁶³⁰ Einführend siehe Fenoli (1990); Haffner (2007).

⁶³¹ Zum Bekanntheitsgrad und zur Rezeptionsgeschichte des *Palais Idéal* in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Haffner (2007), S. 122-131; zu den Surrealisten insbes. Breton vgl. Polizotti (1996), S. 531.

mehrfach in den 1950er Jahren. Saint Phalle widmete 1962 dem Postmann Cheval ein in ihrer New Yorker Galerie beschossenes Schießbild.⁶³²

Die Türme des italienischen Einwanderers Simon Rodia in Stadtviertel Watts in Los Angeles wurden zu einem Symbol des amerikanischen Self-Made Traumes stilisiert. Der Erbauer war tagsüber als Maurer und Fliesenleger auf Baustellen tätig und errichtete sein Werk nach Feierabend in den Jahren 1921 bis 1954. Die architektonische Plastik besteht aus mehreren bis zu 24 Meter hohen Türmen in Skelettbauweise aus Eisenmüll und Zement, die Rodia mit Bruchstücken von Keramik- und Glasscherben, über siebzigtausend Muscheln und Kieselsteinen bedeckte. Bis die Türme in den 1950er Jahren entdeckt wurden, sind keinerlei Kontakte in die Kunstszene nachgewiesen. Die amerikanische Intellektuellenwelt stritt sich lange über die Frage, ob es sich bei Rodias Türmen um Volkskunst oder elitäre Hochkunst handelte und funktionalisierte sein Werk, um beide Thesen zu rechtfertigen.⁶³³

Die Impulse, die von den Werken Chevals und Rodias ausgingen, waren zunächst ideeller Natur. So waren beide Autodidakten, die fernab der Kunstakademien oder kulturfördernder Institutionen arbeiteten und sich an ihren persönlichen Rückzugsorten Konstruktionen bauten, die den ästhetischen Normen der etablierten Systeme widersprachen. Da die Konstruktionen der beiden Männer keinen funktionalen oder marktwirtschaftlichen Zielen verpflichtet waren, sondern in deren Freizeit neben ihrem alltäglichen Erwerbsleben heranwuchsen, kann man sie als Materialisierungen eines ‚Schaffensdranges‘ charakterisieren. Diese Entstehungsumstände dürften als Identifikationspotential für die ebenfalls ohne künstlerische Ausbildung arbeitende Saint Phalle gedient haben, die anstrebte, ein persönliches monumentales Projekt durchzuführen, das dem Kunstsystem nicht zuführbar war und neue Rezeptionsformen von Kunst erproben wollte.:

„Sie [Palais Idéal und Watts Towers] stellten für mich die Schönheit des Menschen dar, der allein in seinem Wahn ist, ohne irgendeinen Vermittler, ohne Museum, ohne Galerie.“⁶³⁴

Die räumliche Abgeschlossenheit von diesem Kunstsystem in dem nur schwerlich erreichbaren Capalbio und die weitgehende Selbstfinanzierung des Projekts ermöglichten Saint Phalle ein ähnlich freies Vorgehen.

⁶³² Abb. in Gréce, Bd. I (2001), S. 174, cat. n. 307.

⁶³³ Vgl. Tesan (2009), S. 278-284.

⁶³⁴ Saint Phalle (1996), S. 16.

Diese ideelle Verwandtschaft muss in der Umsetzung relativiert werden. Soweit bekannt ist, erschufen Rodia und Cheval ihre Architekturen ohne jegliche Hilfe nach Beendigung ihres Arbeitsalltags. Dieser Prozess dauerte bei beiden über 30 Jahre an. Saint Phalle war 1978 eine etablierte Künstlerin, die seit über 20 Jahren künstlerisch arbeitete und über ein internationales Netzwerk verfügte, von dem sie gefördert und unterstützt wurde. Sie widmete nahezu ihre gesamte Zeit ihrem Garten und seiner Finanzierung und beschäftigte eine ganze Arbeitsequipe, die von ihr bezahlt wurden. Ebenso die Materialbeschaffung ist eine grundlegend andere, wenngleich das mosaikartige Vorgehen Ähnlichkeiten aufweist. Während Rodia und Cheval ihre Werke aus Müll und Schrott oder gefundenen Steinen zusammensetzten, fertigte Saint Phalle jedes verarbeitete Teil in einem aufwendigen Herstellungsprozess einzeln an.

1.6. Quellen und Vorarbeiten

Saint Phalle prägte selbst die Perspektive auf den *giardino dei tarocchi* durch Bild- und Textpublikationen, die die Errichtung und Eröffnung begleiteten.⁶³⁵ Auch in Ausstellungskatalogen wurden ihre Briefe und Essays publiziert.⁶³⁶ In ihren Texten zu dem Projekt und den Plastiken erklärt sie ihre persönliche, psychologische Deutung der einzelnen *tarocchi* und der damit assoziierten Methode der Kartomantie.⁶³⁷ Für das von ihr verwendete archetypische Modell gibt sie ihre inhaltlichen und bildlichen Quellen an,⁶³⁸ nennt ihre Motivationsgründe und äußert sich über ihre persönliche und psychische Situation während der Bauzeit.⁶³⁹ Pierre Restany sorgte, wie bereits in den 1960er Jahren, für die Mystifizierung des Ortes und der Person Saint Phalles, indem er beide eng miteinander verkoppelt und mit Vokabeln aus dem christlichen und esoterischen Sprachgebrauch beschreibt. So sei der Tarotgarten eine „fondamentale esperienza spirituale, una vera scuola di vita“ für Niki de Saint Phalle gewesen, die zur „grande sacerdotessa“ ihres Magnum opus geworden sei.⁶⁴⁰ Von den wortgewaltigen Formalisierungen Saint Phalles und Restanys konnten sich spätere Autoren kaum distanzieren.

⁶³⁵ Squadriti/Saint Phalle (1985); Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000).

⁶³⁶ Vgl. Saint Phalle (1987), S. 148-150; Saint Phalle (1990), S. 173-182.

⁶³⁷ Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000); Saint Phalle (1987), S. 148ff.

⁶³⁸ Squadriti/Saint Phalle (1985), o.p.

⁶³⁹ Saint Phalle (1990)

⁶⁴⁰ Restany (1997), S. 15 und 13.

Vom 12. Juli bis zum 10. September 1997 fand in Orbetello, in nächster Nähe zum Tarot-Garten, die Ausstellung *Il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle* statt. Gezeigt wurden Skizzen, Gipsmodelle, spätere Abgüsse der Figuren, Lithographien u.ä., die wertvolle Einblicke in die Entwicklung der Figuren dokumentieren. Interviews mit Mitarbeitern und Assistenten geben Einblick in die verwendeten Techniken und Arbeitsweise. Die Katalogbeiträge von Enrico Crispolti, Gianni Pettena und Anna Mazzanti setzen das ausgestellte Material nicht mit dem *giardino dei tarocchi* hinsichtlich formalen oder stilistischen Entwicklungen in Verbindung. Sie geben jedoch grobe Verortungen in die Geschichte der Kunst (Crispolti, Pettena) und Saint Phalles Biografie (Mazzanti).⁶⁴¹ In den wenigen wissenschaftlichen Zeitschriftenartikeln und in der aus einer Examensarbeit hervorgegangenen Monografie Melanie Gouariérs werden Beobachtungen hinsichtlich der materiellen Struktur, der Interaktion mit der Natur, der Parallelen zum *Park Güell* u.ä. angestellt. Nahezu alle Autoren übernehmen die von Saint Phalle und Restany vorgegebenen Deutungsparadigmen und verzichten auf eine differenzierte Analyse. Die Untersuchungen folgen entweder Saint Phalles eigenem Kartomantie-Paradigma oder der psychologisierenden Betrachtungsweise. Um einen Sachverhalt zu beschreiben, greifen viele Autoren ähnlich wie Restany auf Vokabular aus der christlich-religiösen Tradition oder der westlichen Esoterik zurück. Lediglich Barbara Catalani vermochte es, in ihren Artikeln von 1998 und 2005 darauf zu verzichten.⁶⁴²

Formulierungen Saint Phalles wie: „Die Alchimie ist der Schlüssel zu Bomarzo, die Archetypen sind es zu dem meinigen [Garten]“⁶⁴³ scheinen den Eindruck zu erzeugen, es bestehe die Möglichkeit den Ort zu „entschlüsseln“. Stefan Tischer unternahm diesen Versuch und ordnete 1993 die 22 Figuren Saint Phalles Archetypen zu, ohne jedoch darzulegen was diese sind, zu welcher Theorie sie gehören und in welchem geistesgeschichtlichen Kontext sie einzuordnen sind. Er postuliert eine Wirkung der Figuren Saint Phalles auf das „Unterbewußtsein“ der Betrachterin und liefert – in einem ähnlichen Stil wie Handbücher zu Tarot-Kartensätzen – eine Exegese des Gartens auf der Grundlage eines weder erklärten noch hergeleiteten symbolischen Wissens.⁶⁴⁴ Da keine Route existiert, auf der

⁶⁴¹ Mazzanti (1997).

⁶⁴² Catalani (1998) und (2005).

⁶⁴³ Das Originalzitat lautet: „Die Alchimie ist der Schlüssel zu Bomarzo, die Archetypen sind es zu dem meinigen.“ Saint Phalle (1987), S. 150.

⁶⁴⁴ Vgl. Tischer (1993), S. 247.

Besucherinnen geführt werden, erlangt der Ort nach Tischer eine ähnliche Qualität wie das Spiel mit den Tarotkarten „[...] indem der Besucher-Spieler die Karten sich durch seinen individuellen Rundgang [...] gewissermaßen mischen und ziehen kann.“⁶⁴⁵ Aufgrund der fehlenden Route wird der Garten auch von anderen Autoren als ein „percorso iniziatico“ oder „esoterischer Spaziergang“ bezeichnet, während dem die in die Figuren eingearbeiteten Symbole verschiedener Kulturen zu entdecken oder ein sonst nicht näher spezifiziertes Wissen zu erwerben sei.⁶⁴⁶ Hier werden Deutungstraditionen aus der Gartenkunstgeschichte mobilisiert. Das Wandeln und Suchen des Weges im Gartenraum wird auch in Traktaten des 18. Jahrhundert häufig als Initiationsweg beschrieben, den ein Adept unter Anleitung eines sichtbaren oder unsichtbaren Meisters zum Erwerb geheimen Wissens geht.⁶⁴⁷ Silvia Bottinelli, Barbara Regina Renftle und Tischer unternehmen den Versuch das Spiel mit den Tarotkarten in seiner Historizität darzustellen. Sie verbleiben dabei innerhalb der emischen Perspektive der Kartomanten und referieren Legenden, die mit den Karten assoziiert werden, historisch jedoch nicht haltbar sind.⁶⁴⁸ In diesem Zusammenhang kommt es oft zu Über-Interpretationen von Elementen des Ortes in denen Hinweise auf die *tarocchi* gesehen werden. So wird beispielsweise an verschiedenen Stellen die Zahl 22 gezählt, mit dem Hinweis es handle sich um Verweise auf die 22 Trümpfe/*tarocchi* der Tarot-Kartensätze.⁶⁴⁹ Mazzanti, Renftle und Emanuela Morelli interpretieren den Garten als das Resultat der Bewältigung psychischer⁶⁵⁰ und physischer⁶⁵¹ Probleme Saint Phalles und deuten diese unter Verwendung eines christlichen Vokabulars. Diese werden beispielsweise als „innere Dämonen“⁶⁵² bezeichnet und die Errichtung des *giardino dei tarocchi* als ein „existentiell begründeten Exorzismus“ gedeutet.⁶⁵³ In den vorgestellten Untersuchungen machen sich die von Saint Phalle und Restany formulierten Deutungsparadigmen bemerkbar. Besonders deutlich wird dies am

⁶⁴⁵ Tischer (1993), S. 254.

⁶⁴⁶ Vgl. Renftle (1998), S. 90; ähnlich Cassani (1994), S. 51f.; Fragalà (2003), S. 270; Mazzanti (1997g), S. 30; Lawless (1990), S. 242.

⁶⁴⁷ Snoek (2006); Niedermeister (2012), S. 330.

⁶⁴⁸ Bottinelli u.a.(2007), S. 14f.; Renftle (1999), S. 96; Tischer (1993), S. 218-224.

⁶⁴⁹ Dies ist der Fall bei der Nummerierung der Treppenstufen, die durch den Bogen der *Sonne* hindurch bis auf die Höhe des *Hohepriesters* führen. Die Nummerierung endet jedoch bei 21. Im Innenhof des Kaisers werden gerne 22 Säulen gezählt. Es handelt sich jedoch um 25. Vgl. Bottinelli u.a. (2007), S. 22; Cassani (1994), S. 54.

⁶⁵⁰ Renftle (1998), S. 90.

⁶⁵¹ Mazzanti (1997g), S. 34.

⁶⁵² Morelli (2009), S. 401.

⁶⁵³ Renftle (1998), S. 90.

Sprachbild der „inneren Dämonen“. Restany führte diese Begriffe in einem Aufsatz des Jahres 1986 in Bezug auf Saint Phalles Assemblagen der frühen 1960er Jahre ein.⁶⁵⁴ Mazzanti zitiert Restany im Jahre 1997 mit diesem Sprachbild und übersetzt es mit „demoni nascosti“.⁶⁵⁵ Morelli verwendet diesen Ausdruck schließlich bei ihrer Deutung des *giardino dei tarocchi* 2009 und charakterisiert den Ort als die Materialisierung eines inneren Kampfes der Künstlerin mit ihren verborgenen Dämonen.⁶⁵⁶

Diese Zuweisung religiöser Topoi und Beschreibung von Konstellationen mit Vokabular aus dem religiösen und esoterischen Sprachgebrauch führen zu einer Mystifizierung des Ortes und der Person Saint Phalles. Verena Kuni wies in ihrer Dissertation *Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption* darauf hin, dass diese Praktiken in zeitgenössischen Texten zu Kunst oft angewendet werden.⁶⁵⁷ Sie beobachtete, dass religiöse oder esoterische Topoi häufig dann mobilisiert werden, wenn die untersuchten Werke gängigen Kategorisierungen und Deutungsmustern nicht zugeordnet werden können. Das Unverstandene werde so zum Geheimnisvollen umgedeutet und die Produzentin zur charismatischen Hüterin eines Geheimnisses stilisiert.⁶⁵⁸

Die Entschlüsselung dieser Geheimnisse erfolgt häufig über die Frage nach dem psychologischen Zustand der Künstlerin, die diese Kunst erzeugt.⁶⁵⁹ So werden die Form und das Aussehen der Figuren biografisch gedeutet, indem sie mit Ereignissen oder Personen im Leben Saint Phalles assoziiert werden. Zum Beispiel erkennt Mazzanti in den Haaren und Spiegeln der *Kaiserin* die Zeichen, die Saint Phalle mit ihrer leiblichen Mutter verbunden habe und vermutet, dass die dunkle Hautfarbe der *Kaiserin* sich von der dunkelhäutigen Köchin aus Saint Phalles Kindheit herleite.⁶⁶⁰ Diese intrinsische Deutungspraxis bleibt in großem Maße spekulativ und verstellt den Blick für Fragen nach dem sozio-kulturellen Kontext und rezeptionsästhetischen Aspekten.

⁶⁵⁴ „Ihre Fetisch-Objekte dienen dem Exorzismus ihres Inneren; die Künstlerin besänftigt ihre versteckten Dämonen.“ Restany (1986), S. 31.

⁶⁵⁵ Mazzanti (1997g), S. 30.

⁶⁵⁶ „Nella libertà dei materiali, nell’indagare ed osservare continuamente, Niki ricerca se stessa: l’esigenza di una continua metamorfosi, di un infinito movimento come crescita spirituale, come rinnovamento, diviene lo strumento con cui si individua la soluzione per poter placare i propri demoni nascosti.“ Morelli (2009), S. 401.

⁶⁵⁷ Kuni (2006), S. 9.

⁶⁵⁸ Kuni (2006), S. 3.

⁶⁵⁹ Auch dies eine gängige Praxis in der Kunstgeschichte auf die bereits Kris/Kurz in ihrer Studie *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1931) hinwies, vgl. Kris/Kurz (1934), S. 21.

⁶⁶⁰ Mazzanti (1997g), S. 32.

Renftle, Tischer und Morelli betrachten die Figurationen zudem als Ausdruck einer spezifisch weiblichen Ästhetik, indem die Abwesenheit von rechten Winkeln als Stilmittel einer weiblichen/matriarchalischen Weltsicht bezeichnet wird.

„Eine weibliche Formensprache drängt sich ihm [dem Besucher] machtvoll auf – aus Abneigung gegenüber dem rational-männlichen rechten Winkel hat Niki de Saint Phalle gerade Linien, Achsen oder Kanten peinlichst gemieden und das Schlingeln und Ondulieren, das Runde und gekurvte zum fundamentalen Stilprinzip matriarchalischer Weltsicht erkoren.“⁶⁶¹

Der Aussage liegt die Annahme zugrunde es gäbe eine „weibliche“ Ästhetik, die sich von einer „männlichen“ unterscheide. Dieser Binarismus wird ebenfalls auf den vermeintlichen, symbolischen Gehalt der Figuren übertragen. Beispielsweise werden der *Kaiser* und die *Kaiserin* als Ausdruck von „Archetypen“ besprochen, in denen „männliche“ und „weibliche“ Eigenschaften symbolisch dargestellt seien.

„L'imperatrice presenta forme e cavità dal carattere accogliente e passivo, proprie dell'archetipo femminile, mentre anche le figure e i colori contribuiscono a dare all'ospite un messaggio tranquillizzante, avvolgente e statico. L'imperatore al contrario è costruito con accenti e forme aggressive e prorompenti.“⁶⁶²

Aus gendertheoretischer Perspektive referieren diese Interpretationen kulturell geformte Geschlechterstereotype,⁶⁶³ die durch den Bezug auf die Archetypentheorie des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung in einen wissenschaftlichen Bezugsrahmen eingebettet werden. Auch hier folgen die Autoren einer Deutung, die von Saint Phalle selbst eingebracht wurde. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1987 und in ihren späteren Publikationen zum *giardino dei tarocchi* formuliert Saint Phalle ihre Interpretation einiger Figuren unter Zuhilfenahme weiblicher und männlicher Attribuierungen.⁶⁶⁴ Wie bereits in Kapitel I.8. herausgestellt, konstruierten Saint Phalle und Tinguely ihre künstlerischen Identitäten entlang einer ausgeprägten Geschlechterdifferenz. Morelli adaptiert diese Deutung und spricht von der ‚weiblichen Natur‘ Saint Phalles und der ‚männlichen Natur‘ Tinguelys, die überall im *giardino dei tarocchi* spürbar sei.⁶⁶⁵ Auch hier werden durch Saint Phalle ins

⁶⁶¹ Renftle (1998), S. 91; ähnlich argumentieren Tischer (1991), S. 250; Morelli (2009), S. 401.

⁶⁶² Bottinelli u.a. (2007), S. 16; ähnlich Cassani (1994), S. 54.

⁶⁶³ Vgl. Eckes (2010), S. 178-189.

⁶⁶⁴ „Die Hohepriesterin ist Hüterin der weiblichen Macht der Intuition[...]“ „Der Kaiser ist die Karte der männlichen Macht [...]“ Vgl. Saint Phalle (⁴2000), S. 9 und S. 44; Saint Phalle (1987), S. 148.

⁶⁶⁵ Vgl. Morelli (2009), S. 402.

Leben gerufenen Deutungen von den Autorinnen adaptiert. Die vorliegende Arbeit betrachtet diese Deutungen als künstlerische Inszenierungsstrategien, die als Teil eines spezifischen geistesgeschichtlichen Kontextes historisierbar sind.

In der folgenden Analyse bildet der gestaltete Ort den Ausgangspunkt für alle weiteren Analysen. Saint Phalle wird als historische Akteurin mitgedacht, die in einen sozio-kulturellen Kontext eingebettet war und sich in einem gesellschaftlichen Gefüge bewegte, jedoch wird nicht nach ihren psychologischen Motivationen für die Errichtung einzelner Plastiken gefragt. Innerhalb der Kapitel werden jeweils punktuelle Vergleiche zu den Strategien in Gartenkunstwerken, den Disney Parks und zeitgenössischen Skulpturen im Freiraum vorgenommen. Ziel dieser Kontrastierungen ist es nicht, den *giardino dei tarocchi* in bestehende Kategorien einzuordnen, sondern ein differenziertes Beschreibungsmodell zu entwickeln mit dessen Hilfe der spezifische Charakter dieses gestalteten Ortes verbalisiert wird. Die rezeptionsästhetischen Dimensionen der jeweiligen Strategien werden in den dazugehörigen Kapiteln thematisiert.

2. RAUMSTRATEGIEN

2.1. Inbesitznahme des physischen Raumes

Saint Phalle verzichtete auf Planierungsarbeiten des Geländes und legte dem *giardino dei tarocchi* die existierenden landschaftlichen Merkmale zu Grunde. So wurde der überhalbkreisförmige Aufbau eines ehemaligen Steinbruchs zu einem Amphitheater – der runden Platzanlage – umgedeutet, von dessen Zuschauerrängen die Figurationen der *Kaiserin*, der *Hohepriesterin*, des *Magiers*, der *Sonne* und der *Stärke* in die Arena hinabblicken. Am unebenen, schiefen Innenhof des *Kaisers* ist zu erkennen, dass die Architektur direkt auf die nach Süden abschüssige Hanglage aufgebracht wurde. Ebenso sind die Fußböden der *Kaiserin*, der *Hohepriesterin* und der Kapelle der *Mäßigung* dem Erdboden entsprechend unregelmäßig geschwungen, an einigen Stellen durchbrechen aus dem Boden ragende Steinformationen den Fußbodenbelag.

Auch Rodungsarbeiten wurden vermieden. Bereits vorhandene Bäume wurden behutsam vor Beeinträchtigungen geschützt und während der Arbeiten mit

Sprühzement durch Plastikfolien abgedeckt.⁶⁶⁶ Die Plastiken wurden regelrecht um die Bäume herum drapiert und reagieren auf die vorgefundene Landschaft und Pflanzen indem sie ihre Formen nachahmen. Die linke Vorderpranke der *Kaiserin* greift um einen Baum herum, sodass der Eindruck entsteht, sie halte diesen mit ihren Krallen umschlungen (Abb. 68). Im Erdgeschossraum der *Hohepriesterin* wächst ein Baum durch eine kreisrunde Öffnung nach außen (Abb. 69). In den Innenhof des *Kaisers* wurden drei Bäume integriert; ebenso schwingt die Außenwand des *Kaisers* den dort stehenden Bäumen entsprechend nach vorne und hinten aus. Saint Phalle schrieb hierzu:

„Mir schien es am besten, das natürliche Umfeld der Region, eine Art Maquis, zu wahren. Der Dialog zwischen der Natur und den Skulpturen ist ein wichtiges Element des Gartens.“⁶⁶⁷

Dieses Vorgehen steht im Kontrast zu historischen Raumkunstwerken der europäischen Gartenkunst, in denen Landschaft und Pflanzen den jeweiligen Vorstellungen entsprechend umgeformt wurden.

Gärten des 17. und 18. Jahrhunderts zeugen von den radikalsten Eingriffen in die vorgefundene Landschaft in der Geschichte der Gartenkunst. Im Laufe der Frühen Neuzeit entwickelt sich im Milieu der höfischen Herrschaftsrepräsentation eine Kunstrichtung, die die künstlerisch umgestaltete Landschaft als ein ästhetisches Artefakt begriff⁶⁶⁸ – unter André Le Nôtre wurde am Versailler Hof Ludwig des XIV. die Gartenkunst zu einer eigenständigen Kunstgattung perfektioniert, der ein herausragender Status zugewiesen wurde.⁶⁶⁹ Die Landschaft und die Pflanzen fungierten als künstlerische Materialien, die dem Entwurf des Architekten entsprechend umgestaltet wurden. So ließ Le Nôtre das moorige Terrain um das Versailler Schloss trockenlegen und Unmengen an Erdmasse bewegen, um ein sich in die Weite ausdehnendes Areal zu schaffen.⁶⁷⁰ Ausgewachsene Bäume mit dicken Stämmen wurden in allen Teilen des französischen Königreichs ausgegraben und nach Versailles transportiert. Überstanden sie die Prozedur wurden sie durch die *ars topiaria* zu einem Ensemble geometrischer Formen wie Kugeln, Zylindern oder Kegeln geformt.⁶⁷¹ In der schlossnahen Zone wurden in den flachen Parterrezonen

⁶⁶⁶ Vgl. Johnston (2010), S. 82.

⁶⁶⁷ Saint Phalle (⁴2000), S. 73.

⁶⁶⁸ Krüger (2001), S. 203.

⁶⁶⁹ Brix (2009), S. 20.

⁶⁷⁰ Baridon (2006), S. 66.

⁶⁷¹ Schultz (2002), S. 77.

Broderien aus gestutzten Buchsbäumen und verschiedenfarbigen Steinen angelegt oder *miroir d'eaux*, in denen das ruhende Wasser als reflektierende Spiegelfläche eingesetzt wurde. Der Versailler Garten war ein epochemachendes Repräsentationsinstrument des politischen Führungsanspruches Ludwig des XIV. und der Herrschaft des Menschen über die Natur,⁶⁷² deren Funktionsprinzipien man durch die Erkenntnisse in Optik und Geometrie glaubte zu durchschauen und mit Hilfe der Kunst verbessern zu können.⁶⁷³

Mit der Bevorzugung der dynamischen Gestaltung des Gartenraumes und dem theoretischen Konstrukt eines autonomen Subjekts⁶⁷⁴ ist im 18. Jahrhundert eine grundlegende Veränderung des abendländischen Naturverständnisses zu beobachten. Die dynamische Gestaltung konzipierte man in den theoretischen Traktaten als Gegenentwurf zu dem rationalistischen Zugriff auf die Natur im Garten von Versailles.⁶⁷⁵ Leitmotiv war nun die natürlichere Erscheinung des Gartens, der sich harmonisch in die umgebende Landschaft einfügte. Die sich vermeintlich frei ausdehnende Natur sollte die ungehinderte Entfaltung des vernünftigen Subjekts versinnbildlichen, wie man es zu dieser Zeit formulierte.⁶⁷⁶ Die barocke Symmetrie sollte zugunsten einer möglichst ‚natürlichen‘ Landschaftsgestaltung vermieden werden, die man in einer irregulären Ungezwungenheit verwirklicht zu sehen glaubte. Das zentrale Medium zur Vermittlung liberaler Werte wurde die Natur; die gartengestalterische Tätigkeit ordnete die Landschaft und Pflanzen nun nicht mehr geometrischen Prinzipien unter, sondern integrierte oft vorgefundene Charakteristika, jedoch wurden weiterhin Umgestaltungsmaßnahmen vorgenommen, wie zum Beispiel das Anstauen von Wasserläufen zu künstlichen Seen, das Aufschütten von Erdhügeln oder die Verlegung von Ansiedlungen zugunsten eines freien Panoramablicks in die Landschaft.⁶⁷⁷ Landschaft und Pflanzen wurden weiterhin als künstlerische Materialien aufgefasst.

Anders ging der Architekt Antoni Gaudí vor, der in Barcelona seit 1900 an den Plänen für eine Gartenstadt mit Wohnparzellen für Wohlhabende im Auftrag des Industriellen Eusebio Güell arbeitete. Ein zu geringes Interesse des Bürgertums an

⁶⁷² Brix (2009), S. 9.

⁶⁷³ Baridon (2006), S. 69ff.

⁶⁷⁴ Vgl. Kible (1998), S. 373-400.

⁶⁷⁵ Hesse (2012), S. 198.

⁶⁷⁶ Buttlar (2001), S. 177.

⁶⁷⁷ Buttlar (2001), S. 185.

dem Wohnkonzept führte zur Aufgabe des Gartenstadtgedankens; das Gelände für die Wohnparzellen blieb unbebaut, lediglich der Park wurde realisiert.

Der im Nordosten der heutigen Stadt liegende, zirka 20 Hektar große *Park Güell*⁶⁷⁸ beansprucht den westlichen Hang des Monte Carmelo. Trotz des stark abschüssigen Geländes verzichtete Gaudí auf die Bewegung von Erdmassen und integrierte die ungleichen Höhenniveaus des Geländes in die Gesamtgestaltung. Im Osten und Westen wurden die statischen Probleme des abschüssigen Hanges mit Stützkonstruktionen gelöst. Diese formen sich noch heute zu gewundenen Gängen aus schräggestellten Säulen, die den Schubkräfteverlauf des Hanges auffangen und die geschwungenen Wegesysteme und Brücken im Park tragen. Die Säulen winden und neigen sich unterschiedlich, entsprechend der jeweiligen Druck- und Schubkräfte.⁶⁷⁹ Die Säulenformen variieren zwischen spiralförmig kannelierten Säulen, die sich nach oben zu einem Trichter vergrößern oder schräg sich den von Tonnengewölben getragenen Schubkräften des Hanges entgegenstimmenden Säulen. Die Form jeder Säulengalerie ist ihrer spezifischen statischen Situation angepasst und integriert sich in den Hang. Durch die Verwendung eines lokalen Bruchsteines, der auf dem Gelände existierte, und Ziegelsteinen⁶⁸⁰ harmonisieren Farben und Oberflächen der Säulengalerien ebenfalls mit der natürlichen Umgebung.⁶⁸¹ Diese Implementierung architektonischer Elemente in die vorgefundenen Gegebenheiten gleicht einer Erweiterung des physischen Raumes, dessen Ende, bzw. Anfang im Auge der Betrachterin kaum auszumachen ist. Der *Park Güell* markiert als frühes Beispiel einen Paradigmenwechsel von dem intrusiven Vorgehen der Freiraumgestaltung, der sich in der Ökologiebewegung seit 1970 in einem breiten gesellschaftlichen Diskurs manifestiert.⁶⁸² Saint Phalles gebaute und plastische Strategien das vorgefundene Terrain und seinen pflanzlichen Bewuchs zu respektieren, folgt diesem Gedanken.

2.2. Strategien zur Etablierung eines Außenraumes

Verschiedene Elemente im *giardino dei tarocchi* weisen die Besucherin darauf hin, dass sich dieser aus der gewohnten Welt ausnimmt und dadurch zum Außenraum wird. Der Eintritt in das innere Areal wird auffallend reguliert und hervorgehoben. Der langrechteckige, flachgedeckte Eingangsbau von Mario Botta markiert eine

⁶⁷⁸ Vgl. einführend Kent/Prindle (1992); Zur Restaurierung mit guten Abbildungen Lapeña/Torres (2002).

⁶⁷⁹ Noordhof (2002), S. 209.

⁶⁸⁰ Zerbst (1991), S. 144.

⁶⁸¹ Kent/Prindle (1992), S. 144ff.

⁶⁸² Vgl. Harris (2013), S. 246-270.

eindeutige, architektonisch regulierte Schwelle, die als Nadelöhr funktioniert. Die Besucherin betritt den kreisrunden Durchbruch in der Mauer und wird in die linke Hälfte des Baus geleitet. Der Gang nach rechts ist durch ein Drehkreuz blockiert. Dort wird an einen Kassierer, der hinter einem verglasten Schalter sitzt, die Eintrittsgebühr entrichtet. Das ausgehändigte Ticket wird anschließend über einen Scanner gezogen, der sodann die einmalige Drehung eines Drehkreuzes aktiviert, wie man es aus U-Bahnstationen kennt und sie auch in den *Disneyparks* eingesetzt werden.⁶⁸³ Die räumliche Organisation des Eingangsbaus dezimiert Besuchergruppen auf Einzelpersonen. Die räumliche Situation ist zu beengt, als dass man in Gruppen vor dem Kassierer stehen oder durch die Schranke gehen könnte. Anschließend verlässt man den Eingangsbau durch die Öffnung an der Rückseite und befindet sich im Innenbereich des Areals. Die rückseitige Gestaltung der Gebäudefassade ist identisch mit der an der Vorderseite. Die Landschaft hat sich an diesem Punkt nicht verändert. Dennoch markiert der Transit des Baus einen stattgefundenen Übergang in eine andere räumliche Qualität. Auf die abweichende Qualität des inneren Areals wird durch die Inschrift der Künstlerin hingewiesen, die direkt gegenüber dem Eingangsbau gut sichtbar angebracht ist:

„Il mio giardino e un posto metafisico e di meditazione un luogo lontano della folla e dall incalzare del tempo, dove é possibile assaporare le sue tante bellezze e significati esoterici del sculture. UN POSTO CHE FACCIAMO GIÖIRE GLI OCCHI ed il CUORE.“ (letzter Absatz der Inschrift)

Die Besonderheit dieser Eingangssituation wird deutlich, wenn man sie mit der räumlichen Eingangsregelungen von Skulpturengärten des 20. Jahrhunderts oder historischen Gartenkunstwerken kontrastiert. Im *Giardino* von Daniel Spoerri in Seggiano entrichtet man das Eintrittsgeld in dem Besuchercafé in einem der historischen Gebäude auf dem Gelände. Der Zugang dorthin ist offen, man könnte genauso gut an dem Gebäude vorbeigehen, um das Areal weiter zu besichtigen. Um den historischen Garten der *Villa Gamberaia* in Settignano zu besichtigen, muss die Besucherin am Tor klingeln und das Eintrittsgeld in einem kleinen Büro in der Villa entrichten. Vor dem Eingangstor zum Garten der *Villa Torrigiani* nahe Lucca steht eine improvisierte Holzhütte mit nur zirka 1x1 Meter Grundriss in der jemand kassiert. Private Skulpturengärten von Sammlern oder Künstlern sind in den meisten

⁶⁸³ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 250.

Fällen zu besichtigen, einige von ihnen verfügen über reguläre Öffnungszeiten (*Il giardino, Gibbs Farm, Parco Sculture del Chianti*), bei anderen müssen Termine für geführte Besichtigungen vereinbart werden.⁶⁸⁴ Der Sammlergarten *Fattoria di Celle* ist nur nach Voranmeldung mit einer führenden Person in einem Anstellungsverhältnis in einer vier bis fünfstündigen Wanderung zu besichtigen. Es wird bereits auf der Webseite ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der Besuch nur einem erwachsenen und an zeitgenössischer Kunst interessierten Publikum zu empfehlen ist. Zudem ist eine gute körperliche Kondition unabdingbar, da keine Pausen eingelegt werden. Diesen nach außen kommunizierten Strategien wirken bereits vor dem Besuch regulierend auf die Besucherinnen ein. Es werden Praktiken eingesetzt, die in einem traditionell ausgerichteten Museum zum Tragen kommen, wodurch sich die *Fattoria di Celle* innerhalb des Kunstsystems positioniert.

Der *giardino dei tarocchi* mobilisiert zur Regulierung und Markierung des Zutritts hingegen Strategien, die denen der *Disney Parks* ähneln. Der Übergang in die *Disney Parks* wird durch ein sukzessives Arrangement landschaftlicher und architektonischer Elemente strukturiert. Architektonisch markiert das *Disneyland-Hotel* den Höhepunkt des Übergangs. Das Hotel erstreckt sich im Stil europäischer Grand-Hotels um 1900 wie ein Querriegel über die gesamte Breite des Eingangs. Bildnisse von *Mickey Mouse* auf dem Ziffernblatt der zentralen Turmuhr und in dem Parterre aus Buchsbäumen und Blumen vor dem Haupteingang kennzeichnen das Gouvernement der Disneyfigur und markieren eine räumliche Dimension, die sich aus den Gesetzmäßigkeiten der Alltagswelt ausnimmt. Im nach beiden Richtungen offenen Erdgeschossbereich sind die Kassen und Drehkreuze untergebracht, die die Besucherströme kanalisieren. Direkt danach stellt sich den Besucherinnen ein weiteres Gebäude in das Blickfeld: der *Bahnhof Main Street* in dem die Dampfeisenbahn hält. Erst nach dem Durchqueren dieses Gebäudes öffnet sich die Perspektive in das Areal des *Disney Parks*. Das Hotel und der Bahnhof funktionieren als Schwellenraum für den Übergang in das „Magic Kingdom“⁶⁸⁵ auf dessen Präsenz im Bahnhof mit einer Plakette hingewiesen wird:

⁶⁸⁴ Bei privaten Skulpturengärten von Künstlerinnen führen diese häufig selbst durch den Garten, zum Beispiel der *Garten der Klänge* von Paul Fuchs, der Garten von Kurt Laurenz Metzler oder *La Serpara* von Paul Wiedmer.

⁶⁸⁵ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 179ff.

„A partir d’ici, vous quittez le présent et entrez dans le monde de l’histoire, des découvertes et de la fantasie éternelle.“⁶⁸⁶

Dieses „Magic Kingdom“ wird in den Disney Parks durch vielfältige Strategien produziert. Das Areal des *giardino dei tarocchi* wird durch die Applikation einer Narration aus der nicht-programmierten Umgebung ausgenommen.⁶⁸⁷ Saint Phalle programmiert ihr Raumkunstwerk mit dem kohärenten Thema der *tarocchi*. Diese Narration wird durch den Namen transportiert und der Besucherin vor Ort durch den kleinen schematisierten Plan auf der Eintrittskarte mit der Auflistung der *tarocchi*-Bezeichnungen nahe gebracht. Die räumliche Abstrahierung dieses Plans (Abb. 2a), gemeinsam mit der fehlenden Vorgabe einer Besuchsrouten, führen zu einer kontinuierlichen Beschäftigung der Besucherin mit dem Narrativ, indem Name und Zahlenwert der jeweiligen Figuration mit Hilfe des Plans identifiziert werden. Diese Strategie stellt eine thematische Erlebnisebene bei der räumlichen Aneignung des Areals her,⁶⁸⁸ die mit einem Suchspiel vergleichbar ist.

Die Inschriften im *giardino dei tarocchi* kommunizieren den Besucherinnen, die dem Ort zugewiesene Position in seinem sozio-kulturellen Kontext. Die Inschrift direkt gegenüber dem Eingang etabliert zunächst die Bedeutung Italiens als Kulturlandschaft. Seine Kulturschätze werden in geradezu überschwänglichen Worten gelobt.⁶⁸⁹ Im zweiten Teil der Inschrift ist eine starke Abgrenzung gegenüber der Gesellschaft erkennbar. Saint Phalle beschreibt einen Vorfall, der die „santità“ des Domes von Orvieto in ihren Augen für immer entweiht habe⁶⁹⁰ und beklagt, dass Kulturgüter Italiens zur Profitgewinnung verwendet, zu Spekulationsobjekten degradiert und in Massenbesuchen herabgewürdigt würden.⁶⁹¹ Sie spricht sich vehement dagegen aus, den *giardino dei tarocchi* dieser Praxis anheimfallen zu lassen.⁶⁹² In einer retrospektiven Stellungnahme aus dem Jahr 2000 erklärt sie dieses Vorgehen noch einmal ausführlich:

⁶⁸⁶ Zitiert nach: Online Guide Paris [<http://www.dlrpmagic.com/guidebook/disneyland-park/main-street-usa/disneyland-railroad-station/>] zuletzt abgerufen am Dienstag 21. Mai 2013.

⁶⁸⁷ Theming ist eine Methode zur semantischen Programmierung von Raum durch die Applikation eines Narrativs. Vgl. Beeck (2003), S. 5.

⁶⁸⁸ Beeck (2003), S. 11.

⁶⁸⁹ „splendidi lavori“; „tesori artistici“; „favolosi giardini“; „grandiosi edifici che cantano la gloria di Dio“

⁶⁹⁰ „Non era più possibile usare la chiesa come un luogo di Raccogliamento ed ammirazione: la sua santità era stata dissacrata!“

⁶⁹¹ „E purtroppo questo accade in molti posti artistici Italiani dove i beni culturali vengono asserviti al lucro ed alla speculazione.“; „[...]questo genere di visite in massa non entreranno mai nel giardino.“

⁶⁹² „Mi promisi che mai il giardino sarebbe caduto nelle mani di gente che avrebbe potuto degradarlo.“; „Noi non continueremo a dissacrare l’arte, ma la mostreremo come deve essere presentata.“

„There were problems opening it to the public because I basically feel that art all over the world is desecrated. They herd people into buses, bring them in for 5 minutes and they don't remember what they've seen. I thought they were losing their heritage and I wanted to avoid this. So I thought carefully about it and asked a museum director to give me advice. He said, „If I were you, I would make the garden expensive to get into and then have free days. So the people who are really interested art will be willing to pay to enter the garden and others can come on the free days. This will prevent you from having tourist and buses over run the garden.“⁶⁹³

Diese Abgrenzung⁶⁹⁴ gegenüber gesellschaftlichen Praktiken ist ebenfalls auf den Inschriften des *Baums des Lebens* zu finden. Die Außenverkleidung ist hälftig in weißen Keramiken mit Zeichnungen und Inschriften in schwarzer Farbe bedeckt. Die andere Hälfte ist mit farbigen Keramiken und Spiegelfragmenten verkleidet (Abb. 70). Während Inschriften auf der farbigen Hälfte positive Erlebnisse der Künstlerin wiedergeben, konzentrieren sich die Inschriften auf der schwarzweißen Seite auf gesellschaftliche Probleme wie Korruption und Kriminalität:

„Ottobre 7 1995

BASTA CON QUESTO VIRUS DELLA
CORRUZIONE CHE Si É infiltrata per tutto: in
politica in affari anche in arte. Come i nostri
Bambini possono avere una immaginazione giusta
del Mondo quando vedono tutto questo rubare e tutta
questa violenza?

Uomini e Donne e venuto il momento di fare
insieme Pulizia Manifestiamo per avere alla T.V. un
immagine piú positiva del nostro mondo. Non
vediamo mai al telegiornale i altri programmi che
omicidi sangue e guerre. BASTA! BASTA BASTA
BASTA! BASTA“

Die Ablehnung bestimmter gesellschaftlicher Praktiken wird hier evident und es wird erneut unterstrichen, dass diesen im *giardino dei tarocchi* kein Platz eingeräumt werden soll. Auf der Inschrift am Eingang wird dieser als ein Zufluchtsort „rifugio“ vor der „mondo turbato“ bezeichnet, in dem Frieden und Freude zu finden sei „trovare pace e gioia“. Die Inschrift endet mit der Betonung, dass der *giardino dei tarocchi* seinen Besucherinnen spezifische Erfahrungen bereitstellen möchte „[...] un giardino che ispiri, [...] sentimenti artistici di serenità e di amore per la Natura. [...] UN POSTO CHE FACCIAMO GIOIRE GLI OCCHI ed il CUORE“.

⁶⁹³ Interview am 9. Juni 2000 mit den Korrespondenten von Sankei Shimbun, Transkript zur Korrektur im Archiv der NCAF, Ordner Interviewmaterial, Antwort auf Frage 16.

⁶⁹⁴ Hier spielten sicherlich ebenfalls die Vandalismus-Erfahrungen am Cyclop eine Rolle.

Der *giardino dei tarocchi* wird als Ort konstruiert, der sich der Kommerzialisierung verweigert und ein Gegenmodell zu gesellschaftlichen Praktiken wie Korruption und Gewalt setzen will. Begegnen die Besucherinnen in den *Disney Parks* keinen Spuren, die an die reale Welt erinnern, so erfolgt die Ausgrenzung *im giardino dei tarocchi* durch die gezielte Verurteilung einiger Aspekte dieser Welt. Mit dem von Hofmann eingeführten Vokabular werden folglich an einigen Positionen im *giardino dei tarocchi* gegenkünstlerische Taktiken eingesetzt.

2.3. Wegeführung – Bewegung durch den Raum⁶⁹⁵

In den historischen Raumkunstwerken der europäischen Oberschicht vollzog sich im 18. Jahrhundert ein Wandel in der räumlichen Organisation und Aneignung durch die Betrachterin, der stilistisch am Zurücktreten des axialen Gartens und der Bevorzugung der dynamischen Raumgestaltung und Wegeführung ablesbar wird.⁶⁹⁶ Gärten mit additiven und axialen Grundrissen⁶⁹⁷ sind von einem erhöhten Standpunkt in einer Totalperspektive erschließbar. So wurde im Garten von Versailles die räumliche Organisation des gesamten Gartens auf einen Bezugspunkt hin ausgerichtet – die Prunkräume des absolutistischen Herrschers.⁶⁹⁸ Die gesamte Struktur des Gartens offenbart sich hier auf einen Blick. Innerhalb der räumlichen Grundstruktur eröffnen sich mehrere ineinander verschachtelte, hierarchisch abgestufte Schauplätze, die zwar nicht alle von dem Bezugspunkt Schloss einsehbar sind, durch die verschachtelte Organisation der Perspektivachsen jedoch mit diesem in Verbindung stehen. Die Personen, die sich im Garten des absolutistisch regierenden Herrschers aufhielten, wurden in diese symbolische Herrschaftsrepräsentation integriert, Objekten gleichend über die geherrscht wurde.⁶⁹⁹ Die Machtausübung manifestierte sich in detailreichen königlichen Vorschriften, die vorgaben, wie es welcher Besucherin erlaubt ist, sich durch den Garten von Versailles zu bewegen. Wenn es dem König selbst nicht möglich war,

⁶⁹⁵ Vgl. Conan (2003) zum Überblick die Beiträge des *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* zum Thema *Landscape Design and the Experience of Motion* und die theoretische Einführung von Conan in diesem Band.

⁶⁹⁶ Schweizer (2012), S. 113; zu den Vorläufern der ondulierenden Wegeführung als immaterielle Bewegungslinien im französischen Barockgarten vgl. Vershagen (1998), S. 30-52.

⁶⁹⁷ Die vorliegende Arbeit ist sich den methodischen Unzulänglichkeiten der Einteilung axial versus dynamisch bewusst, vgl. dazu Schweizer (2012), S. 103; Schneider (2012), S. 30. Da es sich jedoch um keine gartenkunsthistorische Arbeit handelt, wird aus Praktikabilität an ihr festgehalten.

⁶⁹⁸ Jöchner (1997), S. 834.

⁶⁹⁹ Siegmund (2011), S. 29; Dieser Effekt ist in Vaux-le-Vicomte konsequent eingehalten; in Versailles experimentiert Le Nôtre in den seitlichen Parterres der Querachse ebenfalls mit anderen Formen und Effekten, siehe Brix (2009), S. 31f.

durch den Garten von Versailles zu führen, dienten die zwischen 1689 und 1705 eigenhändig von ihm verfassten Manuskripte *Manière de montrer les Jardins de Versailles*, vorgesehen für Gäste, Gesandte und die höfische Gesellschaft, als Handlungsanweisungen. Die Instruktionen bestimmen nicht nur die Bildfolgen, denen die Spaziergängerin begegnet, sondern geben auch die Schritte, Körperdrehungen, Haltungen und Blickrichtungen vor.⁷⁰⁰ Die räumliche Aneignung des komplexen Raumgeflechts in Versailles wurde alleine durch den König ermöglicht, das Individuum hingegen wird konsequent entmündigt und durch symbolische Handlungen in das Herrschaftsmodell eingegliedert.

Im Gegensatz hierzu verschließt sich das räumliche Gefüge des englischen Landschaftsgartens einer Totalperspektive. Hier erfordert die dynamisch gestaltete Raumorganisation die Bewegung des Individuums.⁷⁰¹ In dem von William Kent in den 1730er Jahren umgestalteten Garten von *Rousham* wurden die Blickmöglichkeiten und Bildräume durch den Einbau natürlicher Rahmen z.B. Baum- oder Pflanzengruppen, die die jeweiligen Szenerien voneinander separierten, zunächst eingeschränkt.⁷⁰² Erst durch die Wegeführung entfaltet sich eine „szenisch-bildliche Staffelung des Raumes“. ⁷⁰³ Spätere Gartenarchitekten wie Capability Brown verzichteten auf die ästhetische Abgrenzung einzelner ‚Bildräume‘ und organisierten den Garten als wohlgeordneten Gesamttraum innerhalb dessen sich die Einzelne in dynamischer Abfolge individuelle Blickräume aleatorisch erschließen konnte.⁷⁰⁴ Intendiert war die Aktivierung eines individuellen, ästhetischen Erlebnisses.⁷⁰⁵ Angesichts der arkadischen, bis in die Ferne harmonisch gestalteten Landschaft, in die sinntragende *fabriques* eingebaut wurden, sollte sich bei der ‚einsamen Wandererin‘ eine kontemplative, erhabene Gemütslage entfalten.⁷⁰⁶ Diese kinästhetische Aneignung des dynamisch gestalteten Gartens wurde bereits von englischen Theoretikern des 18. Jahrhunderts als Metapher für die Eigenverantwortlichkeit des autonomen Subjektes der Aufklärung ausgelegt. Das „schwer oder nicht durchschaubare Labyrinth“ der Wegeführung galt als Sinnbild des Lebensweges „als Weg des Irrtums und Scheiterns einerseits“ oder andererseits

⁷⁰⁰ Kolesch (2006), S. 40ff.

⁷⁰¹ Niedermeier (2012), S. 330.

⁷⁰² Vgl. Verschragen (2000), S. 67ff.

⁷⁰³ Schweizer (2012), S. 113.

⁷⁰⁴ Vgl. Verschragen (2000), S. 85.

⁷⁰⁵ Wie dies Christian Cay Lorenz in seiner *Theorie der Gartenkunst* betont, vgl. Parshall (2003), S. 43.

⁷⁰⁶ Vgl. dazu Klinger (2010), S. 47.

„durch richtige Wahl des zum Ziel führenden Pfades als [...] Wissens- und Tugenderwerb“.⁷⁰⁷

Der *giardino dei tarocchi* folgt dem Prinzip des dynamisch gestalteten Gartenkunstwerkes. Die Bewegungsrichtung wird lediglich im Eingangsbereich durch den einzigen Zugangsweg vorgegeben. Nach Durchschreiten des Sonnenvogels stehen verschiedene Pfade zur Erkundung zur Verfügung, entlang derer keine festen Blickachsen oder Betrachterstandpunkte mehr vorgesehen sind. Die komplexe räumliche Struktur des Areals erschließt sich erst durch die Bewegung im Raum. Die Besucherin ist gefordert, sich individuelle ‚Räume‘ zu erarbeiten. Zusätzlich erfolgt eine Aktivierung durch multisensuelle Rezeptionsvorgaben, die über den visuellen Sinn und die Bewegung im Raum hinausgehen.

2.4. „Kumulative Synästhesie“⁷⁰⁸

Bei der Erkundung des *giardino dei tarocchi* ist die Besucherin zahlreichen Stimuli ausgesetzt, die eine individuelle Aneignung fördern.

Statt geradlinig an allen Figuren im oberen Bereich des *giardino dei tarocchi* vorbeizuführen, erzwingen die 14 Kreuzungspunkte der betonierten Wege permanente Entscheidungen hinsichtlich des weiteren Wegeverlaufs. Die Wege wurden schmal angelegt, so dass ein Nebeneinandergehen zweier Personen unterbunden wird. Der Detailreichtum der umgebenden Figurationen – sei es motivischer oder materieller Art – bietet zahlreiche Möglichkeiten sich je nach Wahl einem dieser Objekte zu nähern. Durch die Größenlimitierung einzelner Elemente, wie der nur einen Meter breite Eingang in die *Hohepriesterin*, der durch einen wulstartig nach außen tretenden Rahmen umschlossen wird (Abb. 13), ähnlich wie die Öffnung im *Baum des Lebens* (Abb. 71), wird eine Separierung von Personengruppen vorangetrieben, da es nur vereinzelt Personen möglich ist, ins Innere zu blicken. Dies setzt sich im *Kaiser* fort. Unter dem Arkadengang sind Sitzmöglichkeiten und Nischen für Einzelpersonen in die Außenwand eingelassen. Die unterschiedlich gestalteten Säulen laden zum taktilen Erkunden ein (Abb. 72). Aufmerksamkeit ziehen auch die zahlreichen kleinteiligen Spiegel an den Oberflächen der Figuren auf sich, an der Rückseite der *Hohepriesterin*, dem Hinterteil und der gesamten rechten Körperseite der *Kaiserin* und an der zum

⁷⁰⁷ Niedermeister (2012), S. 330.

⁷⁰⁸ Gerlach führt diese Bezeichnung ein und meint damit „die simultane Reizung möglichst vieler Sinne“ Gerlach (2011), S. 111.

Innenhof gelegenen Brustwehr des *Kaisers*. Sie suggerieren eine ins Unendliche gehende Multiplizierung der Bilder, zu denen in den unteren Bereichen der Plastiken auch die Spiegelbilder der Besucherinnen gehören (Abb. 72a). Durch die Erlaubnis die Figuren anzufassen und die Oberflächen zu befühlen, wird den Besucherinnen eine immense Bandbreite an taktilen Eindrücken und Interaktionsmöglichkeiten angeboten (Abb. 72b). Zu den taktilen und visuellen Eindrücken treten die olfaktorische Wahrnehmung der Gerüche der Bäume und Sträucher hinzu. Auch akustisch werden die Besucherinnen beim Durchqueren des Ortes begleitet. Multiple Geräusche werden mit Wasser generiert: das Rauschen der Kaskade, das Rieseln und Tröpfeln des *Rad des Schicksals*, das Plätschern des *Nana-Brunnens* und das Strömen des Wassers aus den Gefäßen der *Stern-Figuration*. Aber auch das unangenehme, krächzende und quietschende Geräusch der Maschine der Ungerechtigkeit im Unterleib der *Gerechtigkeit*, verfolgt die Besucherinnen durch das gesamte Areal. Die Geräusche der natürlichen Umgebung, wie z.B. das Rauschen von den Blättern der Bäume im Wind und zwitschernde Vögel müssen ebenfalls mitgedacht werden.⁷⁰⁹

Die beschriebenen Strategien erschaffen im *giardino dei tarocchi* eine individuelle Dimension der Wahrnehmung. Ein kontemplatives, besinnliches Moment, das durch die in der Literatur formulierten Wendungen wie „esoterischer Spaziergang“ oder „inziatorischer Weg“ suggeriert wird, liegt jedoch nicht vor. Die Polysensualität des Ortes sorgt vielmehr für eine Überflutung des Sinnessystems mit Reizen, die Jean Tinguely 1987 in Worte gefasst hat:

„Niki's Monumentalität bleibt menschlich & begehbar - demokratisch jedoch totalgewaltig und ist absolute spitze, weil Niki die Begehbarkeit nicht nur total einbezieht, wie das schon beim *facteur cheval* der fall ist - sondern auch den Farb-Reflexschock dazufügt = es wird also beim begehen-beklettern eine Gefühlserlebnis Nähe erzeugt, die jeden Menschen überwältigen könnte (& tut)“⁷¹⁰ [Hervorh. und Schreibfehler im Original]

Die im *giardino dei tarocchi* angewendeten Strategien der Besucherinnenadressierung unterscheiden sich von denjenigen, die 1960 in der *ideenskizze* formuliert wurden. Möglichst gegensätzliche, schnell

⁷⁰⁹ Diese Elemente hob Christian Cay Lorenz in seiner *Theorie der Gartenkunst* als wesentliche Elemente bei der Erfahrung eines Gartens hervor, vgl. Parshall (2003), S. 42.

⁷¹⁰ Transkription einer Briefzeichnung, datiert am 7. Januar 1987, die vermutlich anlässlich einer großen Retrospektive in München erstellt wurde, vgl. Tinguely (1987), S. 37f.

aufeinanderfolgende sinnliche Eindrücke so zu arrangieren, dass Schockeffekte erzeugt werden. Der *giardino dei tarocchi* sorgt hingegen für eine permanente Überladung des sinnlichen Systems, eine Strategie, die auch das „regierende Prinzip“ der *Disneylands* bildet und dazu führt, dass „sich Pläne kaum durchhalten lassen und alle Vorhaben in einem Strudel durcheinanderlaufen.“⁷¹¹ Durch die „kumulative Synästhesien“⁷¹² entsteht bei vielen Besuchern eine eifrige Geschäftigkeit, die sich durch staunende Ausrufe, gegenseitiges Zeigen und Zurufen der Beobachtungen, emsiges Umhergehen und endloses Fotografieren manifestiert. Diese individuelle Erfahrungsqualität kann mit einem rauschartigen Zustand verglichen werden, der den Rezipienten über einen alltäglichen emotionalen Zustand hinaushebt. Tinguely fasst diese perzeptive Qualität in folgende Worte:

„[...] beim ‚TAROTGARTEN‘ hat man keine Hände frei man ist auf der Gleichwichtssuche [...]“⁷¹³
[Hervorh. und Schreibfehler im Original]

Der beschriebene Zustand korrespondiert mit der Spielkategorie *Ilinx* von Caillois, die zum Ziel hat:

„für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewusstsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen. Es geht hier stets darum, sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit kühner Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet.“⁷¹⁴

Mit der Spielform *Ilinx* gelang es Caillois die physischen Sensationen des Rausches und Schwindels für ein erkenntnistheoretisches Modell fruchtbar zu machen. Seine der *Ilinx* zugeordneten Aspekte finden sich weitgehend im Programm des französischen Surrealismus – Rausch, Begehren, Destabilisierung, Wollust, Trance, Betäubung und Wirklichkeitsverlust – was sich durch seine enge Verbundenheit mit dessen Vertretern erklären lässt.⁷¹⁵

Der im *giardino dei tarocchi* evozierte Rauschzustand ermangelt dem ‚finsternen‘ und ‚erotischen‘ Element des Surrealismus weshalb ein weiterführender Vergleich ungeeignet ist. Die ‚fröhliche Unbeschwertheit‘ stellt den *giardino dei tarocchi*

⁷¹¹ Denn das regierende Prinzip von Disneyland läuft darauf hinaus, dass man permanent überhäuft wird mit visuellen Angeboten und einer neuen Lockung, sodass sich Pläne kaum durchhalten lassen und alle Vorhaben in einen Strudel durcheinanderlaufen.[...] Das ist ein Mechanismus von Kurzweil und Abwechslung, von ständig erneuerter Neugier und einem Gefühl des Sich-Treiben-Lassens.“; Legnaro/Birkenheide (2005), S. 249.

⁷¹² Gerlach führt diese Bezeichnung ein und meint damit „die simultane Reizung möglichst vieler Sinne“ Gerlach (2011), S. 111.

⁷¹³ Ebenda.

⁷¹⁴ Caillois (1982), S. 32.

⁷¹⁵ Ebeling (2010), S. 150.

hingegen in eine geschichtliche Entwicklungslinie mit den Vergnügungselementen in historischen Gartenkunstwerken und den zeitgenössischen *Disney Parks*.⁷¹⁶

3. OBJEKTSTRATEGIEN

3.1. Gebaute Naturnachahmung

Die Plastiken und Architekturen im *giardino dei tarocchi* wurden ohne landschaftsverändernde Maßnahmen in das vorgefundene Terrain eingefügt. Durch die Materialien und ihre Farbigkeit kontrastieren sie stark mit dieser Umgebung, bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die Werke mit vielfältigen Strategien arbeiten, um sich ihrer physischen Umgebung anzunähern. Zunächst ist dies der grundlegende Verzicht auf geometrische Formen und gerade Linien zugunsten von geschwungenen und gewellten Formen, was erneut auf die naturalistischen Formen in den Werken Gaudís verweist.

Gaudi entwickelte für die Berechnung seines an pflanzlichen und „geologischen Formen inspirierten Naturalismus“⁷¹⁷ eigene Methoden, die er seinen Architekturen zu Grunde legte.⁷¹⁸ Die dreidimensionale Form für die Krypta der *Colònia Güell* (1898-1914) wurde durch ein Konstruktionsmodell aus Fäden erzeugt, an denen punktuell Gewichte befestigt waren. Auf diese Weise entstand ein authentischer Organismus, der innen wie außen aus geneigten Säulen mit parabolischen Wänden und Bögen besteht.⁷¹⁹ Die *Casa Batlló* gestaltete Gaudí zwischen 1904-1906 um. Die Straßenfassade wurde in den ersten beiden Stockwerken durch nach außen schwingende Erker aufgelockert, die von organisch geformten Gewänden, Bögen und Stützen gerahmt werden, und durch ein unregelmäßig sich nach oben wölbendes Dach aufgestockt. Das Treppenhaus wird durch amorphe Fensteröffnungen belichtet, in dem sich eine hölzerne Treppe an der oval geformten Wand hinaufwindet.⁷²⁰ Am radikalsten konzipierte Gaudí die zwischen 1906 und 1910 in Barcelona erbaute *Casa Milà*, die für das Auge des Laien ganz ohne gerade Linien und rechte Winkel auszukommen scheint. Das mit zwei Innenhöfen ausgestattete Gebäude schwingt

⁷¹⁶ Dies ist sicherlich nur ein Teilaspekt der vielschichtigen komplexen Dimension der in den Disney Parks bereitgestellten Vergnügungserfahrungen. Vgl. Legnaro/Birkenheide (2005), S. 249-255.

⁷¹⁷ Llimargas i Casas u.a. (2000), S. 60.

⁷¹⁸ Vgl. Llimargas i Casas u.a. (2000), S. 68.

⁷¹⁹ Vgl. Llimargas i Casas u.a. (2000), S. 62.

⁷²⁰ Vgl. Lahuerta u.a. (2001)

seine gewellte Fassade über eine komplette Straßenecke und schafft verschieden große Öffnungen und Vorsprünge.

Besonders die architektonischen Elemente der Figuren im *giardino dei tarocchi* lassen die Orientierung an den Bauformen Gaudís erkennen. Die amorphen Fensteröffnungen, die geschwungenen Formen des Mauerwerks, tragende Säulen in der Form von Baumstämmen und an der Wand entlang fließende Treppen finden sich zahlreich in den Innenräumen der *Hohepriesterin*, des *Magiers* und des *Turmes* (Abb. 16). Die architektonische Plastik des *Kaisers* bringt die naturalistischen Formen im *giardino dei tarocchi* zur Vollendung. Sowohl auf dem Erbodenniveau, wie auch auf dem Rundweg auf der Säulengalerie winden und krümmen sich die Bauformen in alle erdenklichen Richtungen, es gibt keine Kanten, die ein Element in das andere hinüberführen, alle Übergänge wurden in abgerundeten Formen gestaltet (Abb. 73). Nahezu keine dieser Formen lässt sich mit klassischen Beschreibungstermini verbalisieren. Die Besucherin erlangt den Eindruck die gesamte Konstruktion befinde sich gemeinsam mit den umgebenden Pflanzen, die sich im Wind wiegen, in stetiger Bewegung oder sei im Fließen begriffen. Durch den Detailreichtum wird diese perzeptive Dimension dauerhaft aufrechterhalten. Blickt man auf gefliesten Bodenbelag auf dem Säulengang, der mit schwarz-weiß Karo gemustert ist, entsteht durch die unregelmäßige Anordnung des Karomusters von weitem gesehen der Eindruck, man blicke durch eine Wasserfläche auf den Bodenbelag oder der Boden verflüssige sich (Abb. 74). Trotz der Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Bauten Gaudís und Saint Phalles grundlegend in ihrem Anspruch und ihrer Funktion. Gaudí war Architekt und seine Bauten sind folglich in erster Linie funktionalen Bedürfnissen verpflichtet. Die Plastiken und Figuren im *giardino dei tarocchi* setzen dagegen den Akzent auf das figurative Element. Diese Andersartigkeit zeigt sich bereits im Produktionsprozess. Gaudí arbeitete mit exakten, architektonischen Berechnungen, die er vor der Konstruktion anfertigte. Saint Phalle hingegen fertigte Modelle aus Ton oder Gips, die in mehreren Stufen vergrößert und schließlich nach Augenmaß von ihren Mitarbeitern in der monumentalen Größe geschweißt wurden. Entsprechend dem Ergebnis nicht Saint Phalles Vorstellungen kam es vor, dass die geleistete Arbeit wieder zerstört und von neuem begonnen wurde.⁷²¹ Lediglich der Figur der *Kaiserin* wurde eine eindeutige

⁷²¹ Vgl. Mazzanti (1997c), S. 98; Interview Paul Wiedmer mit der Verfasserin im August 2012 in La Serpara.

Funktion zugewiesen. So erzeugt der Palast des *Kaisers* zwar den Eindruck, es handle sich um einen Wohnbau, jedoch sind die sehr kleinen Innenräume nur begrenzt für einen herkömmlichen Zweck verwendbar. Im Vordergrund des Unternehmens stand eindeutig das figürliche, abbildende Element und keine praktische Funktion.

3.2. Plastische Strategien der Ortsspezifität

In den Künsten der 1960er Jahre entwickelte sich im Zuge der Angriffe auf das Konzept des autonomen Kunstwerks der Gedanke einer ästhetischen Verpflichtung des Kunstwerkes gegenüber dem vorgefundenen Terrain. Der Bezug zur Natur zeichnet sich in diesen Werken – im Gegensatz zu den historischen Gartenkunstwerken – durch die Anerkennung des vorgefundenen physischen und pflanzlichen Zustandes aus, der nicht umgeformt, sondern zur form- und ideengebenden Instanz des Kunstwerkes erhoben wird.⁷²² Plastische Strategien der Ortsspezifität kommen ebenfalls im *giardino dei tarocchi* zum Tragen, die im Folgenden aufgezeigt werden. Anstelle einer Abarbeitung an jeder einzelnen Figuration wurden drei im *giardino dei tarocchi* grundlegende Strategien der Ortsspezifität herausdestilliert, die an ausgewählten Figurationen erklärt werden. In den einzelnen Plastiken, Architekturen etc. können die Strategien gehäuft auftreten oder durch weitere, hier nicht erwähnte, ergänzt sein. Es wird jeweils auf ähnliche Strategien in Skulpturengärten und Gartenkunstwerken verwiesen, um die spezifischen Eigenheiten im *giardino dei tarocchi* differenziert beschreiben zu können.

3.2.1. *Mimesis*

Im *giardino dei tarocchi* imitieren die Säulen des *Hohepriesters* und diejenigen im Innenhof des *Kaisers*, wie auch die Brüstung auf der Mauer die gewundenen Formen der überall gegenwärtigen Baumstämme und -äste (Abb. 75) Die in den Boden greifenden Hinterpranken der *Kaiserin* ahmen die Form der Baumwurzeln nach, die direkt im Erdboden verlaufen. Ein ähnlicher Effekt ist bei den vier in Krallen mündenden Beinen des Drachen von der Figuration der *Stärke* zu beobachten. Der Übergang zwischen der Plastik und ihrem steinernen Untergrund erscheint fließend,

⁷²² Ich differenziere dieses Herangehen von den Strategien in der sogenannten Land Art, vgl. dazu Kaiser (2012); Krauss (2000), S. 331-347; Crimp (1996); Judd (²1998), S. 59-74.

indem die Krallen die Form der Steine aufgreifen und erweitern (Abb. 76). Nicht nur die Form, auch das verwendete Material ahmt die Steinstruktur des Untergrunds nach. Die aus dem Körper herausragenden Stachel und die Rahmung der bunten Flügel bestehen aus schwarzer Keramik, in die grobkörniger Sand eingebrannt wurde, sodass eine aufgeraute Oberfläche entsteht.⁷²³ Die Farbe, Oberflächenstruktur und gewundene Form dieser Elemente des Drachens gliedern sich visuell in der gleichen Weise in die heranreichenden, knorrigen Äste der umgebenden Bäume ein (Abb. 77). Auch die Plastik des *Orakels* arbeitet mit solchen Effekten. Die unregelmäßige Öffnung an der Rückseite der Figur lässt die Oberflächenstrukturen eines gewachsenen Loches in einem Baum erkennen. Insbesondere die wulstartige Ummantelung der Öffnung zeigt Parallelen zu den gewachsenen Öffnungen in Bäumen. Die Nase des *Hohepriesters* ist hingegen bedeckt mit kleinteiliger Keramik, deren Farbe zwischen dunkelgrün bis hellgelb changiert und so eine oszillierende Farbskala erzeugt, die mit den durch den Wind bewegten Blättern der umgebenden Bäume korrespondiert (Abb. 78).

Diese mimetische Vorgehensweise ist eine geläufige Strategie der Ortsspezifität. Sie findet sich auch in Arbeiten auf *The Farm* in Neuseeland.⁷²⁴ Richard Serras *Te Tuhirangi Contour* – eine für ihn charakteristische Arbeit aus leicht geneigten Eisenplatten – erstreckt sich dort seit 1999/2001 auf einer Länge von 252 Metern. Die Wellung der Skulptur entspricht der Landschaftskontur, auf der sie entlangläuft. Diese wurde zuvor in einem kartographischen Verfahren ermittelt. Einerseits ein Fremdkörper auf der Weidefläche, fügt sich das Werk aufgrund seiner Form dennoch harmonisch in das Landschaftsbild ein (Abb. 79).⁷²⁵ Die Kontur thematisiert die geografische Beschaffenheit der Landschaft und sensibilisiert die Besucherinnen für das räumliche Umfeld. Minimalistische Werke wie dieses zielen darauf ab, die Formen des räumlichen Umfeldes in die Skulptur zu integrieren, beziehungsweise die Skulptur in die ästhetische Form der Landschaft einzubetten. Ortsspezifität ist hier alleine formalen Prinzipien verpflichtet, indem die Landschaft abstrahiert und ästhetisiert wird.⁷²⁶

⁷²³ Mazzanti (1997d), S. 104f.

⁷²⁴ Seit 1991 stellt der Sammler Alan Gibbs das vierhundert Hektar große Gelände *The Farm* in Neuseeland, Künstlern zur Schaffung ortsspezifischer Arbeiten zur Verfügung und finanziert diese. Das hügelige Weideland und Küstengebiet wird von Nutztieren wie Schafen und Rindern beweidet. [gibbsfarm.org]

⁷²⁵ Vgl. Serra/Reinhartz (2004).

⁷²⁶ Crimp (1993), S. 154.

Auch der iranisch-stämmige Künstler Hossein Golba sah sich in der *Fattoria di Celle*⁷²⁷ den Formen, der Farbe und Oberfläche der dortigen Umgebung verpflichtet und gab seinen Plastiken ebenso eine dem räumlichen Kontext angemessene Funktion. Seine sieben *fontane dell'amore* versorgen seit 1996 die Besucherinnen des weitläufigen englischen Landschaftsgartens mit Trinkwasser. Die Oberfläche der zirka einen Meter hohen schlanken Bronze-Plastiken imitiert dunkelbraune Baumrinde, so dass der Eindruck eines aus dem Boden wachsenden Stammes entsteht. Dieser trägt eine kleine Schale mit zwei eingearbeiteten Köpfen, aus der bei Knopfdruck Wasser nach oben sprudelt.⁷²⁸ Die Brunnen sind in kleinen Wäldchen und vor Teichen platziert und passen sich behutsam in die Umgebung ein, so dass eine spezielle Aufmerksamkeit und Achtsamkeit der Besucherinnen gegenüber der Umgebung erforderlich ist, um diese zu lokalisieren.

3.2.2. Integration

Neben der Nachahmung von Formen und Farben ist im Tarotgarten direkte Integration der Umgebung in die Figuren zu beobachten. So wird die Haut des Gesichtes des *Hohepriesters* durch die dahinterliegenden Bäume erzeugt und wechselt mit dem Wind und der jahreszeitlich bedingten Belaubung entsprechend, die Struktur und Farbe (Abb. 80). Bei den nur durch die Konturen gebildeten („Skins“ genannten) Plastiken des *Mondes*, des *Eremiten* und des *Narren* werden Farbe und Struktur der Umgebung auf ähnliche Weise eingegliedert.

Die Verkleidung der Außenoberflächen mit kleinteiligen Spiegeln integriert ebenfalls die Landschaft, das Licht und den Himmel in den *Turm*, den *Magier* und den *Propheten*. Der *Magier* tritt durch seine Höhe besonders mit dem Himmel in Dialog und wechselt je nach dessen Farbe die Struktur. Auch hier wird die Landschaft in die jeweilige Figuration integriert, während deren Struktur optisch mit der Umgebung verschmilzt. Dieser Effekt lässt sich am *Turm zu Babel* besonders gut beobachten. Jede der vier Außenwände ist mit jeweils unterschiedlichen, unregelmäßigen Spiegelstücken bedeckt, die fein säuberlich ineinandergepasst sind und durch

⁷²⁷ Der Sammler Giuliano Gori begann um 1980 international renommierte Künstler mit der Herstellung von ortsspezifischen Arbeiten für sein 30 Hektar großes Gelände der *Fattoria di Celle* in Pistoia zu beauftragen. Auf dem Areal eines restaurierten englischen Landschaftsgartens aus dem 19. Jahrhundert wählten seitdem über 60 Künstler Orte eigens aus und schufen speziell dafür konzipierte Werke. Das Ergebnis ist eine international erstklassige Sammlung zeitgenössischer Kunst. Die über 350 Werke sind fast durchgehend aus hochwertigen Materialien wie Bronze, Marmor, Stahl u.a. und liefern vielfältige Interpretationen von Ortsspezifität. Vgl. Amendola (2008).

⁷²⁸ Amendola (2008), S. 148-151.

schmale Fugen voneinander abgetrennt werden. In den Außenwänden spiegeln sich die umliegenden Plastiken und die umgebenden Bäume, der Himmel und das Licht. Bei geeignetem Lichteinfall ist die Grenze zwischen Umgebung und Plastik optisch kaum noch sichtbar (Abb. 81+82). Ein ähnlicher Effekt ist bei dem *Propheten* und den drei verspiegelten Säulen des *Hohepriesters* zu beobachten. Auch hier lösen sich die tragenden Säulen – die zudem die Krümmung der umgebenden Baumstämme nachahmen – fast in der Umgebung auf, und das Gesicht des Hohepriesters scheint von den umgebenden Bäumen getragen zu werden (Abb. 80).

Mit Spiegeln arbeitet auch Daniel Burens *La cabane éclatée aux 4 salles* (2005) in der *Fattoria di Celle*. Es handelt sich um einen Kubus, der auf einer kleinen Freifläche steht, die durch eine niedrige Mauer, eine Hecke und hohen Bäumen von der restlichen Umgebung abgeschirmt wird. Die Außenwände des nach oben offenen Kubus sind mit großflächigen, rechteckig zugeschnittenen Spiegelplatten verkleidet. In den Kubus führen je Seite zwei Durchgänge in vier quadratische durch je einen Durchgang verbundene Innenräume, die aus jeweils zwei Wänden aus Spiegeln und zwei in Spektralfarben monochromen Wänden gebildet werden. Den Eingängen gegenüber auf der Außenseite stehen in zirka vier Metern Entfernung die Positiv-Stücke der Durchlässe; sie sind an der Außenseite verspiegelt und tragen an der Innenseite, die jeweils zum Innenraum gehörige Farbe. Durch die ungebrochene Reflektion der Landschaft in der Außenwand des Kubus löst sich ihre materiale Struktur optisch auf bzw. die Oberfläche verschwindet regelrecht in der Umgebung und ist kaum noch erkennbar – die kleine Mauer und die Hecke scheinen sich ungebrochen fortzusetzen. Die Durchblicke in die Innenräume kontrastieren durch ihre monochrome Farbigekeit wiederum stark mit der Umgebung, und es entsteht der optische Eindruck einer in die Landschaft gestellten Tür, die in eine andere Realität zu führen scheint oder anders formuliert, als wäre sie in eine zweidimensionale Oberfläche hineingeschnitten (Abb. 83).

3.2.3. *Metamorphose*

Die einzige erkennbare Modifikation der vorgefundenen Eigenschaften des Terrains, die ein spezifisches ästhetisches Ziel verfolgen, ist an den Steininformationen des ehemaligen Steinbruchs vorgenommen worden.

Unterhalb der Pranken der *Kaiserin* wurden erhebliche Teile der Steine mit einer gleichfarbigen Ton-Masse bedeckt und überformt (Abb. 84). Bei näherer Untersuchung zeigen sich Stufen, die nach oben vor die rechte Pranke der Kaiserin führen. An mehreren Stellen wachsen bequeme Sitzgelegenheiten nahezu unbemerkt aus der Gesteinsmasse hervor, die nur als solche wahrnehmbar sind, wenn sich die Besucherin unmittelbar an der jeweiligen Stelle befindet (Abb. 85). Die Oberflächen dieser bearbeiteten Partien muten an wie erodierte Gesteinsmassen, wodurch sie sich optisch zwischen den Natursteinen auflösen. Die biomorph gewellten Vorderpranken der *Kaiserin*, die über dieser Situation thronen, greifen in die Felsspalten der davor abfallenden Steilwand des Steinbruchs hinein oder scheinen eine Erweiterung von dieser zu sein (Abb. 3). Die morphologischen Grenzen zwischen dem artifiziellen Gebilde der *Kaiserin* und der Steinlandschaft werden durch diese Taktiken optisch aufgeweicht, bzw. der Übergang von den Steinen in die Plastik fließend gestaltet. Dieser Effekt ist auf Fotografien vor der Bedeckung mit den farbigen Keramiken gut zu sehen (Abb. 86). Es scheint als seien die Figuren aus dem Erdboden herausgewachsen, als habe eine allmähliche Metamorphose von Gestein in die Figuren stattgefunden. Diese künstlerische Bearbeitung von Materialien, die natürlich entstandene Formen nachahmen – eine „naturierende Kunst“⁷²⁹ – wurde bereits in den europäischen Gartenkunstwerken der Frühen Neuzeit in den dortigen Grottenarchitekturen verhandelt.

Grotten wurden als Bauaufgabe um 1500 in Rom und Neapel in die neuzeitliche Gartenkunst eingeführt und verbreiteten sich schnell über ganz Europa.⁷³⁰ Der *giardino dei tarocchi* – zwischen Rom und Florenz gelegen – befindet sich in nächster Nähe zu einigen der eindrucksvollsten Grottenarchitekturen aus dem 16. Jahrhundert – wie jene in der *Villa d’Este* in Tivoli, der *Villa Farnese* in Caprarola, im Garten von *Pratolino* oder die *Grotta Grande* von Bernardo Buontalenti im *Giardino di Boboli* in Florenz. Die meist gewölbten Innenräume der Grotten wurden mit *spugne*/Kalksinter verkleidet, die sich zu Stalaktiten, Stalagmiten und anderen erodierenden Felsformationen verdichten oder wie in der Grotte von Buontalenti zu Mischwesen, die sich aus der Wandstruktur in einer Art metamorphischem Zustand zwischen Gestein und anthropomorpher oder zoomorpher Form herauschälen. Zur Dekoration wurden Muscheln, Korallen und Perlmutter eingesetzt und durch

⁷²⁹ Wiener (2010), S. 136.

⁷³⁰ Hanke (2008), S. 12.

verborgene Düsen Wasser auf die Wandstrukturen geleitet. In Traktaten des 16. Jahrhunderts theoretisierte man unter Rückgriff auf Positionen antiker Autoren die Entstehung von Mineralien, die man im Erdinneren unter Einfluss von Wasser und der Erstarrung ursprünglich flüssiger Materialien imaginierte.⁷³¹ Das Erdinnere wurde sich dabei wie ein Organismus vorgestellt und häufig mit dem entsprechenden Vokabular beschrieben.⁷³² Künstliche Grotten werden auf der Grundlage dieser Theorien als Repräsentation des Erdinneren und den dort stattfindenden schöpferischen Prozessen der Natur gelesen: „In this ‚womb of earth‘ that the grotto represents, *natura naturans* exhibits itself in a full state of gestation.“⁷³³ Die Aufstellung von mechanisch (durch Luft und Wasser) angetriebenen Automatenfiguren, die natürliche und mythologische Szenen und Geräusche erzeugten, repräsentierten die Beherrschung dieser Naturkräfte durch den Menschen und dessen Fähigkeit Gleiches hervorzubringen.⁷³⁴

Saint Phalles Verwendung der erodierenden Gestaltungsprinzipien im ehemaligen Steinbruch des *giardino dei tarocchi* verhandelt, ähnlich wie in den italienischen Grotten, das metamorphotische Prinzip der Natur. Jedoch wird hier nicht die Beherrschung dieser Kraft durch den Menschen symbolisch dargestellt. Durch die aufsteigende Konkretisierung der erodierenden Formen am oberen Ende des Steinbruchs zur *Kaiserin* wird diese Figuration vielmehr als das Ergebnis der *natura naturans*,⁷³⁵ als die Fortsetzung natürlicher Kräfte inszeniert.

3.3. Grotteske Körperkonzepte – Phantastische Formen

Trotz der herausgearbeiteten Strategien der Ortsspezifität⁷³⁶ kontrastieren die Figurationen des *giardino dei tarocchi* durch ihre Materialien, die Farbigkeit und Formen stark mit ihrer Umgebung. Die ästhetischen Qualitäten des Terrains herauszuarbeiten, war offensichtlich nicht das Ziel der Figurationen, vielmehr werden die aufgezeigten Strategien der Ortsspezifität eingesetzt, um den *giardino dei tarocchi* ästhetisch von seiner Umgebung abzugrenzen und mit von der ästhetischen Norm abweichenden Codes zu programmieren. Die von Hofmann zur

⁷³¹ Siehe dazu Morel (2006), S. 123-127.

⁷³² Zur Vorstellung der Erde als Organismus vgl. Bredekamp (1981), S. 5-37.

⁷³³ Morel (2006), S. 128.

⁷³⁴ Vgl. Morel (1998), S. 120; Franke (2000), S. 1083f.

⁷³⁵ Zum Diskurs der *natura naturans* in der Frühen Neuzeit vgl. die Beiträge von Fischel, Leinkauf, Eusterschule in: Adamowsky (2010).

⁷³⁶ Owens nennt *site specificity* als ein Merkmal postmoderner Kunst. Das wesentliche Moment ortsspezifischer Werke bestimmt er in dem Verfall und der Überantwortung an die Natur, weshalb sein Konzept hier nur bedingt anwendbar ist. Vgl. Owen (1980), S. 71..

Formalisierung phantastischer Körperkonzepte herausgearbeiteten Prinzipien der Erweiterung, Vermischung und Zerstückelung der Faktenwelt erlauben es, die Figuren im *giardino dei tarocchi* auf einer Meta-Ebene zu betrachten und in einen kunsthistorischen Bezugsrahmen einzugliedern.

Die fest installierten Figurationen aus der ersten Werkphase sind allesamt Riesen – namentlich der *Magier*, die *Hohepriesterin*, die *Kaiserin*, die *Stärke*, die *Gerechtigkeit*, die *Sonne*. Der *Magier*, der *Hohepriester* und die *Hohepriesterin* sind hierbei lediglich Körperfragmente und zudem noch stark deformiert. Dem *Magier* wächst eine Hand aus seinem Kopf, dem *Hohepriester* fehlt die Haut, die *Hohepriesterin* hat verschieden große und verschieden farbige Augen und ihr Kopf wird von Bäumen durchwachsen (Abb. 69). Die *Hohepriesterin* und der *Magier* sind überdies zusammengewachsen. Die Durchmischung anthropomorpher Körper mit den Körpern anderer Lebewesen oder mit Gegenständen ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv. Die *Gerechtigkeit* ist halb Frauenkörper halb Waage, die *Kaiserin* ist ein Mischwesen aus Frau und Raubkatze. Der *Teufel* trägt weibliche wie männliche Geschlechtsteile und die Äste des *Baums des Lebens* enden in Schlangenköpfen.

Phantastische Körperkonzepte erprobte Saint Phalle bereits bei den Figuren der 1970er Jahre Jahre (*Cyclop*, *Crocodrome*, *La Sorcière*, *Golem*). Eine besonders deutliche figürliche Parallele sind die begehbaren Köpfe (*Magier*, *Hohepriesterin*, *Hohepriester*) des *giardino dei tarocchi*. Auch das Element eines geöffneten Mundes aus dem etwas herausströmt – sei es Wasser wie im *Cyclop* und der *Hohepriesterin* oder Kinder wie im *Golem* – weist auf die zeitliche Nähe des *giardino dei tarocchi* zu den früheren Werken hin. Die figürlichen Körper dürfen betreten werden, wenngleich nur die *Kaiserin* für die regulären Besucherinnen zugänglich ist.

Eine neue Qualität der phantastischen Figuren im *giardino dei tarocchi*, die sich in den 1970er Jahren bereits abzeichnete, ist die Blickführung aus den Körperöffnungen heraus. Aus den Augen der *Hohepriesterin* und dem Mund des *Magiers* bieten sich weite Ausblicke auf das davorliegende Küstengebiet. Aus dem Kopf des *Hohepriesters* eröffnen sich Blickmöglichkeiten in alle Richtungen. Auch auf den Außenseiten der Figuren wird das Konzept der Blickführungen fortgesetzt. Auf dem Rücken der *Kaiserin* enden ihre blauen Haare in säulenartigen Strängen auf dem geschwungenen Fußboden und laufen an der Nordseite in einer Sitzbank aus. Unter dem so entstandenen überdachten Raum wurde ebenfalls eine Sitzbank angebracht.

Die Haarsträhnen wölben sich an der Südseite und geben Ausblicke zur Küste frei. In der Benutzung dieser Bänke sitzt die Besucherin figürlich gesprochen, als Zwergin im Haar der *Kaiserin* und blickt zwischen den sich teilenden Haarsträhnen hinaus in die Umgebung.

Die *Kaiserin* wird an der Stelle der Vagina betreten, an der Stelle ihrer Brustwarzen öffnen sich kreisrunde Durchblicke auf die runde Platzanlage. Die Begehbarkeit der Figuren im *giardino dei tarocchi*, das Herausströmen von Wasser und das Herausblicken aus den regulären Körperöffnungen (Mund, Vagina, After, Brustwarzen), korrespondieren mit Bachtins Element grotesker Körperlichkeit, nach dem die Öffnungen eines Körpers besondere Aufmerksamkeit erfahren, sei es durch die unnatürliche Vergrößerung, das Hinein- oder Hinausströmen von Flüssigkeiten oder ähnlichem.⁷³⁷

Die phantastischen Figurationen fügen sich in den italienischen Kontext und sind Teil einer bildlichen Tradition phantastischer Körperkonzepte, die im Cinquecento besonders ausgeprägt war. Gartenkunstwerke verwendeten die Prinzipien der Vergrößerung, Fragmentierung und Vermischung und schufen auf diese Weise Orte, deren Formen sich aus dem normativen System der Alltagswelt ausnehmen. Die skulpturalen Reste erlauben noch heute Einblicke in deren ‚phantastischen‘ Charakter.

So zum Beispiel der *Sacro Bosco* nahe des Dorfes Bomarzo, zirka 80 Kilometer nördlich von Rom, der zwischen 1547 und 1580 entstand.⁷³⁸ Der von seinem Erbauer Vicino Orsini als *boschetto* bezeichnete Garten wurde am Fuße einer Felswand des *Colle Cardoni*, einem Ausläufer der *Monti Cimini*, errichtet.⁷³⁹ Die Landschaft wird optisch durch Tuff bzw. Peperin-Felsmassen geprägt, in denen auch die Skulpturen des *boschetto* gearbeitet sind. Teilweise wurden die Figuren in die Felsformationen vor Ort hineingehauen.⁷⁴⁰ Der *Sacro Bosco* erlangte im 20. Jahrhundert Ansehen und Berühmtheit bei surrealistischen Künstlern und Intellektuellen.⁷⁴¹ In der Kunstgeschichte wurden mehrere Anläufe unternommen, im Garten ein stringentes,

⁷³⁷ Bachtin (1995), S. 361.

⁷³⁸ Bredekamp, Bd. I (1985), S. 63.

⁷³⁹ Einführend: Frommel u.a. Hrsg. (2009); Bredekamp (1985).

⁷⁴⁰ Der Park wird heute von einem privaten Eigentümer unterhalten, der ohne Rücksicht auf denkmalpflegerische Konzepte einen „Freizeit-Erlebnispark“ realisiert – wovon bereits der medienwirksame Name *Parco dei Mostri* zeugt. In einer sehr großen Empfangshalle wird ein Self-Service Restaurant und Café betrieben, in dem Spielautomaten aufgestellt sind.

⁷⁴¹ Zur Rezeptionsgeschichte: Castelletti (2009), S. 11-27, hier S. 17; Videoaufnahmen von Dalís Besuch in Bomarzo wurden auf dem Videportal Youtube veröffentlicht: <http://youtu.be/-qB0cdoQJtI> [abgerufen am 04.07.2013].

theoretisches Konzept aufzudecken.⁷⁴² Wichtig für die vorliegende Argumentation ist die Verwendung phantastischer Körperkonzepte, weshalb sich die Beschreibung auf diese konzentriert und auf die Zuweisung konkreter Bezeichnungen verzichtet wird.⁷⁴³

Im 16. Jahrhundert betreten die Besucherinnen den *boschetto* durch einen kleinen Mauerdurchgang im Westen und passieren zwei sich auf Sockeln gegenüber sitzende Sphingen. Weiter östlich erblicken die Besucherinnen eine auf dem Rücken einer Schildkröte tanzende weibliche Figur. Diese Gruppe erreicht eine Höhe von sieben Meter. Diesem Paar gegenüber öffnet sich ein fünf Meter breiter Schlund im Erdboden. Bei geeignetem Wasserstand wird der Schlund durch das Wasser des ihn durchströmenden Bachlaufes durchspült. Die Besucherin passiert zwei mehrere Meter hohe, kämpfende Giganten und erspäht, ursprünglich am fernen Ufer eines heute nicht mehr erhaltenen Stausees, eine fünfeinhalb Meter hohe Skulptur im Stil atztekischer Masken, die mit weit aufgerissenem Maul, Augen, Nasenlöchern und mächtigen Zähnen nach vorne schnappt. Ein dreiköpfiger Hund bewacht eine von riesigen Pinien- und Eichenzapfen gerahmte Ebene gemeinsam mit einer aufrecht sitzenden Figur, die halb Frau halb Sitzbank ist. Zwei weitere kolossale, weibliche Mischwesen (halb Frau, Fisch, Drache) sitzen am anderen Ende der Ebene. Davor führt ein Weg hinab zu der berühmtesten Skulptur des *Sacro Bosco*, dem Höllenmaul. Ein sechs Meter hoher Kopf, dessen Mund, Augen und Nasenlöcher weit aufgerissen sind und der von flammenden Haaren an den Seiten gesäumt wird. Durch das zweizahnige Maul betritt die Besucherin einen quadratischen Innenraum mit einem Tisch und Sitzbänken, in dem zu Zeiten Orsinis Mahlzeiten eingenommen wurden.⁷⁴⁴ Auf der davorliegenden Ebene kämpft ein gigantischer Drache mit Löwen und Hunden, ein Elefant überwältigt eine menschliche Figur. Am nördlichen Rand ruht dagegen eine friedliche Riesin, an deren Körper sich zahlreiche kleinere Figuren im Halbrelief tummeln. Weiter im Osten lagert eine kolossale männliche, bärtige Figur, zu deren Rechten ein enormer fischähnlicher Kopf nach oben schnappt. Dahinter schläft eine auf Rücken liegende Riesin, bewacht von einem Hund. An den Skulpturen im *Sacro Bosco* sind alle von Hofmann formulierten Prinzipien der Vergrößerung, Vermischung und Zerstückelung anzutreffen. Das Höllenmaul in

⁷⁴² Zum Forschungsüberblick vgl. Frommel, *Introduzione* (2009), S. 11.

⁷⁴³ Zu den Deutungen vgl. Bredekamp, Bd. I (1985), S. 118-180; Lazzaro (1991), S. 138-144; zu den Architekturen im Garten vgl. Valtieri (2009), S. 84-91.

⁷⁴⁴ Morgan (2011), S. 171.

Bomarzo mobilisiert ebenfalls das von Bachtin formulierte Konzept nach dem die Öffnungen des grotesken Körpers zum Gegenstand positiver Übertreibungen werden.⁷⁴⁵

Saint Phalle nennt den *Sacro Bosco* als eines ihrer Vorbilder, Tischer zeigte auf, dass das Äußere der *Hohepriesterin* das *Höllenmaul* zitiert.⁷⁴⁶ Formale Parallelen sind eindeutig erkennbar in dem zum Schrei geöffneten Maul, der Nase und den Augenlöchern. Aber auch in den Stufen, die zum Maul hinaufführen und den Strängen, die aus der linken Seite der *Hohepriesterin* herauswachsen. Diese korrespondieren mit den flammenden Haaren des *Höllenmauls*. Zudem sind beide Köpfe begehbar, wenn auch mit unterschiedlicher Funktion. Ähnliche Figuren existieren auch im Garten der *Villa Aldobrandini* in Frascati und im Garten der *Villa Giusti* in Verona, beide aus dem späten 16. Jahrhundert. Am Palazzo Zuccari in Rom, ebenfalls spätes 16. Jahrhundert, führt die Tür an der Gartenfassade durch einen *mascherone*, der formal an das *Höllenmaul* angelehnt ist. Bemerkenswerterweise waren die Skulpturen im *Sacro Bosco* im 16. Jahrhundert in grellen Farben bemalt, wenngleich unwahrscheinlich ist, dass Saint Phalle dies wusste.⁷⁴⁷

Ein begehbarer Riese aus dem 16. Jahrhundert existiert im ehemaligen Park des Francesco I. de' Medici, im zirka 15 Kilometer nördlich von Florenz gelegenen Pratolino. Heute sind dort nur noch wenige der Skulpturen aus dem 16. Jahrhundert anzutreffen. Viele Skulpturen wurden in den *Boboli-Garten* in Florenz transferiert, andere gingen verloren. Durch Beschreibungen, Stiche und Zeichnungen sind die Einrichtungen und der Charakter des Gartens im 16. Jahrhundert jedoch gut nachvollziehbar.⁷⁴⁸ Die etwa elf Meter hohe Figur eines bärtigen Riesen – dem *Appenino* – von Giambologna ist noch heute gut erhalten.⁷⁴⁹ Halb kniend, halb sitzend, beugt sich dieser nach vorne und drückt mit seinem Gewicht einen Tierkopf nach unten, aus dessen geöffnetem Maul sich Wasser in ein Becken ergießt. Der untere Körperteil des Riesen ist aus dem Felsen herausgehauen, der Oberkörper aus Backstein und *pietre spugne* geformt. Der Riese blickt nach unten, sein Bart, seine Haare und Augenbrauen und sein muskulös gestalteter Körper sind von *spugne*

⁷⁴⁵ Morgan (2011), S. 167.

⁷⁴⁶ Tischer (1993), S. 258.

⁷⁴⁷ Vgl. Bruschi (1963), S. 12-68, hier: S. 36; Bredekamp spricht von einer „auf schreiende Kontraste zum umgebenden Naturgrün angelegte Farbwahl [...]“, vgl. Bredekamp, Bd. I (1985), S. 68.

⁷⁴⁸ Zu Pratolino: Merendonì/Uliveri (2008); Zangheri, 2 Bde. (1987).

⁷⁴⁹ Zum Appennino: Vezzosi (1990).

überwuchert. Er ist niedergesunken auf einer leicht erhöhten Struktur, die ebenfalls mit *spugne* überzogen ist. Ein Kupferstich des Stefano della Bella aus dem Jahr 1650 zeigt, dass diese Struktur hinter dem Riesen weiterführte und sich nach oben über dessen Rücken und Kopf wölbte.⁷⁵⁰ Durch die Verwendung der *spugne* entsteht auf dem Stich der Eindruck, es handle sich um eine Naturhöhle in einem Berg, aus der sich der Riese herausbewegt. Von der Rückseite konnte man in diesen ‚Berg‘ eintreten und im Körper des Riesen umhergehen. Es öffneten auf drei Ebenen fünf grottenartige Räume, von denen heute noch diejenigen im Körper des Riesen und unterhalb der Skulptur im Erdreich existieren. Die Räume waren mit Wandmalereien, Brunnen und Automatenkunst ausgestattet. Die Augen des Riesen waren ursprünglich offen, man konnte im Inneren an diese herantreten und nach außen blicken; von Zeit zu Zeit spielte im Kopf ein Orchester.⁷⁵¹

Die formale Analyse der Figuren des *giardino dei tarocchi* zeigte, dass diese phantastische und teilweise groteske Körperkonzepte anwenden, die sich aus dem an Harmonie ausgerichteten, ästhetischen System der Hegemonialkultur ausnehmen. Damit wird auf formaler Ebene eine Gegenwelt etabliert.

3.4. Kollektive Bildformeln

Im *giardino dei tarocchi* liegt durch die semantische Programmierung des Ortes eine Abgrenzung von der nicht programmierten Umgebung vor. Den immersiven Effekt, eine aus einem anderen Medium vertraute Welt zu betreten, wie er in den *Disney Parks* eingesetzt wird, gibt Saint Phalle indessen nicht durch die Verwendung des Narrativs der *tarocchi* vor. Zweifelsohne verfügen die *tarocchi* durch die Popularisierung der Tarotkarten seit den 1960er Jahren über einen hohen Wiedererkennungswert, es muss jedoch der okkulten Auslegung, wie sie Saint Phalle vertritt, gefolgt werden. Nach ihr verweisen die *tarocchi* nicht auf eine konstruierte, parallele, sondern auf eine vergangene, idealisierte Wirklichkeit. Sie dienen hier als visuelle Chiffren für das historisch akkumulierte Wissen und werden im *giardino dei tarocchi* als Zeichen abgebildet. Es findet eine Transformation von einem zweidimensionalen Bildträger hin zu einem taktil-kinästhetisch erfahrbaren Raum statt. Die Thematisierung des Ortes mit den *tarocchi* exkludiert diesen Raum qualitativ von seiner Umgebung, materialisiert jedoch keinen virtuell vertrauten

⁷⁵⁰ Abbildung in Merendonì/Ulivieri (2008), S. 342f.

⁷⁵¹ Morgan (2011), S. 168 und S. 179, Anm. 14.

Raum. Das Eintreten in eine Welt, die sich von den Gesetzen der Alltäglichkeit ausnimmt, wird hingegen an anderer Stelle ermöglicht.

Untersucht man einzelne Figurationen unabhängig von dem unterlegten Narrativ, wird an der Figuration des *Kaisers* deutlich, dass Saint Phalle mit kollektiven Bildformeln arbeitet,⁷⁵² die auch in den *Disney Parks* Anwendung finden. Anstelle der identischen Nachahmung berühmter Bauwerke, werden abstrahierte und stereotypisierte Komponenten des Bezeichneten wiedergeben. Die Verschmelzung des *Kaisers* und des *Turms* reproduziert die westliche Bildformel der ‚Ritterburg‘: Die schützende Ringmauer wird oben mit einer Brustwehr mit zinnen-ähnlichen Ausbuchtungen abgeschlossen (Abb. 87). Der Bergfried wird durch den *Turm von Babel* dargestellt, der Palast verbildlicht den Wohnturm (Abb. 88) und im Burginnenhof existiert der notwendige Brunnen mit den weiblichen Figuren als ‚Burgfräulein‘ (Abb. 89). Saint Phalles *Kaiser* verzichtet auf tradierte Bildformeln und verbildlicht in fließenden Formen ein immaterielles Bild. Eine westliche Sozialisierung voraussetzend, wird die kulturell geformte, kollektive Bildformel⁷⁵³ ‚Ritterburg‘ in die Materialität übertragen.⁷⁵⁴ Wie auch die *Disney Parks* bedient *giardino dei tarocchi* ein Bedürfnis nach ‚Transgression der Wirklichkeit‘ und eine Sehnsucht nach märchenhaften ‚Möglichkeitsräumen‘⁷⁵⁵. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich jedoch bei der raumzeitlichen Kontextualisierung dieser materialisierten Bildformeln.

Orte wie *Main Street, U.S.A.* – die eine Kleinstadt vortäuschende Architektur des *Disney Parks* – geben vor, dass diese bewohnt seien und sich dort alltägliches Leben abspiele. Hierzu werden verschiedene Strategien des Theatralen eingesetzt: aus vermeintlichen Wohnräumen flattern Vorhänge im Wind; aus der Zahnarztpraxis von *Dr. Bitz* dringen Geräusche eines Bohrers und eines ächzenden Patienten; aus einem offenen Fenster sind Klavierklänge zu hören, abrupt unterbrochen durch eine Klavierlehrerin, die anweist das gespielt Stück noch einmal von vorne zu beginnen. Diese Rezeptionsvorgaben suggerieren einen ‚als ob‘ Zustand. Jedoch wohnen, arbeiten und bewegen sich keine Einheimischen in *Main Street, U.S.A.* Dies wird

⁷⁵² Diese werden hier als sozial und kulturell konstruiert aufgefasst.

⁷⁵³ Der Begriff kollektive Bildformel bezieht sich auf das kollektive Gedächtnis Aleida und Jan Assmanns und der Pathosformel Aby Warburgs. Es wird keine universale Gültigkeit der Bildformeln erhoben, sondern diese werden als kulturell konstruiert begriffen. Vgl. Erl (2011); S. 27-30; Warburg (1908).

⁷⁵⁴ Bei den späteren Totem Poles im kalifornischen Garten wird auf dieses Vorgehen noch einmal zurückzukommen sein.

⁷⁵⁵ Legnaro (2008), S. 41

konzeptuell ausgeschlossen, da davon ausgegangen wird, dass die Illusion eines idealen Kleinstadtlebens mit zu viel Realität nicht aufrechterhalten werden könnte.⁷⁵⁶

„too much reality would ruin the illusion. Too much illusion conversely, would ruin the reality – and that never happens.“⁷⁵⁷

Dem *giardino dei tarocchi* fehlt dieser Als-Ob Charakter und er verbleibt bewusst in der Unbestimmtheit der kollektiven Bildformel. Eine artifizielle Belebung der „Ritterburg“ durch eine permanente Simulation einer angenommenen Alltagswelt, wie dies in einem *Disneypark* der Fall wäre, findet nicht statt. Auch die *Kaiserin* täuscht nicht vor bewohnbar zu sein, sondern erfüllte, als sie in den 1980er Jahren von Saint Phalle bewohnt wurde, tatsächlich diesen Zweck. Spuren wie das Bett der Künstlerin in der rechten Brust der *Kaiserin* sowie das Badezimmer und die Wohnregale in den Innenräumen des *Turms* weisen hierauf hin.⁷⁵⁸ Der *giardino dei tarocchi* verfügt über eine eigene Historie und ermöglicht, die materiellen Reste einer stattgefundenen Transgression der Wirklichkeit zu besichtigen, die sich manifestierte als die Künstlerin diesen Ort in der *Kaiserin* bewohnte.

4.4. BILDICHE STRATEGIEN – ABRISS ÜBER DIE VISUELLE UND KULTURELLE GESCHICHTE DER *TAROCCHI*

An der Geschichte der *tarocchi*⁷⁵⁹ lässt sich ein Teil der europäischen Geistesgeschichte nachverfolgen, der lange unberücksichtigt blieb, jedoch seit den letzten Jahren in den Fokus der Geschichts- und Kulturwissenschaften getreten ist.⁷⁶⁰ Impulse für formale und funktionale Neuerungen der *tarocchi* gingen häufig von wissenschaftlichen Entdeckungen und Theorien aus. Im folgenden Kapitel wird aufgeschlüsselt, zu welcher Zeit und aus welchen Gründen diesen Bildern jene

⁷⁵⁶ Legnaro/Birkenheide (2005), S. 186-189.

⁷⁵⁷ Marling (1997), S. 176.

⁷⁵⁸ Auf die Existenz von Historie weist auch der heutige rechtliche Status eines privat betriebenen Museums hin, vgl. Mazzanti (1997), S. 4.

⁷⁵⁹ Die heutigen Tarotkarten bündeln sich zu einem Kartensatz, bestehend aus 78 Karten. Diese werden unterteilt in 22 sogenannte Große Arkana und 56 Kleine Arkana. Saint Phalle gründete ihre Figuren auf den 22 ‚Trümpfen‘ oder *tarocchi* der Großen Arkana. Die folgende Darstellung konzentriert sich aus diesem Grund auf die *tarocchi*.

⁷⁶⁰ Beispielsweise an der Universität Halle-Wittenberg in dem bereits abgeschlossenen DFG-Projekt „Die Aufklärung im Bezugsfeld neuzeitlicher Esoterik“ und den darüber hinausgehenden Forschungen der Historikerin Prof. Dr. Monika Neugebauer-Wölk. In der deutschen Religionswissenschaft wurde am Lehrstuhl Hartmut Zinsers an der Freien Universität Berlin viel zu diesem Themengebiet geforscht. Hier sei insbesondere auf die in diesem Umfeld entstandene Untersuchung Hildegard Piegeler *Tarot. Bilderwelten der Esoterik* verwiesen, die für die vorliegende Arbeit von Relevanz ist. Daneben sei der Lehrstuhl für die Geschichte der esoterischen und mystischen Bewegungen der Neuzeit an der Pariser Sorbonne genannt, den bis 2002 der Religionswissenschaftler Antoine Faivre innehatte.

Bedeutungen zugewiesen wurden, die zum Teil noch heute in der Populärkultur zirkulieren.⁷⁶¹ Dieser chronologisch vorgehende Überblick dient als Operationsbasis, um die Saint Phallsche Rezeption motivisch und funktional aufzuschlüsseln und ihren jeweiligen historischen Kontexten zuzuordnen. Ziele der Darstellung sind es, den Mystifizierungen dieser Bilder in den bisherigen Forschungen zum *giardino dei tarocchi* eine kulturhistorische Verortung zur Seite zu stellen und die *tarocchi* als Teil der visuellen Kultur Europas sichtbar werden zu lassen – ein Unternehmen das von der Kunstgeschichtsschreibung bisher noch nicht geleistet wurde.⁷⁶²

Die Geschichte der Tarotkarten beginnt mit derjenigen des Vierfarbspiels. Dieses System von 52 Karten, die in vier Farbgruppen unterteilt sind, lässt sich seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts gesichert nachweisen. Es ist wahrscheinlich, dass sie durch den florierenden Handel über Venedig nach Europa kamen. Verschiedene Theorien lokalisieren die Ursprünge der europäischen Karten in Indien und China, die unmittelbaren Vorläufer stammen jedoch aus der islamischen Welt.⁷⁶³ Die Kombination dieses Vierfarbspiels mit den *tarocchi* zu dem heute als „Tarot“ bekannten Kartensatz ist eine italienische Erfindung und wird von der Forschung zu Beginn des 15. Jahrhunderts am Mailänder Hof der Visconti angesetzt.⁷⁶⁴ Die ältesten erhaltenen, handbemalten Kartensätze wurden für den Herzog Filippo Maria Visconti und Francesco Sforza und seine Frau Bianca hergestellt.⁷⁶⁵ Hier handelt es sich um das bekannte Vierfarbspiel, das um 22 *tarocchi* erweitert wurde. Schriftquellen belegen seit 1442 die Bezeichnung *cartes de trionfi* und ab dem frühen 16. Jahrhundert die Bezeichnung *tarocchi*.⁷⁶⁶ Der Kartensatz wurde als Gesellschaftsspiel genutzt, eine divinatorische Funktion in dieser Zeit wird ausgeschlossen.⁷⁶⁷

⁷⁶¹ Ich analysiere Tarotkarten in Europa und Nordamerika und stütze mich auf das Konzept der „Europäischen Religionsgeschichte“ des Tübinger Religionswissenschaftlers Burkhard Gladigow. Das Konzept gründet nicht in einer Regionalisierung in definierten Grenzen, sondern meint „eine regional entstandene, spezifische Konstellation, die allerdings durchaus den Bereich ihrer Entstehung überschreiten kann.“ Vgl. Gladigow (1995), S. 22ff. Die Rezeption der *tarocchi* in Nordamerika ist diesem Konzept folgend, ebenfalls Teil der Europäischen Religionsgeschichte.

⁷⁶² Eine umfassende Studie wurde von Max Seidel angekündigt, Seidel (2011a), S. 19.

⁷⁶³ Farley (2009), S. 9-18.

⁷⁶⁴ Farley (2009), S. 39; Piegeler (2010), S. 27f.

⁷⁶⁵ Farley (2009), S. 38; Seit den 1960er Jahren wurde mehrfach versucht die visuellen Wurzeln der Karten im mittelalterlichen Brauchtum, dem Theater oder der Literatur zu verorten [Moakley (1966), Huson (2004); Seabury (1951)], jedoch gibt es in allen Theorien Unstimmigkeiten, weshalb Farley eine zusammenfassende Deutung vorschlug, die die Bildwelt der Karten aus der Familien- und Herrschaftsgeschichte der Visconti erklärt und die früheren Theorien in ihre Betrachtungen integriert, Farley (2009), S. 50+92.

⁷⁶⁶ Piegeler (2010), S. 27f.

⁷⁶⁷ Farley (2009), S. 44f.; Piegeler (2010), S. 34.

Für die vorliegende Arbeit ist von Bedeutung, dass die Bildwelt der *tarocchi* der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen visuellen Kultur Italiens entstammt. Saint Phalle schöpfte durchaus aus einem visuellen Formenschatz, der als ortsspezifisch bezeichnet werden kann.

Das Spiel mit den *tarocchi* als Freizeitbeschäftigung verbreitete sich über Ferrara und Bologna bis nach Frankreich, der Schweiz und Deutschland. Ein für die bildliche Tradition einflussreicher Kartensatz entstand zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Marseille. Das *Tarot de Marseille* war leicht modifiziert gegenüber dem ursprünglichen Mailänder Kartensatz – jeder Trumpf war nun mit einer Bezeichnung bzw. Nummerierung versehen und auch motivisch wichen einzelne Karten von ihren Vorläufern ab. Trotzdem erlangte dieser Kartensatz eine weite Verbreitung und wurde von italienischen Kartenherstellern kopiert. Die Bedeutung dieses Kartensatzes liegt darin, dass sich die späteren okkulten Deutungen der Motive in der Auseinandersetzung mit der Ikonographie dieses Kartensatzes entwickeln.

4.1. Okkulte Deutungen und visuelle Traditionen

Die okkulte Deutungstradition der Karten wurzelt in der „Gelehrtenrepublik“ Frankreichs im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld des zu dieser Zeit wirkungsreichen *Animalischen Magnetismus* Franz Anton Mesmers und der Freimaurerlogen.⁷⁶⁸ Die erste Funktionsverschiebung und Umdeutung erfuhren die Tarotkarten durch den calvinistischen Freimaurer Antoine Court de Gébelin (1719-1784), der sie als verschlüsselte Zeugnisse altägyptischer Weisheitslehren interpretierte. Die Grundlagen seiner Spekulationen müssen als Teil des damaligen Diskurses über den Ursprung der Sprache verstanden werden.⁷⁶⁹ Court de Gébelin publizierte zwischen 1773-1782 in Paris das als Universalgeschichte angelegte, neubändige Werk *Le Monde Primitif Analyté et Comparé avec le Monde Moderne*. Grundtenor seines Werkes ist die Annahme, dass die damaligen Gesellschaften degenerierte Nachkommen einer in der Urzeit verorteten, idealisierten Kultur seien, die eine Universalsprache und -religion teilte.⁷⁷⁰ Diese Kultur wurde in der altägyptischen Gesellschaft vermutet. Die Essenz dieser verlorenen Zivilisation verberge sich noch in vielen Mythen. Im Essay *Du Jeu des Tarots* des 1781 publizierten achten Bandes, führt Gébelin hierfür die 22 Trümpfe des *Tarot de Marseille* als Beispiel an. Er

⁷⁶⁸ Vgl. Piegeler (2010), S. 143-250; Zinser (2010), S. 15.

⁷⁶⁹ Piegeler (2010), S. 14.

⁷⁷⁰ Vgl. Piegeler (2010), S. 51-142.

betrachtete die Trümpfe als die visuellen Chiffren altägyptischer Weisheitslehren. Ihr wahrer Gehalt sei jedoch durch Zufügungen späterer Kulturen, besonders der christlichen, überlagert, weshalb es eines geeigneten Adepten bedürfe, diese visuellen Zeugnisse zu dechiffrieren und die ‚korrekte‘ Form wiederherzustellen. Er gab den Trümpfen in seinem Essay entsprechende Namen – aus dem *Papst* wurde bspw. der *Hohepriester*, aus dem *Wagen* der *triumphierende Osiris*.⁷⁷¹

Folgenreich für die Verbreitung dieser allegorischen Deutung waren die Aktivitäten des Franzosen Jean-Baptiste Alliette der unter dem Künstlernamen Etteilla (1738-1791) ebenfalls in Paris operierte. In seinem Buch *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes* (1770, 1773 und 1783 veröffentlicht) vertrat er ebenfalls die ‚Ägyptenthese‘, die er wortgewaltig ausschmückte. So seien die Motive der Tarotkarten den Priestern im alten Ägypten unter dem Vorsitz von Hermes Trismegistos offenbart worden und es bestünden Korrespondenzen zu den Sternen wie auch den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets.⁷⁷² Eine ebenso folgenreiche Neuerung in der Geschichte der Tarotkarten war seine Idee, man könne diese über zukünftige Ereignisse befragen. Etteilla lancierte diese Idee, in dem er zwischen 1783 und 1785 vier günstig erwerbbar *Cahiers* verkaufte, in denen Techniken und Anleitungen zur Zukunftsbefragung beschrieben wurden, so dass jede Person selbst Kartenlegerin werden konnte und auf keinen Spezialisten angewiesen war.⁷⁷³ Seine Thesen und Techniken stießen in der Pariser Gesellschaft auf großes Interesse, welches Etteilla geschickt durch den Handel mit Kartensätzen des *Tarot de Marseille* bediente; ab 1788 verkaufte er einen von ihm selbst gestalteten Kartensatz.⁷⁷⁴ Er offerierte ebenfalls Ausbildungskurse an seiner ‚école de magie‘. Die fälschliche Behauptung er sei Professor für Algebra gaben seinem Wirken den Anschein von Seriosität und sicherten ihn vor Vorwürfen wie Scharlatanerie oder Betrug.⁷⁷⁵ Dieses geschickte marktstrategische Vorgehen fiel auf fruchtbaren Boden in der Pariser Gesellschaft und legte das Fundament für die Verwendung von Tarotkarten zur Zukunftsvoraussage.⁷⁷⁶

⁷⁷¹ Farley (2009), S. 103.

⁷⁷² Piegeler ist der Meinung Etteilla habe bei Gébelin abgeschrieben, während sich Farley zurückhaltender äußert, Farley (2009), S. 107ff.; Piegeler (2010), S. 235ff.

⁷⁷³ Farley (2009), S. 107; Piegeler (2010), S. 230.

⁷⁷⁴ Erstaunlicherweise ähneln die Motive weder dem *Tarot de Marseille* noch den Beschreibungen Gébelins, Farley (2009), S. 109.

⁷⁷⁵ Vgl. Piegeler (2010), S. 230-234.

⁷⁷⁶ Faivre (2006), S. 344.

Die Deutungsmodelle der Tarotkarten wie die Court de Gébelins und Etteillas wurden von dem sich ausdifferenzierenden Wissenschaftssystem als unwissenschaftlich abgewiesen, da sie einer quellenkritischen und empirischen Prüfung nicht standhielten. Sie wurden jedoch in einem Milieu weiter rezipiert, in dem ebenfalls astrologische, alchemistische oder magische⁷⁷⁷ Denksysteme und Praktiken gepflegt wurden und aus dem im 19. Jahrhundert schließlich die Weltdeutungssysteme esoterischer und okkultistischer Geheimorden hervorgingen.⁷⁷⁸

Eliphas Lévi (1810-1875) wird gemeinhin als Wegbereiter für die moderne Esoterik und den modernen Okkultismus bezeichnet. Lévi adaptierte den lateinischen Begriff okkult im Sinne von „verborgen“ von Agrippa von Nettesheim und substantiviert ihn, sprach zum ersten Mal von *dem* Okkultismus.⁷⁷⁹ Zunächst als katholischer Priester ausgebildet, schlug er eine alternative Laufbahn ein und studierte christlich-religiöse, kabbalistische, alchemistische, hermetische, astrologische, magnetistische und magische Schriften und Denksysteme Europas und Asiens.⁷⁸⁰ In seinem zweibändigen Werk *Dogme et rituel de la Haute Magie* (1854-1856) beabsichtigte er das von ihm gesammelte Wissen in einem kohärenten System zu kompilieren. Darin integrierte er ebenfalls die Tarotkartensätze.⁷⁸¹ Er adaptierte die allegorische Deutung Court de Gébelins und Etteillas und erweiterte sie von der altägyptischen auf die „gesamte“ Weisheit des Universums. Neben der divinatorischen Funktion, die Etteilla den Karten zugeschrieben hatte, postulierte Lévi weitere Funktionen, so könne man durch sie in Kontakt mit höheren Wesen treten und ebenfalls die Realität beeinflussen.⁷⁸² Er verwendete das *Tarot de Marseille*, schlug jedoch Modifizierungen an den Motiven der Karten vor.

Diese empfohlenen Modifizierungen wurden erst nach seinem Tod durch den Schweizer Freimaurer und Rosenkreuzer Oswald Wirth 1889⁷⁸³ und ein weiteres Mal

⁷⁷⁷ Die Begriffe Magie/magisch werden hier für Praktiken im europäischen Kulturraum verwendet, die davon ausgehen, dass durch meist ritualisierte Handlungen, Aspekte des persönlichen Lebens oder des Lebens anderer und der Welt als solcher beeinflusst, verändert oder herbeigeführt werden können. Dahinter verbirgt sich oft der Glaube an besondere Kräfte oder Mächte in Personen oder Gegenständen, die man sich verfügbar machen könne, vgl. Bäumer (1999), S. 362-367.

⁷⁷⁸ Ich folge hier der Einteilung Zinsers, der die Konzepte Okkultismus und Esoterik deckungsgleich verwendet. Er beginnt mit seiner Beschreibung im 19. Jahrhundert und versucht diese aus der emischen Perspektive der Akteure heraus zu konstruieren; vgl. Zinser (2009), S. 13.

⁷⁷⁹ Zinser (2010), S. 14.

⁷⁸⁰ Laurant (2006), S. 689.

⁷⁸¹ Farley (2009), S. 112; Faivre (2001), S. 111.

⁷⁸² Farley (2009), S. 113; Dummett/Decker (2002), S. 30.

⁷⁸³ Wirth war Sekretär und Vertrauter des Okkultisten Stanislas de Guaitas, der in Paris den *Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix* gründete. Dieser ermunterte Wirth, die Ideen Lévis künstlerischen umzusetzen. Die Edition

1926 visuell umgesetzt. 1927 publizierte Wirth die Karten und das Buch *Le Tarot des imagiers du moyen âge*, auf das sich Saint Phalle in ihrer ersten Publikation zum Tarotgarten 1985 stützt.⁷⁸⁴ Die Karten Wirths bewahren die Charaktere in der Komposition und den mittelalterlichen Kostümen des *Tarot de Marseille*; die Details sind den Beschreibungen Lévis entlehnt. Beispielsweise wird der Wagen (Trumpf VII) nun von zwei Sphingen an der Stelle von Pferden gezogen, die Herrscherin (Trumpf III) trägt Flügel und stellt ihren Fuß auf einem Halbmond ab. Der Herrscher (Trumpf IV) sitzt auf dem Kubus – einem Freimaurersymbol –, auf dem Buch der Hohepriesterin (Trumpf II) ist ein Yin-Yang-Zeichen eingelassen.⁷⁸⁵

Saint Phalle bezieht sich bei ihrer Aktualisierung der 22 Trümpfe im *giardino dei tarocchi* auf diese okkulte Auslegung der Bilder und verbalisiert dies in der Inschrift des Weges vor dem *Baum des Lebens*:

„THE TAROT’S history is shro[u]ded in a LEGENDARY past where ANCESTORS of ARAB and JEW unite to protect MYSTICAL KEYS OF WISDOM the story has the high priests of Egypt who recorded their secret knowledge in sy[m]bolic representations entrusting these images to MOSES to carry to the HOLY LAND the TAROT is linked to the KABALAH TAROT TORA ROTA“

Das geheime Wissen gelte es zu entschlüsseln: „Throughout the ages poets philosophers alchemists artists have devoted themselves to discovering their meaning“.⁷⁸⁶

Figurativ orientiert sich Saint Phalle an dem Tarot-Kartensatz Oswald Wirths, der diesem okkulten Kontext entstammt. Besonders deutlich werden die Form, Komposition und Motive aus diesem Kartensatz bei den Figuren aus der zweiten und dritten Werkgruppe übernommen. Die beweglichen Plastiken der Trümpfe 0, VII, IX, XII, XV und XVIII übertragen die zweidimensionalen Vorlagen geschickt in den dreidimensionalen Raum. So zeigt der Bildraum der Trumpfkarte XVIII (*Der Mond*) im Wirth-Tarot-Kartensatz im Vordergrund einen roten Krebs in einem Gewässer. Dahinter sitzen ein weißer und schwarzer Hund, die ihre Köpfe zu der darüber schwebenden Mondsichel erhoben haben, in die ein Frauengesicht eingeschrieben ist. Die Plastik im *giardino dei tarocchi* übernimmt diese Figuren und gruppiert sie

der Tarotkarten *Les 22 Arcanes du Tarot Kabbalistique* umfasste 350 Stück und wurde an Initiierte des Ordens verkauft. Dummett/Decker (2002), S. 179.

⁷⁸⁴ Saint Phalle (1985), o. p. vorletzte Seite.

⁷⁸⁵ Siehe dazu Dummett/Decker (2002), S. 179ff.

⁷⁸⁶ Inschrift auf einem Weg.

lediglich neu (Abb. 90). Ähnlich erfinderisch ging Saint Phalle bei der Figuration des *Sterns* vor (Abb. 91). In dem Wirthschen Bild gießt die vor einem Teich kniende weibliche Figur Wasser aus zwei Amphoren in diesen Teich. Sterne stehen vor dem goldenen Himmel. Saint Phalle platziert diese Figur in einem kleinen Wasserbecken, die Sterne sind auf ihrem Körper appliziert. Die Plastik wird zu einer Brunnenfigur, die aus den Amphoren in ihren Händen das Wasser gießt. Im Abgleich mit dem Wirth-Kartensatz kann auch die Figuration des *Eremiten* (Trumpf IX) eindeutig identifiziert werden.⁷⁸⁷ (Abb. 92)

4.2. Rituelle Verwendungen zur Kartomantie

Lévis Traktate zur Magie wurden Ende des 19. Jahrhunderts von Arthur Edward Waite ins Englische übersetzt⁷⁸⁸ und gelangten so in das englischsprachige okkulte Milieu, innerhalb dessen der *Hermetic Order of the Golden Dawn* (1888–ca.1903) eine besonders einflussreiche Gruppe war. Der Geheimorden zeichnete sich durch die Fusionierung von der freimaurerischen Organisations- und initiatorischen Ritualstruktur mit okkulten und esoterischen Praktiken und Weltdeutungsmodellen aus.⁷⁸⁹ Teil seines mehrstufigen Gradsystems war ein ausgefeiltes Netz magischer Praktiken, in dem die Tarotkarten einen prominenten Platz einnahmen, sowohl um die Zukunft vorherzusagen als auch um diese zu beeinflussen.⁷⁹⁰ Die Mitglieder des Ordens wurden aufgefordert den Tarot-Kartensatz des *Hermetic Order of the Golden Dawn* zu kopieren und die Karten zur Meditation zu verwenden. Während des erreichten Trancezustandes könne man den darauf abgebildeten Entitäten begegnen. Es etablierte sich ein komplexes Deutungssystem der Tarotkarten, das die Trümpfe mit den Buchstaben des hebräischen Alphabets ebenso assoziierte wie mit den Pfaden, die die 12 Sephiroth des kabbalistischen Lebensbaumes verbinden und den Elementen, den Planeten und Tierkreiszeichen.⁷⁹¹

Wichtiges und heute bekanntestes Mitglied des *Hermetic Order of the Golden Dawn* war Aleister Crowley, den weitere Lebensstationen nach Ägypten, in den Geheimbund *O.T.O. (Ordo templis Orientis)* und in die von ihm gegründete Abtei

⁷⁸⁷ Hier existieren Missverständnisse in der Literatur. Man hielt zunächst den *Propheten* für die Figuration des *Eremiten*. Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), o.p.

⁷⁸⁸ Zur Rezeption Lévis: McIntosh (2011), S. 157-170.

⁷⁸⁹ Gilbert (2006), S. 543.

⁷⁹⁰ Farley (2009), S. 136.

⁷⁹¹ Siehe zu den Namen, Farley (2009), S. 135. Zur Struktur des Systems vgl. Dies., S. 133-137. Zu dem Milieu der Geheimorden um 1900, vgl. Goodrick-Clarke (2008), S. 191-210.

von Thelema in Céfalu auf Sizilien führten.⁷⁹² Ab 1909 begann Crowley geheime Zuschreibungen und Ritualanleitungen des *Hermetic Order of the Golden Dawn* in Büchern und der Zeitschrift *Equinox* zu publizieren. Es handelte sich um weite Teile des geheim gehaltenen Wissens des *Hermetic Order of the Golden Dawn*, das nur Eingeweihten zugänglich war, durch die Publikationen jedoch an die Öffentlichkeit gelangte. In diesem Zuge wurden auch die Assoziationen der *tarocchi* mit den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets und die rituelle Verwendung der Tarotkarten in Ritualen des *Hermetic Order of the Golden Dawn* publik.⁷⁹³

Diese Veröffentlichungen markieren in mehreren Punkten einen Wendepunkt in der Geschichte der *tarocchi*.⁷⁹⁴ So ist eine Auseinandersetzung mit dem Konzept des ‚geheimen Wissens‘ einer Gruppe und dem System der Tarotkarten in künstlerischen Kreisen feststellbar. Die Mitglieder der surrealistischen Bewegung beschäftigten sich seit den 1930er Jahren mit dem Bildrepertoire der *tarocchi*. Auf einem Frontispiz der Zeitschrift *Minotaure* im Jahr 1933 verwendete André Derain die Reproduktionen der Trümpfe I, XI, XII und 0 (*Le Bateleur, La Force, le Pendu, Le Mat*) des *Tarot de Marseille* als Hintergrund für die schwarze Silhouette des Stierkopfes Minotauros.⁷⁹⁵

Im Winter 1940-41 fanden sich Mitglieder der surrealistischen Bewegung in der Villa *Air-Bel* in einem Marseiller Vorort zusammen, wo das *American Resurgency Rescue Committee* die Ausreise europäischer Intellektueller und Künstler in die USA organisierte.⁷⁹⁶ Zu André Breton und Jacqueline Lamba stießen Victor Brauner, Max Ernst, Oscar Dominguez, Jacques Hérold, Wilfredo Lam, André Masson,⁷⁹⁷ Benjamin Péret und René Cham. Mehrere der anwesenden Künstler gestalteten Entwurfsskizzen für eine Bildreihe namens *Jeu de Marseille*.⁷⁹⁸ Man orientierte sich entfernt an der Struktur und Form des *Tarot de Marseille* und produzierte zwanzig Einzelblätter, in denen die Figurationen mit teils realen, teils fiktiven Personen ersetzt wurden, durch deren Werke man die Gedanken und Ideale der Surrealisten vertreten sah.⁷⁹⁹ Das Thema der Tarotkarten wurde als Medium genutzt, um eine Art

⁷⁹² Zu Crowley vgl. Stuckrad (2004), S. 307-326.

⁷⁹³ Dummett/Decker (2002), S. 127.

⁷⁹⁴ Vgl. Dummett/Decker (2002), S. 129.

⁷⁹⁵ Vgl. *Minotaure* 3-4 (1933).

⁷⁹⁶ Vgl. Mahon (2005), S. 66.

⁷⁹⁷ Zu der Tarotkartenrezeption von Masson, vgl. Perks (2005).

⁷⁹⁸ Max Ernst, Victor Brauner, Oscar Dominguez, Wilfredo Lam, Jacques Hérold, André Masson, Jacqueline Lamba und André Breton.

⁷⁹⁹ Vgl. Giraudy (2003), S. 79ff.

Ahnengalerie zu illustrieren, in deren Tradition sich die surrealistische Bewegung verortete.⁸⁰⁰

Ähnlich ging Breton bei der ersten Gemeinschaftsausstellung nach dem Krieg in Europa vor – *Surréalisme en 1947* –, die in der Pariser Galerie *Maeght* von André Breton und Marcel Duchamp konzipiert und von Frederick Kiesler gestalterisch umgesetzt wurde.⁸⁰¹ Die Ausstellung präsentierte die durch Breton 1942 in dem *Prolegomena für ein drittes Manifest des Surrealismus* formulierte Hinwendung zu den Mythen archaischer Kulturen.⁸⁰² Ähnlich wie bei der programmatischen *Exposition internationale du surréalisme* 1938 wurden auch 1947 die Ausstellungsräume zu einer in sich geschlossenen Installation inszeniert. Wie Breton in der Einladung an die teilnehmenden Künstler im Januar 1947 formuliert, sollte die sukzessive Initiation des Individuums bildlich dargestellt werden, wobei der Durchgang von einem Raum in den nächsten den jeweiligen Grad verbildlichte.⁸⁰³ Der Initiationskurs begann mit einer Treppe, deren 21 rote, wie Buchrücken gestaltete Stufen in das Stockwerk der eigentlichen Ausstellungsräume emporführten. Die Stufen wurden von Breton als Äquivalente der 21 Trümpfe der Tarotkarten bezeichnet:

„On accédera aux salles supérieures par un escalier de 21 marches qui auront été modelées en dos de livres et porteront 21 titres correspondant en signification aux 21 arcanes majeurs du tarot (le MÂT ou FOU excepté)“.⁸⁰⁴

Wie bereits 1941 im *Jeu de Marseille* erfolgte eine Zuordnung der *tarocchi* zu den Schriften oder Werken von Künstlern und Theoretikern, die die surrealistische Bewegung rezipierte.⁸⁰⁵ Neben der bloßen Illustration der ‚surrealistischen Ikonen‘ wurde ein weiterer Aspekt hinzugefügt, der mit den Initiationsgraden in Geheimorden wie dem *Hermetic Order of the Golden Dawn* korrespondiert. Das Emporsteigen der Stufen inszeniert einen symbolischen Wissenserwerb, mit dessen Hilfe der Weg durch die vier folgenden Ausstellungsräume bewältigt werden

⁸⁰⁰ Convents (1996), S. 187.

⁸⁰¹ Mahon (2005), S. 118.

⁸⁰² Mahon (2005), S. 116f.

⁸⁰³ „La structure générale de l'exposition répondra au souci primordial de retracer les étapes successives d'une INITIATION, dont le passage d'une pièce dans l'autre sous-entendra la graduation.“ Breton/Duchamp (1947), S. 135; Mahon (2005), S. 117.

⁸⁰⁴ Breton/Duchamp (1947), S. 135.

⁸⁰⁵ Z. B. wurde Trumpf II dem Leben und Werk des *Facteur Cheval* zugeordnet, Trumpf III Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire*, Trumpf VII *Justine* des Marquis de Sade, Franz Kafkas *Der Prozess* war das Äquivalent zu Trumpf X usw. siehe Tabelle in Breton/Duchamp (1947), S. 136

konnte.⁸⁰⁶ Breton erneuerte den Inhalt der *tarocchi* und adaptierte die mit den Karten assoziierte Vorstellung, sie seien Chiffren eines „Geheimwissens“. Rezipiert wurden folglich weniger die Bildwelten der *tarocchi* und die divinatoire Funktion, sondern die mit ihnen in den Geheimorden assoziierte Bedeutung einer Sammlung schwer zugänglichen Wissens, das identitätsstiftend für eine Gruppierung von Menschen wirkt. Dieses Wissen wird bei den geschilderten Adaptionen der Surrealisten durch ihr gruppenspezifisches Wissen ersetzt.

4.3. Popularisierung und bildliche Bricolage

Im Zuge der inhaltlichen Veröffentlichungen von Crowley begann Arthur-Edward Waite, ebenfalls Mitglied des *Hermetic Order of the Golden Dawn*, einen von Pamela Colman Smith gestalteten Kartensatz zu publizieren. Der *Rider-Waite-Kartensatz* war nach Etteilla's der zweite kommerziell beziehbare Tarot-Kartensatz.⁸⁰⁷ Die Trümpfe des *Rider-Waite-Kartensatzes* übernehmen die im *Hermetic Order of the Golden Dawn* entwickelte Struktur, orientieren sich motivisch jedoch wieder an dem älteren *Tarot de Marseille*, wengleich die Kompositionen und Farben die Vorbilder sehr frei adaptierten. Die Charaktere werden (ähnlich wie bei Wirth) durch Symbole ergänzt und auf diese Weise visuelle Beziehungen zu astrologischen, kabbalistischen und rosenkreuzerischen Inhalten hergestellt.⁸⁰⁸ Noch weiter gingen die 1942 gestalteten Bilder der Tarotkarten von Aleister Crowley und Frieda Harris. Die beiden erweiterten die Darstellungen der *tarocchi* um ein weiteres Mal mit Symbolen aus bisher nicht repräsentierten Kulturen und Religionen, unter der holistischen Annahme, dass alle symbolischen Systeme der Welt die gleiche Wahrheit verschlüsselt wiedergeben.⁸⁰⁹ Die undogmatische, ganzheitlich argumentierende Vorgehensweise ebnete den Weg für die Popularisierung und motivische Ausdifferenzierung der *tarocchi* seit den späten 1960er Jahren. In den populärspirituellen Milieus⁸¹⁰ vor allem Westeuropas und Nordamerikas entstand nun eine Vielzahl neuer Kartensätze, die eigenständig und nonkonformistisch Motive

⁸⁰⁶ Flahutez (2007), S. 231.

⁸⁰⁷ Er ist bis heute der populärste Kartensatz und hatte großen Einfluss auf die Gestaltung späterer Kartensätze. Dummett/Decker (2002), S. 129ff.; Farley (2009), S. 145.

⁸⁰⁸ Siehe Dummett/Decker (2002), S. 132f.

⁸⁰⁹ Die Symbolik ist ein eklektizistischer Mix aus verschiedensten esoterischen Traditionen, der Astrologie und Kabbala wie auch Greco-römischen und ägyptischen Mythen, der Artuslegende, keltischen und indischen Mythen, dem Rosenkreuzertum, dem Hermetismus und dem Gnostizismus u.a., Farley (2009), S. 141. Die Publikation der Gemälde in Kartenform erfolgte jedoch erst nach 1977 gemeinsam mit einer neuen Auflage des Buches.

⁸¹⁰ Zum Konzept der Populären Spiritualität vgl. Knoblauch (2010), S. 19-34. Zum Verhältnis Spiritualität und Religion vgl. Knoblauch (2009).

verwenden, die sie verschiedenen Kulturen, Weltdeutungsszenarien oder alternativen Bezugssystemen entnehmen.⁸¹¹ In den Tarotkarten spiegeln sich jeweilige Moden und Interessengebiete der Schöpfer wieder. So verwendet Magda Weck Gonzalez 1982 in dem *Native American Tarot Deck* die Bildersprache der nordamerikanischen Indianer, um von ihr konstatierte Korrespondenzen zwischen indianischem und westlichem esoterischen Denken aufzuzeigen.⁸¹² Das *Osho Zen Tarot* (1994) artikuliert buddhistische Inhalte im Sinne Bagwan Shree Rajneeshs. Das *Sacred Rose Tarot* (1982) entnimmt seine Bildwelt mittelalterlichen Glasmalereien und byzantinischen Ikonen, das *Sacred Circle Tarot* (1998) referiert auf keltische Kulturen. Zahlreiche Kartensätze beziehen sich auf die Kultur und Mythologie der australischen Aborigines, synkretistischer Religionsformen Südamerikas oder afrikanischer *Voodoo-Kulte*. Die bereits von Crowley betriebene Anhäufung unterschiedlicher Symbole und kultureller Fragmente wird weiter praktiziert. Ebenfalls werden neue Tarot-Kartensätze zur Illustration einer spezifischen gesellschaftspolitischen Agenda herangezogen, wie zum Beispiel das *New Amazon Tarot* (1984), das einer Kollaboration von 23 Künstlerinnen entsprang und die Konstruktion alternativer Weiblichkeitsbilder zum Ziel hatte.⁸¹³

Autobiographisch ging der italienische Maler Francesco Clemente vor, als er zwischen 2009 und 2011 für eine Ausstellung in dem *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* in Florenz eine Serie von Drucken und Zeichnungen zu den 78 Tarotkarten schuf.⁸¹⁴ Inhaltlich bereitete sich Clemente mit den Schriften Waites, Crowleys, Jodorowskys und Ouspenskys⁸¹⁵ vor und interpretierte die Bildwelt sehr individuell, indem er diese mit autobiografischen Inhalten verknüpft. So orientieren sich die 78 Bilder lediglich in der Symbolik an den Vorbildern. Komposition und Farbgebung weichen in den meisten Fällen stark davon ab. Die Charaktere der Trümpfe und der Hofkarten besetzte Clemente mit den Porträts von Freunden, Bekannten und Familienangehörigen. Für die Herstellung der Bilder bereiste der Künstler erneut Orte, die für ihn wichtige Stationen in seinem Leben und Schaffen

⁸¹¹ Vgl. Farley (2009), S. 152ff.

⁸¹² Farley (2009), S. 166.

⁸¹³ vgl. Farley (2009), S. 157-168.

⁸¹⁴ Seidel (2011).

⁸¹⁵ Seidel (2011a), S. 12.

darstellen.⁸¹⁶ In den meisten Fällen spiegelt sich der Entstehungsort in der Motivik, Farbgebung und dem Material.⁸¹⁷

Durch den Popularisierungsschub der *tarocchi* seit den 1970er Jahren ist die Zahl der Tarot-Kartensätze heute nahezu unüberschaubar. Die Internetseite *aeclectic.net* listete bei einer Abfrage am 7. Oktober 2013 1438 verschiedene Tarot-Kartensätze. Die Bildwelt der Karten ist in vielen Fällen völlig neu interpretiert worden, in anderen Fällen lassen sich noch Relationen (z.B. in der Komposition) zu dem *Rider-Waite-Kartensatz* oder dem *Tarot de Marseille* feststellen.

Diese für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts konstatierte Emanzipation von den visuellen Vorlagen der traditionellen Kartensätze ist im *giardino dei tarocchi* ebenfalls feststellbar. Die Figurationen der ersten Werkgruppe (Trumpf I, II, III, IV, V und XIX), die alle dauerhaft installiert sind bzw. architektonischen Charakter aufweisen, entfernen sich deutlich von dem als wichtigster Vorlage identifizierten Wirth-Tarotkartensatz. Die Trümpfe I-IV werden im *Wirth-Kartensatz* allesamt durch menschliche Figuren dargestellt. Saint Phalle zerstört diese indem sie den *Magier* und die *Hohepriesterin* (Trumpf I und II) auf begehbare Köpfe reduziert, die zudem einer menschlichen Gestalt entbehren. In der Figuration des *Kaisers* (Trumpf IV) entfernte sich Saint Phalle am weitesten von jeglicher visuellen Vorlage und erkennt ihm jegliche anthropomorphen Züge ab. Der *Kaiser* wird ausschließlich als eine durch Menschenhand geformte Prunk- und Wehrarchitektur wiedergegeben, während die *Kaiserin* (Trumpf III) zu einem hybriden Wesen zwischen Mensch und Großkatze transformiert wird. Die *Sonne* (Trumpf XIX) wird von Saint Phalle anstelle eines menschlichen Paares unter einer Sonnenscheibe mit einem Vogel dargestellt, den sie ihrer eigenen Aussage zufolge, aufgrund seiner Bedeutung in „indianischen und mexikanischen Legenden“ auswählte.⁸¹⁸

Trotzdem schien der Bezug zum Wirth-Kartensatz wichtig zu sein. Diesen stellte sie her, indem einzelne Motive aus den Bildern extrahiert und in der Form kleiner zweidimensionaler Darstellungen an der Außenhaut der monumentalen Figurationen angebracht wurden. Auf der Aussichtsplattform des *Magiers* sind auf der Innenseite der Balustrade Motive eingelassen, die in der Wirthschen Darstellung dieses

⁸¹⁶ Die Trümpfe in New-Mexico, die Gruppe der Scheiben in Indien, die der Kelche in Italien und die der Schwerter und Stäbe in New York, vgl. Seidel (2011a), S. 13.

⁸¹⁷ Vgl. Seidel (2011), cat. 34.

⁸¹⁸ „Ich entwarf die Sonne als Vogel, der jenen der indianischen und mexikanischen Legenden gleicht. Der Vogel ist das Geschöpf, das der Sonne am nächsten kommt.“ Vgl. Saint Phalle (2000)

Trumpfes vor einer stehenden männlichen Figur auf einem Tisch liegen: ein Kelch, ein Schwert, eine gelbe Scheibe mit eingeschriebenem gleichschenkligen Kreuz und vier schwarzen Kreisen in den Ecken. Eine linke Hand, die einen gelben Stab hält, der von einer roten und blauen Kugel abgeschlossen wird, entspricht der linken Hand des Magiers, die ebenfalls einen solchen Stab hält. Eine liegende Acht referiert auf die Hutkrempe des Magiers (Abb. 93+94).⁸¹⁹ Weitere dargestellte Motive sind zwei Würfel, die den Zahlenwert eins und fünf zeigen, und eine rechte Hand, die eine gelbe Münze hält. Gemeinsam mit dem Schwert und dem Kelch verweisen diese ebenso auf die Arma Christi (Abb. 95).⁸²⁰ Ähnliche Verweise durch die Extrahierung von Motiven aus den Wirth-Tarotkarten platzierte Saint Phalle in der Bodenplatte des *Hohepriesters*, auf der Brust und auf dem Rücken des *Sonnenvogels*, an der *Hohepriesterin* und auf dem Rücken der *Kaiserin* (Abb. 96-98).

Saint Phalle entnimmt in ihrer Interpretation der *tarocchi* Fragmente aus unterschiedlichen Kulturen und Deutungstraditionen und führt sie mit eigenen Inhalten und Formen zusammen. Diese figurative Offenheit gegenüber den traditionellen Vorlagen und die ungezwungene Zusammenführung mit traditionsfremden Elementen ist ein symptomatisches Phänomen in der visuellen Geschichte der *tarocchi*, das in den 1960er Jahren einsetzt und ein ebenfalls charakteristisches Vorgehen des individualästhetischen Konsums postmoderner Ästhetik und Subjektkulturen.

Trotz ähnlicher Bildfindungsprozesse mit zeitgleichen Realisationen der *tarocchi* markiert die Monumentalität der Saint Phallschen *tarocchi* einen substanziellen Unterschied, der die Rezeptionssituation gegenüber jenen auf zweidimensionalen Bildträgern in handlicher Größe⁸²¹ ins Gegenteil umkehrt. Auf den Tarotkarten werden die Bilder der *tarocchi* durch die Spielerin bewegt. Sie werden in der Hand gehalten, miteinander vermischt, einzelne Karten gezogen und in der entsprechenden Anordnung ausgelegt. Im *giardino dei tarocchi* sind die *tarocchi* hingegen unbeweglich und erreichen durch die situativen Rezeptionsvorgaben, dass sich die

⁸¹⁹ Die liegende Acht tritt in der Darstellung des *Rider-Waite-Kartensatzes* deutlicher hervor, dort schwebt sie über dem Kopf des stehenden Magiers

⁸²⁰ Hinweis von Susanne Pollack, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

⁸²¹ Die Standard-Größe des bis heute populären Rider-Waite-Tarots beträgt 70 x 120 mm. In diesen Größenverhältnissen bewegen sich die meisten Tarotkartendecks.

„Benutzerin“ in Bewegung versetzt. Die Relation zwischen Bewegender und Bewegtem wird hier also umgekehrt.⁸²²

4.4. Selbstpraktiken

Die inhaltlichen Veröffentlichungen Crowleys und Waites bereiteten ebenfalls die gesellschaftlich breit gefächerte divinatorische Verwendung der Tarotkarten vor, die sich mit populärwissenschaftlichen Adaptionen aktueller psychologischer Theorien des 20. Jahrhunderts vereinte.

Neben der visuellen Auffächerung der Tarotkartensätze in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich eine Funktionsverschiebung konstatieren, deren Ursprung im Milieu der in Kalifornien entstandenen *New Age* Bewegung verortet wird und von dort in populärspirituellen Milieus nach Nordamerika und Europa ausstrahlte. Anlass zur Funktionsverschiebung ist die intensive Rezeption der Schriften Carl Gustav Jungs (1875-1961) in den USA, die als der theoretische Unterbau für das New-Age Milieu gelten.⁸²³ Der schweizerische Psychiater und Begründer der analytischen Psychologie Carl Gustav Jung konzipierte in seinen theoretischen Schriften das „Unbewusste“ als eine zweite, dem Bewusstsein nicht bekannte Persönlichkeitsstruktur. Sein tiefenpsychologisches Modell nimmt an, dass eine Kommunikation zwischen dem bewussten Individuum und dem Unbewussten möglich ist, bzw. sich das Unbewusste über eine transpersonale Symbolwelt, die er Archetypen nennt, in Träumen artikuliert. Ziel des tiefenpsychologischen Modells ist es, die bisher unbewussten Persönlichkeitsanteile zu erkennen und in das Bewusstsein zu integrieren. Auf diese Weise entsteht laut Jung eine neue Gestalt des Bewusstseins – das Selbst –, das sich durch die Einheit aller psychischen Phänomene im Menschen auszeichnet.⁸²⁴

Jung siedelte seine Theorie der Archetypen und des Unbewussten im Bereich der empirischen Psychologie an, jedoch hatte er diese nicht an empirisch erhobenen Datenmaterial entwickelt, sondern aus dem Studium verschiedener Glaubenssysteme abgeleitet. In unterschiedlichen Kulturen und Religionen wiederkehrende und sich ähnelnde Motive interpretierte er als Archetypen eines universalen kollektiven Unbewussten. Geistesgeschichtlich gründen die Theorien Jungs in der Gedankenwelt

⁸²² Diesem Aspekt könnte man mit der Akteur-Netzwerktheorie von Bruno Latour weiter nachgehen. Busch hat diese für Räume fruchtbar gemacht, vgl. Busch (2007).

⁸²³ Farley (2009), S. 155.

⁸²⁴ Brumlik (1993), S. 64-86.

der deutschen Naturmystik (der *Naturphilosophie* und der *Lebensphilosophie*) des 19. Jahrhunderts⁸²⁵ und einer Anwendung der gnostischen Doktrin der Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos auf die menschliche Psyche, indem Innenwelt und Außenwelt gleichgesetzt werden. Das Konzept des kollektiven Unbewussten und der darin enthaltenen Archetypen ist Teil des persönlichen, hybriden Glaubenssystems Jungs, das die romantische Naturphilosophie, okkulte Traditionen, völkische Naturmythologie und den neopaganen Sonnenkult vereint und eng mit dem Denken der westlichen Esoterik verbunden ist. Er fasste dieses Denksystem in psychologische Termini und verlieh ihm so den Anschein von Wissenschaftlichkeit.⁸²⁶ In der angewandten Psychologie wurden seine Theorien aus diesen Gründen nur gering rezipiert – in der populären Spiritualität des 20. Jahrhunderts entfalteten sie hingegen eine große Wirkung. Indem Jung die menschliche Psyche mit den Inhalten esoterischer Spekulationen füllte, eröffnete er das Feld für die Sakralisierung und Spiritualisierung der Psyche bzw. des Selbst, was in populärspirituellen Milieus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist.⁸²⁷

Seit den 1960er Jahren wurden die Theorien Jungs auch auf Tarotkarten angewendet. Zweck der Kartomantie war nun nicht mehr die Divination, sondern durch Legemethoden der ‚visualisierten Archetypen‘ glaubt man dem Individuum unbewusste Anteile sichtbar zu machen und auf diesem Weg in das Bewusstsein zu integrieren.⁸²⁸ Der deutschstämmige Ralph Metzner (*1936) war der erste ausgebildete Psychologe, der die in New Age Kreisen zirkulierenden Assoziationen zwischen den Jungschen Theorien und den Tarotkarten in einer Publikation verschriftlichte und der archetypischen Auslegung der Tarotkarten Aufwind verschaffte.⁸²⁹ Sallie Nichols Buch *Jung and Tarot. An archetypal Journey* (1980) bietet die ausführlichste Interpretation der 22 *tarocchi* als Archetypen.⁸³⁰

⁸²⁵ Vgl. Stuckrad (2004), S.169-182; Noll (1994), S. 40-74.

⁸²⁶ Hanegraaff (1996), S. 507f.

⁸²⁷ Hanegraaff (1996), S. 496-513; ausführlich dazu Noll (1994); zum Guru-Phänomen, das sich um Jung entwickelte vgl. Tacey (2001); Generell korrespondiert diese Entdeckung einer reichhaltigen Innenwelt, die es zu erkunden gilt mit humanwissenschaftlichen Diskursen dieser Zeit, die unter dem Einfluss der Psychologie standen, vgl. Reckwitz (2010), S. 446.

⁸²⁸ 1969/70 publizierten zum Beispiel John Starr Cooke und Rosalind Sharpe einen Tarot-Kartensatz gemeinsam mit dem Buch *T – The New Tarot: The Tarot for the Aquarian Age* und setzten einzelne Karten mit Archetypen gleich. Vgl. dazu Dummett/Decker (2002), S. 311-314.

⁸²⁹ Metzner (1971).

⁸³⁰ Nichols (1980).

Diese Benutzung der Tarotkarten zur Erkundung der persönlichen Innenwelt in populärspirituellen Milieus lässt sich in einen größeren Kontext postmoderner Subjektkulturen einordnen. So ist in den humanwissenschaftlichen Diskursen der 1960er Jahre durch die Rezeption psychologischer Theorien, insbesondere der Psychoanalyse Jacques Lacans, eine Verschiebung des theoretischen Subjektkonzepts feststellbar.⁸³¹ Das von den 1920er Jahren bis 1960 vorherrschende Konzept einer extrovertierten Sozialorientierung des Subjekts wurde in den postmodernistischen Gegenbewegungen der 1960er Jahre mit dem Modell einer reichhaltigen Innenwelt konfrontiert, die es vom Subjekt zu entfalten gilt.⁸³² „Das Subjekt erscheint als Wesen, das in seinem Kern nach unentfremdetem ‚self growth‘ nach innerer Balance und Verwirklichung strebt.“⁸³³

Saint Phalles nach außen getragenes Konzept der *tarocchi* spiegelt diese Motivation der inneren Selbsterkundung. Ihre Charakterisierung der Figuration *Die Stärke* (Trumpf XI) in der den *giardino dei tarocchi* begleitenden Publikation zeugt von diesem Impuls:

„Eine zarte junge Frau führt an unsichtbarer Leine einen wilden Drachen. Das Ungeheuer, das die Frau zu zähmen hat, lauert in ihrem Inneren. [...] In der Erfahrung dieser schweren Prüfung wird sie ihre eigene Stärke entdecken.“⁸³⁴

Ihre persönliche Beschäftigung mit den *tarocchi* charakterisiert Saint Phalle schließlich auch als innere Selbstentfaltung:

„Durch das Tarot fand ich zu einem größeren Verständnis der geistigen Welt und der Probleme des Lebens. Es schärfte meinen Blick für die Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen, um, von Prüfung zu Prüfung weiterschreitend, am Ende des Spiels den inneren Frieden und den Paradiesesgarten zu finden.“⁸³⁵

5. DIE KAISERIN – EINZELANALYSE

Die Figuration liefert Antworten auf zentrale Fragestellungen der Dissertation. Zum einen kündigt sich hier der ungezwungene Umgang mit den visuellen Traditionen und kulturellen Bedeutungen der adaptierten Motive an, der für die Kultur des

⁸³¹ Hier spielte die Pariser Intellektuellenwelt um den Psychoanalytiker Jacques Lacan eine maßgebliche Rolle. Eine gute Einführung bietet Wimmer (2006), S. 11–45.

⁸³² Zu diesem Konzept im Werk Saint Phalles vgl. Wimmer (2006), S. 108.

⁸³³ Reckwitz (2010), S. 446.

⁸³⁴ Saint Phalle (⁴2000), S. 14.

⁸³⁵ Saint Phalle (⁴2000), S. 70.

konsumtorischen Kreativsubjekts charakteristisch ist. Diese visuelle Bricolage wird durch eine bildwissenschaftliche Untersuchung am Motiv der Sphinx aufgezeigt. In Kombination mit einer rezeptionsästhetischen Analyse des Innenraums zeigt sich die souveräne Hervorbringung eines Weiblichkeitsbildes in dem disparate Bedeutungen ohne gegenkünstlerische Motivationen zu einer autonomen Gegenwelt synthetisiert werden. Die Herausarbeitung der impliziten Betrachterin des Innenraumes erlaubt es darüber hinaus, diesen als Visualisierung theoretischer Konzepte zum Subjekt des 20. Jahrhunderts zu deuten.

Die Figuration der *Kaiserin* diente Saint Phalle während der Entstehung des *giardino dei tarocchi* zwischen 1983 und 1990 als Wohnhaus (Abb. 99). Die 21 Meter lange und 7,6 Meter⁸³⁶ breite figürliche Architektur weist die Form einer griechischen Sphinx auf und hat sich auf allen Vieren auf dem Erdboden niedergelassen. Ihre in bunter Keramik bedeckten Pranken greifen tief in den Erdboden. Den anderen Figurationen der *tarocchi*, wie der architektonischen Skulptur des *Kaisers* mit seiner nach oben strebenden Fragilität, stellt Saint Phalle hier ein massiges Mischwesen gegenüber. Die Figur lagert wie die Sphinx in der mythologischen Beschreibung auf einem Felsen (Abb. 100). Sie beherrscht durch ihre Größe den *giardino dei tarocchi* und bleibt aus unterschiedlichen Bereichen des Areals deutlich sicht- und erkennbar. Jede Besucherin erblickt sie zuerst von der runden Platzanlage aus.⁸³⁷ Sie unterscheidet sich von den anderen Figurationen in mehreren Aspekten. Als einzige der fest fixierten Figuration wird sie als menschliches Wesen identifizierbar und übertrifft alle anderen Figuren in ihrer Monumentalität. Auf diese Weise wird eine symbolische Markierung des Raumes mit weiblich-anthropomorphen Merkmalen vorgenommen. Darüber hinaus wirkt sie durch ihre körperliche Vollständigkeit,⁸³⁸ derer sich die Besucherin beim weiteren Gang durch das Areal vergewissert, bewegungs- und handlungsfähig. Die Körperhaltung der Figur evoziert zudem den Eindruck, sie habe sich niedergelassen und bewache das Areal, dass sie von ihrer Position weiträumig überblickt.

Die *Kaiserin* weicht stark von der Vorlage im System der *tarocchi* ab. Dort wird sie dem Trumpf III zugeordnet. Die Trumpfkarte III zeigt im *Wirth-Tarot* eine aufrecht

⁸³⁶ Johnston (2010), S. 27.

⁸³⁷ Bis an diese Stelle ist der Weg im *giardino dei tarocchi* gerichtet, erst danach bieten sich die Wahlmöglichkeiten.

⁸³⁸ In Abgrenzung zu den fest installierten begehbaren Plastiken der Figurationen des Magiers, Hohepriesters und der Hohepriesterin, die lediglich aus Körperfragmenten bestehen.

sitzende in ein rot-blaues Gewand gekleidete Frau, die der Betrachterin frontal zugewendet ist. Mit ihrem rechten Arm hält sie ein Wappen umschlungen, das auf ihrem linken Knie ruht. In ihrer Linken trägt sie ein Zepter, auf ihren langen offenen Haaren sitzt eine Krone. Oswald Wirth fügte der Frau Flügel hinzu und einen Ring von neun Sternen um das Haupt. Formale Parallelen zu der Wirthschen Darstellung finden sich an der zur runden Platzanlage ausgerichteten Schauseite der *Kaiserin*. Hier zeigt sich der frontale Darstellungsmodus wie auch die monumentale Inszenierung der weiblichen Figur. Sie trägt ebenfalls eine Krone und langes offenes Haar. In das Haar der *Kaiserin* eingelassene Sterne zitieren den Sternenkranz im Wirth-Tarot, wengleich Saint Phalle ihnen noch Halbmonde hinzufügt.⁸³⁹

5.1. Die Sphinx – Kulturelle Bedeutungen und Konfigurationen

Das zur dreidimensionalen Umsetzung der Figuration der Kaiserin verwendete Sphinx-Motiv existiert zwar in der Bildwelt der *tarocchi*, es findet sich jedoch in keiner der populären Versionen von Trumpf III. Im Kontext von Saint Phalles okkulten Auslegung der *tarocchi* ist diese Wahl jedoch nicht abwegig.

Seit der italienischen Frührenaissance war die ägyptische Sphinx ein Symbol antiker Geheimwissenschaft und verborgenen Wissens. So wurden 1488 dem Hermes Trismegistos in einer Marmoreinlage im Fußboden des Doms von Siena zwei Sphingen beigegeben.⁸⁴⁰ Pico della Mirandola vermutete in einem Kommentar zu Benivieni's *Canzone d'Amore*, dass die Aufgabe der Sphingen in den Tempeln der Ägypter darin bestanden habe, anzudeuten, dass „göttliches Wissen [...] mit geheimnisvollen Schleiern zu umgeben und poetisch zu verhüllen sei.“⁸⁴¹ Auf diesen Gedanken bezogen sich die Freimaurer, als sie ägyptisierende Sphingen vor und in ihren Logengebäuden, sowie auf ihrem kultischem Gerät darstellten.⁸⁴² Eine mannigfaltige Anwendung der Sphinx als Symbol geheimen Wissens lässt sich ebenfalls in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts feststellen.⁸⁴³ Bereits im späten 18. Jahrhundert zog das Motiv auch in die Bildwelt der *tarocchi* ein und findet sich in den Trümpfen VII und X (hier im *Wirth*-Kartensatz). Dort wird der *Wagen* von

⁸³⁹ Ein Sphinx genanntes Modell aus dem Jahr 1978/79 trägt ebenfalls eine Frauengestalt. Hier brachte Saint Phalle noch zwei große goldene Flügel an, ob diese sich auf die Darstellung der Flügel im Wirth-Tarot beziehen oder die Flügel ägyptischer Sphingen zitieren, bleibt nicht ersichtlich. Das Modell wird im Sprengel Museum aufbewahrt, vgl. Krempel (2001), S. 173.

⁸⁴⁰ Demisch (1977), S. 169 und S. 174 mit weiteren Bildbeispielen.

⁸⁴¹ Zitiert nach: Ebling (2009), S. 98.

⁸⁴² Siehe dazu: Rösch von der Heyde (1999), S. 70-74.

⁸⁴³ Bspw. bei Elihu Vedder (*The Questioner of the Sphinx*, 1862); Jan Toorop (*Die Sphinx*, 1892/97); Giorgio de Chirico (*Ödipus und die Sphinx*, 1968); vgl. Demisch (1977), S. 194f. und S.203.

Trumpf VII wird von zwei Sphingen gezogen und das *Rad des Schicksals* (Trumpf X) von einer Sphinx bekrönt (Abb. 101).⁸⁴⁴

Die Figurationen dieser beiden Trümpfe stehen im *giardino dei tarocchi* mit der *Kaiserin* in räumlicher Beziehung. Trumpf X (das *Rad des Schicksals*) wurde von Jean Tinguely als eisernes Rad im Wasserbassin der runden Platzanlage aufgestellt wo es mechanisch angetriebene Wasserspiele aufführt. Auch in der Darstellung des Wirth-Kartensatzes ist das Rad im Wasser aufgestellt. Blickt man nun von der östlichen Seite des Wasserbassins über das Rad des Schicksals hinweg zur *Kaiserin*, entsteht der optische Eindruck, dass diese auf dem Rad Tinguelys thronet (Abb. 102). Bei dem *Wagen* greift Saint Phalle auf eine ältere Darstellungstradition von Trumpf VII aus dem *Tarot de Marseille* zurück und lässt diesen von zwei Pferden ziehen. Die Figuration wurde im Innenraum der *Kaiserin* platziert. In der räumlichen Erweiterung wird der *Wagen* nun auch hier, wie im Wirth-Tarot, durch eine Sphinx in Bewegung versetzt.

Das Motiv der Sphinx weist weitere Bedeutungen auf, die sich durch die variantenreiche Rezeptionsgeschichte dieser Figur in der europäischen Kulturgeschichte ergeben.

In historischen Gartenkunstwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts wurde der Sphinx eine Wächterfunktion zugewiesen.⁸⁴⁵ Steinerne Sphingen treten häufig an Zu- und Abgängen von Gartenparterres oder an Wegen auf, meistens in der Zweifzahl vor einem Tor, einem Weg oder einem bestimmten Bereich im Garten. Eines der frühesten Beispiele von Sphingen in europäischen Gartenanlagen befindet sich im *Sacro Bosco* in Bomarzo. Dort erwarteten die Besucherin beim Betreten des inneren, durch eine brusthohe Mauer begrenzten Bezirkes zwei steinerne, sich auf Sockeln gegenüber sitzende Sphingen, zwischen denen hindurchgegangen wurde.⁸⁴⁶ Bredekamp arbeitete mit Hilfe der erhaltenen Inschriften auf den Sockeln die Wächterrolle dieser Skulpturen für den abgegrenzten Bezirk des *Sacro Bosco* heraus.⁸⁴⁷

Im 19. Jahrhundert wird die mythologische Figur intensiv mit der Weiblichkeitsformel der *femme fatale* assoziiert. In der griechischen Mythologie

⁸⁴⁴ Die dortigen Darstellungen vermischen griechische und ägyptische Elemente der Sphinx – sie haben einen weiblichen Oberkörper, jedoch immer einen alt-ägyptisch anmutenden Kopfschmuck.

⁸⁴⁵ Vgl. Rösch von der Heyde (1999), S. 30.

⁸⁴⁶ Die heutige Aufstellungssituation entspricht nicht mehr der originalen.

⁸⁴⁷ Bredekamp (1985), S. 90-93.

lagert die Sphinx, Kind der Ungeheuer Echidna und Typhon, vor den Toren der Stadt Theben:

„[...] war vor den Toren der Stadt Theben in Böotien die Sphinx erschienen, ein geflügeltes Ungeheuer, vorn wie eine Jungfrau, hinten wie ein Löwe gestaltet.[...] Dieses Ungeheuer hatte sich auf einen Felsen gelagert und legte dort den Bewohnern von Theben allerlei Rätsel vor, die sie von den Musen erlernt hatte. Erfolgte die Auflösung nicht, so ergriff sie denjenigen, der es übernommen hatte, das Rätsel zu lösen, zerriß ihn und fraß ihn auf.“⁸⁴⁸

Die Grausamkeit mit der das Ungeheuer in der mythologischen Erzählung all jene ermordet, die ihr Rätsel nicht zu lösen vermögen, die Abkunft von Monstern und die willkürliche Böswilligkeit mit der sie die Bewohner der Stadt Theben plagte, lieferten offenbar Potential um die Figur mit der *femme fatale* zu kombinieren.⁸⁴⁹ In der Salonmalerei um 1900 ist eine Kombination der Bildmotive einer verführerisch auftretenden Frau und einer Sphinx feststellbar.⁸⁵⁰ Die über den getöteten Leibern auf einer Felsenerhebung thronende *Le Sphinx vainqueur* (1868) von Gustave Moreau bleibt noch nahe am mythologischen Stoff. Die Sphinx deren Oberkörper bereits als anmutige Frau gestaltet ist, thront über den Leibern der Ermordeten. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine voranschreitende Überlagerung der geheimnisvollen und monströsen Sphinx mit weiblichen Figuren feststellbar. So werden in Jan Toorops *Sphinx* (1892-97), der in der oberen Bildmitte thronenden und auf ein ermordetes Paar hinabblickenden Sphinx weibliche Figuren zugeordnet, deren Arme in der Art eines beschwörend-verehrenden Pathos erhoben sind. Das Frontispiz für das Buch *Les Diaboliques* (1879), gestaltet von Félicien Rops, setzt eine steinerne Sphinx als Attribut einer Frau ein, deren nackter Körper sich lasziv an die Figur schmiegt. Gemeinsam mit einem zufrieden auf dieses Paar blickenden Teufel soll hier die Assoziation einer Frau, die im Pakt mit bösen Mächten steht, hervorgerufen werden.⁸⁵¹ Die Sphinx in Franz von Stucks *Der Kuss der Sphinx* (1895) wird selbst zur Verführerin. Sie küsst von ihrem Felsen herab, einen nackten Mann, den sie mit ihren Vorderpranken umschlungen hält. Sein Kopf ist mit geschlossenen Augen nach hinten geneigt, seine Arme sind wehrlos nach oben

⁸⁴⁸ Nach Schwab (1982), c. 67.

⁸⁴⁹ Os (2002), S. 135; Rösch von der Heyde (1999), S. 142.

⁸⁵⁰ Bereits seit der Neuzeit ist eine Sexualisierung von Darstellungen der Sphinx zu beobachten, in barocken Gartenanlagen existieren häufig lasziv dargestellte Sphingen mit unbedeckten Brüsten, vgl. Rösch von der Heyde (1999), S. 133f.

⁸⁵¹ Rops ging es in diesem und den weiteren Illustrationen des Buches darum eine vermeintliche Verbindung zwischen Frau und Teufel zu evozieren, vgl. Rösch von der Heyde (1999), S. 130.

gerichtet. Der gleiche Maler verzichtet in *Die Sphinx* (1904) auf das Mischwesen und stellt lediglich eine nackte Frau in einer nächtlichen Felsenlandschaft dar. Auf dem Bauch liegend, hat sie ihren Oberkörper mit den Ellbogen aufgerichtet. Die Drapierung ihrer Hände ahmt die Form von Pranken nach. Die Frau wird als Sphinx bezeichnet, was die Identifikation der Frau als *femme fatale* mit dem geheimnishütenden und böswillig mordenden Monster auf den Höhepunkt führt. Der tschechische Fotograf František Drtikol veranschaulicht in (*SFINX*) *Cleopatra* (1913) die Gefahr, die von der Frau für den Mann ausgeht, indem er auf einem Sockel, der die Inschrift SFINX trägt, eine auf dem Bauch liegende Frau in der gleichen Körperhaltung und mit triumphierender Mimik drapiert. Ihre Hände krallen sich in der Art der Sphinx in die Brust eines niedergestreckten Männerkörpers über dem sie sich aufrichtet, sein Kopf hängt leblos nach unten. Die Frau wird hier als verführerische Mörderin, der Mann als ihr Opfer dargestellt.⁸⁵² Die Dämonisierung der Frau und der weiblichen Libido durch ihre Assoziation mit einem mythischen Monster ist ein sozio-kulturelles Phänomen, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in allen wissens- und bildproduzierenden gesellschaftlichen Bereichen Europas auftritt.⁸⁵³

Wie bei der Inszenierung ihrer öffentlichen Persona mobilisiert Saint Phalle ein Motiv, das als visueller Code Eigenschaften verbildlicht, die einer historischen Weiblichkeitsformel zugewiesen wurden. Diese historische Codierung der Sphinx wird im *giardino dei tarocchi* jedoch durch visuelle und räumliche Konfigurationen modifiziert.

Wie in Kapitel III.3.3. herausgearbeitet, sitzen die Besucherinnen auf dem Rücken der *Kaiserin* zwischen ihren Haarsträhnen. Diese Konstellation findet sich ähnlich bei der sitzenden Riesin im *Sacro Bosco*. Dort sitzen kleine anthropomorphe Figuren in den Haaren und auf dem Rücken einer sitzenden Riesin (Abb. 103+104). Ähnlich ist die Gestaltung im Nymphaeum des *Palazzo Chigi-Albani* im 90 Kilometer entfernten Soriano nel Cimino. Auf der Schulter und am Körper einer weiblichen, auf der Seite lagernden Brunnenfigur, die monumentale Maße aufweist, sitzen ebenfalls kleinere Figuren, die sich an ihren Haren festhalten und versuchen an ihrem Körper hinauf zu klettern (Abb. 105+106).⁸⁵⁴ Die in diesen Beispielen verbildlichte

⁸⁵² Os (2002), S. 124.

⁸⁵³ So auch in wissenschaftlichen Abhandlungen [z.B. Simmel (1890)], und der populären Kultur, vgl. Catani (2005), S. 88-91; Menon (2006), S. 30 und S. 94-123; Swift (1988), S. 201-226.

⁸⁵⁴ Vgl. Lazzaro (1990), S. 156-160.

soziale Interaktion ist die einer erwachsenen Frau und des an ihrem Körper Schutz suchenden Kindes. Diese Form menschlicher Interaktion wird bei der *Kaiserin* durch rezeptionsästhetische Taktiken eingelöst, die die Körper der Besucherinnen als ‚schutzsuchende‘ Personen involvieren. Da die *Kaiserin* Saint Phalle ebenfalls als Wohnhaus diente, wird die Figur durch die einem Haus zugewiesenen Bedeutungen des Schutzes und der Einkehr weiter aufgeladen. Zudem wird die ‚Rückkehr‘ der Besucherinnen in den ‚Mutterleib‘ durch die Begehbarkeit der Figur angedeutet. Eine Deutung der *Kaiserin* als schutzbietender ‚Mutterfigur‘ wird durch die an ihren Seiten angebrachten Keramiken verfestigt, die Weiblichkeitsikonen der europäischen Kulturgeschichte zeigen. Der abstrahiert dargestellten *Artemis von Ephesos* wird in der europäischen Kulturgeschichte die Bedeutung der Ernährerin oder Mutter Natur zugeschrieben.⁸⁵⁵ Auch die Keramiken mit Darstellungen der schwangeren *Nanas*⁸⁵⁶ Saint Phalles aus den 1960er Jahren transportieren den Mutteraspekt und verstärken diese Bedeutungszuweisung an die *Kaiserin*.

Die Bündelung der aufgezeigten Bedeutungen inszenieren die *Kaiserin* in ihrem räumlichen Kontext des *giardino dei tarocchi* als eine schutzbietende Wächterin.⁸⁵⁷ Die aus der *femme fatale* Formel mobilisierten Elemente des zerstörerischen und todbringenden Potentials der Sphinx wird in der rezeptionsästhetischen Diskussion des Innenraumes weitergeführt.

5.2. Der Spiegelraum – Gartenkunsthistorische Traditionen und Subjektexperimente

Das Innere der *Kaiserin* besteht aus einem großen, höhlenartig geformten Raum (Abb. 107+108). Der Raumeindruck korrespondiert nicht mit der äußeren Wirkung der Figur. Die Wände treten in tiefen Ausbuchtungen unregelmäßig nach vorne und nach hinten. An einigen Stellen werden sie durch runde Öffnungen durchbrochen, durch die Licht flutet. Der Boden ist mit pastellfarbenen, runden Fliesen in unterschiedlichen Größen belegt. Die restliche Raumstruktur ist seit den späten 1980er Jahren mit kleinteiligen Bruchstücken von Spiegeln überzogen. Diese spitzkantigen Spiegelstücke stehen in starkem Kontrast zu den außen wie innen runden Formen der *Kaiserin*. Die Größe der Spiegelstücke reicht von

⁸⁵⁵ Goesch (2013)

⁸⁵⁶ z.B. Gwendolyn (1966), heute im *Sprengel Museum*, Hannover [Abb. in Krempel (2001), S. 154] oder *Boule rouge „Anne“* (1966/67) heute im *Ulmer Museum*, Ulm [Abb. Weber (2011), S. 110].

⁸⁵⁷ Morelli brachte die Deutung als Wächterfigur bereits 2009 ins Spiel, jedoch lediglich als Assoziation, vgl. Morelli (2009), S. 399.

fingernagelgroß bis zu einer Seitenlänge von zirka 20 Zentimetern. Forderte der Innenhof des *Kaisers* die Besucherin dazu auf, die 22 Säulen anzufassen und sich in Bewegung zu versetzen, so reduziert das Innere der *Kaiserin* die sinnliche Wahrnehmung durch die allumfassende Verkleidung vornehmlich auf den Sehsinn. Die Spiegelungen, gemeinsam mit der höhlenartigen Raumstruktur erzeugen den Eindruck, der Raum sei in seiner Struktur durch wenige Blicke erschließbar, ohne dass man den Standpunkt wechseln müsse. Trotzdem sind die Grenzen der Raumstruktur mit dem bloßen Auge kaum erkennbar, bzw. werden durch die Fragmentierung der Spiegel „optisch entmaterialisiert“.

Durch die Rundungen des Raumes entsteht keine plane Fläche, die das gespiegelte Objekt einheitlich darstellt. Vielmehr reflektiert jedes Spiegelfragment unterschiedliche Raumausschnitte. Dies kann dazu führen, dass ein Spiegelbruchstück den Boden wiedergibt, das nebenan liegende einen Teil der Person, die sich im Raum aufhält, das nächste einen Spiegel auf der gegenüberliegenden Seite und das nächste wiederum durch die Öffnungen hereindringendes Licht. Keines der Fragmente steht in einem konkreten Verbund mit einem anderen, sondern jedes Fragment hat seinen spezifischen Spiegelungswinkel was im Gesamteindruck eine extreme Uneinheitlichkeit hervorruft. Dieser ist abhängig von der Tageszeit und Beleuchtungssituation, der Möblierung und der Personen, die sich in dem Raum aufhalten. Im Tageslicht bei geöffneten Fenstern changiert die Farbe des heute nur durch einen großen Tisch mit Stühlen und der Figuration des *Wagens* möblierten Raumes, zwischen dunklem Silber und stechend hellem Weiß. Mit der Dekoration eines Innenraumes mit Spiegeln, eingebettet in eine landschaftliche Umgebung, stellt Saint Phalle Bezüge zu der historischen Tradition von Spiegelräumen in Gartenkunstwerken der Frühen Neuzeit her.

5.2.1. Die gartenkunsthistorische Tradition – Die Ausstattung von Innenräumen mit Spiegeln

Vorläufer zu „stilistisch reinen“ Spiegelräumen““ finden sich im *Gläsernen Saalbau* des Heidelberger Schlosses (1544-56) und der *Galleria degli specchi* im Palazzo Ducale in Mantua (2. Hälfte 16. Jhdt.).⁸⁵⁸ Die durch Jules Hardouin-Mansart gestaltete Spiegelgalerie an der Gartenseite des *Corps de Logis* des Schlosses zu Versailles war auf einer Länge von 73 Metern und 10,5 Metern Breite mit siebzehn

⁸⁵⁸ Vgl. Kacunko (2010), S. 327f.

Arkaden an den Langseiten strukturiert. In diese sind an der Gartenseite Fenster eingelassen, denen an der rückwärtigen Wand Spiegel gegenüberstehen. Der Spiegelgalerie steht im Freien die von Le Nôtre gestaltete *Allée Royale* gegenüber mit den beiden rechteckigen *Parterres d'eau*, dem Latona-Brunnen, dem Apollo-Brunnen und schließlich dem 1650 Meter langen *Grand Canal*. Diese Szenerie wird bei Tageslicht durch die Spiegel reflektiert, die den Fensteröffnungen in der Galerie gegenüber stehen. Auf diese Weise entsteht der Anschein, die Spiegelgalerie sei an beiden Langseiten geöffnet und befinde sich innerhalb einer Gartenanlage, die sich zu beiden Seiten ausdehnt. In der Galerie aufgestellte Kerzen werden bei Nacht in den Spiegeln, sowie in den Scheiben der geschlossenen Fenster gespiegelt, was nun eine optische Vergrößerung des Innenraumes bewirkt.⁸⁵⁹ Die spielerische Kaschierung der Wandkonstruktion setzte neue Standards in der höfischen Innenraumdekoration des 18. Jahrhunderts. In Deutschland bildet der zentrale, oktogonale Spiegelsaal der *Amalienburg* im Garten von *Nymphenburg* ein herausragendes Beispiel der illusionistischen Verwendung von Spiegeln in höfischen Repräsentationsräumen.⁸⁶⁰

Ebenfalls ausgehend von Versailles hielt der Spiegel Einzug in die Dekoration von höfischen Privaträumen.⁸⁶¹ In deutschen Fürstenhäusern des 18. Jahrhunderts spielte der materielle Wert der großflächigen Spiegel und dessen Zurschaustellung wie beispielsweise im *Gläsernen Schlafzimmer* im Schloss Charlottenburg eine hervorgehobene Rolle, jedoch entwickelte das deutsche Rokoko auch eine besondere Individualität in der Innenraumdekoration,⁸⁶² wie in dem *chinesischen Spiegelkabinett* im Alten Schloss Eremitage in Bayreuth. Dort richtete sich die Markgräfin Wilhelmine ab 1735 einen repräsentativen Sommersitz ein und gestaltete ihr privates Schreibkabinett im chinesischen Stil mit asiatischer Möblierung und Dekor. Gleichzeitig brachte man unregelmäßig geschnittene Spiegel in willkürlicher Ordnung auf die braun lackierte Wand auf, die Zwischenräume waren mit gemalten Miniaturblumen gefüllt.⁸⁶³ Diese Wanddekoration ließ die Wand besonders transparent und durchlässig erscheinen.

⁸⁵⁹ Chaimovich (2008), S. 355.

⁸⁶⁰ Eberle (2008), S. 455.

⁸⁶¹ Zur Entwicklung in Versailles: Chaimovich (2008), S. 357-360. Sowie dessen Analyse der performativen Inszenierung von Herrschaft und Ausübung sozialer Kontrolle in den virtuellen Bildern der Spiegel, S. 362ff.

⁸⁶² Eberle (2008), S. 406f.

⁸⁶³ Eberle (2008), S. 462f.

Die Innenausstattung der *Kaiserin* Spiegelfragmenten ordnet sich in eine formale Tradition der Anbringung von Spiegeln in Innenräumen ein, die in einen größeren gartenarchitektonischen Kontext eingeflochten ist. Wurden im höfischen Kontext des späten 17. und 18. Jahrhunderts Spiegel eingesetzt, um die architektonische Struktur illusionistisch aufzubrechen und waren aufgrund ihres materiellen Wertes ein Symbol aristokratischen Luxus,⁸⁶⁴ können diese Funktionen für den Innenraum der *Kaiserin* nicht geltend gemacht werden. Ein Blick in die Verwendung von Spiegeln in der bildenden Kunst seit 1960 verspricht hier weiterführende Denkansätze.

5.2.2. *Subjektkonstellationen in den postmodernen Künsten – Fragmentierung und Dezentrierung*

Mit Hilfe von Spiegeln wurden in den Künsten seit 1960 abstrakte Ideen und optische Gesetze visualisiert. Das nach außen abgeschlossene Spiegelenvironment Enrico Baj's auf der 3. Triennale in Mailand (1964) erzielte durch die Anbringung von planen Spiegeln an den Stirnseiten eines längsrechteckigen Raumes die optische Ausdehnung des Raumes in die Tiefe.⁸⁶⁵ Luc Peire erlangte in seinem *Environment III* (1973) hingegen eine vertikale, optische Ausdehnung, indem er in einem Raum mit quadratischem Grundriss plane Spiegel am Fußboden und der Decke anbrachte und die Wände mit einer Komposition aus schwarzen und weißen, vertikalen Streifen verkleidete.⁸⁶⁶

In vielen künstlerischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts gedanklich angelegt, von der kunsthistorischen Forschung jedoch erst seit jüngerer Zeit eingehender verfolgt, ist die Wirkung der Spiegelkunstwerke auf das oder die betrachtenden Individuen und die resultierende Wechselwirkung zwischen Betrachterin und betrachtetem Objekt. Dieses Moment findet sich bei den zweidimensionalen Arbeiten Pistolettos, der Siebdrucke auf polierte Eisenplatten aufträgt, in der die räumliche Umgebung und die Betrachterin in das ‚Bild‘ integriert werden. Die physikalischen Grenzen zwischen den durch Materie voneinander getrennten Instanzen werden nun in dem optischen Bild aufgehoben.⁸⁶⁷

Ähnliche Fragen wirft der nahezu quadratische *Room no. 2 or Mirrored Room* (1966) des US-amerikanischen Künstlers Lucas Samaras in der *Albright-Knox Art Gallery*

⁸⁶⁴ Melchior-Bonnet (2002), S. 1.

⁸⁶⁵ Meyer zu Eissen (1980), S. 192.

⁸⁶⁶ Das Werk befindet sich heute in der Auckland Gallery [<http://www.aucklandartgallery.com/the-collection/browse-artwork/3967/environment-iii>] letzter Abruf am 16.02.2012.

⁸⁶⁷ Burton (2011).

in New York auf. Der Raum besteht innen wie außen aus quadratischen Spiegelplatten. Das Innere erwartet die Besucherin mit einem Tisch und einem Stuhl, die ebenfalls mit rechtwinkligen Spiegelstücken überzogen sind, die sich in den Spiegelungen nahezu auflösen (Abb. 109).⁸⁶⁸ Das betrachtende Individuum, das an diesem Tisch Platz nimmt, spielt in der Konzeption des Kunstwerkes einen wichtigen Bestandteil, da es sich mit seinem Körper als dem einzig Opaken im gesamten Raum wiederfindet. Der Körper wird jedoch in unendlicher Vervielfältigung in alle Richtungen gespiegelt und verkleinert sich in der nicht endenden Spiegelung. Die optische Entmaterialisierung der Raumkonstruktion thematisiert die Frage nach der Rolle der Umgebung bei der Konstituierung des Subjektes.⁸⁶⁹ Die unendliche Multiplizierung des Körpers adressiert hingegen den Verlust der Einmaligkeit des Subjekts,⁸⁷⁰ die für die klassischen Subjektphilosophie der frühen Moderne bestimmend war oder karikiert diese als maßlose Überbewertung des menschlichen Individuums in der Welt. Die Erhebung des Körpers der Besucherin zum Material des Künstlers,⁸⁷¹ führt zudem zu einer Fusionierung des betrachteten Objekt und dem betrachtendem Individuum – diese Entitäten sind nicht länger getrennt voneinander denkbar.

Bei den Spiegelkunstwerken Pistolettos und Samaras zeigt sich der für die 1960er Jahre charakteristische Impuls, die Grenzen zwischen dem Kunstobjekt und seiner Betrachterin aufzulösen, der auch für die Gemeinschaftsprojekte Saint Phalles, Tinguelys u.a. herausgearbeitet wurde. Bei Pistoletto geschieht das durch die Integration der Betrachterin in den optischen Bildraum. Samaras dupliziert diesen Effekt indem er die Betrachterin ein durch Materie gebildetes Raumkunstwerk leiblich erfahren lässt, und sie dort ebenfalls in mehrere optische Kunsträume in allen drei Dimensionen integriert. Hier wird sowohl die materielle und optische Grenze zwischen Kunstobjekt und Betrachterin aufgebrochen.

Durch die „optische Entmaterialisierung“ des Innenraumes der *Kaiserin* in seiner Struktur wird die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf das gelenkt, was in den Spiegeln sichtbar wird. Dies ist in jeglicher Perspektive das eigene Spiegelbild. Wie

⁸⁶⁸ Der Raum wurde 2010 in der Albright-Knox Art Gallery und anschließend in der Pace Gallery in New York noch einmal ausgestellt. Die Maße sind nicht exakt kubisch 243 x 243 x 304 Zentimeter. Er befindet sich im Besitz der Albright-Knox Gallery [<http://www.albrightknox.org/news-and-features/gallery-news/article:08-02-2010-mirrored-room-to-go-on-view-at-the-pace-gallery-new-york/>] letzter Abruf 16.02.2012.

⁸⁶⁹ MacEvelley (1988), S. 23.

⁸⁷⁰ Eissen (1980), S. 203.

⁸⁷¹ MacEvelley (1988), S. 24.

bei den Umraum integrierenden Spiegelobjekten (Pistoletto) wird eine Abkehr vom unveränderbaren Kunstwerk vollzogen, da sich das Innere der Kaiserin durch Lichteinfall, Möblierung und Besucherinnen permanent verändert. Im Verhältnis von Spiegelobjekt und Betrachterumraum geht Saint Phalle – ähnlich wie Lucas Samaras – einen Schritt weiter und erhebt die Spiegel ebenfalls zum Betrachterumraum. Die erzeugte Konstellation besteht nun aus Spiegelumraum und dem sich leiblich dort aufhaltenden und diesen Raum und sich selbst betrachtendem Individuum. Hinzu kommt, dass Saint Phalle – wie auch Samaras – den Körper des Individuums als künstlerisches Material einsetzt. Das betrachtende Individuum ist also gleichzeitig betrachtetes Objekt. Hier manifestiert sich eine Distinktion zwischen den Arbeiten Samaras und Saint Phalles. Handelte es sich bei Samaras um eine unendliche Vervielfältigung des Spiegelbildes, so wird bei Saint Phalle das Spiegelbild in unendliche Einzelteile zersplittert. Die Besucherin sieht hier nicht das vertraute Bild ihrer Selbst im Spiegel, sondern dieses Selbst wird bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert. An die Stelle eines in sich geschlossenen Spiegelbildes treten unendlich viele Spiegelbilder. Die durch bisherige Sehgewohnheiten definierte Körperform des Individuums wird nicht verzerrt, aufgebläht oder verschlankt, wie man es z.B. durch die Anwendung von Konkav- oder Konvexspiegeln in Vergnügungsstätten kennt, sondern sie wird ihrer Konsistenz beraubt. Der Effekt lässt sich beschreiben, wenn man sich ein lebensgroßes Selbstbildnis auf einer durchsichtigen Folie vorstellt, diese in kleine Stücke zerschneidet und sie in einem höhlenartigen Raum wirft, wo sie durch einen nicht gerichteten Luftzustrom ständig in Bewegung gehalten werden. In der *Kaiserin* erlebt das Individuum einen ähnlichen Effekt. Die Bewegung im Raum, die Nähe oder Ferne zu den Wandstrukturen, jede Regung und jegliche Kopfdrehung erzeugen neue oszillierende Spiegelbilder. Die Betrachterin wird beim Umhergehen in der *Kaiserin* regelrecht umkreist von ihren eigenen Spiegelbildfragmenten. Sie wird mit Spiegelbildern konfrontiert, deren Herkunft sich nicht sofort ableiten lässt, sondern geistiger Kombinationsarbeit bedarf, um das gespiegelte Körperfragment zu identifizieren. An anderen Stellen vermischen sich eigene Spiegelbilder mit Bildfragmenten der umgebenden Landschaft, die durch die Öffnungen hereindringen, eines anderen Raumbereichs oder anderer Besucherinnen. Die erzeugten Spiegelbilder des Individuums sind fragmentiert, ephemere und abhängig von dem Körper und dessen Bewegung im Raum.

Diese Konstellation möchte ich als bildliche Metapher für die durch strukturalistische Theorien eingeleitete und von poststrukturalistischen Theoretikern weitergeführte ‚Dezentrierung des Subjekts‘ deuten.⁸⁷² Verstehen die klassischen Subjekttheorien das Subjekt als eine autonome Entität sui generis, das vor aller Erfahrung als eine universale „Nullstelle“ existiert, so wird es in den Subjekttheorien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als abhängig von den gesellschaftlichen-kulturellen Strukturen konstruiert, in deren unterschiedlichen Kontexten es seine Gestalt jeweils wechselt.⁸⁷³ Die Annahme des unveränderlichen Kerns des klassischen Subjekts wird dadurch aufgegeben.⁸⁷⁴ Parallel zu dieser Beobachtung fehlt den Spiegelbildern eines Individuums das den Innenraum der Kaiserin betritt jegliche „konsistente Struktur“⁸⁷⁵. Die konsistente Struktur wird hingegen durch ein heterogenes Arrangement verschiedener Spiegelbilder ersetzt. Die Spiegelbildfragmente versinnbildlichen folglich die Art und Weise im 20. Jahrhundert das Subjekt theoretisch zu konzipieren, nämlich als eine „Dispersion“⁸⁷⁶. Mit Hilfe der Theorie zum Spiegelstadium in der individuellen Entwicklung eines Menschen von Jacques Lacan möchte ich in eine weitere Deutung des Spiegelraumes vorschlagen, die wiederum die Perspektive für eine zusammenführende Deutung der hier aufgezeigten Punkte öffnet.

5.2.3. *Der Spiegelraum als Metapher – Das Spiegelstadium Lacans*

Lacans Modell des Spiegelstadiums in der psychologischen Entwicklung des menschlichen Individuums erlaubt weiterführende Überlegungen zu einer inhaltlichen Deutung des Spiegelraumes bei Saint Phalle.⁸⁷⁷ Lacan formulierte diese Theorie in dem Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* in den späten 1930 bis späten 1940er Jahren, basierend auf der anatomischen Entwicklung eines Säuglings, Verhaltensstudien bei Kleinkindern und abgrenzenden Vergleichen mit Tieren. Anatomisch ist die Entwicklung des Zentralnervensystems sechs Monate nach der

⁸⁷² Wesentlich war der Strukturalismus Ferdinand de Saussures. Grundlegend für aktuelle Subjekttheorien sind unter anderem die Arbeiten Michel Foucaults und Roland Barthes, vgl. Reckwitz (2008), S. 11-19.

⁸⁷³ Reckwitz (2008), S. 13.

⁸⁷⁴ Dezentrierung meint nun, die zentrale Rolle, die das Konzept vom autonomen Subjekt im Denken der Moderne eingenommen hat, auf theoretischer Ebene aufzubrechen/zu dezentrieren.

⁸⁷⁵ Reckwitz (2010), S. 40.

⁸⁷⁶ Foucault (1981), S. 82.

⁸⁷⁷ Lacan (⁴1996), S. 63-70.

Geburt des Säuglings abgeschlossen. In dieser Zeit, die durch die gänzliche Abhängigkeit von Pflege durch Erwachsene gekennzeichnet ist, sei der Säugling Lacan zufolge noch Ichlos, seine Wahrnehmung zerfalle in „disparate, unzusammenhängende Einzeleindrücke“. Die Außen-, Innen- und Eigenwahrnehmung ist noch nicht voneinander differenziert, ebenso ist die Wahrnehmung des eigenen Körpers fragmentiert. Im Alter zwischen 6 und 18 Monaten bildet sich schließlich das Ich aus. In dieser Zeitspanne eines Menschenlebens lässt sich beobachten, dass das Erblicken des eigenen Spiegelbildes eine Art „Aha-Erlebnis“ auslöst, verbunden mit einer regelrechten „jubilatorischen Geschäftigkeit“ und Gestik. Diese werde, so Lacan, ausgelöst durch die wahrgenommene körperliche Einheit im Spiegelbild. Das Verlangen des Kindes nach einer perzeptiven Einheit findet nun in der „orthopädischen Ganzheit“ des Spiegelbildes seine Befriedigung. Es ereignet sich eine Identifikation mit dem im Spiegel reflektierten Körperbild, dass das Urbild des Ichs konstituiert, das sich als Imago im Unbewussten verankert und von dort eine formierende und strukturierende Wirkung auf die Psyche des Kindes ausübt.⁸⁷⁸

Verknüpft man diese Theorie mit den oben formulierten Beobachtungen zur optischen Wirkung des Spiegelraumes im *giardino dei tarocchi* lässt sich dieser als Umkehrung des Spiegelstadiums interpretieren. Ist das Kind von seiner körperlichen Einheit im Spiegel fasziniert, so ist die Betrachterin dort mit der Zersplitterung des als Einheit vertrauten Körpers konfrontiert. Führt man diesen Gedanken nun weiter, trifft die Betrachterin im Spiegelraum auf ein zerstückeltes, bis zur Unkenntlichkeit entstelltes Spiegelbild von sich Selbst. Diese Spiegelbilder reproduzieren einen perzeptiven Zustand, der kurz nach der Geburt durchlebt wird, und der nach Lacan durch das Fehlen eines Ichs gekennzeichnet ist. Im metaphorischen Sinn entlässt die *Kaiserin* ihre Besucherin in diesem Zustand der perzeptiven Zerstückelung und erlaubt ihr die Neuformulierung der bisherigen Ich-Imago.

Diese Neuformulierung verbindet sich metaphorisch mit der figürlichen Gestalt der *Kaiserin*. Als mythologisches Monster verschlingt die Sphinx ihre Besucherinnen und zerstört sinnbildlich in ihrem Inneren die bisherige Identitätsstruktur der Besucherin. Als Mutter entlässt sie das Kind mit einer unbeschriebenen Identität wieder in die Welt.

⁸⁷⁸ Vgl. Zichy (2009), S. 41f.

IV QUEEN CALIFIA'S MAGICAL CIRCLE

1. EXKURS – KALIFORNISCHE WERKPHASE SEIT 1994

Aus gesundheitlichen Gründen übersiedelte Saint Phalle 1994 von Europa nach La Jolla, einem Stadtteil San Diegos in Südkalifornien. Mit dem Tod Tinguelys 1991 hatte sie ihren langjährigen Arbeitskollegen verloren. In Kalifornien bildete sich eine neue Arbeitsgruppe heraus. Durch Renovierungsarbeiten in ihrem Wohnhaus lernte Saint Phalle Lech Juretko kennen, neben Marcelo Zitelli wurde dieser zu ihrem wichtigsten Mitarbeiter in Kalifornien. Trotz ihres fortgeschrittenen Alters und ihren zahlreichen Krankheiten produzierte Saint Phalle in den acht ihr verbleibenden Lebensjahren ein immenses Spätwerk, das sowohl Klein- und Großplastiken, Grafiken, zwei autobiographische Publikationen und drei monumentale Großprojekte umfasst. Auch in den späten Arbeiten sind die Positionen der 1960er und 1970er Jahre zur Involvierung und Adressierung des Publikums noch wirksam, bzw. werden wieder aufgegriffen. So wurden mehrere Plastiken geschaffen, die die Idee des Jerusalemer *Golems* fortführen und explizit Kinder adressieren.

Für die Kinder der Familie Pritzker⁸⁷⁹ fertigte Saint Phalle eine begehbare Spielplastik in La Jolla (Abb. 1). Das *GILA-Monster* trägt die Form eines nach vorne schreitenden Drachens mit aufgerissenem Maul. Die 9,09 Meter lange und 3,63 Meter hohe begehbare Plastik verfügt über einen kleinen Raum auf Erdbodenniveau, eine Treppe führt auf den Rücken, von dem aus man in den hohlen Kopf des Drachen klettern kann. Zwischen den strahlend weißen Zähnen hindurch eröffnen sich Ausblicke in die Landschaft. Der lang auslaufende Schwanz ist zu einer Rutsche geformt. Das Werk weist einige Elemente auf, die bereits im *giardino dei tarocchi* zum Einsatz kamen, z.B. der phantastische, begehbare Körper des Drachens und die Ausblicke aus den Körperteilen hinaus. Die Außenhaut ist bedeckt mit zurechtgeschnittenen Spiegeln, Gläsern und figürlicher Keramik, deren Motive teilweise dem *giardino dei tarocchi* oder früheren Werken Saint Phalles entnommen sind. Eine Neuerung, die die künftigen Projekte bereits ankündigt, ist die Verwendung von Kieselsteinen zur Dekoration der Außenhaut.

⁸⁷⁹ Es handelt sich um einen Teil der Familie, die den renommierten Pritzker-Architektur-Preis stiftete. Die Pritzker Familie gilt laut Forbes Magazine als eine der reichsten Familien der USA. Auch hier wird erneut deutlich, dass Saint Phalle sich in wohlhabenden und international einflussreichen Kreisen bewegte.

Ab 1994/1995 widmete sich Saint Phalle erneut Plänen zu einem Skulpturengarten für Kinder in Jerusalem zu dem Thema der Arche Noah. Die Idee war während der Herstellung des *Golems* gemeinsam mit Martin Weyl in den frühen 1970er Jahren entstanden.⁸⁸⁰ Skizzen von der Arche Noah und Korrespondenzen zwischen Teddy Kollek und Niki de Saint Phalle bezüglich *Noah's Ark* zeigen, dass das Vorhaben präsent blieb.⁸⁸¹ 1994 wurde der Schweizer Architekt Mario Botta, mit dem Saint Phalle aufgrund der Errichtung des *Museum Jean Tinguely* in Basel⁸⁸² zusammenarbeitete, Teil des künstlerischen Teams für den *Noah's Ark Sculpture Garden*. Die unsichere Finanzierung, Standortwechsel und die Ermordung Yitzhak Rabins 1995 sorgten dafür, dass der Zeitplan des Projekts mehrmals ins Stocken geriet. Die Eröffnung fand schließlich Ende Mai 2001 statt. Der *Noah's Ark Sculpture Garden* in den *Tisch Family Zoological Gardens* umfasst ein circa 2000 Quadratmeter großes Areal. Das biblische Motiv wird durch einen begehbaren, in die Erde eingelassenen Schiffskörper und 22 monumentalen Tierplastiken, die das Schiff nach der geglückten Landung bereits verlassen haben, erkennbar (Abb. 2). Wie das *GILA-Monster* sind die Tiere bespiel- und bekletterbar.⁸⁸³ Durch die sehr kleinteiligen Rezeptionsvorgaben werden speziell Kinder adressiert. Eine gigantische, nach vorne schreitende Spinne (Abb. 3) und eine auf ihren Hinterbeinen sitzende Katze bergen in ihren Körpern kleine Sitzgelegenheiten (Abb. 4); in die Panzer der großen und kleinen Schildkröte können Kinder vom Erdboden hineinkriechen und von oben wieder heraussteigen (Abb. 5). Das Känguru fordert auf, sich in seinem ausgreifenden Bauch niederzulassen. Der Bauch des gigantischen Rhinoceros wird durch zwei Öffnungen durchbrochen; zur größeren Öffnung im Hinterteil führt von der rechten Seite aus eine Treppe. Dort ist ein niedriger mit kleinteiligen Spiegelstücken ausgeschlagener Raum eingelassen, der nur kleineren Kindern Platz zum Stehen bietet. (Abb. 6).⁸⁸⁴

⁸⁸⁰ Interview mit Martin Weyl im Februar 2010 in Jerusalem

⁸⁸¹ Im Projektordner der NCAF setzen die Korrespondenzen zwischen Teddy Kollek, Ruth Cheshin und Saint Phalle bereits im Mai 1989 ein, vgl. NCAF, Folder Permanent Installations, Noah's Ark Sculpture Garden, Folie 2.

⁸⁸² Saint Phalle kümmerte sich als Erbin Tinguelys um seinen Nachlass und ließ in Kooperation mit der Schweizer Pharmaunternehmen *Hofmann-La Roche* das Museum errichten, vgl. Saint Phalle (1996), S. 32f.; zu den Streitigkeiten anlässlich des Museumbaus vgl. Hecht (1996), S. 20f.

⁸⁸³ Der Konservierungszustand ist schwierig, da die *Jerusalem Foundation* und die *Niki Charitable Art Foundation* sich zum Zeitpunkt der Dissertation in einer rechtlichen Auseinandersetzung über die Zuständigkeiten befunden haben.

⁸⁸⁴ Das Rhinoceros wurde in der Pariser Werkstatt von Pierre Marie Lejeune gefertigt. Die Form ahmt erkennbar die berühmte Rhinoceros-Darstellung von Albrecht Dürer nach.

Ein weiteres Großprojekt war die neue Ausgestaltung der historischen Grotte aus dem 17. Jahrhundert in den *Herrenhäuser Gärten* in Hannover. Hier handelte es sich um ein Auftragswerk mit dem die Stadt Hannover 1996 an Saint Phalle herangetreten war. Die Stadt Hannover begleitete die künstlerische Karriere Saint Phalles seit ihre erste Retrospektive im dortigen Kunstverein im Jahr 1969 gezeigt⁸⁸⁵ und 1973 drei monumentale *Nana*-Plastiken am Leineufer aufgestellt worden waren.⁸⁸⁶ Saint Phalle erarbeitete zwischen 1996 und 1998 Pläne für die Gestaltung der drei Innenräume des barocken Grottenpavillons (erbaut zwischen 1676-1680),⁸⁸⁷ dem zweiten Entwurf wurde Ende 1998 vom Stadtparlament zugestimmt. Im März 2003 wurde die Grotte, circa ein Jahr nach Saint Phalles Tod, feierlich eröffnet. Die gesundheitlich angeschlagene Saint Phalle koordinierte den Auftrag größtenteils aus der Ferne, in enger Kooperation mit Pierre Marie Lejeune. Sie besuchte Hannover und die Grotte lediglich zweimal: im Frühjahr 1998 zur Vorstellung ihres zweiten Entwurfes und im November 2000, als sie die von der Stadt Hannover verliehene Auszeichnung der Ehrenbürgerschaft entgegennahm.⁸⁸⁸

Die Wände der drei Innenräume der Grotte wurden mit geschnittenen Spiegeln und farbigen Gläsern bedeckt, in die Reliefs aus Polyester eingefügt sind. Die Fensteröffnungen werden durch Fenstergitter geschützt, durch die das Tageslicht als einzige Lichtquelle in die Räumlichkeiten hineindringt. In der achteckigen Eingangshalle dominieren ‚warme‘ Farbtöne aus kolorierten Gläsern in rot und gelb, Kieselsteinen und gebrochenen Spiegelplatten (Abb. 7). Die langgezogenen Farbfelder an den Wänden und der gewölbten Decke, winden sich dynamisch um die tragende Säule im Zentrum des Raumes. Von dieser scheint eine Sogwirkung auf die Farbfelder auszugehen, sodass der optische Eindruck einer sich spiralförmig kreisenden Bewegung entsteht, die von der Mittelsäule ausgelöst wird. Der westlich gelegene Raum ist komplett mit zugeschnittenen Spiegeln in unterschiedlichen Schraffuren bedeckt, sodass ein „silberner“ Raumeindruck entsteht (Abb. 8). Zwischen den Spiegelfragmenten sind Figuren aus dem Motivfundus Saint Phalles als Halbreliefs angebracht. In einer halbrunden Nische steht eine vollplastische

⁸⁸⁵ Es handelte sich um die modifizierte Version der für das *Stedelijk Museum* in Amsterdam konzipierten Ausstellung *Niki de Saint Phalle: Les Nanas au pouvoir* (26.8.-15.10.1967), die unter dem Namen *Niki de Saint Phalle: Werke 1962-1968* (2.3.-2.4. 1969) gezeigt wurden, vgl. Hering (1969).

⁸⁸⁶ Die Plastiken wurden im Rahmen eines „experimentellen Straßenkunstprogramms für alle Formen der bildenden Kunst“ der Stadt Hannover aufgestellt. Sie verursachten große Kontroversen in der lokalen Bevölkerung und der Politik, vgl. Katenhusen (2004), S. 307-320; Reinckens (1995), S. 33-41.

⁸⁸⁷ Zur Grotte vgl. Amt (2001), S. 119-129; Preissel (2003), S. 12.

⁸⁸⁸ Clark/Heidrich-Peiers (2003), S. 26f.

Nana-Brunnenfigur. Der sogenannte „blaue Saal“ im Osten (Abb. 9) birgt ebenfalls eine halbrunde Nische mit einer vollplastischen Brunnenfigur, eine Figuration des indischen, elefantenköpfigen Gottes *Ganesha*.⁸⁸⁹ Zwischen die dunkelblauen, leicht verspiegelten Glasplättchen, die die Wände bedecken, sind wiederum Halbreiefs aufgebracht. Die Decke wird durch Sterne und Planetensymbole in goldener Farbe bevölkert, nach denen die an den vertikalen Wänden angebrachten Frauenfigurationen zu greifen scheinen. Die Frauenfiguren stehen stilistisch den tanzenden Frauen von Matisse (*La Danse*, 1909) nahe. Saint Phalle hatte 1993 eine Hommage an dieses Bild erstellt.⁸⁹⁰

2. DOKUMENTATION

2.1. Beschreibung

Queen Califia's Magical Circle liegt im *Kit Carson Park* der Stadt Escondido. In der südkalifornischen Region herrscht mildes Klima, selbst in den Wintermonaten scheint die Sonne im Schnitt sieben Stunden am Tag, bei einer Durchschnittstemperatur von 18 Grad Celcius. In den Sommermonaten steht die Sonne bei durchschnittlich 25 Grad Celsius für 10 Stunden am Himmel. Im 80 Hektar großen *Kit Carson Park* stehen den Bewohnern Escondidos Sportanlagen, Wanderwege, Picknickbereiche, Teiche, ein Arboretum und mehrere Grünflächen zur Verfügung. Etwas abgelegen im Westen liegt auf einer kleinen Anhöhe das *Iris Sankey Arboretum*. Die dort kultivierten Pflanzen und Bäumen umgeben den *Queen Califia's Magical Circle*,⁸⁹¹ der von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang kostenlos zugänglich ist. Der Zugang erfolgt über einen Naturweg, der von Süden aus westlich um den Garten herumführt. Parkplätze stehen im Norden (200 Meter) und Süden (400 Meter) zur Verfügung. Die nächstgelegenen Ein- und Mehrfamilienhäuser sind zirka 200 Meter, große Autostraßen zirka einen Kilometer entfernt. Auch die Sport- und Picknickbereiche des *Kit Carson Parks* sind in einiger Entfernung von *Queen Califia's Magical Circle* angesiedelt (Abb. 10). Diese Abgeschiedenheit führt zu einer verhältnismäßig stillen Atmosphäre. Waldbrände im Jahr 2003 sorgten dafür,

⁸⁸⁹ Saint Phalle fertigte 1998 die 3,3 Meter hohe Plastik *Big Ganesh*. Diese befindet sich heute im Garten des *Museum of Contemporary Art San Diego* in La Jolla. Die *Ganesha*-Plastik im Hannover weist die exakt gleiche Form und ist lediglich etwas kleiner.

⁸⁹⁰ Vgl. Bode (2003), S. 45-52; Abb. in: Krempel (2001), S. 193.

⁸⁹¹ Alle der folgenden Maßangaben sind entnommen aus dem von der Stadt Escondido veröffentlichten Dokument: Fact Sheet (2003).

dass die umgebenden Hügel in den ersten Jahren der Existenz von *Queen Califia's Magical Circle* kahl lagen.

Nähern sich die Besucherinnen der kreisrunden Anlage, eröffnen sich aus der Ferne zwischen den umstehenden Bäumen Durchblicke auf die hochaufragenden Plastiken (Abb. 10a). Eine aufrecht stehende weiblich geformte Figur, die in ihrem hoch erhobenen, rechten Arm einen blauen Vogel hält, sticht hervor. Ihr goldener Anzug setzt sich kontrastreich gegen die schwarze Körperfarbe ab und funkelt im Sonnenlicht. Weitere figürliche, vornehmlich geflügelte Wesen, gruppieren sich in geringerer Höhe auf den Plastiken um sie herum.

Von dem Naturweg führt ein betonierter Weg geradlinig auf den einzigen Eingang, der in das Innere von *Queen Califia's Magical Circle* führt. Direkt davor gabelt er sich und führt um die kreisförmige Außenmauer des Zirkels herum. Auf dieser kriechen drei gigantische Schlangen, die an beiden Enden ihres Körpers einen Kopf nach oben recken (Abb. 11). Die insgesamt sechs Köpfe treffen im Südwesten, im Nord- und Südosten der Außenmauer auf ihren Gegenpart (Abb. 12). Eine kleinere Schlange windet sich im Nordwesten mit erhobenem Kopf auf einem der großen Schlangenkörper entlang. Der Mauersockel ist den Wellenbewegungen der Schlangen angepasst und mit dunkelgrauen Kieselsteinen bedeckt. Die Höhe der Umfriedung variiert zwischen 1,20 Meter und 2,75 Metern. An fünf Stellen wölben sich die Schlangenkörper nach oben und erzeugen Öffnungen durch die man in das Innere des Zirkels blicken kann (Abb. 13). Die polychrome Oberfläche setzt sich aus kleinteiliger, bunter Keramik und einer großen Anzahl von polierten Edelsteinen und Kieselsteinen zusammen. Teilweise wurden einzelne Farbfelder vertikal voneinander abgegrenzt, an anderen Stellen sind runde Bereiche an den Windungen des Schlangenkörpers aufgebracht, so dass sich deren plastischer Eindruck verstärkt. Einige Farbfelder werden ausschließlich durch die Anhäufung derselben Art von Edelsteinen gebildet und erzeugen mit anderen Feldern Farbton- und Hell-Dunkel Kontraste. Die Größe der Steine variiert zwischen fingernagel- bis hin zu faustgroß (Abb. 14). Auf der Mauerlänge von 121 Metern wurde eine enorme Menge dieser kostspieligen Materialien verarbeitet.

Die entlang der Schlangenmauer angepflanzte Vegetation besteht ausschließlich aus lokalen Pflanzenarten. Es wurden Eichenbäume, Kakteen, Aloen und Salbei, Beifuß,

Flieder, Mohn und der Coyote Bush angepflanzt.⁸⁹² An einigen Stellen sind Vertiefungen in die Schlangenkörper eingelassen, in die man einheimische Pflanzen (meist Kakteen) einließ (Abb. 15). Die Bäume und Sträucher sorgen für eine leichte Abkühlung der Temperatur und etwas Schatten. In Abhängigkeit von der Jahreszeit verströmen die Pflanzen ihre spezifischen Gerüche und sorgen für eine olfaktorische Stimulation der Besucherinnen. Auf einigen Bänken, die die umfriedende Mauer säumen, besteht die Möglichkeit etwas zu verweilen.

Im Südwesten rahmen zwei sich gegenüberliegende Schlangenköpfe den einzigen Eingang in das Innere des Kreises. Der Durchgang zwischen den beiden Schlangenköpfen führt unmittelbar an eine dreifache Weggabelung, die durch zirka 1,80 Meter hohe Mauern geformt wird (Abb. 16). Der Bodenbelag und die Mauern sind hier durchgehend mit spitzkantigen Bruchstücken aus weißer und schwarzer Keramik und Spiegeln überzogen, die keinem einheitlichen Verlegemuster folgen (Abb. 17). Es handelt sich um einen kleinen Irrgarten, dessen langrechteckiger Grundriss sich in die Kreisbiegung der Gesamtanlage einfügt und zirka ein Fünftel davon einnimmt. Alle drei Wege, die der Eintretenden zur Verfügung stehen, führen zu drei Durchgängen, obgleich man unterwegs in zwei Sackgassen geraten kann (Abb. 18).

Die Passagen entlassen die Besucherinnen in einen weitläufigen, hellen Innenhof mit einem Durchmesser von 36 Metern. Der Boden ist mit runden, hellbeigen Fliesen in verschiedenen Größen gepflastert, die auch im *giardino dei tarocchi* eingesetzt wurden.⁸⁹³ In Verbindung mit der Sonneneinstrahlung wirkt der Innenhof sehr hell und steht in starkem Kontrast zu dem dominierenden dunkelbraun und dunkelgrün der umgebenden Hügel und Vegetation (Abb. 19+20). Die Dekoration der Schlangen ist identisch mit der an der Außenseite. An der nordöstlichen Biegung der Außenmauer sind zwischen die Kieselsteine tönerner Keramiken eingelassen, die figürliche Motive zeigen (Abb. 21). An drei Stellen der Mauer sind Sitzbänke von Pierre Marie Lejeune angegliedert – im Nordwesten, im Nordosten und im Südosten. Sie schwingen aus der Mauer heraus in das Kreisinnere und erzeugen so kleine umfriedete Bereiche in denen Pflanzen wachsen. Die Sitzbänke sind mit gebrochener Keramik in hellen Brauntönen bedeckt (Abb.22).

⁸⁹² Vgl. Fact Sheet (2003), S. 4.

⁸⁹³ In der Kaiserin und dem Kaiser.

Neun monumentale Plastiken beleben den Innenhof: acht *Totems*⁸⁹⁴ und eine zirka 7,3 Meter hohe vogelartige Plastik im Zentrum, die als Postament für die weibliche Figur in goldener Rüstung dient – im folgenden *Califia*-Gruppe genannt. Die *Totems* setzen sich aus einem runden, säulenähnlichen Kern zusammen, der von tier- und menschenähnlichen Wesen im Halbreief bevölkert wird. Die schlanken Plastiken stehen verstreut in der Nord- und Osthälfte des Zirkels. Ihre Höhe reicht von 3,50 bis zu 6,40 Metern. Alle *Totems* schließen am oberen Ende mit einer zumeist vollplastischen Figur ab. Sieben der *Totem Poles* weisen eine eindeutige Vorder- und Rückseite auf, die sich aus der Ausrichtung der Figuren in das Zentrum der kreisrunden Anlage ableitet – mehrheitlich blicken die Wesen mit weit geöffneten Augen dorthin auf die *Califia*-Gruppe. Drei der *Totems* verfügen über einen ‚Fuß‘. Eine auf dem Bodenniveau aus dem Säulenkern heraustretende halbrunde Form, die zum Sitzen oder hinaufklettern einlädt. Dieser ‚Fuß‘ markiert ebenfalls eine Vorder- und Rückseite. Jede Plastik existiert eigenständig und tritt in keine Kommunikation mit einem der anderen *Totems*.

Direkt neben dem östlichen Durchgang im Irrgarten steht das 3,53 Meter hohe, sogenannte *Cathead-Totem*. Vorder- und Rückseite lassen sich aufgrund der Ausrichtung der Figuren ins Kreisinnere und dem hervortretenden ‚Fuß‘ eindeutig bestimmen (Abb. 23). Der runde Kern ist mit goldener, verspiegelter Keramik bedeckt. Sichtbar wird diese Oberfläche nur auf der Rückseite der Plastik, da die Vorderseite komplett mit figuralen Reliefs bedeckt ist. Der Fuß ist mit Glasperlen überzogen und lädt die Besucherin zum Sitzen ein. Darüber beginnt die figurale Gestaltung. Den Auftakt bildet eine anthropomorphe, weiblich geformte, jedoch gesichtslose Figur im Halbreief, die ihre Beine nach hinten, um die Säule geschlungen hält und deren dunkelblauer Körper vor dem Körper eines weiteren Wesens drapiert ist. Ihr Hals ist von dessen Armen umschlungen. Direkt über ihrem Kopf setzt dessen Haupt an, das mit schräg gestellten Augen und einer leicht ausgeformten Nase anthropomorphe Züge trägt. Die Oberfläche ist in hellgrünem Mosaik gehalten und trägt an der Stelle des Mundes einen kreisrunden Aufsatz von schwarzen und weißen Perlen, die abwechselnd angeordnet ein Rad suggerieren. Der nach unten oval zusammenlaufende Kopf passt sich nach oben hin der Form der Säule an und wird durch das Haupt des darauffolgenden Wesens nach oben

⁸⁹⁴ Die Plastiken werden im Folgenden als Totems bezeichnet, da dies die Namenszuweisung der Künstlerin ist.

abgeschlossen. Hier handelt es sich um einen nahezu rechteckigen Kopf, dem Augen, Nase und ein roter Mund aufgesetzt sind. Die Oberfläche ist mit hellgrünen und schwarzen Edelsteinen bedeckt. In den tiefen Augenhöhlen treten die Augen in den Farben weiß und schwarz nach vorne. Auf dieser Figur kniet eine geflügelte Katze, die ihre Schwingen weit ausgebreitet hält und die Säule bekrönt. Als Katze erkennbar wird sie durch die spitzen Ohren, die Augen und die Nase. Der rot leuchtende Mund und die blau und rot umrahmten Öffnungen in den Flügeln sind die einzigen kräftigen Farben auf der schlicht gehaltenen Perlmutter-Oberfläche. Die Katze hält ihre Augen weit geöffnet und blickt nach Nordwesten. Auf der Rückseite der Säule windet sich ein schwarz-weißer Schlangenkörper bis zum Beginn der Katze nach oben und teilt sich dort in zwei Körper, die seitlich des Totems nach unten führen. Auf der Höhe der grünen Maske winden sich ihre Köpfe mit geöffneten Mäulern nach außen.

Das *Birdhead Totem* besticht durch den aufrecht stehenden Vogel in den der schlanke Säulenkern übergeht (Abb. 24+25). Er hält seine Flügel weit aufgespannt und nimmt nahezu die Hälfte der vier Meter hohen Plastik ein. Seine weit geöffneten Augen blicken starr nach vorne in das Zentrum des Zirkels. Iris und Pupille werden durch bunte in die Augenhöhlen eingelegte Glasperlen gebildet. Der eigentliche Vogelschnabel wird zu einer hakenförmigen Nase umgedeutet und ein leicht geöffneter, rot unterlegter Mund hinzugefügt. Die Flügel sind mit einer Spannweite von zirka zwei Metern weit geöffnet und durch querlaufende Wölbungen auf beiden Seiten wie auch auf der Vorder- und Rückseite asymmetrisch geformt. Neben dem Mund und der auffälligen Farbgebung der Augen ist der Vogel komplett mit silberner, leicht spiegelnder Keramik mosaiziert. Die Beine sind reliefartig auf den Säulenkern aufgebracht. Er scheint auf der darunterliegenden Figur zu stehen. Hier handelt es sich um ein anthropomorphes, mit leuchtend roter Keramik und bunten Steinen überzogenes Gesicht mit weißen gebleckten Zähnen. Weit darunter, im unteren Drittel der Säule, hängt eine ebenfalls anthropomorph geformte Figur mit ausgebreiteten Armen und Beinen. Ihr gesamter Körper ist einheitlich mit orangefarbenen Edelsteinen bedeckt. Auf der Rückseite klettert im unteren Drittel ein vierbeiniges, hellgrünes Wesen nach oben. Weiter oben ist hängt ein hellblaues vogelähnliches Geschöpf kopfüber befestigt. Der lange Hals, der Bauch und der in zwei geschwungenen Enden auslaufende Schwanz hängen leblos nach unten.

Den Blickfang bei dem *Yelling Man Totem* bildet das angedeutete Gesicht im unteren Bereich der sich nach oben verjüngenden Säule (Abb.26+27). Hier treten dunkle, wulstige Augenbrauen aus der Silhouette heraus und rahmen weit aufgerissene, hellgrüne und rosafarbene Augen. Unter der schnabelartig geformten Nase öffnet sich der Mund weit zu einem angedeuteten Schrei und nimmt eine Höhe von circa 1,30 Meter in Anspruch. Diese Öffnung durchzieht die komplette Säule, zwei kleinere Durchlässe sind an den Seiten angebracht. Nase und Mund, wie auch der Hohlraum sind mit weißen Edelsteinen und farbigem Murano-Glas ausgeschlagen. Darüber in einer Höhe von etwa 2,60 Metern läuft eine Spinne nach oben, ihre vollplastisch hervortretenden Beine sind mit dunkelroten Glasmurmeln und grauen Edelsteinen besetzt, ihr Körper mit runden, orangefarbenen Keramikstücken. Die Bewegung der Spinne lenkt den Blick zum Kopf der Säule, wo ein Vogel in östliche Richtung zu fliegen scheint. Dieser liegt mit seinem Bauch auf dem abrupt endenden Säulenschaft auf und ist vom Zentrum des Zirkels gesehen, kaum als Vogel erkennbar. Die zunächst undefinierbare Form veranlasst die Besucherin, die Plastik zu umgehen. Von der Rückseite wird der Säulenkopf schließlich als ein blau glitzernder Vogel mit weit gespreizten Flügeln, erkennbar. Auf der Rückseite klettert auf der Höhe von zirka 2,60 Metern ein Bär nach oben, der den Säulenschaft mit Armen und Beinen umfasst hält. Die Aufwärtsbewegung stockt durch seinen nach hinten gelehnten, vollplastisch modellierten Kopf, der nach links gerichtet ist. Im unteren Drittel, oberhalb der Öffnung ist ein siebenzackiger Stern angebracht. Seine Arme sind sanft in der Form eines Seesternes geschwungen. Diese Assoziation wird auch durch die hellgrüne Farbe und eine Muschelplatte hervorgerufen, die in die Vertiefung in der Mitte eingelassen ist. Die rückwärtige Öffnung des „Schrei’s“ ist mit dem Edelstein *Tigerauge* besetzt. Die gesamte Plastik steht auf einem ovalen Sockel auf (Abb.28).

Der säulenartige Kern des *Bullhead Totems* ist komplett mit verschiedenen, rötlichen Edelsteinen besetzt und bildet die Grundlage für sieben zoo- und anthropomorphe Reliefs, die in ihrer Breite in etwa dem Durchmesser der Säule entsprechen (Abb. 29+30). Betrachtet man die Säule von dem Zentrum des Zirkels, bildet eine nach oben kletternde Spinne mit vollplastischen Beinen am Säulenfuß den Auftakt. Ihr Körper ist mit weißen Dalmatinersteinen, ihre Beine mit Hämatiten bedeckt. Die Spinne führt den Blick zu einer anthropomorphen Anordnung von Augen, Mund und Nase – ein Motiv, das an den *Hohepriester* in il *giardino dei tarocchi* denken lässt.

Ein froschähnliches, mit hellgrünen Türkisen überzogenes Wesen führt den Blick weiter nach oben zu dem bekrönenden Stierkopf. Dieser thront in einer Höhe von fünf Metern und ist mit einem kleinteiligen Spiegelmosaik bedeckt; Augen und Nüstern sind mit flachen, farbigen Glasmurmeln gearbeitet. Auf der Rückseite des Stierkopfes ist das Profil eines Schlangenkopfes aufgebracht, deren in schwarz-weißem Mosaik gefasster Körper sich nach oben windet. An den Seiten der Säule recken im oberen Drittel zwei Vögel ihre mit Perlmutter bedeckten Köpfe weit hervor. Die 6,40 Meter hohe Plastik des *Bird on a Square Totems* erreicht fast die gleiche Höhe wie die Figur im Zentrum des Kreises, und weist die geringste figurale Gestaltung auf. Sie besteht aus einem sich nach oben verjüngenden, runden Kern, der mit leuchtend roten Keramikstücken bedeckt ist (Abb. 31+32). Das obere Ende geht in ein Quadrat über, in dem ein Kreis ausgespart ist. Auf diesem Quadrat sitzt ein blauer Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Durch die Verwendung der beiden Primärfarben rot und blau wird ein starker Farbkontrast erzeugt, der durch die Verspiegelung der Keramik intensiviert wird. Der Vogel trägt einen goldenen Kopf und blickt schräg nach unten. Der Fuß der Säule wird von einer zweiköpfigen Schlange umwunden, die sich aus dem Erdboden erhebt und deren nach oben gereckte Köpfe und aufgerissene Münder den Eindruck einer Aufwärtsbewegung erwecken. Die Oberfläche der Schlangen ist mit Edelsteinen in gedämpften Erdtönen gearbeitet.

Der Kern des *Step-Totems* wird durch einen massigen Kreis gebildet, der umlaufend mit schwarz und weiß alternierenden Flächen aus Edelsteinen bedeckt ist (Abb. 33+34). Die dem Zentrum zugewandte Ansicht des *Totems* zeichnet sich durch drei übereinander gestaffelte, anthropomorphe Figuren aus. Den Auftakt bildet, von oben nach unten betrachtet, ein zirka 1,80 Meter hohes symmetrisches Oval, das mit golden spiegelnder Keramik bedeckt ist. Darauf sind anthropomorph geformte, jedoch stark abstrahierte weit geöffnete Augen, eine dreieckige Nase und rote wulstige Lippen angebracht. Das Gesicht ist leicht nach hinten gekippt und blickt nach Süden. Ein wenig darunter sitzt eine gesichtslose, weiblich geformte Gestalt, die mit orange schimmernden Glasperlen bekleidet ist. Zwischen ihren Armen und Beinen steht wiederum eine kleinere Figur. Zu diesem Ensemble führen sieben dem Kreis vorgelagerte, niedrige Stufen hinauf, die mit Kiesel- und Edelsteinen in den Farben hellgrün, schwarz und beige voneinander abgesetzt sind. Auf der zur Außenmauer gerichteten Seite des *Step-Totems* ist eine wappenähnliche Form

angebracht, dessen oberes Ende aus einem goldenen Kreuz besteht, während das untere Ende mit roter gebrochener Keramik bedeckt ist. An die Rückseite des Kerns sind zwei längliche, parallel verlaufende, schwarze Formen angebracht. Diese erinnern an Arme, tragen jedoch keine spezifischen Kennzeichen dafür.

Bei dem *Kingfisher Totem* stellt sich die Frage nach einer Vorder- und Rückseite (Abb.35-37). Die Plastik trägt zwar einen ‚Fuß‘, der, mit hellblauen Glasperlen und Muranoglas bedeckt, zum Sitzen einlädt. Die figurale Gestaltung der Säulenoberfläche ist jedoch auf der ‚Rückseite‘ angebracht, die zur Außenmauer gerichtet ist. Die dem Zentrum zugewandte Seite weist eine glatte Oberfläche mit hellblau-marmorierten, gebrochenen Fliesen auf. Der Säulenkern ist aus dieser Ansicht nicht einheitlich rund, sondern wird durch die Reliefs auf der anderen Seite unregelmäßig durchbrochen. Auf einer Höhe von zirka drei Metern endet der Schaft und geht in eine schmalere Form über, die nach oben hin zunimmt, sich noch einmal verschmälert und sich dann zu einer Kugel ausbildet. Auf dem oberen Ende der Kugel ruht sodann der ‚Kopf‘ des *Totems*. Ein etwa 60 Zentimeter breites Rechteck, das zur Hälfte mit weißer und schwarzer gebrochener Keramik bedeckt ist und in dessen Mitte ein kreisförmiges Relief aus dunkelroten Glasperlen aufgebracht ist. Aus dessen Mitte ragt wiederum eine lange stabförmige Nase, die gemeinsam mit Augen und einem sehr kleinen geschwungenen Mund aus bunten Glasperlen ein Gesicht andeuten.

Der schlichten Gestaltung dieser Seite steht eine reiche figurale Gestaltung auf der nach außen gerichteten Seite gegenüber. Bereits das bekrönende Rechteck weist Unterschiede auf. Es ist ebenfalls ein Gesicht anzutreffen, jedoch in abstrahierten Formen. Zwei Augen, ein wulstiger Mund und eine Nase sind einzeln auf den schwarz-weißen Grund aufgebracht und bedecken fast die gesamte rechteckige Grundform. Farblich wurde dieses Gesicht in hellblau gearbeitet. Zwar wurde ein Gegenstück zu der weit hervorragenden Nase auf der anderen Seite des Rechtecks geschaffen, jedoch nicht als Nase des hellblauen Gesichts, sondern als Schnabel der unbestimmten, das Rechteck tragenden Form, die sich von der Ostseite betrachtet als aufrecht sitzender Vogel zu erkennen gibt. Die Oberfläche dieses Vogels ist mit Perlmuttersteinen bedeckt, was eine unregelmäßige Textur in den Farben hellbeige bis weiß erzeugt. Der Vogel sitzt auf einem mintgrünen Gesicht mit weißen hervortretenden Augen, dunklen Nasenlöchern und weit herausgestreckter spitzer Zunge. Aus seinen Seiten wachsen überdimensioniert große, flügelähnlich geformte

Ohren in hellgrün und orange hervor. Von diesem Wesen sind noch Arme zu sehen, die es auf den Kopf der darunter folgenden Figur stützt. Diese hat einen nahezu kreisrunden, leuchtend gelben Kopf mit einer leicht ausgeformten Nase und hervortretende Augen. Der rosafarbene Mund ist in eine Vertiefung eingelassen und zeigt eine kleine dunkelbraune Zunge. Zwei gelbe Arme gehören zu diesem Gesicht und treten aus dem Säulenkern hervor, der gleichsam als Körper dieser Figur erscheint. Über seiner rechten Schulter windet sich ein dunkelblauer Fisch nach unten und schließt mit weit hervortretenden, weißen Augen die figurale Komposition dieser Seite ab.

Der Aufbau des *Snake Totems* ähnelt dem *Bird on a square*. Auch hier besteht der Kern aus einer sich nach oben verjüngenden Säule, die jedoch mit silberner, gebrochener Keramik bedeckt ist, die stark reflektiert (Abb.38+39). Der Fuß wird ebenfalls von ineinander verschlungenen Schlangen umwunden. Der Schlangenkörper hat die Erde hier jedoch bereits verlassen und teilt sich in drei Köpfe. Die Bekrönung der Säule besteht aus zwei auseinander klappenden Quadraten. Auf der zur Schlangenmauer zeigenden Seite befindet sich ein golden hervortretendes Relief auf blauem Grund. In dieses sind Augen und ein roter Mund aufgebracht. Das zur Mitte weisende Gegenstück dieses Quadrates ist mit grünen Edelsteinen⁸⁹⁵ überzogen. Aus dem Grund tritt eine weitere runde Form hervor, die in zehn geschwungenen Strahlen ausläuft. Es sind Augen, Nasenlöcher und ein goldener Mund eingliedert.

Im exakten Mittelpunkt der kreisförmigen Anlage steht die Vogelplastik mit fünf Beinen und einem gewaltigen Rumpf (Abb. 40). Der Vogel schreitet mit hoherhobenem Haupt und aufgespannten, nach oben gewölbten, teilweise mit Öffnungen durchbrochenen Flügeln dynamisch nach Westen. Der Körper leuchtet dunkelblau; die Flügel und den Rumpf bedecken leicht verspiegelte Keramikstücke in kräftigen Gelb-, Grün-, Rot- und Rosatönen, die zu kontrastierenden Farbfeldern arrangiert sind. Durch die Sonneneinstrahlung entfalten die Farben eine intensive Leuchtkraft (Abb. 41). Die spitz zulaufenden Endstücke der Flügel sind mit erdfarbenen Edelsteinen überzogen. Direkt hinter dem Kopf des Vogels steht die schwarze Frauenfigur in dem golden funkelnden Anzug. Die Figur wird durch die nach oben gewölbten Flügel und den Kopf des großen Vogels teilweise verdeckt und

⁸⁹⁵ Es handelt sich vermutlich um den Aventurin oder Türkis.

zeigt sich der Besucherin aus dieser Perspektive nur bruchstückhaft. Anders jedoch von der Ostseite des Vogels, von wo ein großzügiger Blick auf dessen Rücken und die Frauenfigur gestattet wird. Zu sehen sind die Haare der Figur, die sich zu drei langen, hellblauen Strähnen bündeln und sich über die gesamte Rückenlänge des Vogels winden (Abb. 42). Diese Farbgebung entspricht derjenigen des Vogelrückens, die sich auf leicht spiegelnde Keramikstücke in mehreren Blautönen reduziert. Durch die Reflexion des Sonnenlichts leuchten diese in zahlreichen Nuancen auf.

Ein gedämpfteres Farbspektrum weist der Raum auf, der sich zwischen den fünf Beinen des Vogels öffnet (Abb.43). Die Beine des Vogels und die fünf rundbogigen Durchgänge sind innen wie außen mit kleinteiliger hell- und dunkelblauer Keramik belegt, in die an wenigen Stellen im ‚Inneren‘ kleine figürliche Keramiken eingelassen sind. Die unregelmäßig gewölbte Decke ist mit gebrochener Keramik in dunklem, leicht spiegelndem Blau überzogen, unterbrochen von eingelegten silbernen Sternen, einem Halbmond und kleinen Planetendarstellungen (Abb. 44). Der Raum birgt in seiner Mitte einen kleinen Brunnen in der Form eines aufrecht stehenden Eies, dessen goldene Schale im Begriff ist aufzubrechen (Abb. 45). Ursprünglich floss Wasser von oben die aufgesprungene Schale herunter. Der Brunnen ist heute jedoch nicht mehr in Betrieb. Die Füße bzw. Klauen des Vogels sind im Inneren zu Sitzgelegenheiten ausgeformt. Außen wie innen sind sie mit verschiedenen Edel- und Kieselsteinen in Erdtönen bedeckt. Dies erzeugt die optische und haptische Absetzung der Sitzflächen von dem restlichen Vogelkörper und korrespondiert mit der figürlichen Bedeutung als Vogelklauen.

Die *Califia*-Gruppe ist nach Südwesten ausgerichtet. Vogel und *Califia* blicken über den Irrgarten hinweg, aus dem Zirkel hinaus. Im Südwesten dominiert durch die kräftige Farbgebung und Körperhaltung des Vogels der wehrhafte und kriegerische Charakter der beiden Figuren. In der nordöstlichen Hälfte wird dieses Konzept aufgegeben. Der Blick wird großzügig auf den Rücken des Vogels und der Frauenfigur gelenkt, die Farben sind in ruhigem Blau gehalten. Die *Totems* formieren sich im Rücken der Gruppe und an ihren Seiten. Sechs der acht *Totems* verweisen durch ihre Ausrichtung und die Blickachsen der darauf angebrachten Figuren auf die *Califia*-Gruppe im Zentrum des Zirkels. Dorthin wird die Besucherin durch weitere, subtile Strategien geleitet.

Die verwendeten Materialien im gesamten Innenhof leuchten durch die Sonneneinstrahlung in einer vielfältigen Farbskala auf. Daneben reflektieren die polierten Edelsteine, die farbigen Glasplättchen und die Spiegelbruchstücke das Sonnenlicht und erzeugen Spiegelbilder der Plastiken wie auch der Besucherinnen (Abb. 45a). Durch die hochaufragenden Plastiken schweift der Blick häufig nach oben, wo er von der Helligkeit der Sonne geblendet wird. Dieser kontrastreiche Anblick führt zu einer optischen Farbenexplosion, die durch den hellen Fußbodenbelag des Innenhofs weiter potenziert wird. Zu dieser das Auge beanspruchenden Farbigeit tritt die hohe Temperatur in dieser Region Kaliforniens hinzu, die durch die verarbeiteten Materialien potenziert wird. In den Mittagsstunden sind die Sitzgelegenheiten Le Jeune's aufgrund der aufgeheizten Keramiken nicht benutzbar. Auch die verarbeiteten Edelsteine und Keramiken erwärmen sich in unterschiedlicher Intensität, und geben die gespeicherte Energie wieder ab. Die Hitze und die leuchtend-blendende Farbigeit der Plastiken zwingen die Besucherin früher oder später dazu, sich an einen schattigen und kühleren Ort zurückzuziehen, der innerhalb des Zirkels nur in dem kleinen überkuppelten Raum in der *Califia*-Gruppe angeboten wird.⁸⁹⁶ Die dortige Verkleidung in dunklen Farbtönen sorgt nach der Farbenexplosion im Innenhof für eine Entspannung des Auges. An den meisten Tagen weht ein kühlender Luftzug durch die bogenförmigen Öffnungen des Raumes. Das ursprünglich aus dem Brunnen sprudelnde Wasser bewirkte eine weitere Abkühlung der Atmosphäre. Die aus den Beinen des Vogels heraustretenden Sitzbänke laden zudem zum Sitzen ein. Die Aufmerksamkeit der Besucherin bleibt auf das Innere des Zirkels fokussiert. Die Öffnungen geben zwar Blicke auf die Plastiken frei, die Sicht wird jedoch von der umgrenzenden Außenmauer und den umstehenden Bäumen begrenzt (Abb.44). Die sich den Besucherinnen zeigenden Bildwelten werden ausschließlich von Saint Phalle konzipiert. *Queen Califia's Magical Circle* schottet die Besucherin von der Außenwelt regelrecht ab und überlässt sie einer kontemplativen Stille.

⁸⁹⁶ Lediglich die Bäume zwischen den Sitzgelegenheiten Pierre Marie Le Jeune's und der Schlangenmauer spenden am Vor- und Nachmittag etwas Schatten und die schlanken *Totems* werfen schmale Silhouetten auf den Boden.

2.2. Produktionsbedingungen und technische Daten

Die Initiative zu *Queen Califia's Magical Circle* ging von Saint Phalle aus. Diese suchte seit den späten 1990er Jahren nach einem geeigneten Grundstück für die Realisierung eines monumentalen Projektes, das sich inhaltlich mit der Region Südkaliforniens beschäftigt. Ursprünglich war der *Balboa-Park* in San Diego angedacht, dieses Vorhaben wurde jedoch von der Stadt San Diego nicht unterstützt.⁸⁹⁷ 1999 setzten die Verhandlungen zwischen der Stadt Escondido und Saint Phalle ein. Ein zunächst sehr schlichtes Modell wurde den Verantwortlichen der Stadt im Januar 1999 vorgestellt. Dieses zeigt einen kreisförmigen Grundriss mit zwei Eingängen, in den ein kreisförmig verlaufendes Wegesystem eingelassen ist, das im Zentrum auf eine noch schlichte *Califia*-Gruppe trifft. Das Modell wurde in eine hügelige Wiesenlandschaft eingebettet (Abb. 46). Das zweite etwas größere Modell konkretisierte die Idee des kreisförmigen Wegesystems, das an ein Labyrinth denken lässt. Jedoch wurden einige Durchgänge zwischen die einzelnen Wege eingelassen. Erkennbar ist, dass eine Treppe auf den Rücken des Vogels hinauf führen sollte (Abb. 47).

Im Februar und März 2000 wurde ein großformatiges Modell aus Holz in der *L.R. Green School* und anschließend im Rathaus in Escondido der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 48-50). Das Modell enthält weit mehr Figuren als realisiert wurden.⁸⁹⁸ Der Stadtrat stimmte diesem Modell am 22. März 2000 zu. Vertraglich oblag Saint Phalle die alleinige finanzielle Verantwortung der Herstellung, des Transports und der Installation der Plastiken vor Ort.⁸⁹⁹ Die Stadt Escondido übernahm die Kosten für die Vorbereitung des Geländes. Bei ästhetischen Modifikationen gegenüber dem vorgestellten Modell wurden Saint Phalle jegliche Freiheiten zugesichert, solange das Gesamtkonzept bestehen blieb. Sobald die Werke installiert waren, gingen sie in den Besitz und die Verantwortung der Stadt über, die sich zur Instandhaltung verpflichtete. Die ästhetischen Rechte an *Queen Califia's Magical Circle* verblieben bei der Künstlerin und ihren rechtlichen Erben, im Falle von Reparaturen oder Modifikationen muss ein schriftliches Einverständnis dieser Rechteinhaber eingeholt werden.⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ So berichtete es mir Martha Longnecker in einem Gespräch am 10. Oktober 2009 in La Jolla, San Diego.

⁸⁹⁸ So war eine Treppe, die auf den Rücken des Vogels führt, geplant.

⁸⁹⁹ Laut der freundlichen Auskunft der Archivarin der *Niki Charitable Art Foundation* Jana Shenefield im September 2009 betrug diese Summe zirka 2 Millionen Dollar.

⁹⁰⁰ NCAF, Folder: Projects Permanent Installations, Queen Califia's Magical Circle, Escondido, 2000-2003.

Nach den Planierungsmaßnahmen des Geländes durch die Stadt waren die Arbeiten im November 2001 soweit fortgeschritten, dass die Umfriedungsmauer installiert und bereits erste Teile davon mit der Verkleidung bedeckt waren. Die Bauarbeiten dauerten bis zur offiziellen Eröffnung des Werkes im Herbst 2003 an und wurden von dem Tod der Künstlerin im Mai 2002 überschattet. Die monumentalen Plastiken bestehen aus einem Stahlgerüst mit Kunststoffbeschichtung⁹⁰¹ und wurden in den Werkstätten von Ron McPherson (La Paloma, Sun Valley, CA) und Lech Juretko (Art Mosaic Inc., El Cajon/Santee, CA) angefertigt. Ron McPherson arbeitete bei der Herstellung der Außenmauer und der monumentalen Vogelplastik mit computergestützter Technik. Juretko formte die *Totems* ohne Hilfstechiken direkt nach den Tonmodellen Saint Phalles. Dies führte in den vielen Fällen zu zwei monumentalen Versionen, die in Größe und Farbgebung leicht voneinander abweichen.⁹⁰² Die Fertigstellung der Plastiken mit per Hand zugeschnittenen Glas- und Spiegelstücken, Keramik, Muscheln und geschliffenen Edelsteinen wurde von Lech Juretko und dessen Mitarbeitern übernommen. Aufgrund der gleichzeitigen Arbeiten an den Plastiken für *Noah's Ark*, *Queen Califa's Magical Circle* und weiteren Projekten richtete Juretko eine Werkstatt in El Cajon mit sechs Mitarbeitern ein. Die Edelsteine wurden in großen Mengen von Juretko auf internationalen Märkten in Mexiko eingekauft und mit Lastkraftfahrzeugen in die USA importiert. Verarbeitet wurden Malachit, Tigerauge, Hämatit, Alabaster, Amethyst, roter und gelber Jaspis, Türkis, Falkenauge, grüner Calcit, Dolomit, Obsidian, Perlmutter, Rosenquarz, Kieselsteine u. a.⁹⁰³

Vom 1. Juni bis 31. Oktober 2002 wurden die für Noah's Ark Sculpture Garden bestimmten Tierplastiken *Bird and Beast* und *Cat* vor dem *California Center for the Arts* in Escondido aufgestellt. Vom 20. November 2002 bis 29. April 2003 geschah das Gleiche mit *Large Seal* und *Small Seal*. Die zum Spielen bestimmten Plastiken durften auch dort für diesen Zweck genutzt werden. Ziel war es, die Bewohnerinnen Escondidos mit den Arbeiten Saint Phalles vertraut zu machen.⁹⁰⁴ Die Stadt Escondido verband mit *Queen Califa's Magical Circle* spezifische Interessen. Diese waren in erster Linie die Steigerung der Außenattraktivität der Stadt für

⁹⁰¹ Polystyrol, Urethan und Fiberglas.

⁹⁰² Diese *Totems* sind im Besitz der *Niki Charitable Art Foundation* und werden auf Ausstellungen gezeigt.

⁹⁰³ Interview der Verfasserin mit Lech Juretko im September 2009, in San Diego.

⁹⁰⁴ Folder Saint Phalle Art Projects on Temp Loan, Public Art Department, Stadt Escondido.

Besucherinnen,⁹⁰⁵ die im Landesinneren gelegen, neben Städten wie San Diego mit einem reichen kulturellen Angebot wie dem *Balboa-Park* und großen Attraktionen wie dem *San Diego Zoo Safari Park* und *Seaworld* nur wenig Aufmerksamkeit auf sich zog.⁹⁰⁶

Am 25. Oktober 2003 wurde die Anlage vor geladenem Publikum unter Ausschluss der Öffentlichkeit feierlich eingeweiht. Der französische Kulturattaché in Los Angeles, ein offizieller Vertreter des schweizerischen Staates in Kalifornien, Kunstförderer des amerikanischen und deutschen Staates und ehemalige Mitarbeiter und Familienangehörige hielten feierliche Ansprachen. Danach wurde in *Queen Califia's Magical Circle* eine Segnungszeremonie von einem ehemaligen Freund und Ratgeber Saint Phalles indianischer Abstammung aus Kanada mit dem Namen Blue Cloud abgehalten. Am 6. Dezember wurde eine Eröffnungsfeier mit der Öffentlichkeit begangen.⁹⁰⁷

Ursprünglich war die Anlage Tag und Nacht zugänglich. Nach nächtlichen Zerstörungen an den Plastiken im Juni/Juli 2004 wurde ein schützender Zaun aufgestellt, der Durchgang wird nachts abgeschlossen.⁹⁰⁸

2.3. Queen Califia's Magical Circle als Monument

Saint Phalle gab über ihre Gründe *Queen Califia's Magical Circle* zu bauen und der Stadt Escondido zu schenken, folgende Auskunft:

„I am attempting to purchase some land in southern California for the purpose of creating a sculpture garden in homage to the cultural as well as the mythological foundations of our state.[...] When I moved here I found no one interested in the origins of California.“

„[...] a lot of people don't know about where they come from, that the Indians were here, it is nice to bring mythology. To give people a kind of sense of being rounded in something.“⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ Zum Stadtmarketing mit Hilfe von Kunst vgl. Ullrich (2004), S. 417-421.

⁹⁰⁶ „The garden promises to become an instantaneous cultural landmark for the San Diego region“, Press release (2003), S.1.

⁹⁰⁷ Diese war für den 26. Oktober angesetzt, musste jedoch wegen heftiger Waldbränden mehrmals verschoben werden. Folder Public Art project 2 of 2, Saint Phalle, Queen Califia's Magical Circle, Public Art Department, Stadt Escondido.

⁹⁰⁸ NCAF, Folder: Projects Permanent Installations, Queen Califa's Magical Circle, Escondido, 2000-2003, Folie 17. Auch die lokale Presse schrieb über das Ereignis http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040721/news_7m21fence.html [4.08.2011]

⁹⁰⁹ NCAF, Folder: Projects Permanent Installations, Queen Califa's Magical Circle, Escondido, 2000-2003, 1. Folie; Nordquist (2001).

Offizieller Beweggrund war die Sichtbarmachung von vernachlässigten Aspekten der Geschichte des heute südlichen Kaliforniens. Folgt man den Intentionen Saint Phalles, handelt es sich bei *Queen Califia's Magical Circle* um ein Monument, da es den Anspruch erhebt die Kulturen und Mythen des südlichen Kaliforniens zu würdigen.⁹¹⁰ Ihre Vorgehensweise beschreibt Saint Phalle als Aneignungsprozess von kulturellen Inhalten, die sie in ihrer eigenen Formensprache wiedergibt und erweitert:

„In my work I use tales and myths as a springboard to create fantastic creatures of my imagination. Working freely and spontaneously, I try to create joyous works that celebrate the diversity of life.“⁹¹¹

Im kalifornischen Escondido verwendet sie die für den Staat Kalifornien namensgebende Calafia-Legende:

„Califia was the name of the legendary queen of California. She was black as the Ace of Spades and the most beautiful of all women. She was adorned with gold armour and rode an eagle. She also had a pack of wild dogs who obeyed her command. She lived with a group of woman warriors. They fought, killed and ate men but kept just enough to have children with. By making a garden in her honor I hope to app(r)ease this feisty queen.“⁹¹²

Eine erste Modifikation ist bereits beim Namen der Figur feststellbar. Sie justiert den Namen *Calafia* zu *Califia*.⁹¹³ Die hier erwähnten Hunde waren als kleine Holzskulpturen in das dritte Modell integriert (Abb.48-50). Sie waren um die *Califia*-Gruppe arrangiert. Wie auch die anderen Tierplastiken wurden sie jedoch nicht verwirklicht.

Die zweite motivische Säule in *Queen Califia's Magical Circle* sind die *Totems*:

„I have always had a great admiration for American Indian Totems. I feel they contain spirituality, protective and mysterious glow. [...]“⁹¹⁴

⁹¹⁰ Zum Monument-Konzept vgl. Krause-Knight (2008), S. 23; ähnliche Benennungen von *Queen Califia's Magical Circles* als Monument vgl. Warner (2009), S. 57; Chattopadhyay (2004), S. 45.

⁹¹¹ NCAF, Folder: Projects Permanent Installations, Queen Califa's Magical Circle, Escondido, 2000-2003, 1. Folie, 2. Statement, S. 1.

⁹¹² NCAF, Folder: Projects Permanent Installations, Queen Califa's Magical Circle, Escondido, 2000-2003, 1. Folie, 1. Statement handschriftlich, S. 2f.

⁹¹³ Vgl. zum Namen Warner (2009), S. 56.

⁹¹⁴ NCAF, Project Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003, erste Folie, erstes handschriftliches Statement, S.3

Als direkte bildliche Quellen führt Saint Phalle Abbildungen in Büchern über die Totempfähle an:

„I bought as many books as I could on different types of totems and there are many of them. I stuck close to the original totems allowing myself some personal space.“⁹¹⁵

Diese Plastiken ließ Saint Phalle von Native Americans akkreditieren:

Not wanting to offend the Spiritual concepts of our Native Americans I asked advice of my dear friend Martha Longnecker who introduced me to Dr. Richard West, a Cheyanne Indian who is director of the American Indian museum which is being built in Washington in the Mall. Martha also introduced me to the renown America jewellery maker of the South West Jesse Mononge who is half Hopi and half Navajo. They both came to see work in progress (the model of my garden). They enthusiastically approved the totems. To my joy they offered to help me place the totems so they will be placed in the correct direction. They will also come and bless the sight in Escondido.⁹¹⁶

Die Eröffnungszeremonie wurde in dem gewölbten Raum zwischen den Beinen des Vogels in *Queen Califia's Magical Circle* abgehalten. Man rauchte eine Pfeife, deren Rauch in vier Himmelsrichtungen verteilt wurde.⁹¹⁷ Vertreter der lokalen Indianergemeinschaften aus dem Stamm der *Kumeyaay* waren zur Eröffnungsfeier eingeladen und sollten in Kostüme gekleidet ein Ritual abhalten; sie sagten die Teilnahme jedoch ab.⁹¹⁸

Hervorzuheben ist in diesem Kontext die räumliche Platzierung des ‚Monuments‘ innerhalb des *Kit Carson* Stadtparks. Der Trapper und Soldat Christopher ‚Kit‘ Carson war in der Mitte des 19. Jahrhundert an der Erschließung des amerikanischen Westens und dem mexikanisch-amerikanischen Krieg beteiligt. Bereits zu Lebzeiten bildeten sich Legenden um seine Person und noch heute ist er fester Bestandteil der populären Kultur zum amerikanischen Westen.⁹¹⁹ Seine Taten werden je nach

⁹¹⁵ Ebenda.

⁹¹⁶ NCAF, Project Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003, erste Folie, erstes handschriftliches Statement, S. 6f.

⁹¹⁷ Das Ritual ist filmisch dokumentiert, eine DVD befindet sich im Archiv der Niki Charitable Art Foundation in Santee (DVD 37 2003)

⁹¹⁸ Interview mit Susan Pollack (Public Art Programm Escondido) am 15.9.2009 in *Queen Califia's Magical Circle*. Einige Notizzettel im Archiv der Stadt zeigen, dass offenbar jemand Kontakt aufgenommen hatte mit den *Kumeyaay*. Diese wurden eingeladen Musik zu spielen und Kostüme zu tragen, (Folder Queen Califia's Magical Circle, Public Art Department, Stadt Escondido)

⁹¹⁹ Z.B. in den vornehmlich an Kinder adressierten Geschichtsbüchern zum ‚Wilden Westen‘ Calvert (2007) und Boraas (2003).

Perspektive gegensätzlich eingeordnet. Staatliche Quellen unterstreichen die Carson zu verdankende Angliederung Kaliforniens an die Vereinigten Staaten.⁹²⁰ Postkolonialistische Stimmen heben hingegen seine Verantwortung für die systematische Ermordung der dort lebenden Native Americans hervor.⁹²¹

2.3.1. Niki Endowment Fund

Die Stadt Escondido richtete mit der Eröffnung den *Niki Endowment Fund* ein, mit dem eine kostenlose Beförderung von Schulklassen aus Escondido in *Queen Califia's Magical Circle* finanziert wird. Die Leiter der Besuchsgruppen werden mit Informationsmaterial zu Saint Phalle, ihrem Werk und *Queen Califia's Magical Circle* versorgt. Die Informationen wurden von Pädagogen erarbeitet und zusammengestellt. Der Fokus des *Pre-Visit Package* liegt auf der kunstpädagogischen Arbeit mit Kindern zwischen fünf und 14 Jahren.⁹²² Es werden Bildmaterial und Vorschläge für Fragestellungen zur Vorbereitung auf den Besuch zur Verfügung gestellt. Der Fokus der Materialien liegt auf der Heranführung von Kindern an moderne Kunst und der Spracherziehung. Geübt wird das Verbalisieren von Sinneseindrücken wie Farben, Materialien und Haptik, den Unterschieden zwischen Kunst und Natur. Der Begriff „Totem Poles“ wird als eine übergeordnete Bezeichnung für Objekte eingeführt, die Geschichten erzählen oder an Ereignisse erinnern. Totem Poles hätten bei vielen Indianerstämmen, aber auch bei anderen „alten“ Kulturen existiert. Die *Totems* in *Queen Califia's Magical Circle* werden verwendet, um die Kinder zu eigenem kreativem Arbeiten anzuregen, sei es durch das Imaginieren von Geschichten zu den dargestellten Motiven der Plastiken oder dem Erfinden von eigenen Totems als Träger persönlicher Geschichten.

2.4. Rezeptionsformen

Bei einem frei zugänglichen Kunstwerk im öffentlichen Raum gibt es verschiedene Arten der Rezeption und eine komplexe Zielgruppe von Besucherinnen. Die Bewohnerinnen der Stadt Escondido suchen den Ort immer wieder auf oder passieren ihn durch die Benutzung der Freizeitanlagen im *Kit Carson Parks* zufällig. Diese Personen erleben den Ort im Wechsel der Jahreszeiten und bei

⁹²⁰ Vgl. Carter (1999).

⁹²¹ Hopkins (1988), S. 40.

⁹²² Einzusehen im Folder *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Department Escondido.

unterschiedlichen Wetterbedingungen, in Gemeinschaft mit anderen Besucherinnen oder alleine und zu unterschiedlichen Tageszeiten. Durch wiederholte Besuche eignet man sich den Ort bewusst und unbewusst an, es werden kleine Details entdeckt, die bei einem einmaligen Besuch nicht auffallen und die Gestalt prägt sich im Laufe der Zeit tief in das Gedächtnis ein.

Anders verhält es sich bei einmaligen oder nur seltenen Besuchen. *Queen Califia's Magical Circle* erfreut sich großer Beliebtheit für Ausflüge von Familien mit Kindern. Diese Popularität zeigt sich an den Einträgen auf Social-Networking Plattformen wie yelp.com oder tripadvisor.com, auf denen Nutzerinnen Erfahrungsberichte und Empfehlungen hinterlassen. *Queen Califia's Magical Circle* wird dort als besonders geeignet für Familienausflüge beschrieben. Das Fotosharing-Portal flickr.com verfügt über eine immense Anzahl privater Fotografien, die in *Queen Califia's Magical Circle* aufgenommen wurden. Ebenso existieren zahlreiche private Videoaufnahmen, die auf der Online-Video-Plattform youtube.com veröffentlicht werden. Hier stechen besonders Videos hervor, die Kinder bei der Erkundung von *Queen Califia's Magical Circle* dokumentieren. Für diese bietet der Ort vielerlei Anziehungspunkte. Sie klettern in die Öffnungen der Schlangenmauer und des *Yelling Man Totems*, stellen oder setzen sich auf die ‚Füße‘ des *Kingfisher* und *Cathead Totems* und erklimmen die niedrigen Stufen des *Step-Totems*. Die Aufmerksamkeit der Kinder wird ganz von dem Bezirk in Anspruch genommen, was sich häufig in einem aufgeregten Umhereilen, Zurufen, Befühlen und Beklettern der Plastiken zeigt – ein potentieller Zustand der Überreizung, ähnlich dem der ‚eifrigen Geschäftigkeit‘ im *giardino dei tarocchi*. Die Eltern richten ihre Aufmerksamkeit hingegen auf den interaktiven Prozess ihrer Kinder mit diesem Ort und weniger auf die eigene Erkundung.⁹²³

Daneben wird der Ort aus spezifischen Gründen aufgesucht, wie zum Beispiel dem Interesse für die Werke der Künstlerin Niki de Saint Phalle. Ein solcher Fall ist die von dem in Frankfurt am Main angesiedelten *Kunst- und Kulturverein, Das Erbe der Frauen e.V.* organisierte Reise zu *Queen Califia's Magical Circle*. Dieser Verein hat sich der Memorierung historisch bedeutsamer Frauen verschrieben. In Deutschland werden diese in regelmäßigen Abständen durch den Aufbau eines Bodenlabyrinthes, in das Steine mit den Namen und Taten der memorierten Frauen eingelassen sind,

⁹²³ Als Auswahl seien hier drei Videos angeführt <http://youtu.be/Id3HppRmnOE>;
<http://youtu.be/oVYyAH5DtPNQ>; <http://youtu.be/hMLLeF3vX-m0>

sichtbar gemacht.⁹²⁴ Der Verein organisierte bis 2013 drei Reisen in die USA. In New York wird die *Dinner-Party* (1979) von Judy Chicago besucht, daran anschließend die Arbeiten Niki de Saint Phalles in der Region San Diego, wobei *Queen Califia's Magical Circle* einen Höhepunkt bildet. Thematischer Anknüpfungspunkt an das Frauengedenklabyrinth sind die „labyrinth-artigen Wege“, die in das Innere von *Queen Califia's Magical Circle* führen.⁹²⁵ Ein Interview mit Teilnehmerinnen der Exkursion zeigte, dass die Person Saint Phalles, ihre künstlerische Karriere und die *Nana*-Plastiken persönliche Anknüpfungspunkte darstellen. In Deutschland bot das Werk und Leben Saint Phalles besonders bei den in den 1940er und 1950er Jahren geborenen Frauen, die sich in den 1970er Jahren in der Frauenbewegung engagierten, positives Identifikationspotential. Dies erreichte Saint Phalle durch die nicht-normativen Weiblichkeitsfigurationen der *Nanas*, die als ein Gegenmodell zu den medial vermittelten Normen weiblicher Körper wahrgenommen wurden. Die in *Queen Califia's Magical Circle* dargestellten Inhalte wurden von den Teilnehmerinnen hingegen als für sie persönlich unverständlich eingeordnet.⁹²⁶

Mit Besuchen, die aus einer spezifischen Motivation hervorgegangen sind, ist häufig eine Erwartungshaltung verknüpft. Eindrucksvolles Beispiel sind die Initiativen des ehemaligen Benediktinermönches Niel Voigt. Bereits zur Bauzeit weckte *Queen Califia's Magical Circle* sein Interesse. Voigt hatte sich zwischen seinem 40. und 50. Lebensjahr von dem christlichen Orden abgewendet und verfolgte im Gebiet um San Diego eine von ihm als ‚indianisch‘ konzipierte Lebensweise und Spiritualität. Unter dem Namen *Grandfather Hummingbird* gab er Kurse zu verschiedenen spirituellen Themen. Des Öfteren wurden diese in angelegten Steinkreisen auf dem Gipfel des Berges *Tecate*, nahe der mexikanischen Grenze abgehalten. Dort glaubte sich Voigt in Kontakt mit einer indianischen Göttin, die er zunächst als *Queen Diganda* bezeichnete.⁹²⁷

Es ist unklar, wann er sich an Saint Phalle wendete, vermutlich jedoch nachdem die ersten Berichte über den Bau von *Queen Califia's Magical Circle* in den lokalen

⁹²⁴ Vgl. die Webseite der Organisation [<http://www.frauen-gedenk-labyrinth.de>] letzter Abruf am 19. Dezember 2013.

⁹²⁵ Vgl. die Reisebeschreibung auf der Homepage der Organisation [<http://www.frauen-gedenk-labyrinth.de/USA%20Reise%20%202010%20Judy%20Chicago%20u.%20Niki.pdf>] letzter Abruf am 19. Dezember 2013.

⁹²⁶ Gruppeninterview mit der Verfasserin in Frankfurt am Main anlässlich einer Veranstaltung des *Frauengedenklabyrinths* im Mai 2010.

⁹²⁷ Siehe zur Person den Zeitungsbericht http://www.utsandiego.com/uniontrib/20070715/news_mz1c15niel.html

Zeitungen erschienen waren.⁹²⁸ Voigt sendete handschriftliche, mit Zeichnungen versehene Briefe an Saint Phalle und Susan Pollack.⁹²⁹ Er erklärte, dass sich *Queen Califia* in regelmäßigen Abständen seines Körpers auf dem Berg *Tecate* ermächtigte und durch ihn spreche. *Queen Diganda* und *Queen Califia* seien identisch, *Queen Diganda* sei der Name des lokalen Indianerstammes der *Kumeyaay* für diese Göttin. Er beglückwünschte Saint Phalle zu ihrem Vorhaben dieser Göttin ein Monument zu bauen und lud sie ein *Queen Califia* zu treffen und an Riten teilzunehmen. Er sendete ebenfalls einen handschriftlichen Brief, in dem sich *Queen Califia* vermeintlich schriftlich, direkt an Saint Phalle wendete. Saint Phalle reagierte nicht, doch Voigt ließ sich nicht von seinem Vorhaben abbringen. Er besuchte mehrfach die Baustelle von *Queen Califia's Magical Circle* und versuchte den Handwerkern dort Anweisungen zu geben⁹³⁰ und wendete sich ebenfalls an die zuständigen Personen und den Stadtrat von Escondido. Dort erklärte er seine Mission und legitimierte seine Position in dem er vorgab, die *Kumeyaay* hätten ihn zum „spiritual guardian“ von *Queen Califia's Magical Circle* ernannt.⁹³¹ Er beschwerte sich mehrfach über Verunreinigungen des Ortes⁹³² und forderte die Stadt dazu auf Informationsbroschüren zur Verfügung zu stellen, die seine Interpretation des Gartens wiedergaben. Im Archiv der Stadt befindet sich eine Art Handzettel von ihm, der offenbar zur Verteilung vorgesehen war („please take home“). Darauf wird *Queen Califia* vorgestellt und ihre Aufgabengebiete beschrieben. Die Leserin wird eingeladen den Berg *Tecate* zu besuchen, um dort die Göttin zu treffen. Von Seiten der Stadt versicherte man sich, dass die *Kumeyaay* entgegen der Behauptung Voigts nicht von ihm vertreten wurden und reagierte nicht auf seine Initiativen.⁹³³

Nach der Eröffnung von *Queen Califia's Magical Circle* hielt sich Voigt des Öfteren dort auf. Im Laufe der Jahre 2003-2005 reichten Verantwortliche für Kindergruppen mehrfach Beschwerden bei der Stadt ein, da Voigt versuchte Kinder und Jugendliche von seinen Gedanken zu überzeugen. Er trat sehr offensiv auf, so dass einige Besucherinnen sich belästigt fühlten und sich um kindliche oder jugendliche

⁹²⁸ Am 28.01.2000 berichteten die *North County Times* und die *San Diego Union Tribune* über das Projekt und das Thema *Califia*.

⁹²⁹ Die Materialien befinden sich in den Archiven der Niki Charitable Art Foundation und der Stadt Escondido.

⁹³⁰ Auskunft von Lech Juretko in einem Interview geführt in Escondido in San Diego im September 2009.

⁹³¹ Handschriftlicher Brief an den Stadtrat ohne Datierung, aufbewahrt im Ordner *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Archiv Escondido.

⁹³² Email von Don Anderson an Susan Pollack vom 21.07.2004, im Ordner *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Office, Stadt Escondido.

⁹³³ Email von Susan Pollack vom 12.07.2004, aufbewahrt im Ordner *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Office, Stadt Escondido.

Besucherinnen sorgten. Susan Pollack berichtete, dass schließlich ein Hausverbot für Voigt ausgesprochen wurde.⁹³⁴ Interessant ist hier die Fragmentierung und Hybridisierung von Inhalten. Voigt stützte sich nicht auf die *Totems*, die von Saint Phalle als ‚indianisch‘ deklariert wurden; er ließ diese sogar völlig unerwähnt. Er interessierte sich lediglich für die nicht-indianische *Califia*-Figur, die von ihm wiederum mit ‚indianischen‘ Inhalten aufgeladen wurde. *Queen Califia's Magical Circle* war hier Projektionsfolie für die Gedankengänge und Überzeugungen Voigts.⁹³⁵

2.5. Quellen und Vorarbeiten

Mit der Eröffnung von *Queen Califia's Magical Circle* 2003 wurde die Webseite queencalifia.org eingerichtet, auf der praktische Informationen für Besucherinnen und die technischen Daten abrufbar sind. Das Archiv der *Niki Charitable Art Foundation* in Santee und die Stadtverwaltung in Escondido beherbergen mehrere Ordner mit schriftlichen Dokumenten und Fotografien mit Informationen über die Entwicklung des Projektes. Dazu gehören die Einzelteile des der Stadt Escondido öffentlich vorgestellten dritten Modells.

In den ersten Jahren seiner Existenz blieb *Queen Califia's Magical Circle* vom Kunstsystem nahezu unbemerkt. Die *Niki Charitable Art Foundation* sorgt mit dem Verleih der Zweitversionen⁹³⁶ der *Totems* in internationalen Ausstellungen jedoch für die Bekanntmachung dieser und weiterer Arbeiten aus dem Spätwerk Saint Phalles.⁹³⁷ *Queen Califia's Magical Circle* wird in den biographischen Romanen zu Saint Phalles mit einigen Beobachtungen erwähnt.⁹³⁸ Susanne Niemeyer-Lange bespricht einige Plastiken aus psychoanalytischer Perspektive.⁹³⁹ Angelika Brinkmann-Busi publizierte 2006 eine kurze Beschreibung des Ortes in der Fachzeitschrift *Stadt und Grün* für Landschafts- und Freiraumplanung.⁹⁴⁰

Collette Chattopadhyay stellte 2004 formale Vergleiche zwischen den *Totems* und einigen Werken Picassos, Giacomettis und Barbara Hepworth an. Daneben zieht sie ebenfalls Vergleiche zu den ‚Totempfählen‘ der Indianer Nordamerikas. Sie

⁹³⁴ Interview mit Susan Pollack im September 2009 in Escondido.

⁹³⁵ Zur weiteren Einordnung Voigts Verhalten vgl. Kapitel 5.1.3.

⁹³⁶ Es handelt sich um die ersten Versuche die Modelle und Zeichnungen zu vergrößern, die Größe sagte der Künstlerin jedoch nicht zu.

⁹³⁷ Vgl. Weber (2011); Frei (2009); Schulz-Hofmann (2008); Cardenas (2007).

⁹³⁸ Vgl. Ueckert (2007); Schröder (2001); Becker (1999)

⁹³⁹ Niemeyer-Lange (2003), S. 135-141.

⁹⁴⁰ Brinkmann-Busi (2006), S. 44-47.

entnimmt ihre Informationen über die Totempfähle einem Werk, das als Teil der kolonialen Aneignung und Stereotypisierung indianischer Kulturen und Kunst Nordamerikas gewertet werden muss. In dieser Publikation werden Typen von Wappenfählen mit immer wiederkehrenden Figuren und Wappen konstruiert und diese als bildnerische Phänomene einer vermeintlich einheitlichen Gruppe der Indianer des pazifischen Nordwestens zugeordnet. Chattopadhyay begeht zwei methodische Fehler. Zum einen übernimmt sie die etablierten Typen ihrer Vorlage ohne deren historische Implikationen zu reflektieren. Der schwerwiegendere Fehler ist jedoch, dass sie diese auf die kalifornische Region überträgt und unberücksichtigt lässt, dass bei den historischen Indianerkulturen des südlichen Kaliforniens Wappenfähle zu keiner Zeit existierten. Sie folgt vielmehr – ähnlich wie dies für den *giardino dei tarocchi* beobachtet wurde – dem von Saint Phalle vorgegebenen Deutungsparadigma und bezeichnet *Queen Califia's Magical Circle* als eine ortsspezifische, öffentliche Erinnerungsstätte für Kulturen und Kunstformen, die im Laufe der Zeit unsichtbar gemacht wurden:

„venturing into conceptual territories buried by patriarchal culture, Saint Phalles last major piece reinterprets largely discarded cultural and art forms.“⁹⁴¹

Diese würden in den *Totems* neu belebt, da Saint Phalle hier „Archetypen“ indianischer Totempfähle aktualisiere. Durch die Vermischung mit modernen Formen entstehe schließlich eine visuelle Hybridsprache. Die motivische Beschäftigung mit indianischem Kulturgut führt Chattopadhyay auf biografische Gründe Saint Phalles zurück, so spiegle das Interesse an den Totempfählen und deren verlorenen kulturellen Kontexten die persönliche Situation Saint Phalles nach ihrer Übersiedlung in die USA, wo sie als international erfolgreiche Künstlerin kein Ansehen genoss, da ihre Arbeiten nicht mit den ästhetischen Paradigmen des nordamerikanischen Kunstsystems kongruent gewesen seien. Mit dieser Interpretation endet sie ihre Betrachtung und deutet die Figur der *Califia* als Saint Phalle selbst, die sich in der triumphierenden Form der Amazonenkönigin dargestellt habe.⁹⁴²

John-Michael Howell Warner honoriert *Queen Califia's Magical Circle* in einem Kapitel von *Encountering Feminisms* als den Versuch, die in der

⁹⁴¹ Chattopadhyay (2004), S. 45..

⁹⁴² Chattopadhyay (2004), S. 42-47.

Geschichtsschreibung verlorengegangenen Aspekte amerikanischer Historie sichtbar zu machen und eine *counter-memory* zu konstruieren, die bisherige ethnische und Geschlechterhierarchien umkehrt. Jedoch erklärt er den Versuch als gescheitert, da Saint Phalle sich nicht mit den historischen Implikationen ihrer Motive auseinandersetze – den Totempfählen und der Califia-Legende – sondern koloniale Stereotype über indianische Kulturen reproduziere.⁹⁴³

Im Folgenden wird ein Mittelweg zwischen diesen beiden Positionen eingeschlagen. Saint Phalles Aussage, sie habe sich motivisch von den Totempfählen inspirieren lassen, wird anerkannt und formale Parallelen aufgezeigt. Um die Problematik dieser mit ihrem Anspruch verbundenen Rezeption der Formen sichtbar zu machen, wird die Geschichte der Totempfähle aus postkolonialer Perspektive nachgezeichnet. Auf diese Weise wird aufgezeigt, dass Saint Phalle sich mit ihrer Rezeption innerhalb eines spezifischen Diskursfeldes bewegte, das als *Indianness*-Konstruktion bezeichnet wird. Die *Califia*-Figuration wird sodann in ihren historischen, populärkulturellen und individualreligiösen Bezügen diskutiert.

3. RAUMSTRATEGIEN

3.1. Etablierung eines Außenraumes – Irrgarten und Labyrinth

Fotografien der ersten beiden nicht erhaltenen Modelle und eine Zeichnung zeigen, dass *Queen Califia's Magical Circle* als ein Kreis mit integriertem, zirkulär verlaufendem Wegesystem, das in das Zentrum führen sollte, angedacht war. Die Wegeführung auf der Zeichnung verläuft nicht streng labyrinthisch, das heißt mit einem einzigen Weg, der sich ohne Verzweigungen und Wahlmöglichkeiten auf einer geometrischen Grundform zu einem Zentrum windet. Es waren zwei Eingänge in den Kreis, wie auch Wahlmöglichkeiten an vier Stellen des Wegesystems und zwei Sackgassen vorgesehen (Abb. 51). Das zweite Modell aus Gips zeigt, dass dieses Wegesystem durch Mauern gebildet werden sollte. In diese sind mehrere Durchgänge, wie auch Sitzgelegenheiten in den Sackgassen oder an Wegbiegungen eingelassen (Abb. 51a). Im dritten Modell wurde der Plan für das großflächige Wegesystem minimiert, zugunsten der realisierten Version eines kleinen aus Mauern gebildeten Irrgartens, der nun direkt nach dem einzigen Eingang in das Kreisinnere

⁹⁴³ Warner (2009), S. 36-59.

lokalisiert ist. Die Dimension eines Labyrinths in dem die Bewegung der Besucherin in einem klar begrenzten Raum durch den Weg diktiert wird, war in keinem der Entwicklungsschritte vorgesehen. Die Ausführungen in den Modellen und der Umsetzung müssen folglich eher als Irrgarten, denn als Labyrinth bezeichnet werden.⁹⁴⁴

Warner spricht den Irrgarten als ein Zitat prähistorischer Felszeichnungen in dieser Region an.⁹⁴⁵ Im Projektordner zu *Queen Califia's Magical Circle* des Archivs der *Niki Charitable Art Foundation* wird die Kopie eines archäologischen Artikels über einen Stein mit einer solchen Zeichnung im etwas nördlich gelegenen Riverside County und dessen Einordnung in den *Rancho Bernardo Style* des südlichen Kaliforniens aufbewahrt. Felszeichnungen dieser Art wurden in der Region des südlichen Kaliforniens aus prähistorischer Zeit dokumentiert und den Stämmen der *Kumeyaay* und *Luiseño* zugeordnet.⁹⁴⁶ Saint Phalle hat diesen Artikel zur inhaltlichen Vorbereitung von *Queen Califia's Magical Circle* verwendet. Auch hier scheint sie Anhaltspunkte für eine Parallelisierung des Projektes mit dem kulturellen Erbe der indianischen Stämme der Region gefunden zu haben.

Die Idee, ein Labyrinth oder einen Irrgarten zu bauen, muss jedoch ebenfalls werkimmanent eingeordnet werden. So existierte ein solcher Plan bereits 1960 in der Gruppe mit Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Saint Phalle und wurde in der Ausstellung *Dylaby – Dynamisches Labyrinth* ansatzweise realisiert. Ebenfalls das erste Tonmodell des *giardino dei tarocchi* zeigt ein kreisförmiges, monumental gedachtes Labyrinth.⁹⁴⁷ Auch in die Bodenplatte der dortigen Figuration des *Hohepriesters* sind zwei kleine Fingerlabyrinth eingelassen (Abb. 52). Noch in den 1990er Jahren plante Saint Phalle im *giardino dei tarocchi* ein monumentales Labyrinth anzulegen, von dem der Grundriss fundamementiert wurde. Auf dem Beton sind die Markierungen für die Mauern der Labyrinth-Gänge zu sehen (Abb. 53).

In der europäischen Tradition sind Labyrinth seit dem zweiten/dritten vorchristlichen Jahrtausend Teil der europäischen Kulturgeschichte und in unterschiedlichen Medien anzutreffen (als literarisches Motiv, als Tanz, als Zeichnung oder in der Architektur).⁹⁴⁸ Es handelt sich um eine graphische lineare

⁹⁴⁴ Die Begriffe Labyrinth und Irrgarten werden häufig Synonym verwendet vgl. Tausch (2003), S. 81.

⁹⁴⁵ Warner (2009), S. 48.

⁹⁴⁶ Hedges (1979), S. 51-58.

⁹⁴⁷ Abb. in Krempel (2001), S.170.

⁹⁴⁸ Zum Labyrinth und Irrgarten, Brunon (2008); Kern (1982); Matthews (1970).

Figur, die in eine runde oder rechteckige Begrenzung eingelassen ist. Betrachtet man das Labyrinth von oben, als architektonischen Grundriss, werden die Linien als Begrenzungsmauern gelesen, der dazwischen entstehende Hohlraum als Weg. Dieser beginnt in einer kleinen Öffnung in der Außenwand und führt nach vielen Umwegen, die die gesamte Figur ausfüllen, in das Zentrum.⁹⁴⁹ Es gibt unterschiedliche Konstruktionsmöglichkeiten der Linienführung, zum Beispiel den kretischen Typ, der im Laufe der Jahrhunderte vielfache Modifizierungen erfahren hat.⁹⁵⁰

In den durch das Christentum geprägten Kulturen des Mittelalters in Europa entstanden in und an Kirchen zweidimensionale Labyrinth. An der westlichen Vorhalle des Doms *S. Martino* in Lucca existiert noch heute ein nur 50 Zentimeter breites Finger-Labyrinth, das dort um 1300 als Flachrelief in einen Stein des südlichen Pfeilers gemeißelt wurde.⁹⁵¹ In Nordfrankreich wurden zwischen dem späten 12. bis zum Ende des 15. Jahrhundert im Innenraum einiger Kirchen Labyrinth mit circa 10-12 Metern Durchmesser mit farbigen Platten in das Paviment eingelassen.⁹⁵²

Die in der Frühen Neuzeit aufblühende Gartenkunst adaptierte das Labyrinth-Motiv als dreidimensionalen, durch Hecken geformten architektonischen Raum. In den Renaissancegärten und theoretischen Traktaten entstand die Form des Irrgartens mit verzweigten Wegesystemen, der in den Gärten des 16. bis 18. Jahrhunderts in ganz Europa auftrat.⁹⁵³ Dezallier d'Argenville konzipiert in seinem als Lehrbuch erschienen Traktat zur Gartenkunst den Irrgarten als „Lustgebüsch“ für die höfische Gesellschaft, dessen Gänge mit „Lust-Gemächern, Gitter- und Nagelwerck, Gras-Flecken, Springbrunnen, Statuen etc. [...] gezieret“, dem Vergnügen dienen sollten (Abb. 54).⁹⁵⁴

Pieper betrachtet die höfischen Irrgärten als Sinnbild für die zunehmende „Verkomplizierung“ der Gesellschaft und Welt, die sich in der Frühen Neuzeit aus dem Deutungsprimat der Kirche herauslöste und in vielfältige und komplexe Verflechtungen untereinander trat.⁹⁵⁵ Mit der damit einhergehenden Individualisierung wurden erst in dieser Zeit das „Verirren und [die] individuelle

⁹⁴⁹ Kern (1982), S. 13.

⁹⁵⁰ Kern (1982), S. 15f.

⁹⁵¹ Kern (1982), S. 230.

⁹⁵² Kern (1982), S. 207ff.

⁹⁵³ Ruge (2008), S. 145; Kern (1982), S. 359.

⁹⁵⁴ Franke (2001), S. 176f.; D'Argenville/LeBlond (1986), S. 80-96.

⁹⁵⁵ Pieper (1987), S. 254.

Entscheidung des Menschen“ möglich, wie sie im Irrgarten zu beobachten sind.⁹⁵⁶ Dem in einer säkularisierten Welt zunehmend desorientierten Individuum bot beispielsweise das Versailler Labyrinth durch seine Ausstattungen mit Tierskulpturen an den Knotenpunkten der Wege, nach den Fabeln des Aesop und kurzen Versen über die jeweilige sich dahinter verbergende Moral, Anregungen zur Reflexion über die individuelle Verortung in einer säkularisierten Welt und waren eine „anschauliche Metapher für den Weg zur Weisheit“.⁹⁵⁷

Der Irrgarten in Wörlitz, angelegt zwischen 1783-84, wird gar als eine „Allegorie des menschlichen Lebens – mit einiger Rücksicht auf das individuelle Leben des Fürsten selbst [...]“ gebaut, wie es in der Gartenbeschreibung des August Rode heißt.⁹⁵⁸ In aufklärerischer Manier sollte der Irrgarten in Wörlitz die individuelle Entscheidungsfindung und Mündigkeit eines aufgeklärten Bürgers unterstreichen.⁹⁵⁹ Hier wird das Labyrinth oder der Irrgarten nicht länger als Sinnbild für die Welt betrachtet, sondern der Irrgarten als Anspielung auf den Menschen und dessen Lebensweg.⁹⁶⁰

Labyrinth wie auch Irrgarten arbeiten mit der räumlichen Desorientierung ihrer Besucherinnen, jedoch mit unterschiedlichen Qualitäten. Die Besucherin des Labyrinths kontrolliert ihren Orientierungsverlust, da sie sich jederzeit zur Umkehr entscheiden kann. Der gegangene Weg führt sodann gezielt zum Eingang zurück, der gleichzeitig Ausgang ist. Die Besucherin des Irrgartens gerät hingegen in einen Zustand, der zwischen Kontrolle und Kontrollverlust oszilliert. Durch die Wahlmöglichkeiten im Irrgarten wird ihr eine vermeintliche Kontrolle der eigenen Entscheidungen überlassen. Durch geschwungene Wegführungen und identisch aussehende Kreuzungen, wie es Dezallier d'Argenville in einem Entwurf in *La théorie et la pratique du jardinage* (1709) vorsah, läuft die Besucherin jedoch Gefahr die Kontrolle über die räumliche Orientierung zu verlieren. Die Entscheidung zur Umkehr funktioniert im Irrgarten nicht, die Besucherin muss sich hingegen ständig fragen „War ich hier nicht schon einmal?“ und läuft Gefahr in die unproduktive Wiederholung des Weges abzudriften und nicht mehr aus dem Irrgarten

⁹⁵⁶ Ruge (2008), S. 145.

⁹⁵⁷ Wiener (2010), S. 145; Franke (2009), S. 183ff.

⁹⁵⁸ Ruge (2008), S. 139.

⁹⁵⁹ Ruge (2008), S. 145.

⁹⁶⁰ Wiener (2010), S. 143; Ruge (2008), S. 137.

herauszufinden, wie es Joseph Furttentbach für einen Irrgartenbesuch 1627 in Rom beschreibt:

„darinnen also verirret habe / daß ich die
Wahrheit zubekennen eine gute Stund
dasselbsten vmbgewandert / auch den außgang
wo mir nit entlich der Gärtner gegen einen
HONORARIO den Weg gewisen / nit mehr
zufinden gewust“⁹⁶¹

Neben dem vergnüglichen Aspekt am Verirren, der von vielen aufklärerischen Denkern abgelehnt wurde, konnte im Irrgarten eine lustvolle Grenzerfahrung bei der Aufgabe personaler Identität entstehen.⁹⁶²

Der Irrgarten in *Queen Califia's Magical Circle* ist zu klein, als dass er eine wirkliche räumliche Desorientierung herbeiführen könnte. Eingebettet in den räumlichen Kontext fungiert er eher als Schwellenraum. Der farben- und figurenreiche Innenhof von *Queen Califia's Magical Circle*, der sich der Besucherin bereits von weitem angekündigt und eventuelle Neugierde geweckt hat, kann nicht direkt betreten werden. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit der Besucherin auf den Irrgarten geführt. Vor dem Eingang stehend, bieten sich dem frontalen Blick lediglich zwei hintereinander gestaffelte Mauern, deren Verkleidung in schwarz-weißen Keramik- und Spiegelfliesen mit spitz zulaufenden Winkeln stark mit den Figuren und Formen im Innenhof kontrastiert. Die Aufmerksamkeit wird auf diese Konstellation mit der Wegführung gelenkt und die Besucherinnen genötigt, sich den Weg in das Innere zu erarbeiten. Der Irrgarten funktioniert hier als eine räumliche Schwelle zwischen der Innen- und Außenwelt. Man hat das Innen bereits verlassen, wenn man die Öffnung zwischen den beiden Schlangenköpfen durchquert, und ist noch nicht in das Außen vorgedrungen, das sich bereits ankündigte.

Ähnlich konzipiert Colonna die Durchquerung eines Labyrinths in der *Hypnerotomachia Poliphili*. In der Erzählung durchschreitet Poliphilio ein großes Portal woraufhin er sich orientierungslos in einem dunklen Raum wiederfindet:

„Ove fermamente tenia essere nella
inextricabile fabrica dil sagace Daedalo
pervenuto overo di Porsena contintente tanti
inexplicabili occorsi et ricorsi cum frequente
porte ad falire lo exito et in quegli medemi
errori ritornare, [...]“⁹⁶³

⁹⁶¹ Zitiert nach Tausch (2003), S. 84.

⁹⁶² Tausch (2003), S. 101.

⁹⁶³ Colonna, Bd. I (1964), S. 55.

Die anschließende Erinnerungslosigkeit Poliphilos markiert das Labyrinth als liminalen Raum, in dem eine geistige Veränderung stattgefunden hat.⁹⁶⁴

Die Durchquerung des Irrgartens in *Queen Califia's Magical Circle* legt nahe, dass sich der Bezirk qualitativ von der Umgebung unterscheidet. Diese perzeptive Qualität wird im Innenhof durch weitere Strategien produziert und aufrechterhalten.

4. OBJEKTSTRATEGIEN

4.1. Phantastische Formen

Saint Phalle arbeitete in *Queen Califia's Magical Circle* erneut mit phantastischen Körperkonzepten. An den *Totems* werden Körperfragmente, meistens Köpfe, übereinander gestapelt. Die realen Proportionen der dargestellten Figuren werden vergrößert oder verkleinert. So nimmt die anthropomorphe Figur an dem *Cathead-Totem* weniger Raum ein als die bekrönende Katze; die am *Yelling Man-Totem* hinaufkletternde Spinne ist größer als der sich festklammernde Bär an dessen Rückseite. Das *Cathead-Totem* wird von einem Hybrid aus Vogel und Katze bekrönt. Die Schlangen sind im gesamten Zirkel allesamt stark vergrößert und deformiert. Am *Bird on a Square Totem* teilt sich der Körper und endet in zwei Köpfen, am *Snake-Totem* in drei Köpfen. Auf der Außenmauer schließen die Körperendungen der kolossalen Schlangen an beiden Seiten mit Köpfen ab. Das *Yelling Man Totem* vermischt eine anthropomorphe Form mit einer Säule. Die Säule wird zum Kopf bzw. der Kopf wird zur Säule. Hier klingt erneut das Element eines begehbaren Kopfes an, das im *giardino dei tarocchi* und den Figuren der 1970er Jahre präsent ist. Ein Meeresbewohner an der Rückseite des *Yelling Man* – der siebenzackige Seestern – lebt hier fern seines Elementes. Der Vogel im Mittelpunkt ist ebenfalls unnatürlich vergrößert und durch den gewölbten Raum zwischen seinen Beinen gleichzeitig eine Architektur, die einen Schutzraum gegenüber den Naturgewalten bietet. Hinzu kommt ein überdimensioniertes Ei in diesem Raum. Diese phantastischen, nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden Formen sorgen für die ästhetische Abgrenzung des Zirkels von seiner Umgebung.

⁹⁶⁴ „[...] io, havendole diligentemente mirate, hora le devesse concedere dall'asucta memoria levemente fugire et che io per tale evento non le sapesse digestamente narrare.“ Colonna (1964); vgl. Tausch (2003), S. 88.

4.2. Inkrustationen mit Edelsteinen

Den Effekt der Abgrenzung steigert die ungewöhnliche Materialität der Plastiken mit den großen Mengen an verarbeiteten Edelsteinen. Sind Edelsteine im 20. Jahrhundert vorwiegend für die Schmuckindustrie von Belang, so waren sie in der Kultur des christlichen Mittelalters von herausragender allegorischer und magischer Bedeutung. Ihnen wurden spezifische Kräfte zugeschrieben, die zu medizinischen Zwecken und zur Manipulation der Realität nutzbar gemacht wurden.⁹⁶⁵ Auch in der Beschreibung des himmlischen Jerusalems spielten Edelsteine eine besondere Rolle. In der Offenbarung des Johannes werden den Grundsteinen der himmlischen Stadt zwölf Edelsteine zugewiesen:

[...] der erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardion, der siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. (Off 21,19-20)

Visionen und apokryphe Apokalypsen setzen ebenfalls Edelsteine zur besonderen Auszeichnung der himmlischen Stadt ein.⁹⁶⁶ Des Weiteren werden in den Evangelien und der Exegese den himmlischen Personen Edelsteine zugeordnet.⁹⁶⁷ Die Allegorese zeigt sich schließlich in der mittelalterlichen Bildkultur wieder. Die Heiligen, Engel, Märtyrer, Priester und Könige werden mit Edelsteinen zur Kenntlichmachung ihres Ranges und zur Abgrenzung gegenüber der profanen Welt dargestellt. Deutlich sichtbar wird dies am *Genter Altar* des Jan van Eyck. Im oberen Register der Festtagsseite weisen die Gewänder und Kronen des Pantokrators, der Maria und Johannes des Täufers, wie auch der musizierenden Engel reiche Verzierungen mit Edelsteinen auf. Im unteren Register sind die mit Edelsteinen dekorierten Kleidungsstücke den Königen und Priestern vorbehalten.⁹⁶⁸

Die an katholischen Schulen erzogene Saint Phalle besuchte noch in ihrem Erwachsenenleben Kirchen und Museen. Die Zuneigung zu den christlichen Kathedralen hob Saint Phalle mehrfach hervor (Vgl. Abb. 66 zu Kapitel III) Diese bildliche Kultur war ihr genauestens vertraut, wenngleich es zu weit gehen würde, eine gezielte Adaption dieser christlichen Tradition in *Queen Califa's Magical*

⁹⁶⁵ Zwierlein-Diehl (2007), S. 252f.; Meier (1977), S. 361-459.

⁹⁶⁶ Meier (1977), S. 71-83.

⁹⁶⁷ „auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah.“ (Offb 4,3); vgl. auch Meier (1977), S. 118-122, S. 133ff.

⁹⁶⁸ Vgl. Schneider (2012), S. 57-70; vgl. auch Meier (2007), S. 359ff.

Circle zu postulieren. Durch die Inkrustationen der Figuren mit Edelsteinen wird die ästhetische und materielle Distinktion des Zirkels zu seiner Umgebung vorangetrieben. Diese Methode, qualitativ andersartige Räume mit Hilfe von Edelsteinen zu markieren, weist eine lange christliche Tradition auf.

4.3. Separierung und Elevation der Califia

Durch mehrere Strategien wird die Frauenfiguration im räumlichen Mittelpunkt von *Queen Califia's Magical Circle* als symbolisches Zentrum ausgezeichnet. Das Arrangement der *Totems* um die Figur und deren Ausrichtung auf den Mittelpunkt markieren diesen ebenfalls als inhaltliches Zentrum. Hinzu treten die Größenverhältnisse. Die *Califia*-Figur überragt die *Totems* und den Kopf ihres Reittieres bei weitem. Sie ist sowohl die zentrale, wie auch die höchste Figur innerhalb des Bezirks und neben dem Vogel das einzige vollplastische Wesen. Gemeinsam mit diesem weist sie einen hohen Grad an Dynamik auf, der hier als ‚Handlungsfähigkeit‘ bezeichnet wird. Die Figuren der *Totems* sind aufgrund ihrer Reliefform mit der säulenartigen Grundform verwoben, sozusagen nur innerhalb eines begrenzten Rahmens ‚handlungsfähig‘ – auf gleiche Weise sind die Schlangen der Außenmauer ‚fixiert‘. Die *Califia* steht hingegen freihändig auf dem Vogel, den sie ohne Hilfsvorrichtung zu lenken scheint. Der Vogel selbst wird von Saint Phalle in einer kraftvollen, jedoch kontrollierten Körperhaltung dargestellt. All diese formalen Strategien sorgen für die systematische Überhöhung der Frauenfiguration. Diese Auszeichnung mobilisiert und synthetisiert Darstellungsmodi von Maria in der europäisch-christlichen Kunst. Maria ist die zentrale Figur der europäischen Kulturgeschichte, auf deren Folie die christlichen Kirchen jahrhundertlang weibliche Geschlechterrollen formalisierten.⁹⁶⁹ Die Separierung und Elevierung einer Frauenfiguration ist eine traditionelle Darstellungsform der *Maestà*. Die Madonna der *Maestà di Ognissanti* von Giotto (1310), aufbewahrt in den *Uffizien* in Florenz, sitzt in dem hochrechteckigen Bildraum erhöht auf einem Thron, der von Engeln und Heiligen umstanden wird. Der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive entsprechend, ist der Körper der Madonna größer als der ihrer Gefährten. Die starke Abgrenzung *Queen Califia's Magical Circles* von der Umgebung durch die Außenmauer, gemeinsam mit der überhöhten Frauenfigur im Zentrum, mobilisiert

⁹⁶⁹ Pelikan (1996), S. 219.

zudem den christlichen Darstellungsmodus der Maria im Garten. Solche Darstellungen werden von der Kunstgeschichte häufig als *hortus conclusus*⁹⁷⁰ angesprochen.⁹⁷¹ Das Bildprogramm auf dem linken Flügel eines Diptychons im *Museo Thyssen-Bornemisza* in Madrid aus dem Jahr 1410 legt eine mariologische Darstellung als *hortus conclusus* nahe (Abb. 55), da Maria hier von weiteren alttestamentarischen Sinnbildern umgeben wird, die auf ihre Jungfräulichkeit verweisen. In einem runden durch einen geflochtenen Zaun eingefriedeten Bereich sitzt Maria mit dem Jesuskind inmitten von Gräsern und Kräutern. Der *fons signatus*, die dornlose Rose und Gideons Flies umgeben sie. Auch außerhalb des Zaunes schweben typologische Sinnbilder, nun in einem den transzendenten Bereich markierenden Goldgrund: der brennende Dornbusch, die *Porta Clausa* aus der Vision Ezechiels, Aarons Stab und die Bundeslade.⁹⁷² Maria wird ähnlich wie *Califia* durch die Komposition, ihre Körpergröße und die Farbigkeit ihres Gewandes systematisch in den Fokus gerückt.

Das Triptychon der Madonna mit Heiligen in der *National Gallery of Australia in Canberra* aus der Kölner Schule, entstanden zwischen 1510 und 1520, zeigt auf seiner Mitteltafel die Madonna mit dem Jesuskind auf einem Thron in einem gemauerten Bezirk. Hier wird sie von sechs weiblichen Heiligen und musizierenden Engeln umgeben (Abb. 56). Die gesamte Komposition ist auf die Madonna im Zentrum ausgerichtet. Nicht nur befindet diese sich im Mittelpunkt des Bildträgers, sondern es führen ebenfalls alle kompositorischen Achsen innerhalb des Bildes auf sie zu. Überdies hat sie als einzige Person auf dem sie erhöhenden Thron Platz genommen und über ihrem Haupt schwebt die Taube des Heiligen Geistes.⁹⁷³ Die tiefer sitzenden Märtyrerinnen sind allesamt mit etwas beschäftigt. Diese Geschäftigkeit erhöht erneut den Status Mariens als wichtigster Figur in dieser Szenerie, die als einzige Figur ruhig sitzt und ihre Aufmerksamkeit auf das sich zu der heiligen Katharina beugende Jesuskind richtet. In *Queen Califia's Magical Circle*

⁹⁷⁰ Das ursprünglich aus dem Alten Testament (Hohelied 4,12-15) stammende literarische Motiv wurde im Frühen Christentum mariologisch gedeutet. Die Kirchenväter bezeichneten Maria als *hortus conclusus*, um auf ihre Jungfräulichkeit hinzuweisen. Diese Verwendung ist das gesamte Mittelalter hindurch fassbar. Vgl. Suckale (2009), S. 30; Vetter (1954), S. 172.

⁹⁷¹ Die meisten Darstellungen oszillieren zwischen mehreren Bildtypen wie der *Madonna im Rosenhag*, der *Sacra Conversazione*, dem Paradiesgarten. Stefano da Zevio platziert 1410 die sitzende Madonna mit dem Jesuskind in einem Rosenhag. Das *Frankfurter Paradiesesgärtlein* platziert die lesende Madonna in einem Garten, der durch eine Zinnenmauer abgeschlossen wird.

⁹⁷² Vetter (1954), S. 51ff.

⁹⁷³ Ebenfalls eine bemerkenswerte, wenn jedoch vermutlich zufällige Parallele zu dem Vogel, den die Califiafigur hoch über ihrem Haupt erhoben hält.

wird diese Konstellation ins Gegenteil verkehrt. Die bedeutsame Frauenfiguration wird durch ihre dynamische Handlungsfähigkeit ausgezeichnet, während die sie umgebenden Wesen der *Totems* unbeweglich und starr bleiben. Hier zeigt sich die Gegensätzlichkeit der mittelalterlichen zur modernen Weltsicht. Werden in der visuellen Kultur des Mittelalters transzendente Persönlichkeiten statisch dargestellt, um ihre hervorgehobene Bedeutung gegenüber dem irdischen Bereich zu markieren, so ist es in *Queen Califia's Magical Circle* Dynamik, Bewegung und damit Veränderung, die sie als überlegen auszeichnen.⁹⁷⁴

Eine weitere motivische Parallele zu Mariendarstellungen ist der Brunnen unter den Beinen des Vogels. So wird Maria in den Malereien des ausgehenden Mittelalters häufig gemeinsam mit dem *fons signatus* dargestellt. Jan van Eyck stellte der *Madonna am Springbrunnen* (um 1439), heute aufbewahrt im *Königlichen Museum der Schönen Künste Antwerpen*, einen solchen zur Seite. In anderen Darstellungen wie der von Benedetto da Maiano in der Kirche Sant'Anna dei Lombardi in Neapel wird die Figur der Maria schließlich ganz durch den Brunnen ersetzt.⁹⁷⁵

Die in der christlichen Kultur sozialisierte Saint Phalle mobilisierte – gezielt oder nicht – zur positiven Auszeichnung und Überhöhung ihrer *Califia*-Figur Inszenierungsstrategien aus der christlichen Tradition.

5. BILDICHE STRATEGIEN – FORM UND ANEIGNUNG ‚AMERIKANISCHER‘

BILDKULTUREN

Queen Califia's Magical Circle existiert auf formaler Ebene nahezu autonom gegenüber seiner Umgebung. Bezüge zur amerikanischen und kalifornischen Kultur werden von Saint Phalle jedoch durch die *Totems* und die *Califia*-Figur hergestellt. Diesen ortsspezifischen Bezügen wird in den folgenden Kapiteln nachgegangen.

5.1. Totems

5.1.2. Saint Phalles Bildfindungsprozesse

Bisher hat es die Forschung versäumt, spätmoderne Formen der Totempfähle zu untersuchen, die nicht in einem indianischen Kontext entstanden sind. Es ist unklar,

⁹⁷⁴ Dieser Gedanke entstammt einem Gespräch mit Angelika Konrad-Schineller, der ich an dieser Stelle herzlich danke. Die positive Bewertung von Bewegung und Veränderung ist sicherlich ein allgemeines Phänomen der heutigen Zeit. Jean Tinguely rief 1959 Bewegung zu dem eigentlich statischen in der Welt aus, vgl. Tinguely (1959a), o.p.

⁹⁷⁵ Freundlicher Hinweis von Angelika Konrad-Schineller.

auf welches Wissen über Totempfähle sich populäre Rezeptionen stützen. Im Fall der *Totems Saint Phalles* wird dies nachgeholt. Zunächst wird sich der Frage durch einen formalen Vergleich genähert.

Die kleinen Holz-Totems, die mit dem dritten Modell von *Queen Califia's Magical Circle* in Escondido vorgestellt wurden, sind stark schematisiert und weisen keinerlei motivische Verwandtschaft mit Figuren an Wappen- oder Totempfählen auf. Es scheint sich um frei erfundene Motive zu handeln. Die Figuren der *Totems* orientieren sich hingegen an motivischen Vorlagen, die stark modifiziert werden. Dies wird im Folgenden punktuell aufgezeigt.

Vergleichsmaterial wird aus Bildbänden und Büchern herangezogen, die um das Jahr 2000 auf dem amerikanischen Büchermarkt erhältlich waren.⁹⁷⁶ Nahezu alle der gesichteten Publikationen versuchen den vermeintlich präkolonialen Wurzeln der Totempfähle nachzuspüren, die sie in den Wappenpfählen um 1900 an der Nordwestküste noch als existent erachten. Es werden historische Fotografien abgebildet, die den damals durchgeführten Fotokampagnen entstammen. Häufig wird versucht die Wappenpfähle und deren Figuren in Typen einzuteilen.⁹⁷⁷ Wenngleich diese Publikationen aus postkolonialistischer Perspektive Probleme aufwerfen, sind sie als bildliche Vorlagen Saint Phalles von Bedeutung. Es werden ebenfalls die Wappenpfahlsammlungen im *Thunderbird-Park* in Victoria/Kanada und im *Stanley Park* in Vancouver/Kanada einbezogen, da Fotografien der dortigen Exemplare in den Bildbänden und weiteren Medien zirkulieren. Der *Thunderbird-Park* wurde 1941 von dem völkerkundlich und historisch ausgerichteten *Royal British Columbia Museum* in Victoria mit deren Sammlung von Wappenpfählen eingerichtet und ab 1952 durch ein Restaurierungsprogramm der langsam verfallenden Pfähle konsolidiert. Die historischen Exemplare wurden in entsprechende Räumlichkeiten verlegt und Fachleute der regionalen Indianerstämme eingestellt, die Repliken anfertigten.⁹⁷⁸ Ähnlich ging man seit 1920 im *Stanley Park* vor.⁹⁷⁹ Auch Sammlungen in Museen werden berücksichtigt. Um das disparate Material einzugrenzen wird sich hier auf historische Wappenpfähle als Vergleichsbeispiele beschränkt.

⁹⁷⁶ Kramer (1999); Stewart (1993); Halpin (1981); Malin (1986); Garfield (1978); Barbeau (⁴1994).

⁹⁷⁷ Besonders Malin (1986); Stewart (1993).

⁹⁷⁸ Der *Thunderbird-Park* übernahm in dieser Zeit eine wichtige Funktion zur Identitätsstiftung und Wiederbelebung traditioneller Bräuche und Praktiken der regionalen Indianerstämme, sowie zur Popularisierung der indianischen Kultur in der weißen Mehrheitsgesellschaft. Vgl. Jonaitis (1988), S. 242.

⁹⁷⁹ Jonaitis (2010), S. 81.

Der bekrönende Vogel mit ausgebreiteten Flügeln des *Birdhead-Totems* paraphrasiert ein besonders populäres Totempfahl-Motiv.⁹⁸⁰ Historisch tritt es bei dem Stamm der *Kwakwaka'wakw* zum ersten Mal auf.⁹⁸¹ Repliken, historische Fotografien, *tourist art poles* und Zeichnungen des Motivs werden in nahezu jeder Publikation über Totempfähle abgebildet.⁹⁸² Aldona Jonaitis führte für diese Figuration die Bezeichnung *Alert Bay/Stanley Park Pole* ein (Abb. 24+57+58).⁹⁸³ Im Folgenden dienen als Vergleichsbeispiele eine historische Fotografie aus der *Kwakwaka'wakw* Siedlung *Alert Bay* [BC] und eine monumentale Replik aus dem Jahr 1987 im *Stanley Park*.

Die Haltung des Saint Phallesschen Vogels ist nahezu identisch mit jener der Vögel aus *Alert Bay*. Minimale Unterschiede bestehen in der Form der Flügel, die bei Saint Phalles Ausführung leicht nach oben gebogen sind und durch die querlaufenden Wölbungen keinen einheitlichen Umriss aufweisen, wie es bei den flachen und gerade ausgerichteten Flügeln der Vergleichsbeispiele der Fall ist. Weiterhin scheint Saint Phalles Vogel eher zu stehen als zu sitzen. Der Kopf ist in beiden Fällen nahezu quadratisch und trägt einen hervorstehenden nach unten gebogenen Schnabel, einen Mund und aus angedeuteten Höhlen hervortretende Augenpaare. Der einzige formale Unterschied ist das Fehlen von Ohrenpaaren bei der Version Saint Phalles. Insgesamt wirkt der Körper der Vögel in *Alert Bay* kompakter, kantiger und enger an den Säulenkern angebunden, was auf die unterschiedliche Herstellungsweise zurückzuführen ist.

Die Bekrönung des *Kingfisher-Totems* mit seiner rechteckigen Form und den darin angebrachten abstrahierten Gesichtern weist Parallelen zu einem Motiv auf, das sich an Wappenfählen der *Haida* findet.⁹⁸⁴ Als direkte Vergleichsbeispiele werden hier Repliken im *Thunderbird Park* und *Stanley Park* herangezogen. Die Originale waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus verlassenen Siedlungen der *Haida* herangeschafft worden (Abb. 59). Bei diesen beiden Versionen bildet ein Rechteck, das an der Vorderseite des runden Säulenkerns angebracht ist, die Grundlage für weitere figurale Anordnungen. Dieses Rechteck setzt Saint Phalle auf das Ende der Säule des *Kingfisher-Totems* auf. Der einen Schauseite bei den Vergleichsbeispielen

⁹⁸⁰ Vgl. Jonaitis (2010), S. 104-108.

⁹⁸¹ Jonaitis (2010), S. 105.

⁹⁸² Vgl. Malin (1986), S. 46; Stewart (1993), S. 84, 86, 120 und S. 128.

⁹⁸³ Jonaitis (2010), S. S. 107.

⁹⁸⁴ Vgl. Stewart (1993), S. 90; Barbeau, Bd. I (1950), S. 396.

stehen bei ihr sodann zwei Schauseiten gegenüber. Hervorzuhebende Ähnlichkeiten bei der figuralen Dekoration des Rechtecks sind ein roter Kreis mit eingeschriebenem Gesicht an dem Exemplar im *Stanley Park*. Diese Komponenten sind ebenfalls bei Saint Phalles Version anzutreffen (Abb. 60)

Der weit hervorstehende Schnabel des vogelartigen Wesens, das diese rechteckige Abschlussform trägt, weist Parallelen zu einem Wappenpfehl der *Tlingit* auf, der auf einer historischen Abbildung aus dem Dorf *Ketchikan* in Alaska fassbar ist. Dort ragt der Schnabel eines aufrecht sitzenden Vogels weit aus der Silhouette des Wappenpfehles heraus (Abb. 61). Der Kopf mit weit herausgestreckter Zunge, auf dem der Vogel sitzt, ist ein Motiv, das ebenfalls an Wappen- und Totempfählen verwendet wird. Ein Wappenpfehl der *Haida* aus dem Jahr 1850, der ursprünglich vor dem Wohnhaus aufgestellt war und heute im *Museum of Anthropology* in Vancouver ausgestellt wird, zeigt dieses Motiv (Abb. 62). Es ist ebenfalls bei weiteren Beispielen aus ‚traditionellen‘ Kontexten anzutreffen und findet auch in der *tourist art* häufig Verwendung.

Der Vogel auf der Spitze des *Yelling-Man Totems* paraphrasiert ein Motiv, das bei den *Tsimshian* und *Tlingit* in historischen Abbildungen fassbar ist. Parallelen finden sich in der abrupten Endung eines hohen und schlanken Säulenkerns, der die Auflage bildet für einen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln (Abb. 63+64).

In der ersten Version des *Haida* „Mortuary-Pole“ im *Stanley-Park* saß auf dem rechteckigen Abschluss ein Vogel, der nach unten blickt. Dies ist durch historische Abbildungen überliefert. Ein ähnlicher Vogel sitzt auf einem Pfehl des Schnitzers William Clallam, der sich seit 1912 im *Thunderbird-Park* befindet. Auf dem rechteckigen Abschluss des *Bird on a Square* von Saint Phalle hat ein Vogel in ähnlicher Haltung Platz genommen (Abb. 65).

An den Seiten des *Bullhead Totem* treten aus dem Säulenschaft vogelähnliche Köpfe hervor. Die Replik eines *Kwakwaka'wakw* Pfahls im Stanley Park zeigt eine vergleichbare Situation mit zwei an den Seiten heraustretenden weißen, zoomorphen Köpfen (Abb. 66+67). Das Motiv eines Wesens, das eine anthropomorphe Figur vor seinem Körper mit beiden Händen festhält wie es am unteren Ende des *Cathead Totem* zu sehen ist, findet sich an mehreren Wappenpfählen verschiedener Stämme: Beispielsweise am unteren Ende der Replik eines *Gitksan-Memorial* Pfahls aus dem Jahr 1960 im *Thunderbird Park* und an einem Wohnhauspfehl der *Haida*, der vor

1900 entstanden ist und heute im *Museum of Anthropology* in Vancouver aufbewahrt wird (Abb. 68).

Saint Phalle operierte bei der Gestaltung ihrer *Totems* sehr ungezwungen und spontan. Sie scheint sich mit visuellen Vorlagen beschäftigt zu haben und extrahierte Formen aus diesen, die sie in ihren Plastiken neu miteinander kombinierte und häufig durch Figuren aus ihrem eigenen Formenfundus ergänzte. Beispielsweise trägt das *Bullhead Totem* ein Gesicht im Stile des *Hohepriesters* in *il giardino dei tarocchi*. Die Schlangen am *Snake*, *Bullhead*, *Cathead* und *Bird on a Square Totem* wurden bei keinen Vergleichsmaterialien beobachtet, sind jedoch ein elementares Motiv in Saint Phalles künstlerischem Werk seit den 1960er Jahren.⁹⁸⁵

5.1.2. „Totem Poles“ – Geschichtlicher Abriss eines postkolonialen Konstrukts

Die Totems in *Queen Califas Magical Circle* orientieren sich motivisch an dem postkolonialen Konstrukt „Totempfahl“. Objekte dieser Art sind heute im öffentlichen Raum in nahezu allen Gebieten Nordamerikas und häufig auch Europas⁹⁸⁶ anzutreffen. Sie werden zumeist als „das“ Zeichen „der“ indianischen Kultur Nordamerikas wahrgenommen, das als präkolonial konzipiert wird. So nimmt auch Saint Phalle an, Totempfähle gehörten zu den historischen Wurzeln Kaliforniens.

„I feel [...] they are our Californian roots.“⁹⁸⁷

Solche und ähnliche kursierende Annahmen bergen durch den Kolonialismus bedingte, historisch falsche Implikationen. Es wird von einer als einheitlich angenommen indianischen Kultur ausgegangen, was die kulturelle Diversität, Geschichte und Identität der disparaten Gruppen negiert. Ebenso problematisch ist der Begriff Indianer, der eine durch die Europäer an die ethnischen Gruppen herangetragene Sammelbezeichnung darstellt.⁹⁸⁸ Die Bezeichnung „Totempfahl“ wurde von außen herangetragen und für geschnitzte Objekte verwendet, die im 18.

⁹⁸⁵ Als Vergleiche aus den in dieser Arbeit besprochenen Werken seien angeführt: die Schlange, die im *giardino dei tarocchi* die Kaskade hinaufkriecht und die Äste des dortigen *Tree of Life*.

⁹⁸⁶ So wird eine Sitzgruppe in dem *Arboretum 1* auf dem Gaiberg in Heidelberg von einem geschnitzten Totempfahl bewacht. Umgeben von nordamerikanischen Baumarten soll dieser an „[...] die unauflösbare Bindung des Menschen an die Natur erinnern [...]“<http://www.heidelberg.de/servlet/PB/menu/1174276/index.html> letzter Abruf am 02.11.2012.

⁹⁸⁷ NCAF, Project Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003, erste Folie, 1. Statement, S. 3.

⁹⁸⁸ Als Selbstbezeichnung wird heute im Amerikanischen häufig der Begriff Native Americans gebraucht. Die *Native American Association of Germany e.V.*, eine Anlaufstelle für Native Americans in Deutschland, verwendet auf ihrer deutschsprachigen Webseite die Begriffe Indianer und Native Americans synonym. Diese Praxis wird im Folgenden übernommen.

und 19. Jahrhundert bei Indianerstämmen an der Westküste Kanadas von europäischen Einwanderern beobachtet wurden. Dort bildeten die Objekte zunächst lediglich die Wappen der Besitzer ab, weshalb diese im Folgenden als „Wappenpfähle“ bezeichnet werden. Wann der Begriff „Totem“ oder „Totempfahl“ zum ersten Mal auftritt, ist nicht eindeutig geklärt,⁹⁸⁹ für das postkoloniale Konstrukt wird diese Bezeichnung beibehalten. Saint Phalles Plastiken werden ihrer eigenen Terminologie folgend als *Totems* angesprochen.

Um den vielschichtigen Charakter, den die Rezeption von Totempfählen durch Saint Phalle in sich trägt, zu entschlüsseln, wird an dieser Stelle die komplexe und wechselvolle Geschichte der Wappen- und Totempfähle nachgezeichnet.

Erste schriftliche und visuelle Zeugnisse von Wappenpfählen stammen von europäischen Entdeckern und Handelsreisenden, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert die Westküste Kanadas bereisten und Handel mit den dort ansässigen Stämmen trieben. Reisende wie James Cook berichten, dass die Bewohner im Norden British-Columbias das Innere ihrer Häuser mit Pfählen strukturierten, in die anthropomorphe und zoomorphe Figuren eingeschnitzt waren.⁹⁹⁰ Auf den Inseln von *Haida Gwai* beobachteten Reisende den freistehenden Pfahl im Außenbereich und an die Hausfassaden angebrachte Pfähle, durch deren Öffnung das Haus betreten wurde.⁹⁹¹ Berichten zufolge zeigten die dargestellten Figuren die Wappen der jeweiligen Familie. Die Pfähle visualisierten und validierten die Abstammungslinie und den sozialen Status der Besitzer.⁹⁹²

Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts florierte an der Nordwestküste der Pelzhandel mit europäischen Unternehmen; die Einheimischen traten als geschickte Händler auf und profitierten wirtschaftlich von dem Handel.⁹⁹³ Einigen chiefs⁹⁹⁴ gelang es, den

⁹⁸⁹ Der Begriff *totam* entstammt der Sprache der Ojibwa-Indianer. Dort bezeichnet er ein Gesellschaftssystem, in dem sich Individuen oder Gruppen in einer Beziehung zu einem Totem sehen, meist einem Tier. Um die Wende zum 20. Jahrhundert wurde der Begriff auf andere Kulturen übertragen in denen man ähnliche gesellschaftliche Organisationsformen beobachtete. Man versuchte ein Totemismus-Paradigma zu konstruieren, das man als eine entwicklungsgeschichtliche Stufe der Menschheit postulierte und ordnete oft sehr disparate Kulturen dieser Kategorie zu. Zinser (2001), S. 233f. Die figürlichen Darstellungen auf den Wappenpfählen wurden vorschnell als Totentiere angesprochen.

⁹⁹⁰ Jonaitis (2010), S.15

⁹⁹¹ Jonaitis (2010), S. 23

⁹⁹² Jonaitis (2010), S. 18; Entgegen populärer Meinungen waren die *klumma* und auch die späteren Wappenpfähle jedoch kein Objekt religiöser/kultischer Verehrung.

⁹⁹³ Die Einheimischen tauschten Metalle gegen Pelze ein. Ausführlicher dazu: Jonaitis (1988), S. 18-21.

⁹⁹⁴ Im Folgenden wird die amerikanische Bezeichnung „chief“ verwendet. Das Wort Häuptling stammt ursprünglich aus Friesland und bezeichnete im 14. und 15. Jahrhundert politische und militärische Führer einer Dorfgemeinschaft. Während der europäischen Kolonialzeit wurde der Begriff auf die Führer von Stammesgesellschaften in Afrika und Nordamerika übertragen. Die Bezeichnung chief entstammt der heutigen Binnen-Perspektive.

Pelzhandel für sich zu monopolisieren und enormen Reichtum anzuhäufen. Die neue wirtschaftliche Situation zog Änderungen im sozialen Gefüge der ursprünglich in kleinen Gemeinschaften zusammenlebenden Menschen nach sich. Viele Einheimische verließen ihre traditionellen Siedlungen, um in direkter Nachbarschaft zu den großen Handelsniederlassungen zu leben. In dieser heterogenen Wohnsituation entstanden Spannungen hinsichtlich der sozialen Hierarchie, die sich in traditionellen Siedlungen meist über mehrere Generationen etabliert hatte. Status und Hierarchie wurden in dieser amalgamierten Wohnsituation nun durch die monumentalen Wappenfähle vor den Häusern ausgehandelt, die immer größer, kunstvoller und zahlreicher wurden. Neben der Abstammungslinie und Identität des Hauseigentümers visualisierten sie nun auch dessen wirtschaftliche Potenz.⁹⁹⁵

Trotz guter Handelskontakte waren bereits die ersten Jahre der Kontakte zwischen Siedlern und Einheimischen von gewaltsamen Auseinandersetzungen⁹⁹⁶ begleitet und bargen enorme gesundheitliche Risiken für die einheimische Bevölkerung. Eingeschleppte Krankheiten forderten ihre Opfer. Schätzungen zufolge dezimierte sich die Zahl der Bevölkerung der pazifischen Nordwestküste von 184 000 Menschen vor den ersten Kontakten auf noch zirka 37 000 im Jahr 1880.⁹⁹⁷ Der Demograf Robert Boyd zeigte in einer Studie, dass der sprunghafte Anstieg der Wappenfähle im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der durch Krankheiten verursachten demografischen Entwicklung gelesen werden kann. Daten bei dem Stamm der *Haida* zeigen, dass in den Jahren zweier großer Pockenepidemien (1836-46 und 1862-72) besonders viele Wappenfähle in den Dörfern auf *Haida Gwaii* aufgestellt wurden.⁹⁹⁸ Diese freistehenden Wappenfähle funktionierten als Ruhestätte der Toten.

Mitte des 19. Jahrhunderts intensivierte die *Hudson's Bay Company* ihre ökonomischen Interessen an der Küste British-Columbias und Vancouver-Islands. Im Jahr 1867 wurde die kanadische Konföderation durch vier britische Kolonien gegründet, der 1871 auch British-Columbia und Vancouver-Insel beitraten. Im Zuge dieser politischen Strukturierung wurde der Westen systematisch erschlossen und kolonialisiert. Folgen waren die Okkupation des Landes und der Abbau natürlicher Ressourcen, wie auch die Expansion des christlichen Glaubens. Die Gesetze der

⁹⁹⁵ Jonaitis (2010), S. 26; Jonaitis (1988), S. 40-42.

⁹⁹⁶ Vgl. Jonaitis (1988), S.21-26.

⁹⁹⁷ Jonaitis (2010), S. 42.

⁹⁹⁸ Boyd (1999), S. 221f.

kanadischen Regierung wurden mit repressiven und diskriminierenden Maßnahmen gegenüber den Einheimischen und deren Kultur durchgesetzt, um diese an europäische Normvorstellungen anzupassen. Kulturelle Bräuche und Glaubensvorstellungen wurden gesetzlich untersagt. Die christlichen Missionare waren Funktionsglieder dieses Assimilierungsprozesses.⁹⁹⁹

Die Reaktionen der Einheimischen waren unterschiedlich. Viele Gemeinschaften hatten der aggressiven Siedlungspolitik nach der starken Dezimierung ihrer Bevölkerung nicht viel entgegenzusetzen. Die Produktion und Aufstellung neuer Wappenpfähle kam in den meisten Gemeinschaften fast vollständig zum Erliegen.¹⁰⁰⁰ Oft wurden innerhalb des oktroyierten Rahmenwerkes Wege gefunden, an alten Bräuchen in abgewandelter Form festzuhalten, die auch von den Kolonisatoren akzeptiert wurden. Die *Haida* fügten sich dem christlichen Begräbniskult und brachten auf den Grabsteinen die Wappen des jeweiligen Verstorbenen.¹⁰⁰¹

Einige Gemeinschaften intensivierten ihre kulturellen Bräuche als Reaktion auf die restriktiven Maßnahmen. Die *Kwakwaka'wakw* richteten in den 1870er Jahren eine neue Siedlung in *Alert Bay* (Vancouver-Insel) ein. Diese Gruppe galt unter Missionaren und Indianer-Beauftragten der kanadischen Regierung schnell als besonders berüchtigt und unwillig hinsichtlich der Auflagen und Gesetze. In den 1880er Jahren begannen die *Kwakwaka'wakw* vertikale Elemente außerhalb der Häuser aufzustellen; ab der Jahrhundertwende waren diese mit figuralen Elementen verziert. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts barg *Alert Bay* sodann eine Vielzahl an figural reich gestalteten und bemalten Wappenpfählen. Den *Kwakwaka'wakw* gelang es, diese Situation bis 1922 aufrecht zu erhalten.¹⁰⁰² Das Schnitzen und feierliche Aufstellen von Wappenpfählen wurde als der visuelle Ausdruck kultureller Souveränität in Abgrenzung und im Widerstand gegen die Kultur und Politik der Einwanderer betrieben.¹⁰⁰³

Die dauerhafte Kolonisierung der Nordwestküste Kanadas durch europäischstämmige Siedler bedeutete gleichzeitig die Durchsetzung kapitalistischer Wirtschaftsstrukturen. Dies verlangte eine Neuausrichtung der Existenzsicherung, da traditionelle Formen der Subsistenzwirtschaft nicht länger aufrechterhalten werden

⁹⁹⁹ Vgl. Frideres (2011), S. 7-12.

¹⁰⁰⁰ Jonaitis (2010), S. 36.

¹⁰⁰¹ Jonaitis (2010), S. 43.

¹⁰⁰² Jonaitis (2010), S. 36ff, S.80.

¹⁰⁰³ Jonaitis (2010), S. 57.

konnten.¹⁰⁰⁴ Ein weiteres Mal ist an der Bedeutungs- und Funktionsverschiebung des Wappenpfahls der durch die Kolonialisierung verursachte Wandel indianischer Kulturen an der Nordwestküste ablesbar.

Mit dem Aufkommen der Tourismusindustrie an der Nordwestküste begannen einige der dort lebenden Angehörigen indianischer Stämme kleinformatige Wappenpfähle zu schnitzen und den Touristen zum Verkauf anzubieten. In einigen stark besuchten Orten entstanden Souvenirläden. Wappenpfähle wurden nun zum ersten Mal an Außenstehende zur Sicherung der wirtschaftlichen Existenz verkauft und zur kommodifizierte Ware – zur „tourist art“¹⁰⁰⁵. Sehr bald wurden Wappenpfähle in jeglicher Größe auch überregional in sogenannten *Curio-shops* angeboten und durch Katalog-Versandhandel verkauft. Die stark erhöhte Nachfrage führte dazu, dass Schnitzer eingestellt wurden, die ausschließlich für den Verkauf produzierten. Um 1920 wurden schließlich in Japan hergestellte Wappenpfähle aus Elfenbein und Knochen vertrieben.¹⁰⁰⁶

Diese Dekontextualisierung führte zu einem reziproken Prozess. Eine europäische und europäisch-stämmige Öffentlichkeit neigte nun dazu, Wappenpfähle mit einer als homogen angenommenen Kultur der Indianer Nordamerikas zu assoziieren, wengleich sie losgelöst von jedem Kontext verkauft wurden. Diesem bis heute wirksamen Bild versuchen viele Indianer, die von dem Tourismus leben, zu entsprechen und bieten ebenfalls Wappenpfähle zum Verkauf an, obwohl diese der Kultur, der sie angehören ursprünglich fremd sind. Dies führt dazu, dass Wappenpfähle bspw. an Verkaufsstellen in Arizona, Minnesota oder New Mexico anzutreffen sind. Mit der Kommodifizierung des Wappenpfahls wandelte sich dessen kulturelle Bedeutung und Bezeichnung. Im Folgenden wird der Terminus Totempfahl für die aus ökonomischen Gründen produzierten Objekte verwendet, wie auch für das abstrakte Konstrukt, das als Symbol einer homogen konzipierten indianischen Kultur Nordamerikas im kollektiven Bildgedächtnis des Westens verankert ist (Abb. 69).¹⁰⁰⁷ Als Indikator für die populäre Rezeption des Motivs dient hier erneut die *Walt-Disney-Company*. Donald Duck reiste bereits 1950 in das „Land of the Totem Poles“; im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden

¹⁰⁰⁴ Vgl. Frideres (2011), S. 12ff.

¹⁰⁰⁵ Dieser Vorgang der Kommodifizierung ist in Kolonialisierungsprozessen ein häufig anzutreffendes Phänomen, vgl. Phillips/Steiner Hrsg. (1999); Graburn etablierte 1976 die Bezeichnung „tourist art“. Vgl. Graburn (1976).

¹⁰⁰⁶ Jonaitis (2010), S. 78.

¹⁰⁰⁷ Jonaitis (2010), S. 99.

mehrere *Lustige Taschenbücher* in verschiedenen Sprachen publiziert in denen nahezu alle der populären Disney-Charaktere mit den Totempfählen in Berührung kamen.¹⁰⁰⁸

Der Wappen-/Totempfahl hatte bereits in den ersten 150 Jahren, in denen er durch Quellenmaterial fassbar ist, mehrere Transformationsprozesse hinsichtlich seiner Bedeutung durchlaufen. Über die Visualisierung familiärer Wappen und Traditionen entwickelte er sich zum Ausdruck wirtschaftlicher Potenz und Manifestation von Status innerhalb heterogener Gruppen. Angesichts der Besetzung einer wirtschaftlich und militärisch überlegenen Macht formten ihn die *Kwakwaka'wakw* zu einem Zeichen kultureller Souveränität und des Widerstands. Diesen Bedeutungen fügten die Europäer noch weitere hinzu.

Ab den 1880er Jahren etablierten die Betreiber der Handelsschiffe, die zwischen der Westküste der USA und Alaska verkehrten, den Tourismus als Einnahmequelle. Es entstand ein Industriezweig, in dem mehrwöchige Urlaubsreisen für wohlhabende Bewohner der amerikanischen und europäischen Großstädte angeboten wurden. Schifffahrtbetreiber und Bahngesellschaften kooperierten, um ungehinderten und komfortablen Reiseverkehr auch auf dem Land zu gewährleisten. Die Reisenden konnten sich dem Genuss ‚unberührter Natur‘ und den kulturellen Eigentümlichkeiten der indianischen Bevölkerung widmen. Die Zahlen entwickelten sich rasant. In diesem neuen Wirtschaftszweig wurde der Wappenpfahl funktionalisiert, um für einen Besuch der Region zu werben. Werbebroschüren wurden publiziert, die den Wappenpfahl als Hauptwerbeträger für eine Reise an die Nordwestküste in Szene setzten. Reiseführerliteratur pries Wappenpfähle als *den* kulturellen Höhepunkt dieser Region, gespickt mit verfälschenden Interpretationen zur ihrer Funktion und Bedeutung. Die Reiserouten verliefen entlang den Dörfern mit den aufsehenerregendsten Wappenpfahlpanoramen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war die Region bereits zum „land of the totem-pole“ stilisiert und der Wappenpfahl *das* visuelle Wahrzeichen geworden.¹⁰⁰⁹

Als in den 1920er Jahren erkannt wurde, dass die monumentalen Wappenpfähle an der Nordwestküste drohten, zu verschwinden, da die Indianergruppen keine neuen mehr herstellten, initiierte die *Canadian National Railway* eine großangelegte

¹⁰⁰⁸ Vgl. das Suchergebnis zu „Totem“ in der Disney-Comics-Datenbank
<http://coa.inducks.org/simp.php?d1=&d2=Totem&d4=&creat=&exactpg=&kind=0>

¹⁰⁰⁹ Vgl. Jonaitits (2010), S. 62-68.

„Restaurierungsaktion“ der noch existierenden Pfähle entlang der Bahnlinie in den Rocky Mountains und der Pazifikküste. Das mit staatlichen Geldern geförderte Projekt sollte die Region als touristisches Reiseziel erhalten und aufwerten. Man transferierte die noch vorhandenen Wappenpfähle der *Gitk'san* näher an der Bahnlinie und stellte sie dort auf Betonfundamenten auf, um den Zugreisenden malerische, jedoch konstruierte Ausblicke in die Landschaft British-Columbias zu verschaffen.¹⁰¹⁰

Parallel dazu, und für den blühenden Tourismus mitverantwortlich, etablierte sich unter Intellektuellen und kulturell interessierten Bürgern der USA ein Diskursfeld, das heute als „Vanishing Indian“ bezeichnet wird. Man ging davon aus, dass die Kulturen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas dem Kolonialismus nicht standhalten und binnen einiger Zeit verschwänden.¹⁰¹¹ Es entstand das romantisierende Bild einer untergehenden im Einklang mit der Natur lebenden Gesellschaft – dem ‚Edlen Wilden‘–, das man als wünschenswerten Idealzustand anführte und funktionalisierte, um Kritik an der eigenen sich dem immerwährenden Fortschritt verschriebenen Gesellschaft zu üben.¹⁰¹² In diesem vornehmlich von Intellektuellen geführten Diskurs wurden diejenigen Indianer, die sich in das importierte Wirtschaftsmodell und Kulturmodell einfügten als ‚kulturlose Störenfriede‘ betrachtet, die das Verständnis für ihre ‚ursprüngliche‘ Kultur verloren hätten.¹⁰¹³

Es formierte sich eine Bewegung, die sich der Rettung dieser ‚verschwindenden‘ Kultur verschrieben hatte. Im Fall der Nordwestküste begann man ab zirka 1880 Wappenpfähle und andere materielle Erzeugnisse der dort ansässigen Indianerstämme zu kaufen und in Museen zu transferieren.¹⁰¹⁴ Daneben wurden Fotokampagnen durchgeführt, um Wappenpfähle in ihrem als präkolonial erachteten Kontext zu dokumentieren.¹⁰¹⁵ Anthropologen beschrieben in Feldstudien die Kultur und Lebensweise verschiedener Stämme,¹⁰¹⁶ westliche Künstler malten romantisierende Bilder von verlassenen Dörfern, verfallenden Wappenpfählen und

¹⁰¹⁰ Jonaitis (2010), S. 85.

¹⁰¹¹ Dippie (1982), S.10f.

¹⁰¹² Jonaitis (2010), S. 77.

¹⁰¹³ Jonaitis (2010), S. 72.

¹⁰¹⁴ Vgl. Jonaitis (2010), S. 119-141.

¹⁰¹⁵ Vgl. Jonaitis (2010), S. 267f.

¹⁰¹⁶ Vgl. Boas (1966); Barbeau (1950).

unberührten Landschaften. Das Verlangen, Überreste der untergehenden, ehemals präkolonialen Kultur zu bewahren, wird als „Salvage Paradigm“ bezeichnet.¹⁰¹⁷

5.1.3. Postmoderne Indianness-Konstruktionen

Das Wissen über die Kulturen indianischer Völker war seit den 1970er Jahren durch Berichte in den Massenmedien enorm angestiegen.¹⁰¹⁸ Ihre Objekte und die Abbilder davon wurden ein weiteres Mal durch die große Anzahl nun elektronischer Reproduktionen umgedeutet. Auch dieses Phänomen ist am Wappenfahl symptomatisch zu beobachten. Nach seiner Umdeutung zur *Tourist Art* und zum *Totempfahl* führte die große Anzahl von elektronischen Reproduktion zu einer massenweisen Verfügbarkeit und der weiteren Ablösung aus dem Bereich indianischer Traditionen.¹⁰¹⁹ Der Totempfahl entwickelte sich zu einer Ikone in einem globalen Bildrepertoire, die lokal¹⁰²⁰ unterschiedlich materialisiert und funktionalisiert wird.¹⁰²¹

Ebenfalls hatte sich das gesellschaftliche Interesse an den indianischen Kulturen gewandelt. Im Zuge der gegenkulturellen und populärspirituellen Bewegungen in den USA der 1960er bis 1980er Jahre, konstatierte Deloria eine erneute Umdeutung und Aneignung dessen, was die weiße Gesellschaft als *Indianness* konstruierte. Man glaubte in den indianischen Kulturen Anregungen für eine positive Entwicklung der eigenen Lebenssituation zu finden, die sich von dem amerikanischen Gesellschaftsmodell der 1950er und 1960er Jahre unterscheiden sollte. Entgegen diesem als verschwenderisch, individualistisch und autoritär verurteilten Lebensentwurf warb man für ein Konzept, das auf Gemeinschaft und sozialer Harmonie gründete.¹⁰²² Die Tipis – ursprünglich Behausungen der Plains-Indianer – als Wohnorte dieser Gemeinschaften wurden zu einem deutlich sichtbaren Zeichen für die alternativen Lebensentwürfe, die man seit 1970er Jahren erprobte.¹⁰²³ Das Konstrukt ermangelte jeglicher sozialer Realität der zeitgenössischen Lebenssituation indianischer Stämme. Die von staatlicher Seite betriebene Diskriminierung und Benachteiligung der Native Americans wurde in den meisten Fällen nicht nur

¹⁰¹⁷ Vgl. Clifford (1987), S. 160.

¹⁰¹⁸ Cooke (1991), S. 141.

¹⁰¹⁹ Zum Totempfahl in Film und Fotografie vgl. Jonaitis (2010), S. 250-256.

¹⁰²⁰ Vgl. Robertson (1998), S. 197.

¹⁰²¹ Jonaitis (2010), S. 250.

¹⁰²² Hier wurde eine Idee reproduziert, die seit Jahrhunderten im westlichen Denken verankert ist und auf alle „primitiven Gesellschaften“ angewendet wird, vgl. Edgerton (1994).

¹⁰²³ Deloria (1998), S. 154f.

ausgeblendet, sondern war notwendig, um die soziale Differenz zwischen Weißen und Indianern aufrecht zu erhalten, die die Überhöhung indianischen Lebens erst ermöglichte. Assimiliertes indianisches Leben hätte nicht als Inspirationsquelle für einen alternativen Lebensentwurf dienen können, die existierende soziale Differenz hingegen garantierte indianische Authentizität.¹⁰²⁴ *Indianness* wurde ausschließlich positiv konstruiert, die Anhänger der spirituellen Bewegungen suchten Lösungsansätze für persönliche Lebensfragen, die fortwährende „Arbeit am Selbst“ war ein zentraler Punkt im alternativen Lebensmodell. Die Kostümierung mit indianisch aussehenden Kleidungsstücken oder Kopfbedeckungen, die Annahme eines vermeintlich indianisch-klingenden Fantasienamens oder das Zulegen eines persönlichen „Schutztieres“ waren wichtige Elemente beim „playing Indian“. Doch konstatiert Deloria, dass:

„postmodern Indianness had become so detached from anything real that it was in danger of lapsing into a bland irrelevance.“¹⁰²⁵

Auch das Handeln des ehemaligen Benediktinermönches Voigt muss vor dieser Folie verstanden werden. Wie auch die an die *Kumeyaay* ausgesprochene Einladung mit der Bitte indianisch anmutende Tänze in ‚historischen‘ Kostümen zur Eröffnungsfeier von *Queen Califia’s Magical Circle* aufzuführen. Auch Saint Phalle konstruiert *Indianness* losgelöst von der sozio-kulturellen Realität und Geschichte der indianischen Kulturen Nordamerikas, wenn sie schreibt:

„I have always had a great admiration for American Indian Totems. I feel they contain a spirituality, protective and mysterious glow. [...] It was a natural step after the tarot garden to be drawn to another form of spiritual art [...].“¹⁰²⁶

Sie gibt hier stereotype Annahmen über spirituelle Inhalte oder apotropäische Funktionen der historischen Wappenfähle wieder.¹⁰²⁷ Die Spiritualisierung der Wappen- und Totempfähle ist wiederum Teil der *Indianness*-Konstruktion. Die *Totems* Saint Phalles reproduzieren ein kollektives Bildwissen über nordamerikanische Indianerkulturen, das durch eine starke Stereotypisierung geprägt ist. Niki de Saint Phalles Vorgehen bei der Adaption der Bildformel *Totem Pole*

¹⁰²⁴ Deloria (1998), S. 176f.

¹⁰²⁵ Deloria (1998), S. 175.

¹⁰²⁶ NCAF, Project Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003, erste Folie, erstes handschriftliches Statement, S.3

¹⁰²⁷ Jonaitis (2010), S. 5.

reflektiert den „allegorical impulse“ in der Ästhetik der postmodernen Kunst. Angeeignet wird sich die kulturelle Bedeutung des Motivs und in *Queen Califia's Magical Circle* eine neue Bedeutung verliehen.¹⁰²⁸ Die Inkrustation der *Totem Poles* in *Queen Califia's Magical Circle* mit Edelsteinen, die im christlichen Kontext zur Überhöhung der damit ausgezeichneten Motive und Personen eingesetzt wird, überhöht hier die damit bezeichnete indianische Kultur. Dies entspricht wiederum dem Diskursfeld der Indianness-Konstruktionen. Auch vor dem theoretischen Hintergrund der Subjektkultur des konsumtorischen Kreativsubjekts ist dieses Vorgehen charakteristisch. Die Lebensstil-Kultur des postmodernen Subjekts ist geprägt durch die „dekontextualisierende und rekontextualisierende Stilappropriation“¹⁰²⁹ verschiedener Zeiten, Räume und Milieus, die als Quelle zur individualästhetischen Stilisierung funktionalisiert werden.¹⁰³⁰ Saint Phalle beschreibt dieses Vorgehen in einem Brief, der anlässlich einer Ausstellung im *Mingei International Museum San Diego* (1998) publiziert wurde:

„I feel an enormous link to every culture. I have been nourished by, looked at, loved so many different things whether it was Mexican, or American Indian, Italian or Eastern Art. I have wondered about, seen, and loved the wonders of this world. They are part of me. I feel united to other human beings, so I feel united to other cultures and feel that I am part of them. [...] I feel part of so many things, Egyptian, Indian, Japanese, Russian, Dutch, French, Spanish - Rock formations, clothing. I have followed the muse. I have followed Pan with his flute on a wonderful journey.“¹⁰³¹

5.2. Queen Califia

5.2.1. Schriftliche Quellen

Die beiden Figuren im Zentrum der kreisrunden Anlage, rekurren auf einen Entdeckermythos des neuzeitlichen Kaliforniens. Kern dieser Geschichte ist die Königin *Calafia*, die über eine Insel namens *California* und eine Gesellschaft herrscht, die ausschließlich durch Frauen gebildet wird. Die Geschichte verwendet

¹⁰²⁸ Owens (1980), S. 69.

¹⁰²⁹ Reckwitz (2010), S. 564.

¹⁰³⁰ Jameson (1989), S. 61f.

¹⁰³¹ Saint Phalle (1998b), S. 10f.

Elemente des Amazonen-Mythos aus der europäischen Kulturgeschichte und gelangte durch die europäische Expansion nach Amerika.¹⁰³²

Konkret entstammt die *Calafia* dem Kreuzritterroman *Amadís de Gaula* des spanischen Autors Garcia Ordoñez de Montalvo aus dem frühen 16. Jahrhundert – die älteste, erhaltene Ausgabe ist auf das Jahr 1521 datiert.¹⁰³³ Im fünften Buch des Romans, genannt *Las Sergas de Esplandián*, das den Kampf um Istanbul zwischen Christen und Muslimen schildert, unterstützt ein Amazonenvolk mit einem großen Heer von Kämpferinnen und Greifvögeln die muslimischen Truppen. Ihre Anführerin wird *Calafia* genannt. Diese Armee bewohnt das Königreich *California*:

„[...] Sabed que a la diestra mano de las Indias ovo una isla llamada California, mucho llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mugeres negras, sin que algún varón entre ellas oviesse, que casi como las amazonas era su estilo de bivar. Éstas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones y de grandes fuerças; la ínsula en sí, la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se fallava; las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras, en que, después de las aver amansado, cavalgavan; que en toda la isla no havia otro metal alguno. Moravan en cuevas muy bien labradas; tenían navios muchos, en que salían a otras partes a hazer sus cavalgadas, y los hombres que prendían Uevávanlos consigo, dándoles las muertes que adelante oiréis. Y algunas vezes que tenían pazes con sus contrarios, mezclávanse con toda seguridad unos con otros, y avían sus ayuntamientos, de donde se seguía quedar muchas d'ellas preñadas, y si parían hembra, guardávanla, y si varón, luego era muerto. La causa d'ello, según se sabía, era porque en sus pensamientos tenían firme de apocar los varones en tan pequeño número, que sin trabajo los pudiessen señorear con todas sus tierras, y guardar aquellos que entendiesen que cumplía para que la generación no perciese. En esta isla, California llamada, avía muchos grifos, por la grande aspereza de la tierra y por las infinitas salvaginas que en ella habitavan, los cuales en ninguna parte del mundo eran fallados; y en el tiempo que tenían fijos, ivan estas mugeres con artificios que para los tomar tenía(n), cubiertas todas de muy gruessos cueros, y traíanlos a sus cuevas, y allí

¹⁰³² Vgl. Polk (1996).

¹⁰³³ Polk (1996), S. 124; Hale (1864), S. 266.

los criavan. Y siendo ya igualados, cevábanlos en aquellos hombres y en los niños que parían, tantas vezes y con tales artes, que muy bien conocían a ellas, y no les fazían ningún mal. Cualquiera varón que en la isla entrasse, luego por ellos era muerto y comido; y aunque fartos estuviessen, no dexavan por esso de los tomar y alearlos arriba, bolando por el aire, y cuando se enojavan de los traer, dexábanlos caer donde luego eran muertos.“¹⁰³⁴

Der Erzählung in *Las Sergas de Esplandián* gingen ähnliche Amazonenkonstruktionen in mittelalterlichen Texten voraus.¹⁰³⁵ Die Idee von Inseln oder Königreichen, die ausschließlich von Frauen bewohnt werden und gewaltige Reichtümer bergen, findet sich in den *Briefen des Priesterkönig Johannes*¹⁰³⁶, in Marco Polos *Buch von den Wundern der Welt* (1298)¹⁰³⁷ und dem *Reisebericht des John Mandeville* (1357).¹⁰³⁸ Im ausgehenden Mittelalter und der Frühen Neuzeit wurde der Amazonenmythos zu einem gebräuchlichen Topos in der Literatur und bildenden Kunst.¹⁰³⁹ Insbesondere die „Neue Welt“ imaginierte man häufig als bewohnt mit den mythischen Frauengesellschaften der Antike.¹⁰⁴⁰ Dora Beale Polk zeigte auf, dass die Geschichte der Insel *California*¹⁰⁴¹ aus *Las Sergas de Esplandián* im frühen 16. Jahrhundert ein imaginärer Wunschort war, der sich in den Köpfen der spanischen Konquistadoren während der strapaziösen Reise in die Neue Welt zu einem als real angenommenen und ersehnten Ort verdichtete.¹⁰⁴² Hernan Cortés, der 1535 die heutige Baja California in spanischen Besitz nahm, benannte diese nach dem Namen der Insel aus *Las Sergas de Esplandián*.¹⁰⁴³

5.2.2. Figurationen der Calafia in der visuellen und populären Kultur Kaliforniens

Die Erzählung und ihre Verbindung zur Namensgebung Kaliforniens wurden 1864 von Edward Everett Hale publiziert und gelangte so in das öffentliche Bewusstsein

¹⁰³⁴ cap. clvii; Zitiert nach der Transkription der *Antología de libros de caballerías castellanos* Megías (2001), S. 27.

¹⁰³⁵ Polk (1996), S. 21f.

¹⁰³⁶ Vgl. Knefelkamp (1988).

¹⁰³⁷ Vgl. Portela/Toledo (2008).

¹⁰³⁸ Slater (2002), S. 83; Polk (1996), S. 21f.

¹⁰³⁹ Eine Auswahl bei Kroll (2001), S. 524-527.

¹⁰⁴⁰ Zum Amazonenmotiv in der Imagination der Neuen Welt vgl. Slater (2002), S. 81-132.

¹⁰⁴¹ Die Etymologie des Namens ist nicht eindeutig geklärt. Hier gibt es verschiedene Theorien, die über griechische und mittelalterliche bis hin zu muslimischen und indischen Wurzeln mutmaßen. Siehe dazu Polk (1996), S. 130ff.

¹⁰⁴² Polk (1996), S. 43-97; Slater (2002), S. 85f.

¹⁰⁴³ Vgl. Polk (1996), S. 121-133, Hale (1864), S. 266.

des US-Bundesstaates Kalifornien.¹⁰⁴⁴ Darauf folgend wurde die Narration in literarischen und visuellen Medien fassbar.

1926 ließ das *Mark Hopkins Hotel* in San Francisco die Maler Maynard Dixon und Frank von Sloun die repräsentative *Hall of the Dons* mit einem Wandgemäldefries ausstatten, der wichtige Ereignisse der kalifornischen Geschichte zeigt.¹⁰⁴⁵ Zu diesen wurde auch die Herrschaft der Königin *Calafia* gerechnet. Auf einer der neun Sektionen ist die Figur mit nacktem Oberkörper, vor dem sie einen Goldklumpen hält, in Frontalansicht, inmitten üppiger Grünpflanzen, vor einem Goldgrund dargestellt (Abb. 70). Ihr Kopf wird von einer kreisrunden Federkrone umgeben, ihr dunkelblauer Umhang ist mit Tierfiguren verziert. Zwei Kriegerinnen zu ihren Seiten rahmen den Bildraum. Auch diese sind halbnackt, tragen ein Schild vor sich und blicken zu den Seiten aus dem Bildraum hinaus. Die Figuren tragen Schmuckstücke aus Gold und Türkis. Gemeinsam mit der Federkrone sollten diese offenbar eine indianisierende Lesart der Figurengruppe garantieren. Durch die Adaption des Goldgrundes aus der christlich-europäischen Bildtradition werden die Figuren in einem irrealen Raum platziert. Der Blick *Calafias* ist frontal in den Betrachterinnenraum gerichtet. Größe, Umhang und Federkrone markieren eine hervorgehobene Bedeutung der Figur. Die gesamte Bildkomposition ist ruhig und statisch, auch hier werden christliche Darstellungsmodi des Mittelalters adaptiert, um Heilige und himmlische Personen darzustellen. *Calafia* wird mit ihren Gefährtinnen durch diese Art der Darstellung in eine raumzeitlich unbestimmbare Dimension entrückt.

1937 erschuf Lucile Lloyd im State Building in Los Angeles das dreiteilige Wandgemälde *The Origin and Development of the Name of the State of California*.¹⁰⁴⁶ Vor einer sich in die Ferne erstreckenden Landschaft, die von einer Bergkette abgeschlossen wird, schwebt *Calafia* im mittleren Bildfeld auf einem Thron sitzend (Abb. 71). Sie bildet den oberen Abschluss einer Mandorla, auf der männliche Figuren stehen, die für das Leben im US-amerikanischen Westen charakteristische Tätigkeiten ausführen.¹⁰⁴⁷ Davor steht in Rückenansicht ein Ehepaar, das die Szenerie betrachtet. Die Frau trägt ein Kind in ihrem Arm, der

¹⁰⁴⁴ Hale (1864).

¹⁰⁴⁵ Bingham/Denenberg (1990), S. 55.

¹⁰⁴⁶ Heute im California State Capitol Museum

<http://capitolmuseum.ca.gov/VirtualTour.aspx?Content1=1282&Content2=1094&Content3=1098> [7.12.2013]

¹⁰⁴⁷ z.B. ein Goldwäscher, ein Banjospieler, ein Mönch.

Mann eine Spitzhacke in seiner Linken, seine rechte Hand ruht auf der Schulter der Frau. Die Komposition, die Mandorla und die Elevation der Figur mobilisieren europäisch-christliche Darstellungstraditionen. Die Figur der *Calafia* adaptiert durch ihre Körperhaltung und den Schmuck mesoamerikanische Elemente (Abb. 72). Auffallend ist die völlige Abwesenheit der Frauengesellschaft. Stattdessen werden der *Calafia* männliche Figuren zugeordnet, die die Geschichte Kaliforniens personifiziert visualisieren.¹⁰⁴⁸ Der mythische Stoff tritt hier zurück, *Calafia* wird in die Rolle einer Nationalallegorie gerückt.

Ab den 1990er Jahren ist das *Calafia*-Motiv in der populären Kultur Kaliforniens fassbar. Womöglich sorgte die populärwissenschaftliche Publikation *Assembling California* von John McPhee 1993 für ein Wiederaufleben der Legende. Der Autor erzählt romanartig eine Theorie zur geologischen Geschichte Kaliforniens, die Teile des amerikanischen Westens als Ansammlung ozeanischer Inseln begreift, die sich an die Kontinentplatte angelagert hätten. In diesem Zusammenhang erwähnt er die neuzeitliche Suche nach utopischen Inseln zu denen er die *Calafia*-Legende rechnet. Seine Beschreibung legt den Fokus auf die Frauengesellschaft und deren Gewalttätigkeit gegenüber Männern:

„Know, then, that on the right hand of the Indies , there is an Island called California, very close to the side of the Terrestrial Paradise, and it was peopled by black women, without any man among them, for they lived in the fashion of Amazons. They were of strong and hardy bodies, of ardent courage and great force. Their island was the strongest in all the world, with its steep cliffs and rocky shores. Their arms were all of gold, and so was the harness of the wild beasts which they tamed and rode. For, in the whole island, there was no metal but gold.[...] The wild beasts were griffins – half lion, half eagle – which the women rode through the air into battle, and which they trapped as fledglings. To the griffins they fed the voyaging men who came their way, and their own male infants.“¹⁰⁴⁹

Seit den 1990er Jahren formieren sich in Kalifornien Gruppen, die die *Calafia*-Legende zur Konstruktion einer spezifischen Gruppenidentität verwenden. Afro-amerikanische Gruppen etablieren eine kalifornische Identität, die ihre historischen Wurzeln nicht auf das Schicksal afrikanischer Sklaven zurückführt, sondern auf diese

¹⁰⁴⁸ vgl. Ebenda.

¹⁰⁴⁹ McPhee (1993), S. 105f.

Legende.¹⁰⁵⁰ 2004 fand im *African American Historical and Cultural Society Museum* in San Francisco eine *Queen Califia* Ausstellung statt, die weitere Darstellungen *Calafias* aus der Hand afro-amerikanischer Maler zeigte (Abb. 73).

Die *Walt Disney Company* beschäftigte sich ebenfalls mit der Legende. 2001 wurde die Sektion *Disney's California Adventure Park* im bestehenden *Disneyland Resort* in Anaheim [CA] eröffnet. Eine der Attraktionen war ein Filmtheater in dem zwischen 2001 und 2008 der 20 minütige Film *Golden Dreams – A Cinematic California Adventure* gezeigt wurde. An der gebogenen Außenwand des Filmtheaters befand sich ein Wandgemälde, das *Queen Califia* mit einem Grizzlybären an ihrer Seite mit wehenden Haaren auf einem Wolkenkranz, vor einer goldgelb strahlenden Sonne zeigt. Hinter ihr führt der Blick in eine hügelige Landschaft. Von rechts nähern sich Menschen, die zum Teil flehend ihre Arme erhoben haben (Abb. 74-76).¹⁰⁵¹

In dem Film wird das Publikum von *Queen Califia* durch die kalifornische Geschichte geführt. *Calafia* wird von Whoopi Goldberg verkörpert (Abb. 77). Die Geschichte Kaliforniens wird durch exemplarische Einzelschicksale der jeweiligen Zeit vermittelt. Der Film beginnt mit dem präkolonialen Leben in Kalifornien. Es folgen Lebensgeschichten von Einwanderern aus den verschiedenen Teilen der Welt und deren Errungenschaften in Kalifornien. Das 20. Jahrhundert wird durch reale Geschichten dargestellt. Der durch die Filmindustrie zu Reichtum gekommene Louis B. Mayer erzählt von seinem Aufstieg „vom Tellerwäscher zum Millionär“. Ein noch junger Steve Jobs wird als prophetischer Seher inszeniert, der von den hohen Verkaufszahlen seiner zukünftigen Computer überzeugt ist.

Queen Califia stellt sich zu Beginn des Films als der „Spirit of the whole place“ vor. Sie erscheint durch die Zeiten hinweg in verschiedenen Kostümen und interagiert mit den Akteuren, indem sie diese ermutigt, ihren „Golden Dream“ weiter zu gehen. Den Abschluss des Filmes bildet ein Plädoyer von Whoopi Goldberg – es ist nicht eindeutig, ob in der Rolle der *Queen Califia* oder als Whoopi Goldberg – in dem sie erklärt, der Ort Kalifornien verfüge über einen ‚besonderen‘ Charakter, an dem

¹⁰⁵⁰ Einen guten Einblick mit weiterführenden Links geben: <http://www.blackpressonline.com/calblkhistory.html> [9.6.2011]; <http://www.beforebc.de/Related.Subjects/Queen.Califia.and.California/02-16-900-09.html> [9.6.2011]

¹⁰⁵¹ Das Gebäude wurde 2009 abgebrochen um einer neuen Architektur Platz zu machen, in der *The Little Mermaid: Ariel's Undersea Adventure* aufgeführt wird. Lediglich der Eingangsbau blieb erhalten. Hier handelt es sich um eine Rotunde, die die Form des *Palace of Fine Arts* in San Francisco kopiert. Vgl. <http://www.yesterland.com/golden.html> [20.12.2013]

Träume besonders leicht wahr würden und die Zuschauerin anspricht, an der Aufrechterhaltung dieses Traumes mitzuarbeiten:

„Dreams definitely do have a way of coming true around here. Different People from all over the planet come together in a beautiful place with endless dreams, of ideas and energy. You gotta line up for something special. And the people just keep coming. Because the dream of a good life is everyone’s dream. So you (deutet mit Finger in die Kamera) YOU, you keep those dreams alive“¹⁰⁵²

Das Theater fasst 350 Gäste. Über sieben Jahre hinweg wurde der Film mehrmals täglich aufgeführt. Nach 2008 fanden noch Vorführungen vor Schulklassen im Rahmen des *Disney Youth Education Series* Programms statt.¹⁰⁵³ Es muss davon ausgegangen werden, dass eine immense Anzahl von Besuchern den Film gesehen hat.¹⁰⁵⁴

An der Inszenierung *Calafias* in der *Disney*-Verfilmung lassen sich einige interessante Aspekte beobachten. Ihre durch die Zeiten der kalifornischen Geschichte wiederkehrenden Auftritte markieren sie als zeitliche und räumliche Grenzgängerin. Die Darstellung an der Außenwand des Theaters in dem Wolkenkranz greift auf eine christliche Bildtradition zurück, in der Wolken eingesetzt werden, um die Figuren vom irdischen Bereich zu separieren und in einer transmundanen Sphäre zu verorten. Im Film wendet sich *Queen Calafia* mehrmals mit aufmunternden und anspruchsvollen Worten an die Akteure („Be strong“, „Keep dreamin’“, „Trust me in this one!“). Gemeinsam mit dem Plädoyer am Ende des Films wird *Calafia* als eine übernatürliche Helferin inszeniert, die besonders die Realisierung individueller Lebensziele unterstützt und deren Tätigkeitsbereich auf den heutigen US-Bundesstaat Kalifornien begrenzt ist. Die oft mit Kalifornien assoziierten Hoffnungen und Erwartungen auf schnellen Reichtum, Glück und ein besseres Leben – der *Golden/Californian Dream*¹⁰⁵⁵ – werden in der *Calafia* personifiziert dargestellt.

Saint Phalle adaptiert hier, wie bereits in den 1960er Jahren und dem *giardino dei tarocchi*, ein Thema, das in der populären Kultur präsent war. Ihre *Califia*-Figur basiert hingegen auf weiteren Syntheseleistungen.

¹⁰⁵² Aus dem Video auf Youtube transkribiert: <http://www.youtube.com/watch?v=KMzLBteDxZQ> [10.09.2011]

¹⁰⁵³ <http://www.yesterland.com/golden.html> [9.6.2011]

¹⁰⁵⁴ 2004 verzeichnete der *California Adventure Park* 5,6 Millionen Besucher, Bierling (2006), S. 207.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Starr (1985-2009).

5.2.3. Adaptionen einer US-amerikanischen Ikone Die Statue of Liberty

In den Jahren 1993 und 1994 gestaltete Saint Phalle acht kolorierte Siebdrucke, die als Portfolio unter dem Titel *Californian Diary* zusammengestellt wurden. Die Blätter zeigen den für die Künstlerin charakteristischen Stil der Kombination von Text und Bild. Blatt sechs trägt den Titel *Order and Chaos* (Abb. 78) und zeigt Saint Phalles Interpretation der *Statue of Liberty* vor einem weißen Hintergrund. Die *Statue of Liberty* ist eindeutig erkennbar an einer hellhäutigen Frauenfigur mit den charakteristischen Elementen des Strahlenkranzes, der Fackel in der hoherhobenen Rechten, der Tunika und der Schrifftafel in der linken Hand. Der dazugehörige Text beschäftigt sich nicht mit der Bedeutung der *Statue of Liberty* für die amerikanische Geschichte und Gesellschaft, sondern gibt Einblick in Saint Phalles Konzeption einer abstrakter gedachten *Goddess of Liberty*. Diese Figur setzt sie mit dem „Spirit of the Tarot“ in Bezug. Als zentrale Elemente der *Goddess of Liberty* werden die dialektischen, sich gegenseitig regulierenden Prinzipien Chaos und Ordnung genannt, die durch das Feuer in der rechten und das Buch in der linken Hand symbolisiert werden.¹⁰⁵⁶

Das darauffolgende Blatt sieben mit dem Namen *Queen Califia* (Abb. 79) zeigt eine Wüstenlandschaft. Der langrechteckige Bildraum wird in drei horizontale Ebenen unterteilt. In einem orangeroten Himmel ist ein gelber Sonnenball im Begriff, hinter einer Bergkette zu verschwinden, die die mittlere Ebene des Bildraumes bildet. Die Bergkette wird durch dunkelbraune Konturlinien erzeugt, deren Zwischenräume mit Farbfeldern, in ocker, grün und pink und Text gefüllt sind. Im sandfarbenen Wüstenboden vor der Bergkette steht eine dunkelhäutige Figur in einem aufwendig verzierten Kleid, blondem langen Haar und einer dreizackigen Krone. Im Gegensatz zur *Goddess of Liberty* auf dem vorhergehenden Blatt, trägt *Queen Calafia* – ihr Name ergibt sich aus der Beschriftung der Figur – keine Gesichtszüge. Von ihren ausgebreiteten Armen führen gestrichelte Linien zu acht Phantasiewesen und Gegenständen, die teilweise beschriftet sind. Es handelt sich um einen Schlüssel, einen blauen Hund („blue dog“), einen Totenschädel mit geöffnetem Mund („lord of the underworld“), ein kleines unbestimmbares Wesen in der Form eines Nagetiers, ein vierbeiniges Wesen mit Hörnern („funny animal“), eine Spielkarte (der Karo

¹⁰⁵⁶ „The Goddess of Liberty. In her right hand the fire of chaos exploding, creative purifying the book? Order? I am convinced she is connected to the spirit of the Tarot, Rota, Tora. She holds her book (word) of inner secrets in her left Hand.[...]“

fünf), eine sechsbeinige Spinne („scary spider“) und eine Schlange. *Calafia* und die *Goddess of Liberty* werden antithetisch konzipiert. Die hellhäutige *Goddess of Liberty* thematisiert vor einem weißen Bildgrund die abstrakten Prinzipien Ordnung und Chaos und verkörpert den für das Selbstverständnis der westlichen Demokratien fundamentalen Gedanken der Freiheit. Die dunkelhäutige *Calafia* wird in einer Wüstenlandschaft als Herrscherin über die ihr beigegebenen animalischen Wesen visualisiert.¹⁰⁵⁷

Im weiteren Bildfindungsprozess, der in Escondido aufgestellten *Califia*, verschmelzen diese beiden Figurationen. Sichtbar wird dies an zwei Kleinplastiken aus dem Jahr 2000. Es handelt sich um den *Tree of Liberty* und das Modell für die monumentale Califiaplastik, das als Teil des dritten Modells in Escondido ausgestellt wurde.

Der Stamm des *Tree of Liberty* besteht, ähnlich wie der *Baum des Lebens* im *giardino dei tarocchi*, aus mehreren sich um- und ineinander windenden Schlangen, deren Köpfe sich in der ‚Baumkrone‘ in verschiedene Richtungen ausdehnen und so eine Art Plattform erzeugen. Darauf steht die hier relevante dunkelhäutige Figur (Abb. 80). Diese trägt ein goldenes, eng anliegendes Gewand, das die linke Brust und Schulter freilässt. Ihren linken Arm hält sie parallel zum Körper nach unten, den Rechten hält sie rechtwinklig, locker nach oben. Er endet in einem goldenen Fackelhalter mit rot auflodernder Flamme. Auf ihrem Kopf trägt sie einen goldenen, regelmäßig geformten Strahlenkranz. Die Parallelen zur *Statue of Liberty* sind durch die ikonische Körperhaltung mit dem Strahlenkranz und der Fackel unschwer zu entschlüsseln. Die exakt gleiche Figur war Teil des dritten Modells zu *Queen Califia's Magical Circle* (Abb. 81). Dort steht sie auf dem Rücken des großen Vogels im Zentrum, noch einmal erhöht auf einem goldenen Sockel. Anstelle der Fackel trägt die Figur hier einen blauen Vogel in ihrer erhobenen rechten Hand.

Die Körperhaltung der monumental realisierten *Califia* weicht nur geringfügig von diesen beiden Kleinplastiken ab (Abb. 82). Ihre Haltung wirkt dynamischer, ihr linker Arm greift weiter in den Raum hinein und das Gewand wurde zu einem Anzug umgestaltet. Die ikonische Fackel und der Strahlenkranz wurden ausgetauscht. Der Strahlenkranz wird durch lang nach hinten wallende Haarsträhnen ersetzt, die Fackel durch die kleine Vogelplastik. Saint Phalle verzichtet auf indianisierende Elemente,

¹⁰⁵⁷ Man könnte argumentieren, dass Saint Phalle hier eurozentrische und rassistische Perspektiven weiterführt.

wie sie bei den Darstellungen Lloyds und Dixons eingesetzt wurden und unterstreicht durch die Mobilisierung visueller Codes, die der europäischen Bildtradition der USA entstammen, die europäische Herkunft dieser Figur.

Die hier anzutreffende räumliche Disposition weist weitere Analogien zur *Statue of Liberty* im New Yorker Hafenbecken auf. Beide Figuren stehen auf einem monumentalen Sockel innerhalb einer Insel. Die *Statue of Liberty* steht sowohl auf einer realen Insel im New Yorker Hafen, wie auch innerhalb der sternförmigen Festungsmauer von Fort Wood.¹⁰⁵⁸ Diese Festungsmauer korrespondiert mit der Außenmauer von *Queen Califia's Magical Circle*, die für die Abgrenzung von der Umgebung sorgt.¹⁰⁵⁹ Queen Califia ist leicht nach Südwesten ausgerichtet und entspricht der Ausrichtung der *Statue of Liberty* nach Südosten. Auf diese Weise umschließen beide Figuren das US-amerikanische Festland und besetzen die Orte symbolisch mit Konzepten, die auf dem europäischen Festland geformt und in die Neue Welt exportiert wurden. *Queen Califia* bildet so einen monumentalen Gegenpol zur *Statue of Liberty* an der Ostküste. Die aufgezeigten formalen Parallelen zu der neoklassizistischen Tradition der *Statue of Liberty*, werden jedoch durch die Mobilisierung einer Weiblichkeitsformel erweitert.

5.2.4. Kämpferische Frauen in der europäischen Kulturgeschichte

Die in der *Calafia*-Geschichte aktualisierte Weiblichkeitsformel ist gemeinhin unter dem Begriff der Amazone bekannt. Kernelemente sind ein innerweltliches Imperium, das von kriegerischen Frauen unter Ausschluss von Männern gebildet wird. Aktualisierungen dieser Formel greifen häufig auf Namen und Orte antiker Versionen zurück. So stammt die Bezeichnung Amazonen aus der Kultur des antiken Griechenlands. Dort wurden diese als männerhassende, kriegsfreudige Frauen, Töchter des Gottes Ares und der Nymphe Harmonia, konstruiert.¹⁰⁶⁰ In der griechischen Gesellschaft diente die Amazonengesellschaft zur Konstruktion des kulturell Anderen, um die etablierte Ordnung in ihrer Idealform zu legitimieren. Wurden Frauen in dieser Gesellschaft nur innerhalb des häuslichen Rahmens geduldet und waren von dem öffentlichen Leben ausgeschlossen, so kehrten die

¹⁰⁵⁸ Vgl. Trachtenberg (1976).

¹⁰⁵⁹ Würde man die Parallelisierung weiter führen, könnte man auch beobachten, dass die Schlangenmauer analog zur natürlichen Inselsituation steht und die acht Totems der sternförmigen, achteckigen Festungsmauer entsprechen.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Tyrrell (1984), S.47

Amazonen dieses Ordnungssystem durch ihren Lebensstil ins Gegenteil um.¹⁰⁶¹ Die Amazonen werden als attraktive, auf Männer anziehend wirkende Frauen konstruiert, die mit den Männern patriarchaler Gesellschaften in der Jagd und dem Krieg konkurrieren. Sie vereinigen sich mit ihnen und gebären Kinder, töten jedoch die männliche Nachkommen oder übergeben sie. In kämpferischen Auseinandersetzungen besiegen sie alle Männer, bis auf den Helden der Geschichte.¹⁰⁶² Der Ruhm eines eine Amazone bezwingenden antiken Heroen wird häufig gesteigert, indem die Amazonenkönigin dem Helden erliegt und sich ihm – häufig aus Liebe – unterordnet.¹⁰⁶³ Die Gemeinschaft der Frauen wird in allen Fällen ausgerottet.¹⁰⁶⁴ Auf diese Art verläuft auch die Amazonenkonstruktion in Montalvos *Las Sergas de Esplandián*. Die von den Amazonen bereitgestellte Unterstützung zur Verteidigung Istanbuls scheitert, da die Greifvögel es nicht vermögen, zwischen Feind und Freund zu unterscheiden. Die Königin *Calafia* unterliegt im Zweikampf und verliebt sich in den christlichen Helden Esplandián. Als Gefangene sendet sie ihren Gefährtinnen die Botschaft, von der Unterstützung der Muslime abzusehen, konvertiert zum Christentum und heiratet den Cousin des Heroen.¹⁰⁶⁵

Es existieren einige Aktualisierungen der Amazonenformel in denen die Frauengemeinschaft fortbesteht. Christine de Pizan (1365-1429) adaptierte im *Livre de la Cité des Dames* (1405) das Element einer autarken Frauengemeinschaft, die sie in eine Linie mit den antiken Amazonen stellt.¹⁰⁶⁶ Die Frauengemeinschaft wird dort bis in eine unbestimmte Zukunft aufrechterhalten.¹⁰⁶⁷ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in den 1970er Jahren ist ein Anstieg ähnlicher Entwürfe autarker Frauengemeinschaften zu beobachten.¹⁰⁶⁸ Es handelt sich häufig um politisch motivierte Utopien alternativer Gesellschaftsorganisationen, die teilweise auf dem völligen Ausschluss von Männern gründen.¹⁰⁶⁹

In der visuellen Realisierung des *Calafia*-Stoffs verzichtet Saint Phalle auf die Thematisierung der Frauengemeinschaft und konzentriert sich, ähnlich den aufgezeigten zeitgleichen Aktualisierungen, auf die Figur der *Calafia*. In deren

¹⁰⁶¹ Tyrell (1984), S. 40f.

¹⁰⁶² Tyrell (1984), S. 66.

¹⁰⁶³ Schubart (2007), S. 36.

¹⁰⁶⁴ Kroll (2004), S. 56.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Beebe/Senkewicz (2001), S. 9f.; Weinbaum (1999), S. 132.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Zimmermann (2002), S. 72f.

¹⁰⁶⁷ Kroll (2010), S. 226f.

¹⁰⁶⁸ Bartkowski (1989), S. 7; Jansen (2011).

¹⁰⁶⁹ Vgl. Schraut (2002), S. 395; Roß (1998); Bartkowski (1989); Holland-Cunz (1988).

Inszenierung rückt Saint Phalle durch die goldene Gewandung und Beigabe des Greifvogels Aspekte in den Vordergrund, die den Fokus auf die kriegerische Komponente der Figur legen. Der Greifvogel ist in der Legende das eigentliche Tötungswerkzeug der Kriegerinnen und speziell auf die Tötung von Männern abgerichtet:

„On this island called California there were many griffins, [...]. When these griffins had offsprings the women ingeniously covered themselves in coarse hides in order to capture the young; then they took them back to their caves, where they raised them. When their plumage was even, they fed them so often and so cleverly with the captured men and the boys they bore that the griffins became well acquainted to the women and never harmed them in any way. Therefore, every man who ventured onto the island was immediately killed and devoured by the griffins; and even though they had eaten their fill, they never for that reason stopped seizing the men, carrying them aloft as they flew through the air and, when they tired of carrying them, dropping them to their certain deaths.“¹⁰⁷⁰

Die Betonung des kriegerischen Aspekts einer Frauenfiguration mobilisiert innerhalb des kunsthistorischen Kontextes ebenfalls Darstellungsmodi von Herrscherinnenrepräsentationen. Im 17. und 18. Jahrhundert adaptierten Frauen des Hochadels Attribute der antiken Amazonen oder kriegerischer Göttinnen.¹⁰⁷¹ Einzelporträts der Anne Marie Louise Bourbon-Orléans, Herzogin von Montpensier (1664) und der Olympia Mancini, Gräfin von Soissons (um 1700) zeigen diese mit kriegerischen Attributen und Requisiten, wie dem Schild, dem Brustpanzer als Mieder, dem Speer und offenem wehendem Haar. Die Darstellung der Maria de Medici aus dem Jahr 1622, von Rubens im Rahmen des von ihr beauftragten Medici-Zyklus für das *Palais du Luxembourg*, zeigt diese als römische Kriegsgöttin Bellona auf dem Schlachtfeld und legitimiert damit die Interims-Herrschaft Maria de Medicis über Frankreich. Die lothringische Aristokratin Alberte-Barbe de Sainte Baslement befehligte während des dreißigjährigen Krieges die militärische Verteidigung ihre Besitztümer gegen die feindlichen Truppen. Ihr Reiterbildnis von Claude Deruet vor ihren Ländereien erinnert an diese Tat und inszeniert sie als siegreiche und wehrhafte Herrscherin.

¹⁰⁷⁰ Beebe/Senkewicz (2001), S.11.

¹⁰⁷¹ Einführend dazu: Lynn (2008); Dixon (2002); Maclean (1977).

Die Darstellungsmodi dieser Frauen dienen als Legitimationsstrategien für ihre Herrschaft und Memorierung ihrer Taten und Regierungszeiten.¹⁰⁷² Wurde dem Geschlecht der Frau in der Frühen Neuzeit Schwäche, Unstetigkeit und Phlegma zugewiesen,¹⁰⁷³ bot die Aktualisierung kämpferischer Weiblichkeitsbilder aus der Antike eine Möglichkeit, diese kulturellen Konstruktionen bildlich aufzubrechen. Diese Elemente wurden subtil mit gängigen Stereotypen von Weiblichkeit, wie Keuschheit und Schönheit verknüpft, um die gesellschaftliche Akzeptanz dieser Darstellungen zu garantieren.¹⁰⁷⁴

Neben diesen kunsthistorischen Bezügen steht Saint Phalle mit der Betonung des kriegerischen Aspektes der *Califa* thematisch ebenfalls den Entwicklungen in den populären Medien nahe. Seit 1980er Jahren sind im Kinofilm und in Fernsehserien gehäuft kämpferische Frauenfiguren zu beobachten. Zum Beispiel Grace Jones als Amazone *Zula* in *Conan der Zerstörer* (1984), Brigitte Nielsen in *Red Sonja* (1985) (Abb. 83) oder Lucy Lawless in der TV-Serie *Xena Warrior Princess* (1995-2001). Prominentestes Beispiel des 20. Jahrhunderts ist *Wonder Woman*, erdacht von dem amerikanischen Psychotherapeuten William Moulton Marston, die seit 1941 bei *D.C Comics* bis heute publiziert wird.¹⁰⁷⁵ Nach eigenen Aussagen beabsichtigte Marston das identifikatorische Potential von Comics für die Persönlichkeitsbildung bei Jugendlichen zu nutzen, indem er eine weibliche Identifikationsfigur für Mädchen erschuf.¹⁰⁷⁶ Sein Konzept der *Wonder Woman* rezipiert Namen aus antiken Versionen. Auf der bisher unentdeckten Insel *Themyscira* lebt ein Staat von Frauen unter der Königin *Hippolyta*, deren Tochter Diana zur Figur der *Wonder Woman* wird. Mit einem amerikanischen Geheimagenten, der auf der Insel strandete, zieht sie in die zivilisierte Welt, um dort das um sich greifende Unheil zu beenden. Die Heldin ist mit einem magischen Lasso und kugelabwehrenden Armbändern ausgestattet (Abb. 84).¹⁰⁷⁷

Wonder Woman ist ein frühes Beispiel für die Umdeutung und Platzierung des Amazonenmotivs in einem androzentrischen Gesellschaftsmodell. Die männerhassende Amazone der Antike, die als Gegenbild zu existierenden Strukturen konstruiert wurde, wird durch das Motiv der helfenden Amazone ersetzt. In der

¹⁰⁷² Busse (2010), S. 229.

¹⁰⁷³ Busse (2010), S. 230.

¹⁰⁷⁴ Kroll (2004), S. 62.

¹⁰⁷⁵ Robinson (2004), S. 15; Emad (2006), S. 956.

¹⁰⁷⁶ Robinson (2004), S. 46.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Emad (2006), S. 958-965; Zur Geschichte bis zirka 2002, vgl. Daniels (2004).

neuen Narration verschwindet die Frauengemeinschaft zugunsten einer Gruppe von Personen, die die guten Kräfte der patriarchalen Gesellschaft symbolisieren. Diese Narration interpretiert die Amazone nicht als eine Figur, die das Patriarchat zerstören möchte, sondern als eine Person, die es gegen das Böse verteidigt und es auf diese Weise anerkennt.¹⁰⁷⁸ An der Figur von *Wonder Woman* wird dies durch ihre Kostümierung mit der amerikanischen Nationalikonographie evident. Ihr Anzug aus roten, weißen und blauen Farben wird von *Stars and Stripes* und einem Adler geziert.¹⁰⁷⁹

Nachverfolgen lässt sich diese Umdeutung innerhalb des Films *Conan der Zerstörer* an der Figur der *Zula* (Abb. 85). Die von Conan angeführte Gruppe trifft in einem Dorf auf die beim Diebstahl gefangen genommene *Zula*, deren Gefährtinnen bereits getötet wurden. Die Figur schließt sich der Gruppe an und wird im Laufe des Films durch den Kontakt mit der Gemeinschaft ‚zivilisiert‘. Aus der eingangs archaisch gezeichneten Figur, die praktisch unbekleidet mit einem simplen Stock kämpft und animalisches Kriegsgeheul ausstößt, wird am Ende des Films die oberste Kriegsherrin im Reich einer jungfräulichen Königin.¹⁰⁸⁰ Eine ähnliche Entwicklung durchläuft die Figur *Xena*, auf die Herkules in einer Folge der TV-Serie *Hercules: The Legendary Journeys* (1994-1999) trifft. In weiteren Folgen wandelt sie sich durch den Kontakt und eine Liebesbeziehung mit Herkules, von einer Bösewichtin zu einer ‚guten‘ Kriegerin, die moralischen Prinzipien folgt (Abb. 86).¹⁰⁸¹

Obwohl die Konzipierung einer kriegerischen Frauenfigur durch Saint Phalle mit der Entwicklung in den populären visuellen Medien dieser Zeit korrespondiert, folgt sie nicht den Paradigmen dieser Figuren. Die *Califia* verbündet sich nicht mit der existierenden Ordnung, vielmehr wird sie, durch die räumliche Strategien, die ein Drinnen und Draußen etablieren, außerhalb dieser Ordnung stehend verortet. Im Sinne des Gegenkunst und Gegenwelt-Paradigmas attackiert sie nicht die bestehende Norm, sondern entzieht sich den normativen Mechanismen des Systems.

Eine Auswertung der Texte zu der *Califia* zeigt eine von Saint Phalle vorgenommene Verortung in einer transzendenten Sphäre. Diese Konstruktion der *Califia* zeigt die für postmoderne Subjektkulturen charakteristische Bricolage-Tätigkeit auch im religiös-spirituellen Bereich.

¹⁰⁷⁸ Schubart (2007), S. 231.

¹⁰⁷⁹ Emad (2006), S. 955.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Schubart (2007), S. 232f.

¹⁰⁸¹ Vgl. Schubart (2007), S. 236- 243; Stuller (2010), S. 70-73.

5.2.5. *Califia – Individualreligiöse Bricolage*

Dass neben den Glaubenssystemen der etablierten und institutionalisierten Religionen ein unüberschaubares Feld an individuellen Glaubensvorstellungen existiert, rückte 1967 mit der Abhandlung *Die unsichtbare Religion* des Soziologen Thomas Luckmann in den wissenschaftlichen Fokus.¹⁰⁸² Diesem Feld wurden unterschiedliche Namen zugewiesen.¹⁰⁸³ Die „Privatisierung“ von Religiosität, sieht Luckmann durch die Fragmentarisierung der modernen Industriegesellschaften verursacht, durch die religiöse Institutionen an Reichweite verlieren.¹⁰⁸⁴ Die Menschen sehen sich hingegen einem „Markt der Religionen“¹⁰⁸⁵ gegenüber, organisieren sich in kurzzeitigen Gruppenverbänden oder konsumieren über Bücher, Reisen und das Internet fremdartige Glaubensweisen und Riten. Dadurch entsteht eine individuelle *Bricolage*¹⁰⁸⁶ inhaltlicher Fragmente, die aus einer religiösen oder als religiös empfundenen Tradition extrahiert und in einem eigenen, nicht zwingend stringenten Sinnkosmos synthetisiert werden.¹⁰⁸⁷ Ähnlich operierte Saint Phalle bei der Konstruktion ihrer *Califia*-Figur und deren Einbettung in den Figurenkosmos in *Queen Califia's Magical Circle*.

Die Textfragmente in dem bereits vorgestellten Blatt Nummer sieben des *Californian Diary* aus dem Jahr 1995 ermöglichen einen tieferen Einblick in die Saint Phallsche Konstruktion der Califia-Entität (Abb. 80). Die Texte sind in der Wir-Perspektive verfasst. Der Eintrag „Dear Diary“ in der oberen linken Hälfte macht deutlich, dass Saint Phalle selbst als Erzählerin auftritt. Es wird von einem Ausflug mit der langjährigen Freundin Marina Karella in die *Borrego*-Wüste berichtet. Erzählt wird von der gemeinsamen Begegnung der *Califia*-Entität:

„We had an extraordinary vision there was the mighty Amazonqueen wo ruled California in Legend. Here she was.“

Es folgen Textfragmente, aus denen Informationen über die Funktion und Verortung dieser Entität ableitbar sind. So steht sie mit einem Gott der Unterwelt in Kontakt „Queen Calafia makes friends with the God of the underworld“,¹⁰⁸⁸ wird jedoch nicht dort, sondern weltimmanent verortet, wenn es heißt: „Her magic rays penetrate the

¹⁰⁸² Vgl. Luckmann (1991).

¹⁰⁸³ Z.B. „außerkirchliche Religiosität“; „Religion ohne Institution“; „implizite Religion“; „neue religiöse Szenerie“; eine Auflistung bei Wunder (2005), S. 9.

¹⁰⁸⁴ Luckmann (1991), S. 56f.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Zinser (1997).

¹⁰⁸⁶ Lévi-Strauss (1973).

¹⁰⁸⁷ Bochinger u.a. (2005), S. 133-151.

¹⁰⁸⁸ Die Bezeichnungen auf dem Blatt wechseln zwischen Califia und Calafia.

Land [sic!].“ und „The fearless queen tames animals“. Konkret scheint ihr Zuständigkeitsbereich mit dem Gebiet des Staates Kaliforniens übereinzustimmen, da dessen Entstehung auf ihre Initiative zurückgeht:

„Queen Calafia, attracted islands and bits of continents to drift together and assemble. The new found land became California.“

Hier wird die geologische Theorie evident, die McPhee in seinem Buch vorstellte.¹⁰⁸⁹ Calafia scheint, wenn es von den Menschen gewünscht wird, als Schutzinstanz aktiv werden zu können. Diese Dienste wurden jedoch seit längerer Zeit nicht verlangt: „Calafia feels forgotten. No one is asking her protection.“ Die zurückgewiesene Calafia überzieht das Land deshalb von Zeit zu Zeit mit Erdbeben: „When she is angry she sends quakes.“ Die Entität fordert einen Tempel zu ihren Ehren: „She told us she wants a temple built in her honor.“

Führt man diese Komponenten mit weiteren Erläuterungen Saint Phalles zur *Califia*-Entität zusammen, ergibt sich folgendes Bild: Saint Phalles *Califia* ist eine transzendente Instanz, die formend in die materielle Welt eingriff, um sich ein Gebiet zu erschaffen. Bemerkenswerterweise gebiert Califia diese Erdteile nicht, sondern erzeugt sie. Saint Phalle folgt hier nicht der biomorphen Verteilung von Aktivitäten mit denen männliche und weibliche Götter, Welten oder Erdteile hervorbringen, wie sie in den europäischen Traditionen auftreten.¹⁰⁹⁰ In dem von *Califia* geformten Erdteil lebte diese sodann mit einer Gruppe von Gefährtinnen. „She lived with a group of woman warriors.“¹⁰⁹¹ Das temporäre, innerweltliche Reich war durch Gewalt geprägt. Die Gemeinschaft war entlang der Geschlechter Mann und Frau konstruiert. Männer waren ausgeschlossen, befanden sich aber offenbar in einem dauerhaften Kriegszustand mit der Frauengemeinschaft. Die Frauen richteten sich Adler und Hunde ab, die sie in der Kriegsführung gegen die Männer einsetzten. Die unterlegenen Opfer wurden verspeist, einige zur Reproduktion verwendet.¹⁰⁹² Die Gründe für diesen dauerhaften Kriegszustand werden nicht genannt. Ebenfalls wird kein Grund für das Ende des innerweltlichen Reiches angeführt. Die Entität zog sich aus der Welt zurück, verfügt jedoch weiterhin über die Fähigkeit auf die geologische

¹⁰⁸⁹ Durch die Lektüre dieses Buches nahm Saint Phalle von der Geschichte Kenntnis. Vgl. Press Release (2003), S. 3.

¹⁰⁹⁰ Gladigow (1993), S. 35.

¹⁰⁹¹ NCAF, Project Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003, erste Folie, erstes Statement, S. 2.

¹⁰⁹² „She was adorned with gold armour and rode an eagle. She also had a pack of wild dogs who obeyed her command. She lived with a group of woman warriors. They fought, killed and ate men but kept just enough to have children with.“ Ebenda.

Zusammensetzung, des von ihr erschaffenen Gebietes einzuwirken. Den Menschen ist sie zugeneigt, erwartet jedoch ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit von ihnen. Wenn sie dieses nicht erhält, wird sie zornig und bestraft die Menschen, indem sie den Erdboden erschüttert.

Queen Califia's Magical Circle erklärt sich vor diesem Bedeutungszusammenhang folglich als die Realisierung des von der Entität eingeforderten Tempels.¹⁰⁹³ Dieses Modell führte Saint Phalle in späteren Stellungnahmen weiter. In einer Filmaufnahme aus dem Jahr 2001 auf Baustelle für *Queen Califia's Magical Circle*, erklärt Saint Phalle, dass sie sich wünsche, dass *Califia* in dem fertig gestellten Ort ‚Opfergaben‘ gereicht werden, um Kalifornien vor Erdbeben zu bewahren:

„We wanna have something with the kids can make offerings. You know like clay that hardens, I'm sure they'll do or things like that. Or they can write letters: ‚Queen Califia we love you, don't make earthquakes anymore!‘“¹⁰⁹⁴

Die Frage ob Saint Phalle an diese Geschichte glaubte, ist hier nicht von Bedeutung. Für die übergeordnete Fragestellung zeigt sich jedoch die rezeptionsästhetische Dimension, die darauf abzielte, den Bewohnerinnen bzw. Kindern Südkaliforniens eine Handlung anzubieten, durch die der täglichen Bedrohung durch die geologische Tätigkeit in Kalifornien Sinn verliehen wird und auf diese Weise den psychologischen Umgang damit erleichtert.

Bemerkenswert ist die starke Divergenz zwischen den *Califia*-Konstruktionen Saint Phalles und der *Walt Disney Company*. Im Disney-Universum ist *Califia* eine allen Menschen wohlgesonnene und unterstützende Glücksgöttin. Dieses Konzept einer transzendenten Helferfigur, wie man sie auch aus dem christlichen Heiligenkult des Mittelalters kennt, ist in den populärspirituellen Milieus der westlichen Welt um die Jahrtausendwende bis heute stark präsent. In der populären Literatur tragen sie die Bezeichnung Engel.¹⁰⁹⁵ Saint Phalle konzipiert *Califia* jedoch als gewalttätige und rachsüchtige Figur, die ihr innerweltliches Reich auf dem Ausschluss und der Bekämpfung einer spezifischen Menschengruppe gründete und Naturkatastrophen schickt, sobald sie sich vernachlässigt fühlt. Diese Gottesvorstellung steht dem alttestamentarischen Gott näher als den positiv konzipierten Mächten rezenter

¹⁰⁹³ Ähnlich begründet Saint Phalle die Existenz des kleinen Rundbaus im *giardino dei tarocchi* auf dem die Figuration der *Mäßigkeit* installiert ist. Diesen errichtete sie zu Ehren der christlichen Gottesmutter Maria, als Reaktion auf die gelungene Gesundung Tinguelys nach einer schweren Herzoperation, um die sie vor einer Ikone in einer russisch-orthodoxen Kirche gebetet hatte. Vgl. Johnston (2010a), S. 36f.

¹⁰⁹⁴ Saint Phalle in: Nordquist (2001).

¹⁰⁹⁵ Knoblauch (2010), S. 32.

populärer Spiritualität. Die *Califia*-Figur Saint Phalles synthetisiert unterschiedlichste Bildtraditionen, die der europäischen Kulturgeschichte entstammen. Die bedenkenlose Synthetisierung sich inhaltlich widersprechender Elemente wie zum Beispiel die Verschmelzung von Darstellungsmodi der christlichen Maria mit denen der kämpferischen Amazone oder der neoklassizistischen *Statue of Liberty* ist ein Charakteristikum postmoderner Subjektkulturen.

V DISKUSSION

Die sich bereits in der Inszenierung der öffentlichen Persona Niki de Saint Phalles in den 1960er Jahren zeigende Adaption von Bildern aus der populären Kultur, kollektiven Bildformeln und soziokulturellen Trends durchzieht ihr künstlerisches Werk bis an das Lebensende und bietet einem Publikum unterschiedlichsten Alters wie auch sozialer und kultureller Prägung weitreichende Dekodierungsmöglichkeiten. Die gestalteten Orte *il giardino dei tarocchi* und *Queen Califia's Magical Circle* führen Ideen fort, die seit den 1960er Jahren im Künstlernetzwerk Niki de Saint Phalles gedacht und vorangetrieben wurden. Sie nehmen das Publikum als entscheidenden Faktor bei der Konzeption in den Blick.

Die bei den Schießbildern eingesetzte Strategie, das Publikum in den Produktionsprozess des materiellen Kunstobjektes einzubeziehen, schwächt die Position der Künstlerin als schöpferischer Instanz und erweitert die formal-morphologische Struktur des Kunstobjektes durch die prozessuale Erfahrung des Publikums. Im Laufe der 1960er Jahre rückte diese Erfahrungsgestaltung als Grundgedanke bei der Konzeption begehbare Raumkunstwerke wie *Dylaby* und *HON* in den Vordergrund. Indem diese nach Ablauf der Ausstellungen zerstört wurden, wird die morphologische Form als die das Kunstwerk begründende Komponente ganz aufgegeben und durch die zeitlich begrenzte und subjektiv bedingte Rezeption der Betrachterin ersetzt.

In den gestalteten Orten Saint Phalles wird die Kunstbetrachterin zu einer Entität modifiziert, die intensiven Erlebnissen ausgesetzt wird. Die in den 1960er Jahren eingesetzte Strategie der *Nouveaux Réalistes*, Erfahrungen durch die schnelle Abfolge von Elementen zu gestalten, die möglichst konträre Sinneswahrnehmungen und Schockmomente verursachen, modifizierte Saint Phalle in ihren eigenen Großprojekten. *Il giardino dei tarocchi* arbeitet mit der simultanen Adressierung multipler Sinne durch taktile, visuelle und akustische Reize. Herbeigeführt wird eine sinnliche Überreizung, die zu dem rauschhaften Zustand der *Ilinx* führen kann. In *Queen Califia's Magical Circle* wird eine subtile Steuerung der Besucherin hinzugefügt. Die Besucherin wird in das räumliche und symbolische Zentrum des Zirkels in eine kontemplative Stille geführt. Die Künstlerin tritt zwar als schöpferische Instanz auf, da nur sie die räumliche Situierung und morphologische Struktur der Plastiken bestimmt, jedoch wird nicht auf die totale Steuerung der Besucherinnen durch die Rezeptions-

vorgaben abgezielt, wie dies zum Beispiel Bruce Naumann in seinen Korridorinstallationen durchführt.¹⁰⁹⁶ Die Besucherinnen der gestalteten Orte Saint Phalles bewegen sich stattdessen in einem vielschichtigen Feld von Rezeptionsvorgaben, in dem individuelle Entscheidungen über die Annahme oder Ablehnung der Handlungsangebote, wie auch der Intensität getroffen werden können. In diesen interaktiven Prozess werden ästhetische Strategien angewendet, die für die Künste in der Postmoderne charakteristisch sind. Die Körper der Besucherinnen werden in den Bildgebungsprozess eingebunden, indem sich diese in den eingebauten Spiegeln und polierten Edelsteinen wiederfinden. In diesen optischen Bildern sind die Körper der Besucherinnen jedoch deformiert oder zerstückelt. Die für die postmodernen Künste charakteristischen Eigenschaften der Zerstückelung und Hybridisierung sind folglich ebenfalls in der rezeptionsästhetischen Dimension und der prozessualen Erfahrung durch die Besucherinnen präsent. In der Vergänglichkeit dieser Bilder manifestiert sich eine weitere Taktik, die für die Künste in der Postmoderne symptomatisch ist. Durch das Experimentieren und Fotografieren mit den eigenen Spiegelbildern erlangen diese ephemeren Bilder wiederum Beständigkeit und Individualität, die über den temporären Besuch hinausreicht. Diese Summe dieser Strategien versetzt die Besucherin in einen dynamisch-kontextuellen Raum, dessen Tätigkeiten sich von denen des Alltags unterscheiden. Wie es Huizinga für die zeitlich begrenzte Handlung des Spiels beschreibt, entfalten diese Räume dadurch eine eigene Qualität und werden zu einer immateriellen Gegenwelt.

Gegenwelten werden auch in der morphologischen Struktur der Orte beschreibbar. Zunächst wird dies an der räumlichen Verortung evident. *Il giardino dei tarocchi* (1979-1997) und *Queen Califia's Magical Circle* (1998-2003) exkludieren sich räumlich von dem Kunstsystem. Indem sie fernab jeglicher Institutionen errichtet wurden, verzichten sie auf die Demaskierung dort wirksamer Strukturen. Die Abwesenheit der dortigen normativen Strukturen, seien sie architektonischer oder ideeller Art, erlaubte der Erbauerin eine ungehinderte Entwicklung räumlicher und figürlicher Konzepte.

In die kollektiv diskutierten Pläne einer begehbaren Riesenkonstruktion integrierte Saint Phalle das auf phantastischen Körperkonzepten gründende figürliche Element. Die angewendeten Konzepte der Zerstückelung, Vergrößerung und Vermischung von

¹⁰⁹⁶ Vgl. Bättschmann (1997), S. 238.

anthropomorphen und zoomorphen Körpern ordnen sich in eine lange Tradition der Phantastik in der europäischen Kulturgeschichte ein, die von Hofmann als Gegenwelten angesprochen werden. Saint Phalle vermeidet durch das Bereitstellen taktilkünstlerischer Erkundungsmöglichkeiten, die eine spielerische Aneignung der Figuren fördern, bedrohlich-unheimliche wirkungsästhetische Elemente.

Die prominent positionierten Frauenfigurationen werden als Umdeutungen existenter Weiblichkeitsbilder erkennbar.¹⁰⁹⁷ Extrahiert und neu zusammengeführt werden Komponenten aus den Weiblichkeitsformeln der *femme fatale*, der Amazone und christlichen Darstellungsmodi Marias. Diese inhaltliche *Bricolage* wird in *Queen Califia's Magical Circle* auf das gesamte räumliche Areal ausgedehnt, indem die unterschiedlichen Narrationen der *Totems*, der *Califia*-Legende und des Irrgartens nebeneinandergestellt werden. Der Verzicht auf eine große Erzählung zugunsten von mehreren neben- und teilweise übereinander gelagerten Narrationen wird von Theoretikern der Postmoderne als ein zentrales Charakteristikum dieser kulturellen Formation angeführt.¹⁰⁹⁸ Dies führt zu einer Zerstückelung des Raumes, wie sie Foucault in *Andere Räume* beschreibt.¹⁰⁹⁹ Hier zeigt sich wiederum eine ortsspezifische Dimension. Die Überlagerung und das Nebeneinanderstellen von thematisch, zeitlich und kulturell divergenten Themen sind in der kalifornischen Kultur besonders präsent.¹¹⁰⁰ Beispiele sind die postmoderne Ausprägung des Vergnügungsparks, der in Kalifornien zum Themenpark weiterentwickelt wurde,¹¹⁰¹ wie auch die Fragmentierung der kalifornischen Landschaft in Produktionsorte von Hollywoodfilmen, die vortäuschen, in fernen Weltregionen zu spielen (Abb. IV, 87).¹¹⁰² Die *Bricolage* in *Queen Califia's Magical Circle*, die sich auf die Koexistenz der Kulturen in Kalifornien beruft, weist folglich ortsspezifische Züge auf.

Ein in der historischen Gartenkunst und der zeitgenössischen Skulptur bekanntes, zivilisationskritisches Weltbild, das sich seit zirka 1970 in der weltweiten Ökologie-

¹⁰⁹⁷ Saint Phalles Vorgehen weist Parallelen zu zeitgleichen, feministischen Entwicklungen auf, wie zum Beispiel die Aneignung und Umdeutung des *Pin-Up Girls* durch Frauen, vgl. Buszek (2006).

¹⁰⁹⁸ Vgl. Lytoard (2009).

¹⁰⁹⁹ „Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten“ Vgl. Foucault (1967), S. 317.

¹¹⁰⁰ Dieses Phänomen ist sicherlich verursacht durch die wechselvolle Geschichte der Eroberungen und den Einwanderungswellen aus allen Weltregionen nach Kalifornien, vgl. Starr (2007), S. IX-XI.

¹¹⁰¹ Beeck (2003), S. 31; Auricoste (1991), S. 490.

¹¹⁰² Umberto Eco bezeichnete auf seiner Reise durch Kalifornien in den 1970er Jahren, die ästhetische Strategie des Nebeneinanders und das Erzeugen von Simulakren, mit dem Begriff der Hyperrealität. Vgl. Eco (1975). Simulakrum meint nach Platon „die identische Kopie von etwas, dessen Original niemals existiert hat.“ vgl. Jameson (1989), S. 63.

bewegung manifestiert,¹¹⁰³ wird an der Verwendung von naturalistischen Gestaltungsformen in *il giardino dei tarocchi* ablesbar. Hier wird das aufklärerische Ideal friedlichen Nebeneinanders von Kunst und Natur mobilisiert, das auch historischen Landschaftsgärten unterlegt wurde¹¹⁰⁴ und die präindustrielle Vergangenheit als intakten Naturzustand idealisiert. *Queen Califia's Magical Circle* transportiert diese Zivilisationskritik durch bildliche Strategien. Adaptiert werden Narrationen mit denen eine vermeintlich Welt oder bessere Zeit assoziiert werden, wie die verlorene Frauengesellschaft *California* und die *Totems*. Dieses gesellschaftliche Phänomen artikuliert exemplarisch die Sehnsucht nach Naturverbundenheit und einer alternativen Gesellschaftsorganisation und reflektiert die gesellschaftliche Tendenz der Postmoderne, die technologischen und kulturellen Entwicklungen der westlichen Zivilisation als negativ einzustufen. Als Alternative zu Ideologien, die auf eine all-gemeingesellschaftliche Veränderung hinarbeiten, werden Außenräume der Gesellschaft geschaffen, die autonome Funktionsmechanismen und ästhetische Strukturen etablieren und so eigenständige Gegenwelten im Hier und Jetzt hervorbringen.

In dieser Studie wurden diese gesellschaftlichen Außenräume durch die Kombination formaler, bildwissenschaftlicher und rezeptionsästhetischer Methoden wissenschaftlich erschlossen. Ein vielversprechender Ansatz wäre, weitere Orte in den Blick zu nehmen, die mit den bisherigen Methoden nur unzureichend beschreibbar sind. Durch vergleichende Untersuchungen der eingesetzten ästhetischen Strategien ließen sich erweiterte Aussagen zu der Position der Künste in den postmodernen Gesellschaften finden. Dies bürge das Potential, den wissenschaftlichen Diskurs mit neuartigen Erkenntnissen zu bereichern.

¹¹⁰³ Vgl. Harris (2013), S. 253-260.

¹¹⁰⁴ Vgl. Gerlach (2012), S. 413.

VI LITERATURVERZEICHNIS

A

Aben/Wit (1999): Rob Aben/Saskia De Wit, *The Enclosed Garden, History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction Into the Present-day Urban Landscape*, Rotterdam 1999.

Adamowsky/Felfe (2011): Natascha Adamowsky/Robert Felfe, *Ludi Naturae – Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, in: *Ludi naturae*, Hrsg. Dies., Paderborn 2011, S. 7-32.

Adorf/John (2010): Sigrid Adorf/Jennifer John, *Das Private bleibt politisch, Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart*, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 49 (2010), S. 5-10.

Adorno/Horkheimer (1969): Theodor Wieselgrund Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1969. Erstausgabe 1944.

Aissen-Crewett (³2007): Meike Aissen-Crewett, *Rezeption als ästhetische Erfahrung, Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst*, 3. Auflage, Potsdam 2007.

Albee (1980): AK Louise Nevelson, *Atmospheres and Environments*, Hrsg. Edward Albee, New York 1980 (Whitney Museum of American Art, New York 27.5.–14.9. 1980).

Alberti (2000): Leon Battista Alberti, *Das Standbild*, hrsg., eingel. und aus dem ital. übersetzt von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin/Kristine Patz, Darmstadt 2000. Italienische Erstausgabe *De statua* um 1435.

Albertsen/Diken (2004): Niels Albertsen/Bülent Diken, *Artworks' Networks Field, System or Mediators?* in: *Theory, Culture & Society* 21:3 (2004), S. 35-58.

Allan (2005): Kenneth D. Allan, *Making the scene, Assemblage, Pop Art and locality in 1960s Los Angeles*, Diss. University of Chicago 2005.

Althusser (1977): Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, in: *Ideologie und ideologische Staatsapparate, Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg 1977, S. 108-153.

Amendola (2008): Francesca Amendola/Aurelio Amendola, *Arte ambientale, Fattoria di Celle, Collezione Gori*, Pistoia 2008.

Amshauer (2006): Hildegund Amshauer, *Bewegung als Raumgenerator, Annäherung an eine performative Ästhetik der Landschaft*, in: Franzen/Krebs (2006), S. 32-37.

Amt (2001): Stefan Amt, Die Grotte im großen Garten in Herrenhausen, in: Die Gartenkunst 13:1 (2001), S. 119-129.

Andersson (2001): Patrik Lars Andersson, Euro-Pop, The Mechanical bride stripped bare in Stockholm, even, Diss. University of British Columbia 2001.

Ders. (2009): Rörelse i konsten, The Art of Re-Assemblage, in: Konsthistorisk tidskrift Journal of Art History 78:4 (2009), S. 178-192.

Anheier/Raj Isar (2007): Helmut/Anheier/Yudhishtir Raj Isar, Conflicts and Tensions, London 2007.

Antrobus (2004): Peggy Antrobus, The global women's movement, origins, issues and strategies, London 2004.

Appadurai (1998): Arjun Appadurai, Globale ethnische Räume, Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie, in: Perspektiven der Weltgesellschaft, Hrsg. Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 11-40.

Ders. (2003): Arjun Appadurai, Modernity at large, cultural dimensions of globalization, Minneapolis 2003.

Arman/Fesci (1968): Sevim Fesci, Interview with Arman, 22.4.168, Archives of American Art [<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>] letzter Abruf 21.12.2013.

Artusi (2005): Luciano Artusi, Luoghi di spettacolo a Firenze dal Rinascimento all'Ottocento, itinerario di divertimento e festa fra teatri e spazi urbani, Florenz 2005.

Ashberry (1989): John Ashberry, Reported Sightings, art chronicles 1957 – 1987, Hrsg. David Bergmann, New York 1989.

Assmann (2004): AK Andererseits, Die Phantastik imaginäre Welten in Kunst und Alltagskultur, Hrsg. Peter Assmann, Weitra 2004 (Oberösterreichischen Landesmuseum im Schlossmuseum Linz, Landesgalerie Linz)

Astleitner (2013): Hermann Astleitner, Das Parallelwelt-Phänomen: Sozialwissenschaftliche Grundlagen und Methoden kritischen Denkens, Münster/München 2013.

Auffarth (1999): Christoph Auffarth, Art. Europäische Religionsgeschichte, in: Metzler Lexikon Religion, Gegenwart – Alltag – Medien, Hrsg. Christoph Auffarth u.a., Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1999, S. 330-336.

Auricoste (1991): Isabelle Auricoste, Leisure Parks in Europe, Entertainment and Escapism, in: The History of garden design, The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day, Hrsg. Monique Mosser/George Teyssot, London 1991, S. 483-494.

Austin (2012): Evelyn Austin, from Happening to Opera, The Construction of Boston, in: *Kunstlicht* 33:1 (2012).

B

Bachtin (1995): Michail M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, übers. von Gabriele Leupold, Hrsg. Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1995 (russ. Original Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Moskau 1940/1965).

Baer (2012): Elizabeth R. Baer, *The Golem redux*, Detroit 2012.

Bäumer (1999): Michael Bäumer, Art. Magie, in: *Metzler Lexikon Religion*, Hrsg. Christoph Auffarth u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 1999, S. 362-367.

Bahtsetzis (2006): Sotirios Bahtsetzis, *Geschichte der Installation, Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Diss TU Berlin 2006.

Bann (2008): Stephen Bann, Un retour de l'art au jardin Autour de quelques labyrinthes modernes et postmodernes, in: *Le jardin comme labyrinthe du monde*, Hrsg. Hervé Brunon, Paris 2008, S. 199-215.

Barbeau (1950): Marius Barbeau, Totem Poles, 2 Bde., Ottawa 1950 (*Bulletin National Museum of Canada*; 119)

Ders. (1996): Marius Barbeau, Art of the Totem Pole, Totem Poles of the Northwest Coastal Indians, Hrsg. Susan Gillis/Diana Ottosen, Surrey/Washington 1996.

Barber (1999): The Politics of feminist spectatorship and the disruptive body, De Kooning's Woman I reconsidered, in: *Performing the body/performing the text*, Hrsg. Amelia Jones/Andrew Stephenson, London 1999, S. 12-137.

Baridon (2006): Michael Baridon, Understanding nature and aesthetics of landscape garden, in: *Experiencing the garden in the eighteenth century*, Hrsg. Martin Calder, Oxford u.a. 2006, S. 65-86.

Bariteaud (2007): Anne Bariteaud, Kollektive Utopien, Dylaby 1962, in: *Cabañas/Krempel* (2007), S. 268-273 (Sprengel Museum Hannover 9.9.2007–27.1.2008).

Barnett (1942): H.G. Barnett, The Southern Extent of Totem Pole Carving, in: *Pacific Northwest Quarterly* 33 (1942), S. 379-389.

Barolsky (1996): Paul Barolsky, Giottos Vater, Vasaris Familiengeschichten, Berlin 1996.

Barthes (2009): Roland Barthes, Mythen des Alltags, in: *Symbol, Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Hrsg. Frauke Berndt, Frankfurt a.M. 2009, S. 452-470. (franz. Original *Mythologies*, Paris 1957).

Barron (2000): AK Reading California, art, image, and identity, 1900-2000, Hrsg. Stephanie Barron u.a., Berkeley 2000 (Los Angeles County Museum of Art 22.10.2000–18.3.2001).

Bartkowski (1989): Frances Bartkowski, Feminist Utopias, Lincol [Nebr.] 1989.

Baudelaire (1857): Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen, übersetzt von Therese Robinson, München 1925.

Bätschmann (1997): Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Bätzner (2005): AK Kunst und Spiel seit Dada, Faites vos jeux!, Hrsg. Nike Bätzner, Ostfildern-Ruit 2005 (Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 10.6–23.10.2005 u.a.)

Dies. (2007): Nike Bätzner, Die Dynamik des Labyrinthischen, in: Labyrinth und Spiel, Umdeutungen eines Mythos, Hrsg. Hans Richard Brittnacher, Göttingen 2007, S. 113-126.

Baumann (1999): Gerd Baumann, The multicultural riddle rethinking national, ethnic, and religious identities, New York 1999 (Zones of Religion).

Baumeister (1983): Thomas Baumeister, Kunst als Erfahrung, Bemerkungen zu Deweys "Art as Experience", in: Zeitschrift für philosophische Forschung 37:4 (1983), S. 616-624.

Baumüller/Bauer (1997): Barbara Baumüller/Hermann Bauer, Inszenierte Natur, Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997.

Beauvoir (2009): Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht, Sitte und Sexus der Frau, aus dem franz. Von Uli Aumüller, 10. Auflage, Reinbek 2009 (franz. Origin. La deuxième Sexe, Paris 1949).

Beck (2011): Jens Beck, Künstlergärten, Beispiele aus Niedersachsen, in: Private Gartenkultur, Geschichte, Moden, Trends, Hrsg. Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur, München 2011, S. 27-33.

Becker (2005): Horst Becker, Das Gesamtkunstwerk Wilhelmshöhe in Kassel, in: Die Gartenkunst 17 (2005), S. 247-310.

Becker (1999): Monika Becker, Starke Weiblichkeit entfesseln, Niki de Saint Phalle, München 1999 (Rebellische Frauen)

Becker (2012): Marcus Becker, Lesbarkeit, Der Garten und die Schrift, in: Schweizer (2012), S. 308-325.

Bee (1999): MOMA Highlights, Hrsg. Harriet S. Bee, New York 1999.

Beebe/Senkewicz (2001): *Lands of Promise and Despair, Chronicles of Early California, 1535-1846*, Hrsg. Rose Marie Beebe/Robert M. Senkewicz, Berkeley 2001.

Beeck (2003): Sonja Beeck, *Parallele Welten Theming, Analyse einer Methode aus dem Bereich der visuellen Kommunikation zur semantischen Programmierung, bezogen auf den Kontext von Architektur und Städtebau im 21. Jahrhundert*, Diss. TH Karlsruhe 2003.

Bélangier (2007): Anne Bélangier, *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture, Figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVIIe siècle*, Paris 2007.

Belliger/Krieger (2006): *ANThology, ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Hrsg. Andréa Belliger/David J. Krieger, Bielefeld 2006.

Below/Bismarck (2005): Irene Below/Beatrice von Bismarck, *Globalisierung, Hierarchisierung kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005 (Schriftenreihe des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften)

Benedetti (2011): Lorenzo Benedetti, Pontus Hultén, *The Exhibition Machine*, in: cura 9 (2011), S. 28-33.

Benjamin (1935): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 431-508.

Benthien/Gerlof (2010): Claudia Benthien/Manuela Gerlof, *Paradies, Topografien der Sehnsucht*, Köln/Weimar 2010.

Berecz (2010): Ágnes Berecz, *Close Encounters, On Pierre Restany and Nouveau Réalisme*, in: Robinson (2010), S. 52-62.

Berberi (1999): Marco Berberi, *Bomarzo un giardino alchemico del Cinquecento*, Mailand 1999.

Berger (1972): John Berger, *Ways of seeing, based on the BBC television series with John Berger*, London (1972).

Berger/Luckmann (⁵1977): Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit eine Theorie der Wissenssoziologie*, 5. Auflage, Frankfurt a.M. 1977.

Berger (1996): Renate Berger, *Zwischen Leben und Tod. Zur Mutterimago bei Niki de Saint Phalle, Ulrike Rosenbach, Mary Kelly und Annegret Soltau*, in: Möhrmann (1996), S. 354-371.

Bieger (2007): Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion, Raum-Erleben zwischen Welt und Bild, Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld 2007.

Bierling (2006): Stephan Bierling, *Kleine Geschichte Kaliforniens*, München 2006.

Bingham/Denenberg (1990): Paul O. Bingham/ Beverly Bubar Denenberg, Maynard Dixon as Muralist, Sketches for the Mark Hopkins Hotel Murals, in: *California History* 69:1 (1990), S. 52-59.

Bischofberger (1990): Christina Bischofberger, Jean Tinguely, Werkkatalog, Skulpturen und Reliefs, Kuesnacht/Zürich 1990.

Bishop (2012): Claire Bishop, Installation art, London 2012.

Blumenberg (2003): Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, in: *Texte zur modernen Mythentheorie*, Hrsg. Anke Detken u.a., Stuttgart 2003), S. 194-218.

Blunck (2000): Lars Blunck, Between Gadget and Re-made, The Revolving History of the Bicycle Wheel, in: *Tout-fait the Marcel Duchamp studies online journal* 1:3 (2000) [http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/blunck/blunck.html] zuletzt abgerufen am 1.11.2013.

Ders. (2003): Lars Blunck, Between Object & Event, Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar 2003.

Ders. (2003a): Lars Blunck, Do it Yourself! Die Geburt der Co-Autorschaft aus dem Geiste Duchamps, in: *Tout-fait the Marcel Duchamp studies online journal* 2:5 (2003) [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/notes/blunck/blunck.html] zuletzt abgerufen am 1.11.2013.

Ders. (2005): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, Hrsg. Lars Blunck, München 2005.

Ders. (2011): Lars Blunck, Art. Partizipation, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Hrsg. Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktual. Auflage, Stuttgart/Weimar 2011, S. 342-327.

Boas (1966): Franz Boas, *Kwakiutl ethnography*, Chicago 1966.

Boccuni (2002): Veronica L. Boccuni, Antoni Gaudí e la tecnica del trencadis ceramico, in: *I Mosaici. Cultura, Tecnologia, Conservazione*, Hrsg. Guido Biscontin/Guido Driussi, Venedig 2002, S. 399-408 (*Atti del convegno di studi Bressanone*, 2.-5.7.2002).

Bochinger (2005): Christoph Bochinger u.a., Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts, Der ‚spirituelle Wanderer‘ als Idealtypus spätmoderner Religiosität, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13 (2005), S. 133-151.

Bode (2003): Ursula Bode, Die Sprache von Leben und Tod, in: *Landeshauptstadt Hannover* (2003), S. 45-52.

Bonaccorso (2009): Giuseppe Bonaccorso, Enigmatische Riprese DA Bomarzo nell'opera di tre artisti del Novecento, Antoni Gaudí, Niki de Saint Phalle e Tomaso Buzzi, in: Bomarzo, Hrsg. Sabine Frommel u.a., Mailand 2009, S. 206-213.

Boraas (2002): Tracey Boraas, Kit Carson Mountain Man, Mankato [Minn.] 2002.

Borg/Coke (2011): Alan Borg/David Coke, Vauxhall Gardens, New Haven [Conn.] 2011.

Borzello (2000): Frances Borzello, A world of our own, Women artists, London 2000.

Bottinelli (2007): Silvia Bottinelli u.a., Progettare lo spazio onirico, Il „Giardino dei Tarocchi“ a Capalbio, tra arte e architettura, in: Bollettino ingegneri 55:10 (2007), S. 10-20.

Bourdieu (2000): Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 2000.

Bourdieu (²1983): Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. Bernd Schwibs/Achim Russer, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1983 (frz. Original: *La distinction*, Paris 1979).

Bourke (2011): Joanna Bourke, Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's Daddy (1973), in: *Framework* 52:2 (2011), S. 622-637.

Braff (1992): Phyllis Braff, Nanas, Guns and Gardens, in: *Art in America* 80:12 (1992), S. 102.

Brandes (1997): Stanley Brandes, Sugar, Colonialism and Death: On the origins of Mexico's Day of the Dead, in: *Comparative Studies in Society and History* 39 (1997), S. 270-299.

Ders. (1998): Stanley Brandes, Iconography in Mexico's Day of the Dead, Origins and Meaning, in: *Ethnohistory* 45 (1998), S. 181-218.

Ders. (2006): Stanley Brandes, *Skulls to the Living, Bread to the Dead, The Day of the Dead in Mexico and beyond*, Wiley 2007.

Braungart (2002): Kitsch, Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Hrsg. Wolfgang Braungart, Tübingen 2002 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*; 112).

Breazale (2008): William Breazale, Ideals and Masters, the Nude in Italy 1530-1800, in: *AK The Language of the Nude*, Hrsg. William Breazale, Aldershot (2008), S. 16-21.

Bredenkamp (1981): Horst Bredenkamp, Die Erde als Lebewesen, in: *Kritische Berichte* 9:3 (1981), S. 5-37.

Ders. (1985): Horst Bredekamp, Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo ein Fürst als Künstler und Anarchist, 2 Bde., 2. überarb. Auflage, Worm 1985.

Ders. (2003): Horst Bredekamp, A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in: *Critical Inquiry* 29:3 (2003), S. 418-428.

Ders. (2010): Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Berlin 2010.

Ders. (2012): Horst Bredekamp, Niki de Saint Phalle, Bett, in: *Verführung Freiheit Kunst in Europa seit 1945*, Hrsg. Monika Flacke, Dresden 2012 (Deutsches Historisches Museum, Berlin 17.10.2012–10.2.2013 u.a.).

Breisach/Matzner (2006): Nikolaus Breisach/Florian Matzner, *Garten der Kunst*, Österreichischer Skulpturenpark, Ostfildern 2006.

Breton (1948): André Breton, Océanie, Vorwort des Ausstellungskatalogs Océanie, Olive Gallery, 1948, in: *La clé des champs*, Hrsg. André Breton, Paris 1953, S. 177-181.

Breton/Duchamp (1947): André Breton/Marcel Duchamp, *Le surréalisme en 1947 Exposition Internationale du Surréalisme*, présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris 1947.

Brinkmann-Busi (2006): Angelika Brinkmann-Busi, Ein Fest der Farben und Formen. Der Queen Califa's Magical Circle in Kalifornien von Niki de Saint Phalle, in: *Stadt und Grün* 55 (2006), S. 44-47.

Brix (2004): Michael Brix, *Der barocke Garten, Magie und Ursprung*, André Le Nôtre in Vaux-le-Vicomte, Stuttgart 2004.

Ders. (2009): Michale Brix, *Der absolute Garten, André le Nôtre in Versailles*, Stuttgart 2009.

Brock (1983): Bazon Brock, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können*, in: Szeemann (1983), S. 22-39.

Broeker (2000): AK L'esprit de Tinguely, Hrsg. Holger Broeker, *Ostfildern-Ruit 2000* (Kunstmuseum Wolfsburg 20.5-3.10.2000; Museum Jean Tinguely, Basel 15.11.2000–22.4.2001)

Bruce (2002): Steve Bruce, *God is dead, secularization in the West*, Oxford 2002.

Brumlik (1993): Micha Brumlik, *C.G. Jung zur Einführung*, Berlin 1993.

Brunon (2008): Hervé Brunon, *Âvatars du Labyrinthe de la Protohistoire à la Postmodernité*, in: *Le jardin comme labyrinthe du monde métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris 2008, S. 17-66.

- Bruschi (1963): Arnaldo Bruschi, Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo, in: Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura 55 (1963), S. 12-58.
- Buchanan (2007): Ian Buchanan, Ort und Raum, eine Verhältnisbestimmung mit Michel de Certeau, in: Michel de Certeau Geschichte, Kultur, Religion, Konstanz 2007, S. 179-201.
- Buchloh (1989): Benjamin D. Buchloh, Vandalismus von oben, Richard Serras *Tilted Arc* in New York, in: Grasskamp (1989), S. 103-120.
- Buderer/Fath (1986): AK 1960, les Nouveaux Réalistes, Hrsg. Hans-Jürgen Ruderer/Manfred Fath, Mannheim 1986 (Kunsthalle Mannheim 27.9.1986–4.1.1987 u.a.).
- Budny (2003): Virginia Budny, Gaston Lachaise's American Venus, The Genesis and Evolution of Elevation, in: American Art Journal 34/35 (2003), S. 62-143.
- Burch (2012): Stuart Burch, Introducing Mr Moderna Museet, Pontus Hultén and Seweden's Museum of Modern Art, in: Museum and Biographies, Stories, Objects, Identities, Woodbridge 2012, S. 29-44.
- Bürger (1974): Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974 (Edition Suhrkamp; 727)
- Burton (2011): AK Michelangelo Pistoletto, mirror paintings, Hrsg. Katharine Burton, Ostfildern 2011 (Simon Lee Gallery, London 23.11.2007–31.1.2008 u.a.).
- Busch (2007): Kathrin Busch, Hybride, Der Raum als Aktant, in: Kultureller Umbau: Räume, Identitäten und Re/Präsentationen, Hrsg. Meike Kröncke u.a., Bielefeld 2007, S. 13-28.
- Busse (2010): Sabrina Busse, Amazonen regieren Frankreich? Die Selbstdarstellung adeliger Frauen als „Amazonen“ im 17. und 18. Jahrhundert, in: Koch/Börner (2010), S. 228-233.
- Buszek (2006): Maria Elena Buszek, Pin-Up Grrrls, Feminism, Sexuality, Popular culture, Durham 2006.
- Butler/Mark (2007): AK Wack! Art and the feminist revolution, Hrsg. Cornelia H. Butler/ Lisa Gabrielle Mark, Los Angeles 2007 (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 4.3.–16.7. 2007).
- Buttlar (2001): Adrian von Buttlar, Englische Gärten, in: Die Geschichte der Gärten und Parks, Hrsg. Hans Sakowicz, Frankfurt/Lepizig 2001, S. 173-181.
- Bührmann (2012): Mario Bührmann, Riskante Zwischenräume? Überlegungen zum Konzept des Spiels bei Johan Huizinga und Victor Turner, in: Strätling (2012), S. 39-58.
- Büttner (1997): Claudia Büttner, Art goes Public, Diss. TU Berlin 1996.

Burch (2012): Stuart Burch, Introducing Mr Moderna Museet: Pontus Hultén and Sweden's Museum of Modern Art, in: *Museum and Biographies, Stories, Objects, Identities*, Hrsg. Kate Hill, Woodbridge 2012, S. 29-44.

C

Cabañas/Krempel (2007): AK Nouveau Réalisme, Revolution des Alltäglichen, Hrsg. Kaira Marie Cabañas/Ulrich Krempel, Ostfildern 2007 (Sprenkel Museum Hannover 9.9.2007–27.1.2008 u.a.).

Caillois (1960): Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen, dt. Übersetzung von Sigrid von Massenbach, Stuttgart 1960. Franz. Erstausgabe 1958.

Calvert (2007): Patricia Calvert, Kit Carson, He led the way, New York 2007.

Canal (2007): Virginie Canal, Jean Tinguely – Le Cyclop, Paris 2007.

Capellato (2004): Mario Botta, light and gravity, Hrsg. Gabriele Capellato, München/berlin 2004.

Cardenas (2007): Niki in the Garden, The Extraordinary Sculptures of Niki de Saint Phalle at the Garfield Park Conservatory (Chicago, Ill.), Projektleitung Bloum Cardenas, Chicago 2007.

Caracciolo (2010): Marella Caracciolo Chia, Erinnerungen, in: Niki de Saint Phalle und der Tarot-Garten, Hrsg. Johnston u.a., Bern 2010, S. 14-23.

Cardenas (2005): AK Niki & Jean, L'art et l'amour, Hrsg. Bloum Cardenas u.a., München u.a. 2005 (Sprenkel Museum Hannover u.a. 25.9.2005–5.2.2006).

Cardini (2008): Franco Cardini, Pratolino, Un progetto del principe, tra iniziazione e politica, in: Pratolino – un mito alle porte die Firenze, Hrsg. Simonetta Merendoni/Luigi Ulivieri, Venedig 2008, S. 113-124.

Carrick (2003): Jill Carrick, Phallic Victories? Niki de Saint Phalle's ‚Tirs‘, in: *Art History* 26 (2003), S. 700-729.

Dies. (2010): Jill Carrick, Nouveau Réalisme, 1960s France, and the neo-avant-garde, *Topographies of chance and Return*, Farnham 2010.

Cartiere/Willis (2008): *The Practice of Public Art*, Hrsg. Cameron Cartiere/Shelly Willis, New York u.a. 2008.

Cassani (1994): Alberto Giorgio Cassani, Garavicchio (Grosseto), il giardino dei Tarocchi (1979-1991), in: *Anagkē, cultura, storia e tecniche della conservazione* 5 (1994), S. 50-59.

Castany (2011): *Le Centre Pompidou*, Hrsg. Laurence Castany, Paris 2011.

Castelletti (2009): Claudio Castelletti, Bomarzo dopo Bomarzo, in: Bomarzo, il sacro bosco Fortuna, critica e documenti, Hrsg. Sabine Frommel/Andrea Alessi, Rom 2009, S. 11-27.

Catalani (1998): Barbara Catalani, Il Giardino dei Tarocchi, di Niki de Saint Phalle, in: *Architettura & Arte* 1 (1998), S. 65-69.

Dies. (2005): Barbara Catalani, Il Giardino dei Tarocchi, in: *Architettura & Arte* 3/4 (2005), S. 76-81.

Cecchetto (2009): AK Niki de Saint Phalle, Hrsg. Stefano Cecchetto, Mailand 2009 (Museo Fondazione Roma, Rom 4.11.2009–17.1.2010).

Certeau (1988): Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, aus dem französ. Von Ronald Voullié, Berlin 1988.

Chadwick (2002): Whitney Chadwick, *Women, art, society*, 3. überarb. Auflage, London 2002.

Chaimovich (2008): Felipe Chaimovich, *Mirrors of Society, Versailles and the Use of Flat Reflected Images*, in: *Visual Resources* 24:4 (2008), S. 353-367.

Chao (2010): Shun-Liang Chao, *Rethinking the concept of the grotesque Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London 2010 (*Studies in comparative literature*; 22)

Chapman (2002): James Chapman, *Saints and Avengers, British adventure series of the 1960s*, London 2002.

Chattopadhyay (2004): Collette Chattopadhyay, *A space of her own, Niki de Saint Phalle*, in: *Sculpture* 23 (2004), S. 42-47.

Cherix (2009): AK *In & Out of Amsterdam, Travels of Conceptual Art, 1960-1976*, Hrsg. Christophe Cherix, New York 2009.

Chicago (2007): AK *Niki in the Garden: The extraordinary Sculptures of Niki de Saint Phalle*, Hrsg. Chicago Department of Cultural Affairs, Chicago 2007.

Chlada (2005): Marvin Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, Aschaffenburg 2005.

Cicero (³1990): Marcus Tullius Cicero, *Vom Wesen der Götter*, Hrsg. Wolfgang Gerlach, 3. Aufl., München 1990.

Clark (⁴1972): Kenneth Clark, *The Nude a Study in the ideal Form*, 4. Aufl., Princeton 1972.

Clemenz (2007): Manfred Clemenz, *Kunst und Neurose. Psychoanalytische Überlegungen zum Leben und Werk von Niki de Saint Phalle*, in: *Psychosozial* 30 (2007), S. 97-109.

- Clifford (1966): Derek Clifford, *Geschichte der Gartenkunst*, München 1966.
- Clifford (1981): James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, in: *Comparative Studies in Society and History* 23:4 (1981), S. 539-564.
- Ders. (2002): James Clifford, *The others, beyond the salvage Paradigm*, in: *The Third Text Reader, On art, Culture and Theory*, London/New York 2002, S. 160-165.
- Coffin (1979): David R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton [NJ] 1979 (Princeton monographs in art and archaeology; 43)
- Cole (2000): Douglas Cole, *The Invented Indian/The Imagined Emily*, in: *BC Studies: The British Columbian Quarterly* 125:6 (2000), S. 147-162.
- Collins (2012), Bradford R. Collins, *Pop Art*, London 2012.
- Colonna (1964): Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Hrsg Giovanni Pozzi/Lucia A. Ciapponi, Padua 1964.
- Ders. (1999): Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili, the strife of love in a dream*, ins engl. übersetzt von Joscelyn Godwin, London 1999.
- Ders. (2013): Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ins dt. übersetzt von Rafael Arnold, Berlin 2013 (im Druck zum Zeitpunkt der Abgabe der Diss.)
- Conan (2003): *Landscape Design and the Experience of Motion*, Hrsg. Michel Conan, *Dumbarton Oaks* 2003 [<http://www.doaks.org/resources/publications/doaks-online-publications/garden-and-landscape-studies/motion>].
- Ders. (2007): *Gardens and cultural change a Pan-American perspective*, Hrsg. Michel Conan, *Washington D.C. 2007 (Dumbarton Oaks Colloquium in Garden History, 24.-26.10. 2003)*.
- Ders. (2007a): *Performance and appropriation profane rituals in gardens and landscapes*, Hrsg. Michel Conan, *Washington D.C. 2007 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXVII, 2.-3.5. 2003)*
- Ders. (2007b): *Sacred gardens and landscapes ritual and agency*, Hrsg. Michel Conan, *Washington D.C. 2007 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXVI, 10.-12.5. 2002)*.
- Ders. (2007c): *The Middle East Garden Traditions, Unity, and Diversity, Questions, Methods and Resources in a Multicultural Perspective*, Hrsg. Michel Conan, *Dumbarton Oaks* 2007.
- Ders. (2008): *Gardens and imagination, cultural history and agency*, Hrsg. Michel Conan, *Washington D.C. 2008 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, The Huntington Library 19.-20.5. 2006)*.

Colombo (1966): Furio Colombo, Bonds Frauen, in: Der Fall James Bon, 007 ein Phänomen unserer Zeit, Hrsg. Oreste del Buono/Umberto Eco, München 1966, S. 120-145.

Connelly (2003): Frances S. Connelly, Modern Art and the grotesque, Cambridge 2003).

Convents (1996): Ralf Convents, Surrealistische Spiele vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“, Diss. Univ. Köln 1995, Frankfurt a.M. 1996.

Cooper (2008). David E. Cooper, A philosophy of gardens, Oxford 2008.

Cooke (1991): Lynn Cooke, The resurgence of the night-mind, primitivism revivals in recent art, in: Hiller (1991), S. 137-156.

Craft (2012): Catherine Craft, An audience of artists Dada, neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism, Chicago/London 2012.

Crimp (1993): Douglas Crimp, On the museum's ruins, Cambridge 1993.

Crow (1996): Thomas E. Crow, The rise of the sixties. American and European Art in the Era of Dissent, London 1996.

Cuénin (1992): Micheline Cuénin, La dernière des amazones - Madame de Saint-Baslemont, Nancy 1992.

Curl (2005): James Steven Curl, The egyptian revival ancient Egypt as the inspiration for design motifs in the West, London 2005.

Curtis (2008): Mit dem ganzen Körper dabei Immersion als körpereigener Rezeptionsmodus, in: Taktilität, Sinneserfahrung als Grenzerfahrung, Hrsg. Jörg Huber, Zürich 2008, S. 77-80.

D

D'Angelo (2002): Donatello D'Angelo, L'Arca di Noè, parco sculture Gerusalemme, in: Area, rivista europea per la cultura de progetto 65 (2002), S. 78-83.

Daniels (2004): Les Daniels, Wonder Woman, the complete history, the life and times of the amazon princess, San Francisco 2004.

Davis (1994): Mary B. Davis, Native America in the twentieth century, New York/London 1994.

Debord (1957): Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situatontistischen Tendenz, in: Ohrt (2008), S. 28-46.

Debray (2007): Cécile Debray, Der Nouveau Réalisme, in: Cabañas/Krempel (2007), S. 18-27.

Deloria (1998): Philip J. Deloria, *Playing Indian*, New Haven/London 1998.

Demisch (1977): Heinz Demisch, *Die Sphinx Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977.

Deppner (2001): AK der Golem, *Topografie einer Denkfigur*, Hrsg. Martin Roman Deppner (Stadtmuseum Oldenburg 25.2.–19.3.2000)

DeRoo (2006): Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France After 1968*, Cambridge 2006.

Descartes (2008): René Descartes, *Meditationes de prima philosophia /Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, übers. und hrsg. Christian Wohlers, Hamburg 2008 (Erstveröff. 1641).

Dewey (1980): John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980 (englische Erstausgabe *Art as Experience*, 1934)

Dézaillier D'Argenville (1731): Antoine Joseph Dézaillier D'Argenville, *Die Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxis oder Übung*, Hrsg, Alexandre LeBlond, Neudr. d. Ausg. Augsburg 1731, Leipzig 1986.

Dezeuze (2006): Anna Dezeuze, *The 1960's, A Decade Out-of-Bonds*, in: Jones (2006), S. 38-59.

Dippie (1982): Brian W. Dippie, *The vanishing American, White attitudes and U.S. Indian policy*, Middletown [Conn.] 1982.

Dixon (2002): AK *Women who ruled, queens, goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque art*, Hrsg. Annette Dixon, London 2002 (The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor 17.2.–5.5. 2002 u.a.).

Doering-Manteuffel (2008): Sabine Doering-Manteuffel, *Das Okkulte eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung, von Gutenberg bis zum World Wide Web*, München 2008.

Doerr (1999): Andrew Doerr, *Between the sacred and the profane, The altars of Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely*, in: *Reclaiming the Spiritual in Art*, Hrsg. Dawn Perlmutter/Debra Koppman, New York 1999, S. 73-87.

Dogramarci (2011): Brucu Dogramarci, *Art. Kunst im öffentlichen Raum*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Hrsg. Ulrich Pfisterer, 2. überarb. Auflage, Stuttgart/Weimar 2011, S. 242-245.

Döpfner (2010): Matthias Döpfner, *Skulpturengarten, Villa Schöningen*, Köln 2010.

Döring/Thielmann (2009): *Spatial Turn, Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Hrsg. Jörg Döring/Tristan Thielmann, Bielefeld 2009.

Dorgerloh (2012): Annette Dorgerloh, *Weibliche und Männliche Gartenwelten*, in: Schweizer (2012), S. 219-232.

Dossin (2010): Catherine Dossin, Niki de Saint Phalle and the masquerade of Hyperfemininity, in: *Women's art journal* 31:2 (2010), S. 28-36.

Douglas/D'Harnoncourt (1941): *AK Indian Art of the United States*, Hrsg. Frederic H. Douglas/Rene D'Harnoncourt, New York 1941.

Droste-Hennings (2008): Julia Droste-Hennings, *Künstlertgärten in der Provence*, München 2008.

Drostel (2007): Janina Drostel, *Drache, Einhorn, Basilisk*, Ostfildern 2007.

Duchamp (1957): Marcel Duchamp, *The Creative Act*, in: Marcel Duchamp, works, writings, interviews, Hrsg. Gloria Moure, Barcelona 2009, S. 118-120.

Dufrêne (2000): Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, Grenoble 2000.

Dummett/Decker (1996): *A wicked pack of cards, The origins of the occult Tarot*, London 1996.

Dies. (2002): Michale Dummett/Ronald Decker, *A history of the occult tarot 1870-1970*, London 2002.

Dunlay (2005): Thomas W. Dunlay, *Kit Carson and the Indians*, 2005.

Dünne/Günzel (2006): *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt a.M. 2006.

Dussart (2000): Françoise Dussart, *Rezension von Alfred Gell, Art and Agency, An Anthropological Theory*, in: *American Anthropologist* 102:4 (2000), S. 938.

E

Ebeling (²2009): Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos, Geschichte des Hermetismus*, 2. durchgeseh. Auflage, München 2009.

Ders. (2010): Knut Ebeling, *Ilinx*, *Zur Physik der Sensation in der surrealistischen Spieltheorie*, in: *ilinx – Wirbel, Ströme, Turbulenzen* 1 (2010), S. 141-178.

Eberle (2008): Martin Eberle, *Zwischen höfischem Zeremoniell und individueller Fantasie Innendekoration im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Barock und Rokoko*, Hrsg. Frank Büttner, München/Berlin 2008 (*Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*; 5).

- Ebertz u.a. (1993): *Charisma, Theorie, Religion, Politik*, Berlin/New York 1993.
- Eckert (1997): Reinald Eckert, Ein Künstlergarten, der Landsitz Max Liebermanns am Großen Wannsee in Berlin, in: *Die Gartenkunst* 9 (1997), S. 195-212.
- Eckes (2010): Thomas Eckes, Geschlechterstereotype, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Hrsg. Ruth Becker, Wiesbaden 2010, S. 178-189.
- Eckl (2000): Marcel Duchamps „Großes Glas“, Hrsg. Andreas Eckl, Köln 2000.
- Eco (1973): Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1973.
- Ders. (1985): Umberto Eco, Innovation and Repetition, Between Modern and Post-Modern Aesthetics, in: *Daedalus*, 114:4 (1985), S.161-184.
- Ders. (1986): Umberto Eco, *Travels in Hyperreality, Essays*, aus dem italien. von William Weaver, San Dieg u.a. 1986.
- Edgerton (1994), Robert B. Edgerton, *Trügerische Paradiese*, Hamburg 1994.
- Eiblmayr (1993): Sylvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild, Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- Einhoff/Horst (2010): *Skulpturenpark Berlin Zentrum*, Hrsg. Matthias Einhoff/Philip Horst, Köln 2010.
- Elger (²1999): Dietmar Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters*, 2. Auflg, Köln 1999.
- Ders. (2000): Dietmar Elger, Kurt Schwitters und der Nouveau Réalisme, in: *Orchard* (2000), S. 296-301.
- Emad (2006): Mitra C. Emad, Reading Wonder Woman's Body, Mythologies of Gender and Nation, in: *Journal of Popular Culture* 39:6 (2006), S. 954-984.
- Erlil (2005): Astrid Erlil, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2005.
- Export (1989): Valie Export, Aspects of Feminist Actionism, in: *New German Critique* 47 (1989), S. 69-92.

F

- Fabiani Giannetto (2013): Raffaella Fabiani Giannetto, Types of Gardens, in: *Hyde* (2013), S. 43-73.
- Fact Sheet (2003): Fact Sheet, Niki de Saint Phalle's Queen Califia's Magical Circle [<http://www.queencalifia.org/Fact%20Sheet.pdf>] letzter Abruf am 22.12.2013.

Faivre (2001): Antoine Faivre, *Esoterik im Überblick, Geheime Geschichte des abendländischen Denkens*, Freiburg 2001.

Ders. (2006): Antoine Faivre, Art. Etteilla, in: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Hrsg. Wouter J. Hanegraaff u.a., Leiden/Boston 2006, S. 343-345.

Faludi (1992): Susan Faludi, *Backlash*, New York 1992.

Farley (2009): Helen Farley, *A cultural history of tarot, from Entertainment to esotericism*, London 2009.

Fath (2002): AK Jean Tinguely, *Stillstand gibt es nicht*, Hrsg. Manfred Fath, München u.a. 2002 (Kunsthalle Mannheim 6.10.2002–19.1.2003 u.a.).

Faure/Julien (2009): Dokumentarfilm Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely, *Les Bonnie & Clyde de l'art*, Regie Louise Faure/Anne Julien 2009.

Feldhoff (2014): Silke Feldhoff, *Partizipative Kunst*, Bielefeld 2014 (zum Zeitpunkt der Abgabe der Dissertation im Druck)

Feldmann (2000): Thorsten Feldmann, *Addition, Synthese und Utopie, Stationen des Gesamtkunstwerks zwischen Romantik und Postmoderne*, Diss. Univers. Bochum 2000.

Fenoli (1990): Marc Fenoli, *Le Palais du facteur cheval*, Grenoble 1990.

Frideres (2011): James S. Frideres, *First Nations in the Twenty-First Century*, Oxford 2011.

Fischer (2008): Tagungsband *Gärten und Parks im Leben der jüdischen Bevölkerung nach 1933*, Hrsg. Hubertus Fischer, München 2008.

Fitzner (2012): Sebastian Fitzner, *Die Gartenkunst als Kunstwerk und Gattung, Über den Wandel des Kunstwerkcharakters und die Terminologie eines sich verändernden Gegenstandes*, in: Schweizer (2012), S. 72-87.

Fjellmann (1992): Stephen M. Fjellmann, *Vinyl Leaves*, Boulder u.a. 1992.

Flahutez (2007): Fabrice Flahutez, *L'espace d'exposition comme matrice signifiante, l'exemple de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght à Paris en 1947*, in: *Ligeia* 73/76 (2007), S. 230-242.

Flam/Deutch (2003): Jack Flam/Miriam Deutch, *Primitivism and twentieth-century a documentary history*, Berkeley 2003.

Flitner (²2006): *Themenorte*, Hrsg. Michael Flitner, 2. Aufl., Berlin/Münster 2006.

Forde (2013): Gerard Forde, *Dramatis personæ*, The Theatrical Collaborations of Kenneth Koch, Jean Tinguely and Niki de Saint Phalle, *Metamatic Reloaded*, im Druck.

Fornés/Cabré (2003): Eduard Fornés/ Tate Cabré, *Gaudí, Architekt der Natur*, Barcelona 2003.

Fornoff (2004): Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim u.a. 2004.

Forrest (1948): Viola Edmundson Garfield Forrest, *The wolf and the raven,, totem poles of southeastern Alaska*, Seattle 1948.

Foster (1996): Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, in: Ders. *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*, Cambridge 1996, S. 171-204.

Ders. u.a. (2004): *Art since 1900*, Hrsg, Hal Foster u.a., London 2004.

Foster (2010): Nicola Foster, Niki de Saint Phalle's „Hon“ an ethics through the visual?, in: *Art, history and the senses*, Hrsg. Patrizia di Bello Koureas/Gabriel Koureas, Farnham 2010, S. 131-146.

Foucault/Defert (2005): Michel Foucault, *Die Heterotopien/Les hétérotopies*, Zweisprachig. Ausgabe, Übers. von Michael Bischoff., mit einem Nachw. von Daniel Defert, Frankfurt a.M. 2005.

Foucault (1974): Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge, eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974.

Ders. (2006): Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, übers. von Michael Bischoff, in: *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-330 (frz. Original: *Des espaces autres*, in *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984).

Fragalà (2003): Chiara Fragalà, *A cielo aperto, Evoluzione di forme e colori nei musei en plein air in Toscana*, in: *Arte Musica Spettacolo* 4 (2003), S. 267-282.

Franke (2000): Birgit Franke, *Natürliche Kunst und künstliche Natur, Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Hrsg. Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, S. 1076-1094.

Franke (2001): Ursula Franke, *Umherwandeln unter symbolischen Rätseln, Zur Bedeutung des Labyrinths im Lustgarten Ludwigs XIV.*, in: *Vom Parergon zum Labyrinth Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Hrsg. Burghart Schmidt/Gérard Raulet, Wien 2001, S. 163-186.

Franke-Penski/Preußner (2010): *Amazonen, kriegerische Frauen*, Hrsg. Udo Franke-Penski/Heinz-Peter Preußner, Würzburg 2010.

Franzen/Krebs (2006): Tagungsband Mikrolandschaften Landscape Culture on the move, Hrsg. Brigitte Franzen/Stefanie Krebs, Münster 2006 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster 11.-13.5.2006)

Franzen (2000): Brigitte Franzen, Die vierte Natur, Gärten in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2000.

Franzen (2010): Georg Franzen, Archetypische Symbolik in der Kunst von Niki de Saint Phalle, in: Musik-, Tanz und Kunsttherapie 21:1 (2010), S. 7-11.

Frei (2009): AK Niki de Saint Phalle, Mythen Märchen, Träume, Projektleitung Sylvia Frei, Künzelsau 2009 (Kulturforum Würth, Chur 27.6.–1.11.2009)

Friedan (1963): Betty Friedan, The feminine Mystique, New York 1963.

Frommel (2009): Bomarzo, il sacro Bosco, fortuna critica e documenti, Hrsg. Sabine Frommel, Rom 2009.

Dies. (2009a): Bomarzo, il sacro Bosco, Hrsg. Sabine Frommel, Mailand 2009.

Fuente (2010): Eduardo de la Fuente, The Artwork made me do it, Introduction to the New Sociology of Art, in: Thesis Eleven 103:1 (2010), S. 3-9.

Fuß (2001): Peter Fuß, Das Grotteske, Ein Medium des kulturellen Wandels, Köln u.a. 2001.

G

Gabriel (1996): Religiöse Individualisierung oder Säkularisierung ,Biographie und Gruppe als Bezugspunkte moderner Religiosität, Hrsg. Karl Gabriel, Gütersloh 1996.

Gaigneron (1986): Axelle de Gaigneron, Emergeant du paysage, un monstre fabuleux monte la garde, Le dragon de Niki de Saint Phalle, in: Connaissance des Arts 407 (1986), S. 41-47.

Galenson (2009): David W. Galenson, Conceptual Revolutions in Twentieth-Century art, Cambridge 2009.

Galerie Kornfeld (1995): Verkaufskatalog Niki de Saint Phalle, Dear Diary, Galerie Kornfeld, Bern 1995.

Gamboni (1989): Dario Gamboni, Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus, eine Fallstudie, in: Grasskamp (1989), S. 11-27.

Gardes (2006): Jean-Claude Gardes, Les distorsions caricaturales dans l'oeuvre de Niki de Saint-Phalle, in: Caricature et sculpture, Brest 2006, S. 69-84.

- Geiger (2008): Stephan Geiger, *The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art 1961, Die neue Realität der Kunst in den frühen 1960er Jahren*, Diss. Univers. Bonn, München 2008.
- Gell (1998): Alfred Gell, *Art and Agency, An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Gendolla (1999): *Die Künste des Zufalls*, Hrsg. Peter Gendolla, Frankfurt a.M. 1999.
- Gerlach (2012): Nina Gerlach, *Gartenkunst im Spielfilm, das Filmbild als Argument*, München/Paderborn 2012.
- Gerstner (1970): Karl Gerstner, *Do it yourself Kunst, Brevier für jedermann*, Köln 1970 (Spiegelschrift; 3).
- Getsy (2011): *From diversion to subversion, games, play, and twentieth-century art*, Hrsg. David Getsy, University Park 2011.
- Gettings (1978): Fred Gettings, *The hidden art a study of occult symbolism in art*, London 1978.
- Geyer (1996): Carl-Friedrich Geyer, *Mythos, Formen, Beispiele, Deutungen*, München 1996.
- Giesecke/Jacobs (2012): *Earth perfect?*, Hrsg. Annette Giesecke/Naomi Jacobs, London 2012.
- Gilbert (2006): Robert A. Gilbert, *Art. Hermetic Order of the Golden Dawn*, in: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Hrsg. Wouter J. Hanegraaff u.a., Leiden/Boston 2006, S. 543-550.
- Giraudy (2003): AK *Le jeu de Marseille autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940 – 1941*, Hrsg. Danièle Giraudy, Marseille 2003 (Musée de Marseille 4.7.–5.10.2003).
- Giroux (2001): Henry A. Giroux, *The Mouse that Roared, Disney and the End of Innocence*, Oxford 2001.
- Gladigow (1995): Burkhard Gladigow, *Europäische Religionsgeschichte*, in: *Lokale Religionsgeschichte*, Hrsg. Hans G. Kippenberg/Brigitte Luchesi, S. 21-42.
- Glaser (2011): Hermann Glaser, *Hinterm Zaun das Paradies*, Berlin 2011.
- Glick-Schiller (1992): *Tagungsband Towards a transnational perspective on migration race, class, ethnicity, and nationalism reconsidered*, Hrsg. Nina Glick-Schiller, New York 1992 (New York Academy of Sciences 3.5.–4.5.1990).
- Gockel (2010): Bettina Gockel, *Die Pathologisierung des Künstlers, Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010.

Goesch (2013), Andrea Goesch, Art. Diana von Ephesus, in: Der neue Pauly, Brill Online, Hrsg. Hubert Cancik u.a. 2013.

Gombrich (2002): Ernst H. Gombrich, the preference for the primitive, episodes in the history of western taste and art, London 2002.

González (2006): Jennifer González, Facture for Change, US Activist Art since 1950, in: Jones (2006), S. 212-230.

Goodrick-Clarke (2008): Nicolas Goodrick-Clarke, The western esoteric traditions, a historical introduction, Oxford 2008.

Görgen (2008): Annabelle Görgen, Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938, Diss. Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2003, München 2008.

Gothein (1914): Marie-Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 2 Bde., Jena 1914.

Göttler (1994): Christine Göttler, Marie Luise Gothein (1863-1931) „weibliche Provinzen“ der Kultur, in: Frauen in den Kulturwissenschaften, Von Lou Andres-Salomé bis Hannah Arendt, Hrsg. Barbara Hahn, München 1994, S. 44-62.

Graburn (1976): Nelson H.H. Graburn, Ethnic and Tourist Arts Cultural Expressions from the Fourth World, Berkeley u.a. 1976.

Grasskamp (1989): Unerwünschte Monumente, Hrsg. Walter Grasskamp, München 1989.

Ders. (1989a): Walter Grasskamp, Invasion aus dem Atelier, Kunst als Störfall, in: Grasskamp (1989), S. 141-169.

Ders. (2004): Walter Grasskamp, Kunst in der Stadt, Eine italienisch-deutsche Kunstgeschichte, in: Matzner (2004), S. 340-358

Grau (2001): Oliver Grau, Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart, Diss. HU Berlin 1999, Berlin 2001.

Graw (1995): Isabelle Graw, Warum hat die es geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen (IV) Klasse und Masse, Niki de Saint Phalles allgemeine Beliebtheit, in: Artis Oktober/November (1995), S. 24-29.

Dies. (2003): Isabelle Graw, Aneignung und Ausnahme, Zeitgenössische Künstlerinnen, Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, Diss. Frankfurt/Oder 2003.

Gréce (2001): Niki de Saint Phalle, Catalogue Raisonné, 2Bde., Hrsg. Michel de Gréce, Lausanne/Bern 2001.

Greenberg (1997): Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne*, übers. von Christoph Hollender, Hrsg. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997.

Greverus (2005): Ina-Maria Greverus, *Ästhetische Orte und Zeichen, Wege zu einer ästhetischen Anthropologie*, Münster 2005.

Grindon (2011): Gavin Grindon, *Surrealism, Dada, and the refusal of work, autonomy, activism, and social participation in the radical Avant-Garde*, in: *The Oxford art journal* 31:1 (2011), S. 79-96.

Grisebach (1910): August Grisebach, *Der Garten, Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung*, Leipzig 1910.

Groom (2008): AK Niki de Saint Phalle, Hrsg. Simon Groom, London 2008 (Tate Liverpool 1.2.–5.5. 2008).

Grosenick (2003): Uta Grosenick, *Women artists in the 20th and 21st century*, Köln 2003.

Günther (2007): Stephanie Günther, *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de siècle*, Diss. Univers. Regensburg 2004, Bonn 2007.

H

Hackenschmidt (2011): Art. Primitivismus, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Hrsg. Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualis. Auflage, Stuttgart u.a. 2011, S. 360-362.

Hacker (1998): Hanna Hacker, *Gewalt ist: keine Frau*, Königstein/Taunus 1998.

Haffner (2007): AK *Avec le facteur cheval*, Hrsg. Gilbert Haffner, Paris 2007 (Musée de la Poste Paris 6.4.–1.9. 2007).

Hahnloser u.a. (1996): *Museum Tinguely, Die Sammlung*, Hrsg. Henriette Hahnloser u.a., Bern 1996.

Hahnloser-Ingold/Bezzola (1998): *Pandämonium Jean Tinguely*, Hrsg. Margrit Hahnloser-Ingold/Leonardo Bezzola, Bern 1988.

Hahnloser-Ingold (1998): AK Niki de Saint Phalle, *Aventure Suisse*, Hrsg. Margrit Hahnloser-Ingold, 2. überar. und erg. Auflage, Bern 1998 (Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg/CH 1993/1994).

Haich (1990): Elisabeth Haich, *Tarot, Die zweiundzwanzig Bewusstseinsstufen des Menschen*, 5. verb. Auflage, Ergolding 1990.

Hale (1864): Edward Everett Hale, *The Queen of California*, in: *Atlantic Monthly* 13:77 (1864), S. 265-279.

Haley/Fukuda (2004): Shawn D. Haley/Curt Fukuda, *The Day of the Dead, when two Worlds meet in Oaxaca*, New York/Oxford 2004.

Halpin (1981): Marjorie M. Halpin, *Totem Poles An illustrated Guide*, Vancouver 1981.

Halsey (1927): Stuart Co. Halsey, *The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing*, 1927.

Hampson (2008): *The Sacred, the feminine and the French Feminist Theory*, in: *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*, Hrsg. Griselda Pollock/Victoria Turvey, London 2008, S. 61-74.

Hanegraaff (1996): Wouter J. Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture, Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leiden 1996 (Studies in the history of religions).

Hanke (2008): Stephanie Hanke, *Zwischen Fels und Wasser Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster 2008.

Hankwitz (1996): Molly Hankwitz, *The story of Hon-Katedral, A fantastic female*, in: *Architecture and Feminism*, Hrsg. Debra Coleman, New York 1996, S. 161-182.

Hantelmann/Meister (2020): Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister, *Die Ausstellung, Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010.

Hapgood (1992): Susan Hapgood, *Interview with Arman*, in: Hapgood (1994), S. 108-110.

Dies. (1994): *AK Neo-Dada redefining art 1958-62*, Hrsg. Susan Hapgood, New York 1994 (Scottsdale Center for the Arts 4.11.1994–1.1.1995 u.a.).

Harris (2013): Jonathan Harris, *The Utopian Globalists, Artists of Worldwide Revolution 1919-2009*, Oxford 2013.

Harrison/Zeidler (1998): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Charles Harrison/Sebastian Zeidler, Ostfildern/Ruit 1998.

Hartlaub (1951): Gustav Friedrich Hartlaub, *Das Unerklärliche Studien zum magischen Weltbild*, Stuttgart 1951.

Hartung (2001): Daniel Spoerri presents eat art, Hrsg. Elisabeth Hartung, Nürnberg 2001.

Harwood (2002): Edward Harwood, *Rhetoric, Authenticity, and Reception, The Eighteenth-Century Landscape Garden, the Modern Theme Park, and Their Audiences*, in: *Tagungsband, Theme Park Landscapes, Antecedents and Variations*, Hrsg. Terence Young/Robert Riley, Washington D.C. 2002, S. 49-68 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 1996).

Hauck (2004): Christian K. Hauck, Wohnungsbau in Jerusalem zwischen Sechstage-Krieg und Camp David, Die Ära Teddy Kollek und Meron Benvenisti 1967-1978, Münster 2004.

Haupt (2008): Sabine Haupt, Die femme fatale, in: Mythen Europas Schlüsselfiguren der Imagination, Das 19. Jahrhundert, Hrsg. Betsy van Schlun/Michael Neumann, Regensburg 2008, S. 140-161.

Haustein (2008): Lydia Haustein, Global Icons, Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität, Göttingen 2008.

Hayman (2005): Suzanne Hayman, Niki de Saint Phalle, in: L'art français et francophone depuis 1980, Hrsg. Michael Bishop, Amsterdam 2005, S. 197-204.

Hecht (1996): Axel Hecht, Vor dem Baubeginn wurde das Testament angefochten, in: art, Das Kunstmagazin 12 (1996), S. 120-121.

Hecken (2006): Thomas Hecken, Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970, Situationisten, Beatniks, 68er, Tübingen 2006.

Hedges (1979): Ken Hedges, The Rancho Bernardo Style in Southern California, in: American Indian Rock Art 5 (1979), S. 51-58.

Heelas/Woodhead (2005): Paul Heelas/Linda Woodhead, The spiritual revolution why religion is giving way to spirituality, Malden [Mass.] 2005.

Heesen u.a. (2011): Anke te Heesen u.a., Musée Sentimental 1979, ein Ausstellungskonzept, Ostfildern 2011.

Hegewisch/Klüser (1991): Die Kunst der Ausstellung, eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Hrsg. Katharina Hegewisch/Bernd Klüser, Frankfurt a.M. 1991.

Hegewisch (1991): Katharina Hegewisch, Einleitung, in: Hegewisch/Klüser (1991), S. 8-15.

Heilbrun (1988): Carolyn Heilbrun, Writing a woman's life, New York 1988.

Heizer (1978): Robert Fleming Heizer, California, in: Handbook of North American Indians, Hrsg. William C. Sturtevant, Washington D.C. 1978.

Held/Schneider (2007): Jutta Held/Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder, Köln u.a. 2007.

Hennebo/Hoffmann (1962-65): Dieter Hennebo/Alfred Hofmann, Geschichte der deutschen Gartenkunst, 3 Bde., Hamburg 1962-65.

Hentze (2001): Sybille Hentze, Daniel Spoerri Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, Magisterarbeit Stuttgart 2001.

Herber (2009): Anne-Kathrin Herber, Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien, Diss. Univers. Heidelberg 2009.

Hering (1969): AK Niki de Saint Phalle, Werke 1962-1968, bearb. Karl-Heinz Hering, Düsseldorf 1969 (Kunstverein Hannover 2.3.–2.4.1969)

Herold (2002): Inge Herold, Stillstand gibt es nicht, in: Fath (2002), S. 38-49.

Hess (1973): Thomas B. Hess, Pinup and Icon, in: Women as Sex Object Studies in Erotic Art 1730–1970, Hrsg. Linda Nochlin, London 1973, S. 222-237.

Hesse (2003): Jochen Hesse, Bernhard Luginbühl, Werkkatalog der Plastiken 1947–2002, Zürich 2003 (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler; 21).

Ders. (2008): Jochen Hesse, Der populäre Künstler, Das Beispiel Bernhard Luginbühl, Bern u.a. 2008 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte).

Hesse (1980): Michael Hesse, Überlegungen zu den Schießbildern Niki de Saint Phalles, in: Lehmbruck Museum (1980), S. 9-11.

Ders. (2012): Michael Hesse, Handbuch der neuzeitlichen Architektur, Darmstadt 2012.

Hill (2012): Museums and biographies, Hrsg. Kate Hill, Woodbridge 2012 (Heritage matters; 9).

Hiller (1991): Susan Hiller, The Myth of primitivism perspectives on art, London 1991.

Hilmes (1994): Spielzüge des Zufalls, Hrsg. Carola Hilmes, Bielefeld 1994.

Himmel (2007): Stephanie Himmel, Von der „bonne Lorraine“ zum globalen „magical girl“, die mediale Inszenierung des Jeanne d’Arc Mythos in populären Erinnerungskulturen, Göttingen 2007 (Formen der Erinnerung; 28).

Hine (1996): Thomas Hine, Zeitungsart.: Notable Quotables, Why Images Become Icons, in: New York Times 18.2.1996, S. 37.

Hitzler/Honer (1994): Roland Hitzler/Arne Honer, Bastelexistenz, Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung, in: Riskante Freiheiten, Individualisierung in modernen Gesellschaften, Hrsg. Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim, Frankfurt a.M. 1994, S. 307-315.

Hoefler/Ananieva (2005): Der andere Garten Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen, Hrsg. Natascha N. Hoefler/Anna Ananieva, Göttingen 2005.

Hoffmann (1978): Alfred Hoffmann, Gärten des Rokoko: Irrendes Spiel, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert, Kolloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg 1978 (Würzburg und Veitshöchheim, 26.–29.9.1976), S. 36-47.

Hofmann (1995): Justin Hofmann, Destruktionskunst der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995.

Ders. (2006): Justin Hofmann, Die Destruktionskunst der frühen 1960er Jahre, in: Tagungsband Aufbauen, Zerstören, Phänomene und Prozesse der Kunst, Oberhausen 2006 (Museum Schloss Moyland 7.–9.7.2006), S. 69-78.

Hofmann (1951): Werner Hofmann, Gegenwelt und Gegenkünste, in: Hofmann (2004), S. 13-18.

Ders. (1998): Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel, München 1998.

Ders. (2004): Werner Hofmann, Die gespaltene Moderne, Aufsätze zur Kunst, München 2004.

Ders. (2010): Werner Hofmann, Phantasiestücke, München 2010.

Hohl (1980): AK Skulptur im 20. Jahrhundert, Hrsg. Reinhold Hohl, Basel 1980 (Wenkenpark Riehen/Basel 10.5.–14.9.1980).

Hohlfeldt (1999): Marion Hohlfeldt, Grenzwechsel, Das Verhältnis von Kunst und Spiel im Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie, Groupe de Recherche d'Art Visuel, Diss. Univers. Köln 1999, Weimar 1999.

Holeczek (1992): AK Zufall als Prinzip, Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. Bernhard Holeczek, Heidelberg 1992 (Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 18.1.–15.3.1992).

Holland-Cunz (1988): Barbara Holland-Cunz, Utopien der neuen Frauenbewegung Gesellschaftsentwürfe im Kontext feministischer Theorie und Praxis, Meitingen 1988.

Hollier (2012): Das Collège de Sociologie, 1937-1939, Texte von Georges Bataille, Roger Caillois u.a., Hrsg. Denis Hollier u.a., Frankfurt a.M. 2012.

Hopkins (2006): David Hopkins, Re-thinking the „Duchamp Effect“, in: Jones (2006), S. 145-163.

Hopkins (1988): Virginia Hopkins, Pioneers of the Old West, New York 1988.

Hopps (1997): AK Kienholz, Retrospektive Edward und Nancy Kienholz, Hrsg. Walter Hopps, München 1997, (Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 7.2.–31.3.1997).

Hornig (2011): Petra Hornig, Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum, Elitär versus demokratisch?, Diss, Kassel 2009, Wiesbaden 2011.

Hövelmeyer (2011): Marion Hövelmeyer, ‚Selbstbildnisse‘ eines Subjekts das ‚verloren‘ ging, Aporien und Strategien von Künstlerinnen im 20. Jahrhundert, in: Die Wiederkehr des Künstlers, Hrsg. Sabine Fastert, Köln u.a. 2011, S. 317-327.

Hubel (2004): Helmut Hubel, Jerusalem im Widerstreit politischer und religiöser Interessen die Heilige Stadt aus interdisziplinärer Sicht, Frankfurt a.M. u.a. 2004.

Hücking (2007): Renate Hücking, Wenn das Leben ein Kartenspiel ist, Der Tarot-Garten der Niki de Saint Phalle, in: Süchtig nach Grün Gärtnerinnen aus Leidenschaft, Hrsg. Kej Hielscher, München 2007, S. 113-146.

Huizinga (1956): Johan Huizinga, Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, Hamburg 1956. Deutsche Übersetzung nach der niederländischen Erstausgabe 1938.

Hultén/Müller-Westermann (2004): AK The Pontus Hultén collection, Hrsg. Pontus Hultén/Iris Müller-Westermann, Stockholm 2004 (Moderna Museet Stockholm 14.2.–18.4.2004)

Hultén (1961): AK Bewogen beweging, Hrsg. Pontus Hultén, Amsterdam 1961 (Stedelijk Museum Amsterdam 10.3.–17.4.1961).

Ders. (1961a): AK Rörelse i konsten, Hrsg. Pontus Hultén, Stockholm 1961 (Moderna Museet Stockholm 17.5.–3.9.1961).

Ders. (1961b): Stedelijk Museum Amsterdam besöker Moderna Museet Stockholm, Hrsg. Pontus Hultén, Stockholm 1961 (Moderna Museet, Stockholm 26.12.1961–28.1.1962)

Ders. (1970): AK Edward Kienholz, Hrsg. Pontus Hultén, Düsseldorf 1970 (Städtische Kunsthalle Düsseldorf 16.6.–2.8.1970).

Ders. (1972): Jean Tinguely, Méta, Berlin 1972.

Ders. (1987): Pontus Hultén, Une magie plus fort que la mort, Paris 1987.

Ders. (1992): AK Niki de Saint Phalle, Hrsg. Pontus Hultén, Stuttgart 1992 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 19.6.–1.11.1992 u.a.).

Ders. (1996): Pontus Hultén, Der Mensch und sein Werk, in: Hahnloser u.a. (1996), S. 34-78.

Ders. (2002): AK Niki de Saint Phalle, La Donation, Genf 2002 (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza 17.3.–27.10.2002).

Hultmann (2008): Marianna Hultmann, *Our Man in New York*, An interview with Billy Klüver on his collaboration with Moderna Museet, in: Tellgren (2008), S. 235-240.

Humbert (1996): Jean-Marcel Humbert, *Postérité du sphinx antique, la sphinxomanie et ses sources*, in: Tagungsband, *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Hrsg. Ders., Brüssel/Paris 1996 (Musée du Louvre 8.–9.4.1994), S. 97-138.

Ders. (2006): Jean-Marcel Humbert, *Egypt in the eighteenth-century garden, decline or revival of the initiatory journey?*, in: *Experiencing the garden*, Hrsg. Martin Calder, Oxford u.a. 2006, S. 189-212.

Hünnekens (1997): Annette Hünnekens, *Der bewegte Betrachter, Theorien der interaktiven Medienkunst*, Köln 1997.

Hunt (1986): John Dixon Hunt, *Garden and Grove, The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600–1750*, London 1986.

Ders. (1996): John Dixon Hunt, *Art. Garden*, in: *The dictionary of art*, Bd. 12, Hrsg. Jane Turner, New York 1996, S. 60-144.

Ders. (2000): John Dixon Hunt, *The Idea of a Garden and the Three Natures*, in: *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, Hrsg. Ders., Philadelphia 2000, S. 32-75.

Ders. (2003): John Dixon Hunt, „*Lordship of the feet*“, *Toward a Poetics of Movement in Garden*, in: Conan (2003), onl.publ.

Ders. (2004): John Dixon Hunt, *The afterlife of gardens*, London 2004.

Ders. (2013): *A Cultural history of Gardens in the Modern Age*, Hrsg. John Dixon Hunt, London 2013 (*A cultural history of Gardens*, Hrsg. Michael Leslie/John Dixon Hunt; 6).

Huson (2004): Paul Huson, *Mystical origins of the tarot, from ancient roots to modern usage*, Rochester 2004.

Huyssen/Scherpe (1989): *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hrsg. Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe, Hamburg 1989.

Huyssen (1989): Andreas Huyssen, *Postmoderne, eine amerikanische Internationale?*, in: Huyssen/Scherpe (1989), S. 13-44.

Hyde (2013): *A cultural History of Gardens in the Renaissance*, Hrsg. Elizabeth Hyde, London u.a. 2013 (*A cultural history of Gardens*, Hrsg. Michael Leslie/John Dixon Hunt; 3).

Hyde (2013a): Elizabeth Hyde, *Use and reception*, in: Hyde (2013), S. 97-124.

I

Ikegami (2010): Hiroko Ikegami, *The Great Migrator, Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, Cambridge 2010.

Illing (2006): Frank Illing, *Kitsch, Kommerz und Kult*, Konstanz 2006.

Imbert (1993): Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, New Haven/London 1993.

Imesch (2008): *Inscriptions/Transgressions, Kunstgeschichte und Gender Studies*, Hrsg. Kornelia Imesch, Bern u.a. 2008.

J

Jacobs (2013): Peter Jacobs, *Types of Gardens*, in: Hunt (2013), S. 37-63.

Jäger (1999): Joachim Jäger, *Das zivilisierte Bild*, Klagenfurt/Wien 1999.

Jahn (2012): Peter Heinrich Jahn, *Art. Gesamtkunstwerk*, in: *Lexikon Kunstwissenschaft, Hundert Grundbegriffe*, Hrsg. Stefan Jordan/Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 142-144.

Jahre (1996): Lutz Jahre, *Das gedruckte Museum von Pontus Hultén*, Ostfildern-Ruit 1996.

Jameson (1989): Fredric Jameson, *Postmoderne, zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Huyssen/Scherpe (1989), S. 45.102 (engl. Orig. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *New Left Review* 146, 1984).

Ders. (1991): Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

Janecke (1995): Christian Janecke, *Kunst und Zufall*, Diss. Univers. Saarbrücken 1993, Nürnberg 1995.

Jansen (2011): Sharon L. Jansen, *Reading women's worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing, a guide to six centuries of women writers imagining rooms of their own*, New York 2011.

Jauss (1989): Hans-Robert Jauss, *Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne*, in: *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Hrsg. Hans-Dieter Weber, Konstanz 1989, S. 207-226.

Jerusalem Foundation (1996): *The Noah's Ark Sculpture Park Jerusalem*, Architect Mario Botta, Sculptor Niki de Saint Phalle, Hrsg. Jerusalem Foundation, Jerusalem 1996.

Jöchner (1997): Cornelia Jöchner, Die höfische Gesellschaft im Garten, soziale Interaktion als Bildstrategie barocker Gartenveduten, in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Hrsg. Wolfgang Adam/Knut Kiesant, Wiesbaden 1997, S. 833-853.

Dies. (2001): Cornelia Jöchner, Die schöne Ordnung und der Hof, Diss. Univers. Marburg 1996, Weimar 2001.

Johnston (2010): Niki de Saint Phalle und der Tarot-Garten, Hrsg. Johnston u.a., Bern 2010.

Johnston (2010a): Jill Johnston, Der Tarot-Garten von Niki de Saint Phalle, in: *Niki de Saint Phalle und der Tarot-Garten*, Hrsg. Johnston u.a., Bern 2010, S. 25-49.

Dies. (2010b): Jill Johnston, Die Mitarbeiter des Tarot-Gartens, in: *Niki de Saint Phalle und der Tarot-Garten*, Hrsg. Johnston u.a., Bern 2010, S. 49-53.

Jonaitis (1988): Aldona Jonaitis, From the land of the totem poles the Northwest Coast Indian Art Collection at the American Museum of Natural History, New York 1988.

Dies. (1999): Aldona Jonaitis, Northwest Coast Totem Poles, in: *Unpacking Culture - Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Hrsg. Ruth B. Phillips/Christopher B. Steiner, Berkeley 1999, S. 104-121.

Dies. (2006): Aldona Jonaitis, *Art of the Northwest Coast*, Vancouver 2006.

Dies. (2010): Aldona Jonaitis, *The Totem Pole, an intercultural history*, Seattle 2010.

Jones (2003): Amelia Jones, *The feminism and visual culture reader*, London 2003.

Dies. (2006): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Hrsg. Amelia Jones, Oxford 2006.

Jones/Wills (2005): Karen Jones/John Wills, *The invention of the Park Recreational Landscapes from the Garden of Eden to Disney's Magic Kingdom*, Cambridge 2005.

Jouffroy/Tinguely (1966): Alain Jouffroy, Interview mit Jean Tinguely, in: *l'Oeil* 136 (1966), S. 64.

Jung (2001): Vera Jung, Körperlust und Disziplin, Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Diss. Univers. Saarbrücken 1999, Köln u.a. 2001.

Junot (2007): Philippe Junot, Gesamtkunstwerk, in: *kritische Berichte* 35:3 (2007), S. 72-76.

K

Kabakov (1995): Ilja Kabakov, Über die „totale“ Installation, Ostfildern 1995.

Kachur (2001): Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí and surrealist exhibition installations*, Cambridge 2001.

Kacunko (2010): Slavko Kacunko, *Spiegel, Medium, Kunst*, München 2010.

Kaiser (2012): *AK Ends of earth*, Hrsg. Philipp Kaiser, Los Angeles/München 2012 (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Geffen Contemporary at MOCA 27.5.–20.8.2012; Haus der Kunst, München 12.10.–20.1.2013).

Kamber/Saner (1980): André Kamber/Hans Saner, *Petit lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, Solothurn 1990.

Kamber (2006): *AK Eva Aeppli, Les livres de vie*, Hrsg. André Kamber, Heidelberg 2006 (Museum Tinguely Basel 25.1.–30.4.2006 u.a.).

Kaprow (1965): *Assemblage, environments and happenings*, Hrsg. Allan Kaprow, New York 1965.

Katenhusen (2004): Ines Katenhusen, *Lebenslust per Ratsbeschluss, Das Experiment Straßenkunst und der Nana-Skandal im Hannover der 1970er Jahre*, in: *Geschichte als Experiment, Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert*, FS Adelheid von Saldern, Hrsg. Daniela Münkel/Jutta Schwarzkopf, Frankfurt a.M. 2004, S. 307-320.

Kehrer (1990): Günther Kehrer, *Art. Charisma*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 2, Hrsg. Hubert Cancik, Stuttgart 1990, S. 195-198.

Ders. (1998): Günther Kehrer, *Art. Religion, Definitionen*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 4, Hrsg. Hubert Cancik, Stuttgart 1998, S. 418-425.

Kemp (2007): *Handbook of the New Age*, Hrsg. Daren Kemp, Leiden 2007.

Kemp (1983): Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, München 1983.

Ders. (1985): Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter*, in: *Kunstgeschichte, Eine Einführung*, Hrsg. Hans Belting, Berlin 1985, S. 247-266.

Ders. (1991), Wolfgang Kemp, *Kontexte, Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst 2:2* (1991), S. 89-101.

Ders. (1992): Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik*, Berlin 1992.

Ders. (1996): Wolfgang Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996 (Jahresring; 43).

Ders. (2003): Wolfgang Kemp, *Rezeptionsästhetik*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter, Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt 13* (2003), S. 51-60.

- Kent/Prindle (1992): Conrad Kent/Dennis Prindle, Park Güell, New York 1992.
- Kern (1982): Hermann Kern, Labyrinth Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, München 1982.
- Kester (2006): Grant H. Kester, Crowds and Connoisseurs, Art and the Public Sphere in America, in: Jones (2006), S. 249-267.
- Keupp (²2002): Heiner Keupp, Identitätskonstruktionen das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, 2. Aufl., Reinbek 2002.
- Kible (1998): Kible, Art. Subjekt, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hrsg. Joachim Ritter, Bd. 10, Darmstadt 198, S. 373-400.
- Kickum (2005): Stephanie Kickum, Auf dem Weg zu internationaler Bedeutung, Parkanlagen in Spanien, in: Der Park in der Metropole urbanes Wachstum und städtische Parks im 19. Jahrhundert, Hrsg. Angela Schwarz, Bielefeld 2005, S. 161-218.
- Kiparski (2003): Edith von Kiparski, Symbol, Mythos und das Dämonische im Werk von Jackson Pollock unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption indianischer Kunst und Kultur, Diss. Univers. Tübingen 2001, Online Publikation 2003 [<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-7688>].
- Kippenberg/Stuckrad (2003): Hans G. Kippenberg/Kocku von Stuckrad, Einführung in die Religionswissenschaft, München 2003.
- Klinger (2010): Cornelia Klinger, Selbstbildnisse in entfernter Natur Zur Konstituierung des modernen Subjekts im Spiegel der Landschaft, in: Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie, Hrsg. Irene Nierhaus, Berlin 2010, S. 39-62.
- Klonk (2009): Charlotte Klonk, Spaces of experience, New Haven 2009.
- Knefelkamp (1988): Ulrich Knefelkamp, Der Priesterkönig Johannes und sein Reich, Legende oder Realität, in: Journal of medieval History 14:4 (1988), S. 337-355.
- Knoblauch (2006): Hubert Knoblauch, Die populäre Religion, in: Theologisch-Praktische Quartalsschrift 154 (2006), S. 164-172.
- Ders. (2009): Hubert Knoblauch, Populäre Religion, auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2009.
- Ders. (2010): Populäre Spiritualität, in: Alternative Spiritualität heute, Hrsg. Ruth E. Mohrmann, Münster 2010, S. 19-35.
- Koch/Börner (2010): AK Amazonen, geheimnisvolle Kriegerinnen, Hrsg. Alexander Koch/Lars Börner, München 2010 (Historisches Museum der Pfalz Speyer 5.9.2010–13.2.2011).

Kohl (1981): Karl-Heinz Kohl, Entzauberter Blick, Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Diss. FU Berlin 1980, Berlin 1981.

Kolesch (2006): Doris Kolesch, Spaziergänge im Park von Versailles, zum Zusammenspiel von Motion und Emotion im klassischen französischen Garten, in: Franzen/Krebs (2006), S. 38-52.

Kollek (1996): Teddy Kollek, Jerusalem gehört uns, Wir werden nicht darauf verzichten, in: Die Jerusalemfrage Israelis und Palästinenser im Gespräch, Hrsg. Uri Avnery/Azmi Bishara, Heidelberg 1996, S. 21-60.

Konersmann (1988): Ralf Konersmann, Lebendige Spiegel Die Metapher des Subjekts, Frankfurt a.M. 1988.

Ders. (2004): Ralf Konersmann, Art. Zeitgeist, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 12, Hrsg. Joachim Ritter u.a., Basel 2004, Sp. 1266.1270.

Kornmeier (2012): Uta Kornmeier, Michelangelo's scalpel, Proportion studies in classical art and contemporary surgical literature, Vortrag gehalten auf der Jahrestagung des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin 8.11.2012, Audiodatei [<http://www.zfl-berlin.org/zfl-in-bild-und-ton-detail/items/culture-meets-surgery-images-models-and-interpretations-of-the-h.html>] zuletzt aufgerufen am 10.11.2013.

Kraft (2008): Maria Kraft, „Ich umarmte die Kunst als meine Erlösung und Notwendigkeit“, Die Verarbeitung traumatischer Erfahrungen im Werk von Niki de Saint Phalle, in: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität, 3. überarb. und erw. Auflage, Berlin 2008, S. 249-264.

Kramer (1958): Hilton Kramer, The Sculpture of Louise Nevelson, in: Arts Digest 32 (1958), S. 26-29.

Kramer (1998): Pat Kramer, Totem Poles, Canmore 1998.

Krause-Knight (2008): Cher Krause Knight, Public art theory, practice, and populism, Malden [Mass.] 2008.

Krauss (2000): Rosalind Krauss, Skulptur im erweiterten Feld, in: Dies., Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, aus dem Amerikan. Von Jörg Heininger, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331-346.

Krempel (2001): La fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle, Werke aus den Jahren 1952–2001, Hrsg. Ulrich Krempel, Ostfildern-Ruit 2001.

Ders. (2002): AK Von Niki Mathews zu Niki de Saint Phalle Gemälde der 1950er Jahre, Hrsg. Ulrich Krempel, Hannover 2002 (Sprengel Museum Hannover 11.12.2002–27.4.2003).

Ders. (2003): Ulrich Krempel, Nikis Welt Niki de Saint Phalle, München u.a. 2003.

Ders. (2005): Ulrich Krempel, Nana Power, Die Frauen der Niki de Saint Phalle Werke aus der Schenkung Niki de Saint Phalle im Sprengel Museum Hannover, in: AK Nana Power Die Frauen der Niki de Saint Phalle, Hrsg. Stiftung Schloss Neuhardenburg, Berlin 2005, S. 9-22.

Ders. (2007): Ulrich Krempel, Von der Assemblage zur Nana Power Niki de Saint Phalle und das Bild der Frau, in: Cabañas/Krempel (2007), S. 140-155.

Kreutzer (2006): Florian Kreutzer, Transnationale Karrieren Biografien, Lebensführung und Mobilität, Wiesbaden 2006.

Kreuzmayr (2002): Charlotte Kreuzmayr, Paradiesisch, Künstlergärten von Niki de Saint Phalle und Daniel Spoerri, in: Parnass 22 (2002), S. 132-137.

Krieger (2006): Metamorphosen der Liebe kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Hrsg. Verena Krieger, Hamburg/Münster 2006.

Dies. (2007): Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler, Köln 2007.

Kris/Kurz (1934): Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934.

Kroll (2001): Renate Kroll, Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild, Amazonomanie in der Frühen Neuzeit, in: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden Religion, Geschlechter, Natur und Kultur, Hrsg. Klaus Garber/Jutta Held, München 2001.

Dies. (2004): Renate Kroll, Mythos und Geschlechtsspezifität, Ein Beitrag zur literarischen und bildlichen Darstellung der Amazone in der Frühen Neuzeit, in: Mythen in Kunst und Literatur Tradition und kulturelle Repräsentation, Hrsg. Annette Simonis/Linda Simonis, Köln u.a. 2004, S. 55-69.

Dies. (2010): Renate Kroll, Gebeugte und wahre Amazonen: Die Amazone in der Literatur der Frühen Neuzeit, in: Koch/Börner (2010), S. 222-227.

Krüger (2001): Reinhard Krüger, Vaux-Le-Vicomte, Versailles und die unendliche Welt im absolutistischen Frankreich oder, inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln, in: Der imaginierte Garten, Hrsg. Günter Tausch/Harald Oesterle, Göttingen 2001, S. 201-228.

Kuni (2006): Verena Kuni, Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption, Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945, eine vergleichende Fokusstudie ausgehend von Joseph Beuys, Diss Univers. Marburg 2004, Marburg 2006.

Küster (2003): Bärbel Küster, Matisse und Picasso als Kulturreisende, Primitivismus und Anthropologie um 1900, Diss. Univers. Frankfurt a Main 2000, Berlin 2003.

Kwon (2004): Miwon Kwon, One Place after Another, Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2004.

L

Lacan (⁴1996): Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Ders., Schriften, Bd.1, Hrsg. Norbert Haas, 4. durchgeseh. Auflage, Weinheim 1996, S. 61-70.

Lahuerta u.a. (2001): Juan José Lahuerta u.a., Casa Batlló, Barcelona, Gaudi, San Lluís 2001.

Lampe (2008): AK Spuren des Geistigen, Hrsg. Angela Lampe, München/Berlin 2008 (Haus der Kunst, München 19.9.2008–11.1.2009).

Lancaster (2013): Michael Lancaster, Art. Sculpture Garden, in: Grove Art Online, Oxford Art Online, Oxford 2013.

Landeshauptstadt Hannover (2003): Niki de Saint Phalle, La Grotte erschien anlässlich der Eröffnung der von Niki de Saint Phalle ausgestalteten Grotte in den Herrenhäuser Gärten, Hrsg. Landeshauptstadt Hannover, Ostfildern-Ruit 2003.

Langhorne (2012): Elizabeth Langhorne, Jackson Pollock, The Sin of Images, in: Meanings of Abstract Art Between Nature and Theory, Hrsg. Paul Crowther/Isabel Wünsche, New York 2012, S. 118-134.

Laurant (2006): Jean Pierre Laurant, Art. Lévi, Eliphas, in: Dictionary of Gnosis and Western Esotericism, Hrsg. Wouter J. Hanegraaff/u.a., Leiden/Boston 2006, S. 689-692.

Lawless (1990): Catherine Lawless, Artistes et ateliers, Nîmes 1990.

Laws (1999): Bill Laws, Artists Garden's, London 1999.

Lazzaro (1990): Claudia Lazzaro, The Italian Renaissance Garden, New haven/London 1990.

Dies. (1998): Gendered nature and its representation in sixteenth-century garden sculpture, in: Looking at Italian Renaissance Sculpture, Hrsg. Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, S. 246-273.

Leclercq (2007): Sophie Leclercq, L'Appropriation surréaliste de „l'art sauvage“ dans l'entre-deux-guerres, l'objet surréaliste contre l'objet colonial, in: Histoire de l'art et anthropologie 60 (2007), S. 137-148.

Leeman u.a. (2007): Richard Leeman u.a., Geschichte des Action-Spectacles, in: Cabañas/Krempel (2007), S. 241-276.

Lefebvre (2006): Henri Lefebvre, Die Produktion des Raumes, in: Dünne/Günzel (2006), S. 330-340 (franz. Orig. La production de l'espace, Paris 1974.).

Legnaro/Birkenheide (2005): Aldo Legnaro/Almut Birkenheide, Stätten der späten Moderne Reiseführer durch Bahnhöfe, Shopping Malls, Disneyland Paris, Wiesbaden 2005.

Lehmbruck Museum (1980): AK Niki de Saint Phalle, Retrospektive 1954 bis 1980, Hrsg. von Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1980 (Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1980 u.a.).

Leon (2009): AK Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, collaborations, Hrsg. Laurentia Leon, Bielefeld 2009 (Museum Tinguely, Basel 14.10.2009–17.1.2010).

Leppert (2007): Richard Leppert, The Nude The cultural rhetoric of the body in the art of western modernity, Boulder 2007.

Levine (2007): Elana Levine, Wallowing in Sex, The new sexual culture of 1970s American Television, Durham/London 2007.

Lévi-Strauss (1973): Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, Frankfurt a.M. 1973.

Lewitzky (2005): Uwe Lewitzky, Kunst für Alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Lisanti/Paul (2002): Tom Lisanti/Louis Paul, Film fatales, women in espionage films and television, 1962-1973, London 2002.

Listri (2007): Gardens of Tuscany, Fotografien von Massimo Listri, Florenz 2007.

Llimargas i Casas (2000): Marc Llimargas i Casas, Gaudi, Der Mensch und das Werk Gaudi, übers. von Andreas Simon, Ostfildern-Ruit 2000.

Löw (2001): Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001.

Lowenthal (2002): David Lowenthal, The Past as a theme Park, in: Young/Riley (2002), S. 11-23.

Luchesi/Stuckrad (2004): Religion im kulturellen Diskurs, Hrsg. Brigitte Luchesi/Kocku von Stuckrad, Berlin 2004 (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten; 52).

Luckett (1999): Moya Luckett, Sensuous women and Single girls, in: Radner (1999), S. 277-300.

Luginbühl (1977): Bernhard Luginbühl, Filmaufnahmen Crocodrome, 10 min, Paris 1977, Archiv Museum Tinguely V-000001.

Ders. (1988) Bernhard Luginbühl, Liebe Margit, in: Pandämonium Tinguely, Bern 1988, S. 281-299.

Lütgens (2000): Annelie Lütgens, Interview mit Bernhard Luginbühl, in: Broeker (2000), S. 313.

Luhmann (1984): Niklas Luhmann, Soziale Systeme, Frankfurt a.M. 1984.

Lutz (1985): Hartmut Lutz, „Indianer“ und „Native Americans“, Hildesheim 1985.

Lynn (2008): John A. Lynn II, Women, Armies, and Warfare in Early Modern Europe, Cambridge 2008.

Lyotard (⁵2005): Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen, 5. Aufl., Wien 2005.

M

MacEvelley (1988): AK Lucas Samaras, objects and subjects 1969–1986, Hrsg. Thomas MacEvelley, New York 1988 (Denver Art Museum, Denver 7.5.–10.7.1988 u.a.).

Maclean (1977): Ian Maclean, Woman triumphant feminism in french literature 1610-1652, Oxford 1977.

Mader (1999): Günther Mader, Gartenkunst des 20. Jahrhunderts Garten- und Landschaftsarchitektur in Deutschland, Stuttgart 1999.

Mahlberg/Nußbaum (2011): Skulpturenpark Waldfrieden in Wuppertal, Hrsg. Hermann Mahlberg/Hela Nußbaum, Köln 2011.

Mahon (2005): Alyce Mahon, Eroticism & Art, Oxford 2005.

Dies. (2005a): Alyce Mahon, Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968, London 2005.

Mainon (2006): Dominique Mainon, Modern Amazons, Warrior Women on Screen, Winona 2006.

Malacarne (2006): Giancarlo Malacarne, Le feste del principe giochi, divertimenti, spettacoli a corte, Modena 2002.

Malin (1986): Edward Malin, Totem poles of the Pacific Northwest Coast, Portland 1986.

Malmquist (2008): Karin Malmquist, *La Cour des miracles, On visitors, Learning and Art at Moderna Museet*, in: Tellgren (2008), S. 283-290.

Malone (2007): Meredith Malone, *eine kollektive Idee, Environments*, in: Cabañas/Krempel (2007), S. 236-240.

Marcus (1990): Greil Marcus, *Lipstick Traces, A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge 1990.

Marling (1997): *Designing Disney's theme parks*, Hrsg. Karal Ann Marling, Paris u.a. 1997.

Martinez/Torres (2002): José Antonio Martinez/ Elías Torres, *Park Güell*, Barcelona 2002.

Marwyck (2010): Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut, weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010.

Mathews (1991): Patricia Mathews, *Returning the Gaze Diverse Representations of the Nude in the Art of Susan Valadon*, in: *Art Bulletin* 73:3 (1991), S. 415-430.

Matthews (2008): Harry Matthews, *Living with Niki*, in: *Tate Etc.* 12 (2008), Online Resource [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/living-niki>] letzter Abruf am 1.12.2013.

Matthews (1970): William Henry Matthews, *Mazes and labyrinths their history and development*, New York 1970.

Matisse Monnier (2008): Jacqueline Matisse Monnier, *My wild friend, Niki de Saint Phalle*, in: *Tate Etc.* 12 (2008), Online Publikation [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/my-wild-friend>] letzter Abruf am 1.12.2013.

Matzner (2004): *Public Art, Kunst im öffentlichen Raum, ein Handbuch*, Hrsg. Florian Matzner, 2. überarb. Auflage, Ostfildern-Ruit 2004.

Maurer (1984): Evan Maurer, *Dada und Surrealismus*, in: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhundert*, Hrsg. William Rubin, München 1984, S. 546-608.

Mauss (1990): Marcel Mauss, *Die Gabe, Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1990.

Mazzanti (1997): *AK Niki de Saint Phalle - Il Giardino dei Tarocchi*, Hrsg. Anna Mazzanti, Mailand 1997 (Polveriera Guzman Orbetello 12.7.–10.9.1997).

Dies. (1997a): Anna Mazzanti, *Intervista a Rico Weber*, in: *Mazzanti (1997)*, S. 106-107.

Dies. (1997b): Anna Mazzanti, *Intervista a Dok van Winsen*, in: *Mazzanti (1997)*, S. 108.

Dies. (1997c): Anna Mazzanti, Intervista a Pierre Marie Le Jeune, in: Mazzanti (1997), S. 97-100.

Dies. (1997d): Anna Mazzanti, Intervista a Venera Finocchiaro, in: Mazzanti (1997), S. 104-105.

Dies. (1997e): Anna Mazzanti, Intervista a Marcello Zitelli, in: Mazzanti (1997), S. 109-111.

Dies. (1997f): Anna Mazzanti, Intervista agli artigiani collaboratori di Niki de Saint Phalle, in: Mazzanti (1997), S. 100-103.

Dies. (1997g): Anna Mazzanti, Il Giardino dei Tarocchi, Un paradiso esoterico e una mostra, in: Mazzanti (1997), S. 29-47.

McCaughey/King (2001): Martha McCaughey/Neal King, Reel Knockouts, Violent Women in the Movies, Austin 2001.

McIntosh (2011): Christopher McIntosh, Eliphas Lévi and the French Occult Revival, Neuauflage von 1972, Albany 2011.

McLuhan/Fiore (1967): Marshall McLuhan/Quentin Fiore, The medium is the message, New York 1967.

McPhee (1993): John McPhee, Assembling California, New York 1993.

Megías (2001): Antología de libros de caballerías castellanos, Hrsg. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares 2001.

Meier (1977): Christel Meier, Gemma spiritalis, München 1977.

Melchior-Bonnet (2002): Sabine Melchior-Bonnet, Mirror, a history, London 2002.

Menil/Alexandre (1995): Francois de Menil/Monique Alexandre, Francois de Menil's film material (unveröffentlicht) footage, Archiv Niki Charitable Art Foundation.

Menil (1996): Francois de Menil, HON, 1966, Spielzeit 8,05 min., Inv. Museum Tinguely V-000016

Menon (2006): Elizabeth K. Menon, Evil by Design, The Creation And Marketing of the Femme Fatale, Champaign [Ill.] 2006.

Merendoni/Ulivieri (2008): Simonetta Merendoni/Luigi Ulivieri, Pratolino Un mito alle porte di Firenze, Venedig 2008.

Merleau-Ponty (2006): Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Dünne/Günzel (2006), S. 180-194. (franz. Original, L'œil et l'esprit, Paris 1960.).

Merte (1998): Angela Merte, Totalkunst Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt, Diss. Univers. Siegen, Bielefeld 1998.

Mesch (2011): Claudia Mesch, Serious Play, Games and early twentieth century modernism, in: Getsy (2011), S. 60-72.

Metzner (1971): Ralph Metzner, Maps of consciousness, I Ching, Tantra, Tarot, alchemy, astrology, actualism, New York 1971.

Meyer-Büser (2000): Susanne Meyer-Büser, Vom Verschwinden im Raum, Begehbare Collagen von Schwitters bis heute, in: Orchard (2000), S. 270-279.

Meyer zu Eissen (1980): Annette Meyer zu Eissen, Spiegel und Raum in der bildenden Kunst der Gegenwart Diss, Bielefeld 1980.

Mikulay (2011): Jennifer Mikulay, Another Look at La Grande Vitesse, in: Public Art Dialogue 1:1 (2011), S. 5-23.

Mindermann (2002): Kerstin Mindermann, Warten auf die Flut, „Arche Noah“ im Zoo Jerusalem, in: Deutsche Bauzeitschrift 50 (2002), S. 60-61.

Minioudaki (2007): Kalliopi Minioudaki, Bejeweled Reveries, Niki de Saint Phalle's Outdoor Wonders, in: Niki in the garden, the extraordinary sculptures of Niki de Saint Phalle at the Garfield Park Conservatory, Chicago 2007.

Mirzoeff (2006): Nick Mirzoeff, „That's all Folks“, Contemporary Art and Popular Culture, in: Jones (2006), S. 493-511.

Ders. (2006a): Nick Mirzoeff, Art and Popular Culture (2006), in: Jones (2006), S. 491-512.

Mitchell (2008): William J.T. Mitchell, Bildtheorie, Hrsg. Gustav Frank, Frankfurt a. M. 2008.

Moakley (1966): Gertrude Moakley, The tarot cards, painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family, an iconographic and historical study, New York 1966.

Mock (1980): AK Niki de Saint Phalle, exposition retrospective, Hrsg. Jean Yves Mock, Udine 1980 (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 2.7.–1.9.1980).

Moebius (2006): Stephan Moebius, Die Zauberlehrlinge, Konstanz 2006.

Möhrmann (1996): Renate Möhrmann, Verklärt, verkitscht, vergessen, Die Mutter als ästhetische Figur, Stuttgart/Weimar 2006.

Montaigne (2002): Michel Eyquem de Montaigne, Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581, Hrsg. Hans Stilett, Frankfurt a.M. 2002.

Morel (2006): Philippe Morel, Mannerist Grottos in Sixteenth-Century Italy, in: Sixteenth-Century Italian Art, Hrsg. Michael W. Cole, Oxford 2006, S. 115-134.

Morelli (2009): Emanuela Morelli, Il giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle a Garavicchio, in: Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato 87:76 (2009), S. 395-410.

Morgan (2011): Luke Morgan, The monster in the garden, the grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design, in: Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, An International Quarterly 31:3 (2011), S. 167-180.

Morris (1994): Rosalind C. Morris, New worlds from fragments film, ethnography, and the representation of Northwest coast cultures Studies in the ethnographic imagination, Boulder 1994.

Mosser/Brunon (2007): Monique Mosser/Hervé Brunon, L'enclos comme parcelle et totalité du monde, pour une approche holistique de l'art de jardins, in: Ligeia, Dossiers sur l'art 73 (2007), S. 59-75.

Müller (1998): Ute Müller, Zwischen Skulptur und Architektur, Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert, Diss. RWTH Aachen 1995, Aachen 1998.

Müller-Alsbach (2004): AK Kurt Schwitters, MERZ, ein Gesamtweltbild, Hrsg. Annja Müller-Alsbach, Bern 2004 (Museum Tinguely Basel 1.5.–22.8.2004).

Mulvey (2003): Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Jones (2003), S. 44-53 (Erstveröff. 1975)

Muysers (³2010): Carola Muysers, Künstlerin/Kunstgeschichte, Zur Konzeption der Künstlerin in der kunsthistorischen Geschlechterforschung, in: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Hrsg. Ruth Becker, Wiesbaden 2010, S. 760-766.

N

Nakaue (2008): Melanie Dana Nakaue, Of Other Places, The Garden as a Heterotopic Site in Contemporary Art, in: The Brock Review 10:1 (2008), S. 60-71.

Neckel (2010): Kapitalistischer Realismus, Hrsg. Sighard Neckel, Frankfurt a.M. 2010.

Newman (1946): Barnett Newman, Northwest Coast Indian Painting, in: Flam/Deutch (2003), S. 282-283.

Nichols (1980): Sallie Nichols, Jung and Tarot, an archetypical journey, New York 1980.

Niemeyer-Langer (2003): Susanne Niemeyer-Lange, Der kreative Dialog der Künstlerin Niki de Saint Phalle, eine psychodynamische Betrachtung, Gießen 2003.

Niedermeier (2012): Michael Niedermeier, Semantik. Ikonographische Gartenprogramme, in: Schweizer (2012), S. 327-352.

Nierhaus (2010): Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie, Hrsg. Irene Nierhaus, Berlin 2010.

Nippe (2006): Christine Nippe, Kunst der Verbindung transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung, Berlin/Münster 2006.

Nitz (1991): G. Nitz, Art. Hortus Conclusus, in: Marienlexikon, Hrsg. Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1991, S. 247-250.

Noordhof (2002): Harm Noordhof, Park Güell, in: AK Antoni Gaudi 1852–1926 das Werk des spanischen Architekten, Hrsg. José Luis Moro/Peter M. Bak, Stuttgart 2002 (Universität Stuttgart 10.6.–15.7.2002), S. 200-215.

Noll (1994): Richard Noll, The Jung Cult, Princeton 1994.

Nordland (1974): Gerald Nordland, Gaston Lachaise, The man and his work, New York 1974.

Nordquist (2001): Nick Nordquist, rough footage Niki de Saint Phalle HDTV Documentary, Footage of Niki de Saint Phalle at the unfinished site of „Queen Calafia’s Magical Circle“ Escondido, CA & the Hangar storage in El Cajon, CA, 26,30min, Archiv Niki Charitable Art Foundation, Santee.

Ders. (2002): Nick Nordquist, Film Coming Together, 9min, 2002, Archiv Niki Charitable Art Foundation, Santee.

Nündel (1981): Ernst Nündel, Kurt Schwitters, Reinbek 1981.

Nunold (2005): Beatrice Nunold, Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft, in: Image Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung 3 (2005), S. 1-18.

O

Obrist (2008): Hans-Ulrich Obrist, Interview mit Pontus Hultén, in: A brief history of curating, Hrsg. Lionel Bovier, Zürich/Dijon 2008, S. 32-52.

O’Day (2001). Mark O’Day, Of leather suits and kinky boots, The Avengers style and popular culture, in: Action TV, tough-guys, smooth operators and foxy chicks, Hrsg. Bill Osgerby/Anna Gough-Yates, London 2001, S. 221-235.

Ohr (1990): Roberto Ohr, Phantom Avantgarde, Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990.

Ders. (2008): Roberto Ohr, Situationistische Internationale, Der Beginn einer Epoche, Hamburg 2008.

O'Neill (2012): Rosemary O'Neill, Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971, The École de Nice, Farnham 2012.

Ong (2005): Aihwa Ong, Flexible Staatsbürgerschaften, Die kulturelle Logik von Transnationalität, Frankfurt a.M. 2005.

Orchard (2000): AK Aller Anfang ist Merz, von Kurt Schwitters bis heute, Hrsg. Karin Orchard, Ostfildern-Ruit 2000 (Sprengel Museum Hannover 20.8.–5.11.2000 u.a.).

Orlich (2011): Max Jakob Orlich, Situationistische Internationale, Diss. Univ. Freiburg 2010, Bielefeld 2011.

Ortel (1992): Jo Ortel, Re-creation, Self-creation, A feminist analysis of the early art and life of Niki de Saint Phalle, Diss. Stanford University 1992.

Orton (1998): Fred Orton, Figuring Jasper Johns, Klagenfurt/Wien 1998.

Os (2002): AK Femmes Fatales 1860–1910, Hrsg. Hendrik W. van Os, Wommelgem 2002 (Groninger Museum 19.1.–4.5.2003 u.a.).

Osthoff (1997): Simone Osthoff, Lygia Clark and Hélio Oiticica, A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future, in: Leonardo 30:4 (1997), S. 279-289.

Ott (2003): Michaela Ott, Art. Raum, in: Ästhetische Grundbegriffe, Hrsg. Karlheinz Barck, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 113-149.

Owens (1980): Craig Owens, The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism, in: October 12 (1980), S. 67-86.

Ders. (1980a): Craig Owens, The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism, Part 2, in: October, 13 (1980), S. 58-80.

P

Palmer (1997): Michael Palmer, Freud and Jung on Religion, London/New York 1997.

Pape (2008): Cora von Pape, Kunstkleider, Die Präsenz des Körpers in textilen Kunstobjekten des 20. Jahrhunderts, Diss. Univers. Köln 2007, Bielefeld 2008.

Pardey (2007): Andreas Pardey, Yves Klein und Jean Tinguely, in: Cabañas/Krempel (2007), S. 56-57.

Ders. (2012): Museum Tinguely Basel, Die Sammlung, Hrsg. Andreas Pardey, Heidelberg/Berlin 2012.

Parks (1999). Lisa Parks, Bringing Barbarella down to Earth, The Astronaut and feminine sexuality in the 1960s, in: Radner (1999), S. 253-276.

Parshall (2003): Linda Parshall, Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfeld's Theory of Garden Art, in: Conan (2003), S. 35-51.

Paul (2004): Barbara Paul, Niki de Saint Phalle und die Kubakrise, Politik und der Handlungsraum von Künstlerinnen in den frühen 1960er Jahren, in: Mythen, Symbole, Metamorphosen in der Kunst seit 1800, FS für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, Hrsg. Helga und J. Schmoll gen. Eisenwerth, Berlin 2004, S. 502-520.

Dies. (2006): Barbara Paul, Feministische Interventionen in der Kunst und im Kunstbetrieb, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Vom Expressionismus bis heute, Hrsg. Barbara Lange, Darmstadt 2006, S. 480-492.

Dies. (2008): Barbara Paul, Gewaltstrukturen, Arbeitsverhältnisse Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute, in: Politische Kunst heute, Hrsg. Ursula Frohne/Jutta Held, Göttingen 2008, S. 87-102.

Dies. (2010): Barbara Paul, Territorialisierungsprozesse im Kontext von Landschaft, Körper und Geschlecht Niki de Saint Phalles *Hon/Sie* (1966), in: Nierhaus 2010), S. 113-126.

Pech (1998): Jürgen Pech, Capricorn und die Maskenfrieze von Sedona, in: Max Ernst Skulpturen Häuser, Landschaften, Hrsg. Werner Spies, Köln 1998, S. 257-264.

Pelikan (1996): Jaroslav Pelikan, Mary through the centuries Her Place in the History of culture, New Haven/London 1996.

Pericolo (2010): Lorenzo Pericolo, Heterotopia in the Renaissance, Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the Hypnerotomachia Poliphili, in: Getty Research Journal 1(2010), S. 1-16.

Perks (2005): Simone Perks, Fatum and Fortuna, André Masson, Surrealism and the Divinatory Arts, in: Papers of Surrealism 3 (2005).

Petersen (1991): Ad Petersen, Dylaby, Ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962, in: Hegewisch/Klüser (1991), S. 156-165.

Ders. (2004): Ad Petersen, Sandberg, Designer and Director of the Stedelijk, Rotterdam 2004.

- Petersens/Sundberg (2008): Magnus af Petersens/Martin Sundberg, Art on Stage, Happenings and Moving Images at the Moderna Museet, in: Tellgren (2008), S. 99-105.
- Pfaller (2002): Robert Pfaller, Die Illusion der anderen, Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt a.M. 2002.
- Phelan (2007): Peggy Phelan, The returns of Touch, Feminist Performances, 1960-1980, in: Butler/Mark (2007), S. 346-361.
- Phillips (1999): Unpacking Culture, art and commodity in colonial and postcolonial worlds, Hrsg. Ruth B. Phillips/Christopher B. Steiner, Berkeley 1999.
- Piegeler (2010): Hildegard Piegeler, Tarot, Bilderwelten der Esoterik, München 2010.
- Pietromarchi (2010): Giulio Pietromarchi, Bildteil, in: Niki de Saint Phalle und der Tarot-Garten, Hrsg. Johnston u.a., Bern 2010, S. 54-242.
- Pincus (1990): Robert L. Pincus, On a Scale That Competes With the World, The Art of Edward and Nancy Reddin, Berkeley 1990.
- Polcari (2011): Stephen Polcari, L'idée du chamanisme de Jackson Pollock, in: Restellini/Polcari (2008), S. 24-37.
- Polizzotti (1996): Mark Polizzotti, Revolution des Geistes, übers. Jörg Trobitius, München 1996.
- Polk (1996): Dora Beale Polk, The Island of California, Lincoln/London 1996.
- Pollack (2003): Detlef Pollack, Säkularisierung, ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland, Tübingen 2003.
- Pollack (1985): Rachel Pollack, Tarot, 78 Stufen der Weisheit, München 1985.
- Pollock (2003): Griselda Pollock, Screening the Seventies, Sexuality and Representation in feminist practice, a Brechtian Perspective, in: Jones 82003), S. 76-93.
- Dies. (2007): Museums after modernism, Hrsg. Griselda Pollock, Malden 2007.
- Pollock (1947/48): Jackson Pollock, My painting, Possibilities I, in: American Artists on art, from 1940 to 1980, Hrsg. Ellen H. Johnson, New York 1982, S. 4-5.
- Poor (2007): Natasha Poor, Dirty art, Reconsidering the work of Robert Rauschenberg, Bruce Conner, Jay DeFeo, and Edward Kienholz, Diss. City Univers. New York 2007.
- Popper (1975): Frank Popper, Art, action and participation, London 1975.

Portela/Toledo (2005): Feliciano Novoa Portela/ F.Javier Villalba Ruiz de Toledo, *Legendäre Reisen im Mittelalter*, Darmstadt 2008.

Possamai (2005): Adam Possamai, *In search of New Age Spiritualities*, Adershot 2005.

Ders. (2007): Adam Possamai, *Religion and popular culture*, Brüssel u.a. 2007.

Präger (2002): Christmut Präger, *Le Cyclope*, Eine „Anti-Freiheitsstatue“ als Herausforderung, in: Fath (2002), S. 120-127.

Press Release (2003): Press Release zur Eröffnung von Niki de Saint Phalle's Queen Califia's Magical Circle, 2003, [<http://www.queenalfia.org/MagicalCircle.pdf>] letzter Abruf 7.12.2003.

Preußer (2010): Heinz-Peter Preußer, *Die überdeterminierte Amazone*, Frauen als mordende Racheengel, in: Koch/Börner (2010), S. 266-275.

Price (1992): Sally Price, *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*, Frankfurt u.a. 1992.

Pritsch (2008): Sylvia Pritsch, *Rhetorik des Subjekts*, Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen, Bielefeld 2008.

Puvogel (1979): Renate Puvogel, ‚Künstlertgärten‘, in: *Das Kunstwerk* 32:5 (1979), S. 77-78.

Q

Quasthoff (2003): AK Die Geburt der Nanas, *Die Kunst der Niki de Saint Phalle in den 1960er Jahren*, Hrsg. Michael Quasthoff, Hannover 2003 (Sprenkel Museum Hannover 24.8.–2.11.2003).

R

Rachleff (1990): Owen S. Rachleff, *The occult in Art*, London 1990.

Raddatz (1967): Fritz J. Raddatz, *Die neuen Heldinnen der westlichen Welt*, Kritisches zu einigen verklärten Comicstrips, in: *Wochenzeitung DIE ZEIT* vom 17.3.1967 [<http://www.zeit.de/1967/11/die-neuen-heldinnen-der-westlichen-welt>].

Radford-Ruether (2005): Rosemary Radford-Ruether, *Goddesses and the Divine feminine*, A western religious history, Berkeley u.a. 2005.

Radner (1999): *Swinging single: representing sexuality in the 1960s*, Hrsg. Hilary Radner, Minneapolis 1999.

Randall (2007): Ian Randall, Re-evaluating the Art & Chess of Marcel Duchamp, in: Tout-fait the Marcel Duchamp studies online journal [<http://www.toutfait.com/articals.php?id=46836>], zuletzt abgerufen am 1.11.2013.

Rapaport (2007): The sculpture of Louise Nevelson, Hrsg. Brooke Kamin Rapaport/Arthur Coleman Danto, New York/New Haven 2007.

Rausch (1996): Deborah Rausch, The knowledge of the body and the presence of history, toward a feminist architecture, in: Architecture and Feminism, Hrsg. Debra Coleman, New York 1996, S. 38-59.

Rauschenberg (1962): AK Dylaby, robert rauschenberg, martial raysse, niki de saint phalle, daniel spoerri, jean tinguely, per olof ultvedt, Hrsg. Robert Rauschenberg, Amsterdam 1962 (Stedelijk Museum Amsterdam, 30.8.–30.9.1962).

Rebentisch (2003): Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M. 2003.

Reckwitz (2008): Andreas Reckwitz, Subjekt, Bielefeld 2008.

Ders. (2010): Andreas Reckwitz, Das hybride Subjekt, Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne und Postmoderne, Weilerswist 2010.

Reinckens (1995): Henrike Reinckens, Niki de Saint Phalles „Nanas“ im öffentlichen Raum, Strategien der Aneignung eines widerspenstigen Kunstobjektes, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 20 (1995), S. 33-41.

Reinhardt (1999): AK Niki de Saint Phalle, Liebe, Protest, Phantasie, Hrsg. Brigitte Reinhardt, Ulm 1999 (Ulmer Museum 26.9.–21.11. 1999; Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 26.3.–14.5. 2000).

Reiss (2001): Julie H. Reiss, From Margin to Center, The Spaces of Installation Art, Cambridge 2001.

Renftle (1998): Barbara Regina Renftle, Das Leben ist ein Kartenspiel, Der Tarotgarten von Niki de Saint Phalle, in: Reinhardt (1999), S. 90-99.

Restany (1969): Pierre Restany, Nana de Saint Phalle, in: Hering (1969), S. 12-19.

Ders. (1971): Pierre Restany, Partizipative Kunst in: Cabañas/Krempel (2007), S. 254-255.

Ders. (1986); Pierre Restany, Ein Werk in der Dimension eines Schicksals, abgedruckt in: Schulz-Hoffmann (1987), S. 30-31.

Ders. (1997): Pierre Restany, Una speranza infinita nella poesia del destino, in: Mazzanti (1997), S. 13-16.

Restellini/Polcari (2008): AK Jackson Pollock et le chamanisme, Hrsg. Marc Restellini/Stephen Polcari, Paris 2008 (Pinacothèque de Paris 15.10.2008–15.2.2009).

Riccio/Heikamp (1981): Agostino del Riccio, *Del Giardino di un Re*, Hrsg. Detlef Heikamp, Florenz 1981.

Richter (1961): Hans Richter, *Dada-Profile*, Zürich 1961.

Riesebrodt (2007): Martin Riesebrodt, *Cultus und Heilsversprechen eine Theorie der Religionen*, München 2007.

Rissler-Pipka (2010): *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft, Zwischen Kunst und Kommerz*, Hrsg. Nannette Rissler-Pipka u.a., Bielefeld 2010.

Roberdeau (2012): Wood Roberdeau, *Poetic recuperations, the ideology and praxis of Nouveau Réalisme*, in: *RIHA journal* 51 (2012).

Robertson (1998): Roland Robertson, *Glokalisierung, Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Hrsg. Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192-220.

Robinson (2010): Julia Robinson, *New realisms 1957-1962*, Cambridge 2010.

Robinson (2004): Lillian S. Robinson, *Wonder Women Feminisms and Superheroes*, New York/London 2004.

Rösch von der Heyde (1999): Wiebke Rösch von der Heyde, *Das Sphinx-Bild im Wandel der Zeiten Vorkommen und Bedeutung* Diss. Univers. Bremen 1997, Leidorf 1999.

Rosen (2011): Valeska von Rosen, *Art. Offenes Kunstwerk*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Hrsg. Ulrich Pfisterer, 2. überar. und erw. Auflage, Stuttgart 2011, S. 315-318.

Roß (1998): Bettina Roß, *Politische Utopien von Frauen, Von Christine de Pizan bis Karin Boye*, Diss. Univers. Halle-Wittenberg 1997, Dortmund 1998.

Ross (1996): Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies*, Cambridge 1996.

Rubinstein (2006): Raphael Rubinstein, *Pontus Hulten 1924-2006*, in: *Art in America* 94:11 (2006), S. 176.

Ruge (2008): Berit Ruge, *Das Labyrinth in Wörlitz, „samt den damit zusammenhängenden Parthien, eine Allegorie des menschlichen Lebens“*, *Im Irrgarten zwischen Inszenierung und Rezeption*, in: Schweizer (2008), S. 137-150.

Runkel (2005): Gunter Runkel, *Funktionssysteme der Gesellschaft Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*, Wiesbaden 2005.

Rushing (1986): William Jackson Rushing, Ritual and myth, Native American Culture and Abstract expressionism, in: AK The spiritual in art, abstract painting 1890-1985, Hrsg. Maurice Tuchman, Los Angeles 1986, S. 273-295 (Los Angeles County Museum of Art 23.11. 1986–8.3.1987 u.a.).

Ders. (1995): William Jackson Rushing, Native American art and the New York avant-garde a history of cultural primitivism, Austin 1995.

S

Saint Phalle (1966): Niki de Saint Phalle, Dear Clarice, abgedruckt in: Hultén (1992), S. 166-169.

Dies. (1987): Niki de Saint Phalle, Der Tarotgarten, in: Schulz-Hoffmann (1987), S. 148-150.

Dies. (1987a): Niki de Saint Phalle, Aids vom Händchenhalten kriegt man's nicht, München 1987.

Dies. (1988): Niki de Saint Phalle, La Tête de Jean, in: Pandämonium Tinguely, Bern 1988, S. 272-277.

Dies. (1989): Niki de Saint Phalle, AK Niki de Saint Phalle oeuvres des années 80, Paris 1989 (Paris Galerie JGM).

Dies. (1990): Niki de Saint Phalle, Dearest Chère Marella, abgedruckt in: AK Niki de Saint Phalle, Hrsg. Pontus Hultén, Stuttgart 1992 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 19.6.–1.11.1992 u.a.), S. 173-182.

Dies. (1990a): AK Niki de Saint Phalle tirs ... et autres révoltes 1961–1964, Paris 1990 (Galerie de France und JGM Galerie Paris).

Dies. (1990b): Niki de Saint Phalle, Brief an Jean, in: Hultén (1992), S. 152-158.

Dies. (1991), Verkaufsbroschüre Gods, Niki de Saint Phalle, Galerie Gimpel Fils, London 1991.

Dies. (1991a): Niki de Saint Phalle, The Birth of a Monster, Le Golem Jerusalem 1972, Fotografien Leonardo Bezzola, Bätterkinden 1991.

Dies. (1992): Niki de Saint Phalle, Dear Pontus, in: Hultén (1992), S. 159-166.

Dies. (1994): Niki de Saint Phalle, A letter to Bloum, in: Hapgood (1994), S. 67-83.

Dies. (1994): Niki de Saint Phalle, Mon Secret, Paris 1994.

Dies. (1996): Niki de Saint Phalle, Dies und das aus meinem Leben mit dir, Jean, in: Hahnloser u.a. (1996), S. 11-33.

Dies. (1998): AK Niki de Saint Phalle, Insider/Outsider World inspired Art, Hrsg. Mingei International Museum, San Diego 1998 (Mingei International Museum, San Diego 1998-31.1.1999).

Dies. (1998a): Niki de Saint Phalle, Aventure Suisse, in: Hahnloser-Ingold 81998), S. 27-42.

Dies. (1998b): Niki de Saint Phalle, Dear Martha, 23.2.1998, in:

Dies. (2000a): Niki de Saint Phalle, Interview mit Korrespondenten der japanischen Tageszeitung Sankei Shimbun, Transkript im Archiv der Niki Charitable Art Foundation, Santee.

Dies. (2000b): Niki de Saint Phalle, Traces, eine Autobiografie, remembering 1930-1949, Lausanne 2000.

Dies. (2006): Niki de Saint Phalle, Harry and me 1950–1960, the family years, Bern 2006.

Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000): Niki de Saint Phalle/Giulio Pietromarchi, Der Tarot-Garten, übers. Hubertus von Gemmingen, 4. Auflage, Bern 2000.

Saint Phalle u.a. (1966): Hon en katedral byggd av Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Begleitheft zur Ausstellung HON en-katedral 1966.

Saint Phalle/Tinguely (1967): AK Hon-en historia, hon - she - elle - sie - lei - zij, Hrsg. Niki de Saint Phalle/Jean Tinguely, Stockholm 1967 (Moderna Museet Stockholm 4.6.–4.9.1966).

Saint Phalle/Tinguely (1996): Briefzeichnung an Manuel Gasser (1966), abgedruckt in: Pardey (2012), S. 314.

Saussure (2013): Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Hrsg. Peter Wunderli, zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch, Tübingen 2013 (Erstveröff. 1916)

Sawin (1995): Martin Sawin, Surrealism in exile and the beginning of the New York School, Cambridge 1995.

Schamoni (1995): Film Niki de Saint Phalle wer ist das Monster, du oder ich?, Regisseur Peter Schamoni, 1995.

Schenker (2002): Heath Schenker, Pleasure Gardens, Theme Parks, and the Picturesque, in: Young/Riley (2002), S. 69-89.

Schikoswki (2012): Frederik Schikowski, Spielobjekte, Partizipationskunst mittels variabler Elemente, Diss. FU Berlin 2012.

Schirmbeck (2001): Raumstationen, Hrsg. Egon Schirmbeck, Ludwigsburg 2001.

Schirrmeister (2008): Claudia Schirrmeister, Der Themenpark Vergnügliche Illusionswelt jenseits des Alltags, in: Kultur des Vergnügens, Kirmes und Freizeitparks, Schausteller und Fahrgeschäfte, Facetten nicht-alltäglicher Orte, Hrsg. Sascha-Roger Szabo, Bielefeld 2008, S. 227-236.

Schleiner (2011): Anne-Marie Schleiner, Dissolving the Magic Circle of Play, Lessons from Situationist Gaming, in: Getsy (2011), S. 149-158.

Schlüter (2008): Katharina Schlüter, Installationen, Systeme im Raum, Vier Positionen 1990-2001 Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Franka Hörschemeyer und Gregor Schneider, Diss. Univers. Hamburg 2008.

Schmalstieg (2012): Ulrich Schmalstieg, Von der geistlichen Herausforderung zeitgenössischer Skulpturen, Der Liebenburger Skulpturenpark von Gerd Winner im Kontext der Straße des Friedens, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 65:3 (2012), S. 215-219.

Schmidt-Linsenhoff (2004): Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Legende vom Künstler eine feministische Relektüre, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 53 (2004), S. 191-202.

Schmied (1972): AK Jean Tinguely, Hrsg. Wieland Schmied, Hannover (Kestner-Gesellschaft Hannover 17.3.–16.4.1972).

Ders. (1980): AK Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. Wieland Schmied, Stuttgart 1980 (Schloss Charlottenburg, Berlin, 31. 5.–13.7.1980).

Schneede (1991): Uwe M. Schneede, Exposition internationale du Surréalisme, in: Hegewisch/Klüser (1991), S. 94-101.

Ders. (2001): Uwe M. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001.

Ders. (2006): Uwe M. Schneede, Die Kunst des Surrealismus Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.

Schneemann (2003): Peter J. Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, Berlin 2003.

Schneider/Brüggemann (2001): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, Hrsg. Sabine Schneider/Heinz Brüggemann, München 2001.

Schneider (2012): Wolfgang Christian Schneider, Von den blinkenden Steinen bei Jan van Eyck, in: Spiegel der Seele, Reflexionen in Mystik und Malerei, Hrsg. Elena Filippi/Harald Schwaetzer, Münster 2012, S. 57-70.

Schneider (2012a): Verena Schneider, Geschichtskonstruktionen „höherer „, Gartenkunst, Modelle und Ansätze zur Geschichtsschreibung des Gartens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, in: Schweizer (2012), S. 24-37.

Scholl (2004): Dorothea Scholl, Von den „Grottesken“ zum Grotesken, Die Konstituierung einer Poetik des grotesken in der italienischen Renaissance, Münster 2004.

Schönhammer (2009): Rainer Schönhammer, Einführung in die Wahrnehmungspsychologie, Wien 2009.

Schößler (2008): Franziska Schößler, Einführung in die Gender Studies, Berlin 2008.

Schöttker (2000): Detlev Schöttker, Erinnern, in: Benjamins Begriffe, Hrsg. Michael Opitz, Frankfurt a.M. 2000, S. 260-298.

Schrank (2004): Sarah Schrank, The Art of the City, Modernism, Censorship, and the Emergence of Los Angeles's Postwar Art Scene, in: American Quarterly 56:3 (2004), S. 663-691.

Schraut (2002): Sylvia Schraut, Art. Utopie (feministische), in: Metzler Lexikon Gender Studies, Hrsg. Renate Kroll, Stuttgart/Weimar 2002, S. 394-395.

Schröder (³2001): Stefanie Schröder, Ein starkes, verwundetes Herz, Niki de Saint Phalle ein Künstlerleben, Freiburg im Breisgau u.a. 2001.

Schubart (2007): Rikke Schubart, Super Bitches and Action Babes, The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, Jefferson [NC] 2007.

Schubart/Gjelsvik (2004): Femme fatalities, representations of strong women in the media, Hrsg. Rikke Schubart/Anne Gjelsvik, Nordicom 2004.

Schütz (2004): Günter Schütz, Peter Weiss und Paris, Prolegomena zu einer Biografie 1947-1966, St. Ingbert 2004.

Schulz (2000): Isabel Schulz, „Was wäre das Leben ohne Merz?“ Zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters, in: Orchard (2000), S. 244-251.

Schulze (2000): Holger Schulze, Das aleatorische Spiel, Diss. Univers, Erlangen 1998, München 2000.

Schulz-Hoffmann (1987): AK Niki de Saint Phalle, Bilder, Figuren, Phantastische Gärten, Hrsg. Carla Schulz-Hoffmann, München 1987 (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 26.3.–24.5.1987).

Dies. (1987a): Carla Schulz-Hofmann, Die allesverschlingende Mutter, zum künstlerischen Konzept von Niki de Saint Phalle, in: Schulz-Hofmann (1987), S. 9-24.

Dies. (²2008): Niki de Saint Phalle, Bilder, Figuren, Phantastische Gärten, Hrsg. Carla Schulz-Hoffmann, 2. erweit. Auflage, München 2008.

Schulz-Schaeffer (2000): Ingo Schulz-Schaeffer, Akteur-Netzwerk-Theorie, Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik, in: Soziale Netzwerke, Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung, Hrsg. Johannes Weyer, München 2000, S. 187-211.

Schuster (2008): Unsterblich der Kult des Künstlers, Hrsg. Klaus-Peter Schuster, München 2008 (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek in den Sonderausstellungshallen, Kulturforum Potsdamer Platz 28.10.2008–15.2. 2009).

Schuyt/Elfers (1980): Michale Schuyt/Joost Elfers, Phantastische Architektur, Ungewöhnliche Träume, aus dem amerikan. Gertrude Großkopf, Köln 1980.

Schwab (1982): Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Frankfurt a.M. 1982.

Schwan/Zahn (2006): Stephan Schwan/Carmen Zahn, Der Bildbetrachter als Gegenstand bildwissenschaftlicher Methodik, in: Bild und Medium, Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Hrsg. von Klaus-Sachs-Hombach, Köln 2006, S. 214-232.

Schweizer (2012): Gartenkunst in Deutschland, Hrsg. Stefan Schweizer, Regensburg 2012.

Schweizer (2012a): Stefan Schweizer, Raumformen, Ornamentik, Stile, Der Garten als Kunstwerk im System der Bildenden Kunst, in: Schweizer (2012), S. 103-121.

Schweizer (2012b): Stefan Schweizer, Art. Gartenkunst, in: Lexikon Kunstwissenschaft, Hrsg. Stefan Jordan, Stuttgart 2012, S. 129-131.

Schwitters (1919): Kurt Schwitters, Die Merzmalerei, in: Ders. Prosa 1918-1930, Hrsg. Friedhelm Lach, Nachdruck der geb. Ausgabe von 1974, Bd. IV, Köln 1998, S. 37.

Ders. (1923):: Kurt Schwitters, Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt, in: Ders. Prosa 1918-1930, Hrsg. Friedhelm Lach, Nachdruck der geb. Ausgabe von 1974, Bd. IV, Köln 1998, S. 135.

Ders. (1924): Kurt Schwitters, Merz, in: Ders. Prosa 1918-1930, Hrsg. Friedhelm Lach, Nachdruck der geb. Ausgabe von 1974, Bd. IV, Köln 1998, S. 187.

Ders. (1927): Kurt Schwitters, SCHWITTERS, in: Ders. Prosa 1918-1930, Hrsg. Friedhelm Lach, Nachdruck der geb. Ausgabe von 1974, Bd. IV, Köln 1998, S. 253.

Ders. (1931): Kurt Schwitters, ich und meine Ziele, in: Ders. Prosa 1918-1930, Hrsg. Friedhelm Lach, Nachdruck der geb. Ausgabe von 1974, Bd. IV, Köln 1998, S. 343-346.

Scott (2012): Emily Eliza Scott, Desert Ends, in: Ends of Earth, Land Art to 1974, Hrsg. Miwon Kwon/Philipp Kaiser, Los Angeles/New York 2012, S. 67-85.

Seabury (1951): William Marston Seabury, The tarot cards and Dante's Divine comedy, New York 1951.

Seegers (2003): Ulrike Seegers, Alchemie des Sehens hermetische Kunst im 20. Jahrhundert, Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke, Diss. Univers. Stuttgart 2002, Köln 2003.

Seitz (1961): AK the Art of Assemblage, Hrsg. William C. Seitz, New York 1961 (The Museum of Modern Art, New York 2.10.–12.11.1961).

Senie (1989): Harriet Senie, Richard Serra's „Tilted Arc“, Art and Non-Art Issues, in: Art Journal 48:4 (1989), S. 298-302.

Sepp (1998): Stephan Sepp, Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“, Diss. Univers. Stuttgart 1998.

Sgaravatti (2005): Mariella Sgaravatti, Künstlergärten in der Toskana, München 2005.

Siegmund (2011): Andrea Siegmund, Der Landschaftsgarten als Gegenwelt, Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung, Würzburg 2011.

Situationistische Internationale (1958): Situationistische Internationale, Beitrag zu einer situationistischen Definition des Spiels, in: Online-Ausgabe der Zeitschrift der Situationistischen Internationale 1 (1958), nach den Gesammelten Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale, übers. von Pierre Gallisaires und Hanna Mittelstädt, Hamburg 1976-77 [<http://www.si-revue.de/beitrag-zu-einer-situationistischen-definition-des-spiels>] letzter Abruf am 19.12.2013.

Dies. (1960): Situationistische Internationale, Die Welt als Labyrinth, in: Online-Ausgabe der Zeitschrift der Situationistischen Internationale 4 (1960), nach den Gesammelten Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale, übers. von Pierre Gallisaires und Hanna Mittelstädt, Hamburg 1976-77 [<http://www.si-revue.de/die-welt-als-labyrinth>] letzter Abruf am 19.12.2013.

Slater (2002): Candace Slater, Entangled Edens, Visions of the Amazon, Los Angeles 2002.

Smiers (2003): Joost Smiers, Arts under pressure promoting cultural diversity in the age of globalization, London 2003.

Snoek (2006): Tagungsband Symbolism in 18th century gardens the influence of intellectual and esoteric currents, such as freemasonry, Hrsg. Jan Snoek, Den Haag 2006 (Schloss Schwetzingen 28.9.–29.9. 2006).

Sontag (1964): Susan Sontag, Anmerkungen zu „Camp“, in: Dies. (2003), S. 322-341 (amerikan. Original: Notes on „Camp“).

Dies. (1964a): Susan Sontag, Happenings, die Kunst des radikalen Nebeneinanders,, in: Dies. (2003), S. 309-322 (amerik. Original: Happenings, an Art of Radical Juxtaposition).

Dies. (1965): Susan Sontag, Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise, in: Dies. (2003), S. 342-354 (amerikan. Original: One Culture and the New Sensibility).

Sontag (2003): Susan Sontag, Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen, aus dem Amerikan. von Mark W. Rien, München/Wien 2003.

Speaks (2007): Elyse Deeb Speaks, Experiencing Louise Nevelson's Moon Garden, in: American Art 21:2 (2007), S. 96-198.

Spieler (2009): AK Gegen jede Vernunft Surrealismus Paris, Prag, Hrsg. Reinhard Spieler, Stuttgart 2009 (Wilhelm-Hack-Museum und Kunstverein, Ludwigshafen am Rhein 14.11.2009–14.2. 2010).

Ders.(2009a): Reinhard Spieler, Erleuchtung durch die Taschenlampe, surrealistische Ausstellungsinszenierung als Gesamtkunstwerk, in: Spieler (2009), S. 19-23.

Spoerri/Räderscheidt (2001): AK Anekdotomania Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Hrsg. Daniel Spoerri/Barbara Räderscheidt, Ostfildern-Ruit 2001 (Museum Jean Tinguely, Basel 16.5.–2.9.2001).

Spoerri (2001): Daniel Spoerri, in: Hartung (2001), S. 89-93.

Squatriti/Saint Phalle (1985): Tarot cards in sculpture by Niki de Saint Phalle on the occasion of the first presentation of her work on the tarot cards, Hrsg. Fausta Squatriti/Niki de Saint Phalle, Mailand 1985.

Stallschuss (2012): Stefanie Stallschuss, „Jetzt sind Sie ein Martial Raysse“, Von den Handlungsräumen zwischen Bildern, in: Kunsttexte 1 (2012), S. 1-11.

Stambolis (2000): Barbara Stambolis, Religiöse Festkultur. Tradition und Neuformierung katholischer Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert, das Liborifest in Paderborn und das Kilianifest in Würzburg im Vergleich, Paderborn u.a. 2000.

Stansell (2003): Amanda Stansell, Surrealist Racial Politics at the Borders of ‚Reason‘, Primitivism, Whiteness and Négritude, in: Surrealism, Politics and Culture, Hrsg. Raymond Spiteri/Donald LaCoss,Aldershot 2003, S. 11-127.

Starr (1985): Kevin Starr, *Inventing the dream, California through the progressive era*, New York 1985.

Ders. (1996): Kevin Starr, *Endangered Dreams, the Great Depression in California*, New York 1996.

Ders.(2005): Kevin Starr, *California, a history*, New York 2005.

Ders. (2005a): Kevin Starr, *Coast of Dreams, a history of contemporary California*, London 2005.

Ders. (2007): Kevin Starr, *California, a history*, New York 2007.

Ders. (2009): Kevin Starr, *Golden Dreams, California in an age of abundance, 1950–1963*, New York 2009.

Stecknest (1994-1996): *Le Cyclop de Jean Tinguely*, Film documentaire, Regisseur Arne Stecknest, 1994-1996, online abrufbar [<http://vimeo.com/16227173>] letzter Abruf am 12.12.2013.

Steinitz (1963): Kate Traumann Steinitz, *Kurt Schwitters*, Zürich 1963.

Stewart (1990): Hillary Stewart, *Totem Poles*, Seattle 1990.

Dies. (1993): Hillary Stewart, *Looking at Totem Poles*, Seattle 1993.

Stolz (1988): Fritz Stolz, *Grundzüge der Religionswissenschaft*, Göttingen 1988.

Strätling (2012): *Spielformen des Selbst, Das Spiel zwischen Subjektivität, Kunst und Alltagspraxis*, Hrsg. Regine Strätling, Bielefeld 2012.

Stuckrad (2004): Kocku von Stuckrad, *Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens*, München 2004.

Stückrath (2012): Katrin Stückrath, *Bibelgärten Entstehung, Gestalt, Bedeutung, Funktion und interdisziplinäre Perspektiven*, Göttingen 2012.

Stuller (2010): Jennifer K. Stuller, *Ink-stained amazons and cinematic warriors, superwomen in modern mythology*, London 2010.

Stupperich (2010): Reinhard Stupperich, *Amazonen in der Kunst der Neuzeit*, in: Koch/Börner (2010), S. 72-75.

Suckale (2009): Robert Suckale, *Maria, Jungfrau, Mutter, Königin*, in: *AK Schöne Madonnen am Rhein*, Hrsg. Ders., Leipzig 2009 (LVR-LandesMuseum Bonn 26.11.2009–25.4.2010).

Sühnel (1977): Rudolf Sühnel, *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead*, Heidelberg 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse ; 4).

Ders. (1997): Rudolf Sühnel, Der englische Landschaftsgarten in Wörlitz als Gesamtkunstwerk der Aufklärung, Heidelberg 1997.

Suttles (1990): Wayne Suttles, Northwest Coast, in: Handbook of American Indians, Hrsg. William C. Sturtevant, Washington D.C. 1990.

Sutton (2000): Mark Q. Sutton, An Introduction to Native North America, Boston/London 2000.

Swift (1988): Astrid Swift, Die „Femme Fatale“ im Kontext der Frauenemanzipation, in: Mnemosyne, FS für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag, Ergänzungsband, Baden-Baden 1988, S. 203.226.

Szabo (2006): Sascha-Roger Szabo, Rausch und Rummel, Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte, Diss. Univers. Freiburg 2006, Bielefeld 2006.

Szeemann (1983): AK Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Hrsg. Harald Szeemann, 2. Auflage, Aarau 1983.

Ders. (1985): Harald Szeemann, Individuelle Mythologien, Berlin 1985.

Ders. (1991): Harald Szeemann, When Attitude becomes Form, Bern 1969, in: Klüser/Hegewisch (1991), S. 212-219.

T

Tabarasi (2007): Ana-Stanca Tabarasi, Der Landschaftsgarten als Lebensmodell, Zur Symbolik der „Gartenrevolution“ in Europa, Würzburg 2007.

Tacey (2001): David Tacey, Jung and the New Age, Hove 2001.

Tafazoli/Gray (2012): Hamid tafazoli/Richard T. Gray, Außenraum - Mitraum - Innenraum Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012.

Tausch (2001): Harald Tausch, Der Garten als Heterotopie, Michael Kleebergs Roman „Ein Garten im Norden“ (1998), in: Schneider/Brüggemann (2001), S. 275-294.

Ders. (2003): Harald Tausch, Im Irrgarten, in: Gehäuse der Mnemosyne Architektur als Schriftform der Erinnerung, Hrsg. Ders., Göttingen 2003, S. 69-119.

Taylor (2002): Charles Taylor, Die Formen des Religiösen in der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2002.

Tchikine (2010): Anatole Tchikine, Giochi d'acqua, water effects in Renaissance and Baroque Italy, in: Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, An International Quarterly 30:1 (2010), S. 57-76.

Tegtmeier (1986): Ralph Tegtmeier, Tarot, Geschichte eines Schicksalspiels, Köln 1986.

Tellgren (2008):, The History Book, On Moderna Museet 1958-2008, Hrsg. Anna Tellgren, Göttingen 2008.

Tesan (2009): Harald Tesan, Normative Ästhetik und Volkskultur, Die Watts Towers (1921 - 1954) des Simon Rodia in Los Angeles, in: Architekt und, versus Baumeister, die Frage nach dem Metier, Hrsg. Tiziana de Filippo, Zürich 2009, S. 278-294.

Theurich (2002): Werner Theurich, „Terroristin der Kunst“, Niki de Saint Phalle ist tot, in: Spiegel Online, 22.5.2002 [<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/terroristin-der-kunst-niki-de-saint-phalle-ist-tot-a-197158.html>] letzter Abruf 15.12.2013.

Thomsen (2002): Henrike Thomsen, Tod einer Kunst-Schützin, in: TAZ, 23.5.2002 [<http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2002/05/23/a0150>] letzter Abruf 15.12.2013.

Tinguely (1959a): Jean Tinguely, Für Statik, Flugblatt zum Abwurf über Düsseldorf, März 1959, abgedruckt in: Schmied (1972) o.p.

Tinguely (1959b): Jean Tinguely, Kunst ist Revolte, in: Schmied (1972), o.p

Tinguely/Luginbühl (1968): Kulturstation von Luginbühl und Tinguely, in: Kunstmeldungen 5:3 (1968), o.p.

Tinguely (1987): Jean Tinguely, handschriftlicher Brief vom 7. Januar 1987, in: Schulz-Hoffmann (1987), S.37-38.

Tischer (1993): Stefan Tischer, Der Tarot-Garten von Niki de Saint Phalle, in: Die Gartenkunst 5 (1993), S. 213-263.

Tomkins (1980): Calvin Tomkins, Off the Wall Robert Rauschenberg and the Art World of our Time, New York 1980.

Ders. (1985): Calvin Tomkins, The bride and the bachelors, Harmondsworth 1985.

Der. (1999): Calvin Tomkons, marcel Duchamp, eine Biographie, München 1999.

Trachtenberg (1976): Marvin Trachtenberg, The Statue of Liberty, New York 1976.

Trotha (1999): Hans von Trotha, Angenehme Empfindungen, Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman, München 1999.

Tuchman (1986): AK The spiritual in art abstract painting 1890–1985, Hrsg. Maurice Tuchman, Los Angeles 1986 (Los Angeles County Museum of Art, 23.11.1986–8.3.1987).

Tythacott (2003): Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, New York 2003.

Tyrrell (1984): William Blake Tyrrell, *Amazons, A study in Athenian Mythmaking*, Baltimore/London 1984.

U

Ubl (2003): Ralph Ubl, Clement Greenberg und die Folgen, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 13:3 (2003), S. 15-25.

Ders. (2008): ralph Ubl, Clement Greenberg, in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, Hrsg. Ulrich Pfisterer, Bd. 2, München 2008, S. 164-171.

Ueckert (2007): Charlotte Ueckert, Niki de Saint Phalle, *Magierin der runden Frauen, Ein Porträt*, Paris 2007.

Uerscheln/Kalusok (2003): Gabriele Uerscheln/Michaela Kalusok, *Wörterbuch der europäischen Gartenkunst*, Stuttgart 2003.

Ursprung (2003): Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst, Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

Ders. (2006): Philip Ursprung, *Performative Kunstgeschichte*, in: *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit, die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Hrsg. Verena Krieger, Köln/Weimar 2006, S. 213-226.

Ullrich (2004): Wolfgang Ullrich, *Außen hui, innen unauffällig, Ansprüche an die Kunst im öffentlichen Raum*, in: Matzner (²2004), S. 417-421.

V

Valtieri (2009): Simonetta Valtieri, *L'architettura tra le figure del Sacro Bosco nelle tre fasi della vita di Vicino Orsini*, in: Frommel (2009a), S. 84-91.

Vandenbrouck-Przybylski (2009): Melanie Vandenbrouck-Przybylski, *Dangerous Beauties*, in: *Art History* 32:2 (2009), S. 410-413.

Vatsella (1998): Katerina Vatsella, *Edition MAT, die Entstehung einer Kunstform*, Diss. Univers. Bremen, Bremen 1998.

Vens (2007): Mary Vens, *Femme Fatale, Guilty as Charged?*, in: *Athanor* 25 (2007), S. 93-99.

Verschragen (2000): Jeroen Leo Verschragen, *Die „stummen Führer“ der Spaziergänger über die Wege im Landschaftsgarten*, Diss. Univers. Marburg 1998, Frankfurt a.M. 2000.

Vetsch (1986): Peter Vetsch, Der Kunstkritiker und „seine“ Künstler, Pierre Restany und der Nouveau Réalisme, in: Buderer/Fath (1986), S. 38-41.

Vetter (1954): Ewald M. Vetter, Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz, Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter, Diss. Univers. Heidelberg 1954.

Vezzosi (1985): Alessandro Vezzosi, La fonte delle fonti, iconologia degli artifici d'acqua, Florenz 1985.

Ders. (1990): Alessandro Vezzosi, L'Appennino del Giambologna anatomia e identità del gigante, Florenz 1990.

Vick (2008): John Vick, A New Look, Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition, in: toutfait, A Marcel Duchamp Studies Online Journal 3 (2008) [http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245] letzter Abruf 15.12.2013.

Voss (2008): Christiane Voss, Einleitung, Theorien ästhetischer Immersion, in: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 17:2 (2008).

W

Wagner (2001): Monika Wagner, Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Wagner-Hasel (2010): Beate Wagner-Hasel, Amazonen, Ursprünge eines antiken Mythos, in: Amazonen, kriegerische Frauen, Hrsg. Udo Franke-Penski/Heinz-Peter Preußner, Würzburg 2010, S. 19-34.

Walter (2007): Bernadette Walter, „Dunkle Pferde“, Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit, Bern 2007.

Warburg (1920): Aby Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Heidelberg 1920 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 1919,26 – Fälschl. als 1920,26 bezeichnet).

Ders. (2000): Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, Hrsg. Martin Warnke/Claudia Brink, Berlin 2000 (Aby Warburg Gesammelte Schriften, Hrsg. Horst Bredekamp u.a., Zweite Abteilung, Band II,1).

Ward (1984): Daniel F. Ward, Personal Places, Perspectives on Informal Art Environments, Bowling Green 1984.

Warner (2009): John-Michael Howell Warner, Encountering Feminisms, Art by Niki de Saint Phalle & Melanie Yazzie, Masterarbeit Arizona State University 2009.

Warning (2009): Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

Weber (2005): Achim Johann Weber, *Bild und Abbild volkskundlich-anthropologische Studien zum Kulturobjekt des Spiegels*, Frankfurt a.M. u.a. 2009.

Weber (2011): AK Niki de Saint Phalle, *Spiel mit mir*, Hrsg. Sylvia C. Weber, Künzelsau (Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 17.4.–16.10.2011)

Wedewer (2000): Rolf Wedewer, *Form und Bedeutung Primitivismus, Moderne, Fremdheit*, Köln 2000.

Weinbaum (1999): Batya Weinbaum, *Islands of women and amazons, Representations and Realities*, Austin 1999.

Weiss (2007): Judith Elisabeth Weiss, *Der gebrochene Blick Primitivismus, Kunst, Grenzverwirrungen*, Diss. Univers. Heidelberg 2006, Berlin 2007.

Weiss (2006): Peter Weiss, *die Notizbücher*, Berlin 2006.

Weisser (1998): Jürgen Weisser, *Zwischen Lustgarten und Lunapark, Der Volksgarten in Nymphenburg (1890 - 1916) und die Entwicklung der kommerziellen Belustigungsgärten*, Diss. Univers. Tübingen 1997, München 1998.

Wenk (1996): Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit, Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln u.a. 1996.

Werkner (2007): Patrick Werkner, *Kunst seit 1940*, Wien u.a. 2007.

Werner (2008): Jeff Werner, *Reflections from Afar, Moderna Museet in the Foreign Press*, in: Tellgren (2008), S. 331-345.

Wetzel (2010): AK Le Mouvement, *vom Kino zur Kinetik*, Hrsg. Roland Wetzel, Heidelberg 2010 (Museum Tinguely, Basel 10.2.–16.5.2010).

Wetzerl (2003): Tanja Wetzel, *Art. Spiel*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 577-618.

Wibom/Oezkoek (1966): Film *The making of Hon*, Regisseure Magnus Wibom/Lütffi Oezkoek, Stockholm 1966 [Archiv des Museum Tinguely in Basel V-000096]

Wichmann (1972): *Weltkulturen und moderne Kunst, die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Hrsg. Siegfried Wichmann, München 1972 (Haus der Kunst, München 16.6.–30.9.1972).

Wiener (2010): Jürgen Wiener, *Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das*

Labyrinth von Versailles, in: Rahmen zwischen Innen und Aussen, Beiträge zur Theorie und Geschichte, Hrsg. Hans Körner/Karl Möseneder, Berlin 2010, S. 131-168.

Ders. (2012): Jürgen Wiener, Orte und Aufgaben, Typen und Themen der Gartenskulptur im Alten Reich und ihre Auswirkungen bis heute, in: Schweizer (2012), S. 275-306.

Wiesing (2008): Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Frankfurt a.M. 2008.

Wiewelhohe (2000): AK Gartenfeste, das Fest im Garten, Gartenmotive im Fest, Hrsg. Hildegard Wiewelhohe, Bielefeld 2000 (Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld 18.6.–8.10.2000).

Williams (2000): Richard J. Williams, After modern sculpture, Art in the United States and Europe 1965-70, Manchester 2000.

Wilson (1998): Linda Y. Wilson, The Re-Imaging of place Identity, tourism, Totems and the Totem Pole Project in Duncan B.C., Victoria 1998.

Wilson (2002): Paris, Metropole der Kunst 1900–1968, Hrsg. Sarah Wilson, Köln 2002 (Royal Academy of Arts, London 26.1.–19.4.2002 u.a.).

Winter (2012): Sascha Winter, Gartenkunst und Auftraggeberschaft, Zum Einfluss des Auftraggebers auf die ideellen, produktiven und rezeptionsästhetischen Prämissen von Garten- und Parkanlagen, in: Schweizer (2012), S. 201-218.

Wimmer (2006): Dorothee Wimmer, Das Verschwinden des Ichs, Das Menschenbild in der französischen Kunst, Literatur und Philosophie um 1960. Diss. FU Berlin 2003, Berlin 2006.

Wirth (1982): Oswald Wirth, Le tarot des Imagiers du moyen age, Condé-sur-Noireau 1982.

Wood (2003): Jon Wood, Rituals of reception, Brancusi's studios in the impasse Ronsin and their visitors, in: Tagungsband Art, Ritual, Religion, Hrsg. Peter Martyn, Warschau 2003, S. 267-275.

Woollacott (2003): Janet Woollacott, The James Bond Films, Conditions of production, in: The James Bond Phenomenon, A critical reader, Manchester 2003, S. 99-117.

Wright (2001): Robin K. Wright, Northern Haida master carvers, Seattle 2001.

Wullen (2008): Moritz Wullen, Unsterblich, Der Kult des Künstlers, in: Völlnagel (2008), s. xxvii-xxx.

Wunder (2005): Religion in der postkonfessionellen Gesellschaft, ein Beitrag zur sozialwissenschaftlichen Theorieentwicklung in der Religionsgeographie, Stuttgart 2005.

Wyss (1993): Beat Wyss, Mythologie der Aufklärung, Geheimlehren der Moderne, München 1993.

Y

Young (2002): Terence Young, Grounding the Myth, Theme Park Landscapes in an Era of Commerce and Nationalism, in Young/Riley (2002), S. 1-10.

Young/Riley (2002): Tagungsband Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations, Hrsg. Terence Young/Robert Riley (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture; 20, 1996).

Z

Zamperini (2007): Alessandra Zamperini, Le grottesche Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007.

Zangheri (1987): Luigi Zangheri, Pratolino il giardino delle meraviglie, Florenz 1987.

Zebracki (2011): Martin Zebracki, Beyond public artopia, public art as perceived by its publics, in: Geo Journal 78:2 (2011), S. 303-317.

Zerbst (1991): Rainer Zerbst, Antoni Gaudí 1852-1926, Antoni Gaudí i Cornet, ein Leben in der Architektur, Köln 1991.

Zima (³2010): Peter V. Zima, Theorie des Subjekts, Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, 3. Auflage, Tübingen/Basel 2010.

Zimmermann (2002): Margarete Zimmermann, Christine de Pizan, Reinbek 2002.

Zinser (1997): Hartmut Zinser, Der Markt der Religionen, München 1997.

Ders. (2001): Hartmut Zinser, Totemismus, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Hrsg. Hubert Cancik, Bd 5, Stuttgart 2001, S. 233-240.

Ders. (2009): Hartmut Zinser, Esoterik, Eine Einführung, München 2009.

VII ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die in dieser Arbeit diskutierten Abbildungen wurden nicht in die Publikation aufgenommen. Für Rückfragen steht die Verfasserin gerne zur Verfügung unter gegenwelten@posteo.de

Abbildungsverzeichnis zu Kapitel II

1. *Crucifixion*, 1963, 236 x 147 x 61,5 cm, Assemblage, *Centre Georges Pompidou*, Inv.-Nr. AM 1975-86 [Screenshot, Centre Georges Pompidou]
2. Fotografien von der Ausstellung der *Méta-Matics* in der Pariser Galerie *Iris Clert*, 1959, links Jean Tinguely mit einer unbekanntem Besucherin, in der Mitte Marcel Duchamp und Jean Tinguely, links ein unbekannter Besucher [Screenshot, Museum Tinguely Basel]
3. *Tir première séance, seconde séance*, 26.02.1961, 130 x 73 x 28 cm, *Musée d'Art moderne et d'Art contemporain*, Nizza [Abb. Screenshot MAMAC Nizza]
4. Besucher beim Beschuss von *Portrait of my lover*, 1961 [Bildquelle: Hultén (2002), S. 104]
5. Fotografien von der Ausstellung *Feu a volonté* in der Galerie J, Paris, links Niki de Saint Phalle, rechts oben Iris Clert beim Schießen, rechts unten Robert Rauschenberg [Screenshot artintelligence.net]
6. Schießaktion, März/April 1962, Malibu [Bildquelle: Cardenas (2005), S. 62]
7. Von links nach rechts: Niki de Saint Phalle mit dem *Tir Cathédral* (Notre-Dame), 1962, Honor Blackman in der Rolle der *Cathy Gale*, Diana Rigg in der Rolle der *Emma Peele*
8. Plakat des Films *Daddy*, 1973 [Screenshot filmposter.net]
9. Filmstill *Daddy*, Saint Phalle in der Rolle der Bordellbesitzerin, 1973
10. *Exposition internationale du surréalisme* Paris 1938, die Tänzerin Hélène Vanel inszeniert einen hysterischen Anfall [Bildquelle: Klüser/Hegewisch (1991), S. 97]
11. Fotografie des Ausstellungsraumes *First Papers of Surrealism*, New York 1942 [Bildquelle: Kachur (2001)]
12. Edward Kienholz, *Roxys*, Installationsansicht 1962, *Ferus Gallery* Los Angeles [Screenshot miam.anthonyzec.com]
13. Edward Kienholz, *A Lady named Zoa*, 1960, 162.56 x 45.72 x 45.72 cm, Teil des Tableaus *Roxys*, 1962, *Los Angeles County Museum of Art* [Screenshot collections.lacma.org]
14. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*, *Stedelijk Museum* Amsterdam 1962, Grundriss [Bildquelle: Rauschenberg (1962), o.p.]
15. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*, *Stedelijk Museum* Amsterdam 1962, Raum 3, Daniel Spoerri's *chambre piège* [Bildquelle: Rauschenberg (1962), o.p.]
16. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*, *Stedelijk Museum* Amsterdam 1962, Raum 4, Besucher und Besucherinnen beim Schießen auf Niki de Saint Phalles Assemblage [Bildquelle: Rauschenberg (1962), o.p.]
17. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*, *Stedelijk Museum* Amsterdam 1962, Raum 4, Besucherin beim Durchqueren von Ultvedts ‚Geisterbahn‘ [Screenshot nederlandsfotomuseum.nl]

18. *Dylaby – Dynamisch Labyrinth*, Stedelijk Museum Amsterdam 1962, Raum 7, Ballonraum Jean Tinguelys, ohne und mit Besuchern (in der Mitte Willem Sandberg [Screenshot nederlandsfotomuseum.nl])
19. *HON-en katedral*, Stockholm Moderna Museet, 1966 [Bildquelle: Schulz-Hofmann (1987)].
20. *HON-en katedral*, Stockholm Moderna Museet, 1966, Konstruktionszeichnung [Bildquelle: Schulz-Hofmann (1987)].
21. *Le Crocodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou Paris, 1977, Konstruktionszeichnung von Bernhard Luginbühl [Bildquelle: Bischofberger (1990), S. 88]
22. *Le Crocodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou Paris, 1977 [Bildquelle: Hultén (1987), S. 254]
23. *Le Crocodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou Paris, 1977, Bernhard Luginbühl in einem Waggon der Geisterbahn [Bildquelle: Hahnloser u.a. (1996), S. 182]
24. *Le Crocodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou Paris, 1977, Besucherinnen beim Warten vor der Geisterbahn [Bildquelle: Bischofberger (1990), S. 88]
25. *Le Crocodrome de Zig et Puce*, Centre Georges Pompidou Paris, 1977, Schokolade wird aufgetragen [Bildquelle: Hultén (1987), S. 256]
26. Jean Tinguely, *Cyclop – Le Monstre dans la Forêt* 1969/73, 67,5 x 52 cm, Museum Tinguely Basel [Bildquelle: Pardey (2012), S. 310.
27. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Schauseite [Screenshot flickr.com]
28. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Rückseite [Screenshot flickr.com]
29. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Ohr und Waggon [Bildquelle: Canal (2007), S. 146]
30. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Aluminiumkugeln in ihrer Laufbahn [Bildquelle: Canal (2007), S. 142]
31. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, erste Ebene [Bildquelle: Canal (2007), S. 120-121]
32. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Das ‘Kopfkino’ [Bildquelle: Canal (2007), S. 136-137]
33. Jean Tinguely u.a., *Le Cyclop*, Milly-la-forêt, 1969-1994, Eva Aeppli, Puppen [Screenshot flickr.com]
34. *Le Rêve de l’Oiseau*, Le Plan-de-la-Tour, 1969-1971, *La sorcière* [Bildquelle: Hultén (2002)]
35. *Le Rêve de l’Oiseau*, Le Plan-de-la-Tour, 1969-1971, *Le Rêve de l’Oiseau* [Bildquelle: Schulz-Hofmann (1987), S. 126]
36. *Golem (hamifletzet)*, Jerusalem 1973, Ansicht von Westen [Fotografie der Verfasserin]
37. *Golem (hamifletzet)*, Jerusalem 1973, Ansicht von Westen [Fotografie der Verfasserin]
38. *Le Dragon de Knokke*, Knokke le Zout, 1973 [Bildquelle: Cardenas (2005), S. 149]

Abbildungsverzeichnis Kapitel III

Soweit nicht anders angegeben wurden die Fotografien von der Verfasserin aufgenommen. Im August 2012 wurde mir Zutritt zu den verschlossenen Räumen gewährt und die Möglichkeit außerhalb der Öffnungszeiten zu fotografieren. Für Besucherinnen nicht zugänglich sind die Innenräume der *Hohepriesterin* und des *Magiers*, des *Turms* und des *Palast des Kaisers*, wie auch des Badezimmers in der *Kaiserin* und der dortigen Veranda. Es wurden bewusst Fotografien ausgewählt, die Personen zeigen, um die Größenverhältnisse und Interaktionen zu veranschaulichen.

1. Luftaufnahme, (Quelle Google maps), markiertes Areal des *giardino dei tarocchi*
- 1a. schematisierter Grundriss (Bildquelle: Umzeichnung nach Tischer (1992)]
2. Eingangsbau Mario Botta (Fotografin Susanne Pollack)
- 2a. schematisierter Plan des *giardino dei tarocchi* auf der Eintrittskarte
3. Blick auf die *Kaiserin* von Südosten
4. Blick auf die *Hohepriesterin* und den *Magier* von Südosten
5. Blick auf die *Stärke* von Norden (Fotografin Susanne Pollack)
6. Blick auf die *Sonne* von Nordwesten
7. Der *Hohepriester*, Blick vom Balkon des *Magiers*
8. *Baum des Lebens*, Blick vom Balkon des *Magiers*
9. Der *Gehängte* im Inneren des *Baum des Lebens*
10. *Baum des Lebens*
11. Treppe an der Außenseite *Hohepriesterin*, Hintergrund Teile des *Kaisers* und des *Turms* sichtbar
12. Blick auf die *Hohepriesterin* von Norden, Verlauf der Treppe auf die Aussichtsplattform des *Magiers*
13. Blick von Norden auf den Seiteneingang der *Hohepriesterin* (Fotografin Mirela Ljevakovic)
14. Blick von dem Eingang in den Innenraum der *Hohepriesterin* (Fotografin Mirela Ljevakovic)
15. Blick von dem Eingang in den Innenraum der *Hohepriesterin* (Fotografin Mirela Ljevakovic)
16. Blick vom Zwischengeschoss der *Hohepriesterin* nach Nordwesten, rechts unten *der Mönch*
17. Zwischengeschoss der *Hohepriesterin*, Blick zu ihrem rechten Auge
18. Verbindungstreppe zwischen *Hohepriesterin* und *Magier*
19. Inneres des *Magiers*, Blick nach Norden, Malereien von Alan Davie
20. Inneres des *Magiers*, rechts die Mundöffnung
21. Blick aus der Mundöffnung des *Magiers* in die davorliegende Küstenregion
22. Blick vom *Baum des Lebens* auf die *Gerechtigkeit*
23. Detailaufnahme der *Gerechtigkeit*
24. Tinguelys *Ungerechtigkeit* im Inneren der *Gerechtigkeit*
25. Blick von Osten auf den *Kaiser* (im Rücken die *Gerechtigkeit*)
26. Blick auf den *Turm* von Norden
27. Blick von Osten in den Innenhof des *Kaisers*, links der *Nana*-Brunnen (Fotografin Susanne Pollack)
28. Blick von Westen nach Osten im Innenhof des *Kaisers* mit dem *Nana*-Brunnen

29. Auf dem Säulenumgang des *Kaisers*, Blick von Norden Richtung *Kaiserin* nach Süden
30. Auf dem Säulenumgang des *Kaisers*, Blick vom *Palast* nach Süden
31. Auf dem Säulenumgang des *Kaisers*, Blick vom *Turm* in den *Palast*
32. *Palast* des *Kaisers*, Blick vom kleinen Turm des *Palasts* auf die Aussichtsplattform des Hauptgebäudes
33. Auf dem Säulenumgang des *Kaisers*, Blick vom *Palast* in die Richtung des *Turms*
34. Eingang zum *Turm* auf Erdbodenniveau
35. Innenraum des *Turms*
36. Innenraum des *Turms*
37. Blick von Norden auf die linke Seite der *Kaiserin*, im Rücken der *Kaiser*, in der Mitte ist die auf den Rücken führende Treppe erkennbar
38. Auf dem Rücken der *Kaiserin*, Blick nach Nordosten (im Hintergrund die rote Rakete des *Kaisers*)
39. Sitzmöglichkeiten auf dem Rücken der *Kaiserin*, Blick nach Südwesten
40. Sich auswölbende Haarsträhnen auf dem Rücken der *Kaiserin*, Blick nach Süden
41. Zusammenstellung der figürlichen Keramiken an der linken Seite der *Kaiserin* [Scan aus Johnston (2010), S. 198]
42. Der *Wagen* im Inneren der *Kaiserin* [Scan aus Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 57]
43. *Das Gericht/die Auferstehung* im Innenraum der *Kaiserin* [Scan aus Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 61]
44. *Die Mäßigkeit* [Scan aus Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 63]
45. *Die Mäßigkeit*, Blick durch den Eingang in den Innenraum mit der Madonnenikone (Fotografin Susanne Pollack)
46. *Die Mäßigkeit*, Fußbodenbelag im Innenraum
47. *Die Mäßigkeit*, Wandverkleidung im Innenraum
48. Blick von Süden auf die *Kaiserin*, im Rücken *Der Mond*
49. *Der Mond* (Fotografin Mirela Ljevakovic)
50. *Die Wahl*
51. *Die Wahl*
52. *Der Eremit*
53. *Der Stern*
54. *Der Stern*
55. *Das Orakel*
56. *Das Orakel*, rückwärtige Seite
57. *Chat de Ricardo*, 1989, Cimetière du Montparnasse, Paris (Screenshot terminartors.com)
58. *Der Tod*
59. *Der Teufel*, (Screenshot: Sanktleibovitz.org)
60. *Die Welt* [Scan aus Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 269]
61. *Der Narr* [Scan aus Saint Phalle/Pietromarchi (⁴2000), S. 27]
62. Detail der *Kaiserin*, rechte Vorderseite, erkennbar sind die in die Keramiken eingebrannten Reliefs, die Wölbung der Keramiken, farbige Gläser mit denen die Fugen gefüllt wurden und ebenfalls dass einige bereits wieder herausgefallen sind
63. Detail des *Kaiserpalastes*, nördliche Außenseite

64. Detail von dem *Baum des Lebens*
65. Inschrift Tafel Saint Phalles gegenüber des Eingangsbaus (Fotografin Angelika Konrad-Schineller; nachträgliche Zusammenführung einzelner Bilder)
66. Detail einer Inschrift auf dem Weg vor dem *Baum des Lebens*
67. Detail einer Inschrift auf einem Weg
68. *Kaiserin*, linke Vorderpranke
69. *Die Hohepriesterin*, Detail Außenwand
70. *Baum des Lebens*, Blick von Südwesten
71. *Baum des Lebens*, Detail Eingang mit Besucherin
72. Innenhof des *Kaisers*, Detail einer Säule (Fotografin Susanne Pollack)
 - a. Selbstporträts von Besucherinnen und Besuchern, aufgenommen im *giardino dei tarocchi* [Bildquellen: flickr.com]
 - b. Besucherinnen und Besucher in der Interaktion mit den Plastiken [Bildquellen: flickr.com]
73. Auf dem Säulengang des *Kaisers*, Blick Richtung Palast
74. Auf dem Säulengang des *Kaisers*, Detail des Fußbodens
75. Innenhof des *Kaisers*, Detail
76. *Die Stärke*, Detail des Drachen
77. *Die Stärke*, Flügel des Drachen vor den umliegenden Baumstämmen
78. Der *Hohepriester*, das Laubwerk bildet den Grund für die Gesichtszüge, die Spiegelmosaiken sorgen für die optische Entmaterialisierung der tragenden Struktur (Fotografin Susanne Pollack)
79. Richard Serra, *Te Tuhirangi Contour*, 1999-2001, The Farm, Neuseeland (Screenshot defgrip.com)
80. Der *Hohepriester*, das Laubwerk bildet den Grund für die Gesichtszüge
81. Der *Turm*, Blick auf die Außenwand
82. Der *Turm*, Blick von dem Säulenumgang
83. Daniel Buren, *La cabane éclatée aux 4 salles* (2005), *Fattoria di Celle* .
84. Felsenformation unterhalb der *Kaiserin* mit Überformungen durch Ton
85. Felsenformation unterhalb der *Kaiserin*, Bank
86. *Die Kaiserin* während der Bauzeit [Bildquelle: Weber (2011), S. 128]
87. Blick auf die ‚Ringmauer‘ des *Kaisers*
88. Blick auf den Palast des *Kaisers*
89. Nana-Brunnen, Innenhof des *Kaisers* (Fotografin Susanne Pollack)
90. Gegenüberstellung Trumpf XVIII, *La Lune*, links Wirth-Kartensatz, rechts *giardino dei tarocchi* (Fotografin Susanne Pollack)
91. Gegenüberstellung Trumpf XVII, *Les Etoiles*, links Wirth-Kartensatz, rechts *giardino dei tarocchi* [Scan aus Johnston 2010), S. 224] *Der Stern*
92. Gegenüberstellung Trumpf IX, *L’Ermite*, links Wirth-Kartensatz rechts *giardino dei tarocchi* (Screenshot nikidesaintphalle.com)
93. Wirth-Kartensatz, Trumpf I, *Le Bateleur*
94. Der *Magier*, Details von der Balustrade der Dachterrasse
95. Der *Magier*, Details von der Balustrade der Dachterrasse
96. Gegenüberstellung Trumpf V, *Le Pape*, links Wirth-Kartensatz rechts *giardino dei tarocchi*, Bodenplatte des *Hohepriesters* mit den aus der Wirth-Karte extrahierten Motiven

97. Gegenüberstellung Trumpf III, *L'Imperatrice*, links Wirth-Kartensatz rechts *giardino dei tarocchi*, Die *Kaiserin*, Detail von dem überdachten Teil der Terrasse
98. Gegenüberstellung Trumpf II, *La Papesse*, links Wirth-Kartensatz rechts *giardino dei tarocchi*, die *Hohepriesterin*, die aus der Wirth-Karte extrahierten Motive: die Krone, der Schlüssel, das Yinyang-Zeichen und das Kreuz
99. Die *Kaiserin*, Blick von Süden
100. Die *Kaiserin*, Blick von Norden
101. Wirth-Kartensatz, Trumpf VII, *Le Chariot* und Trumpf X, *La Roue de Fortune*
102. Die *Kaiserin* und *Das Rad des Schicksals*, Blick von Norden
103. *Sacro Bosco*, Bomarzo, sitzende Riesin [Scan aus Bredekamp (1985), Tafel 51]
104. *Sacro Bosco*, Bomarzo, Detail der sitzenden Riesin, Kopf mit kleiner Figur [Scan aus Bredekamp (1985), S. 157]
105. Nymphaeum des Palazzo Chigi-Albani, Soriano nel Cimino (Fotografien Giulia Venanzi)
106. Nymphaeum des Palazzo Chigi-Albani, Soriano nel Cimino, Detail (Fotografien Giulia Venanzi)
107. Die *Kaiserin*, Innenraum
108. Die *Kaiserin*, Innenraum
109. Lucas Samaras, *Mirrored Room*, Moderne Rekonstruktion [Screenshot flickr.com]

Abbildungsverzeichnis Kapitel IV

1. *GILA-Monster*, 1995-96, Gelände der Familie Pritzker, Rancho Santa Fe
2. *Noah's Ark Sculpture Garden*, 1994-2001, Tisch Family Zoological Gardens, Jerusalem [Bildquelle: Capellato (2004), S. 124]
3. *Noah's Ark Sculpture Garden, Spider*, 1994-2001, Tisch Family Zoological Gardens, Jerusalem
4. *Noah's Ark Sculpture Garden, Cat*, 1994-2001, Tisch Family Zoological Gardens, Jerusalem
5. *Noah's Ark Sculpture Garden, Big Turtle*, 1994-2001, Tisch Family Zoological Gardens, Jerusalem
6. *Noah's Ark Sculpture Garden, Rhino*, 1994-2001, Tisch Family Zoological Gardens, Jerusalem
7. *La Grotte*, Eingangsraum, Hannover, Großer Garten der Herrenhäuser Gärten [Bildquelle: Landeshauptstadt Hannover (2003)]
8. *La Grotte*, Silberner Saal, Hannover, Großer Garten der Herrenhäuser Gärten [Bildquelle: Landeshauptstadt Hannover (2003)]
9. *La Grotte*, Blauer Saal, Hannover, Großer Garten der Herrenhäuser Gärten [Bildquelle: Landeshauptstadt Hannover (2003)]
10. *Kit Carson Park* und *Queen Califia's Magical Circle* Luftaufnahmen [Bildquellen: Google Maps, Bing Maps]
 - a. *Queen Califia's Magical Circle*, Blick von Norden [Bildquelle: flickr.com]
11. *Queen Califia's Magical Circle*, Außenmauer
12. *Queen Califia's Magical Circle*, Schlangen auf der Außenmauer
13. *Queen Califia's Magical Circle*, Detail Außenmauer
14. *Queen Califia's Magical Circle*, Detail Außenmauer
15. *Queen Califia's Magical Circle*, Bepflanzung der Außenmauer
16. *Queen Califia's Magical Circle*, Durchgang in das Innere [Bildquelle: Schulz-Hofmann (2008), S. 162]
17. *Queen Califia's Magical Circle*, Boden- und Wandbelag im Irrgarten
18. *Queen Califia's Magical Circle*, Irrgarten [Bildquelle: Schulz-Hofmann (2008), S. 162]
19. *Queen Califia's Magical Circle*, Innenhof
20. *Queen Califia's Magical Circle*, Innenhof
21. *Queen Califia's Magical Circle*, Mauer (Bildquelle: flickr.com)
22. *Queen Califia's Magical Circle*, Bank von Pierre Marie Le Jeune
23. *Queen Califia's Magical Circle*, *Cathead-Totem*
24. *Queen Califia's Magical Circle*, *Birdhead-Totem*
25. *Queen Califia's Magical Circle*, *Birdhead-Totem*
26. *Queen Califia's Magical Circle*, *Yelling Man Totem*
27. *Queen Califia's Magical Circle*, *Yelling Man Totem*
28. *Queen Califia's Magical Circle*, *Yelling Man Totem*
29. *Queen Califia's Magical Circle*, *Bullhead Totem*
30. *Queen Califia's Magical Circle*, *Bullhead Totem*
31. *Queen Califia's Magical Circle*, *Bird on a square*
32. *Queen Califia's Magical Circle*, *Bird on a square*
33. *Queen Califia's Magical Circle*, *Step-Totem*
34. *Queen Califia's Magical Circle*, *Step-Totem*
35. *Queen Califia's Magical Circle*, *Kingfisher Totem*
36. *Queen Califia's Magical Circle*, *Kingfisher Totem*

37. *Queen Califia's Magical Circle, Kingfisher Totem*
38. *Queen Califia's Magical Circle, Snake Totem*
39. *Queen Califia's Magical Circle, Snake Totem*
40. *Queen Califia's Magical Circle, Califia und Greifvogel von Süden*
41. *Queen Califia's Magical Circle, Califia und Greifvogel von Westen*
42. *Queen Califia's Magical Circle, Califia und Greifvogel von Osten*
43. *Queen Califia's Magical Circle, Unterer Bereich des Greifvogels* (Bildquelle: flickr.com)
44. *Queen Califia's Magical Circle, Überwölbter Raum*
45. *Queen Califia's Magical Circle, Überwölbter Raum mit Brunnenfigur*
 - a. *Queen Califia's Magical Circle, Birdhead-Totem, Spiegelungen in den Edelsteinen*
46. Erstes Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Ton (Fotografie im Archiv der *Niki Charitable Art Foundation*, Santee, Folder Permanent Installations, QCMC Escondido 2000-2003)
47. Zweites Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Gips (Fotografie im Folder *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Department, Stadt Escondido)
48. Drittes Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Holz, präsentiert im Februar und März 2000 in der L.R. Green School, Escondido (Fotografie im Folder *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Department, Stadt Escondido). Das Modell befindet sich im Besitz der *Niki Charitable Art Foundation*.
49. Drittes Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Holz, präsentiert im Februar und März 2000 in der L.R. Green School, Escondido (Fotografie im Folder *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Department, Stadt Escondido). Das Modell befindet sich im Besitz der *Niki Charitable Art Foundation*.
50. Drittes Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Holz, präsentiert im Februar und März 2000 in der L.R. Green School, Escondido (Fotografie im Folder *Queen Califia's Magical Circle*, Public Art Department, Stadt Escondido). Das Modell befindet sich im Besitz der *Niki Charitable Art Foundation*.
51. Skizze zum Grundriss von *Queen Califia's Magical Circle* (1998/99), [Folder Permanent Installations, *Queen Califia's Magical Circle*, Escondido]
 - a. Zweites Modell zu *Queen Califia's Magical Circle*, Fotografie, *Niki Charitable Art Foundation* [Folder Permanent Installations, *Queen Califia's Magical Circle*, Escondido]
52. *Il giardino dei tarocchi*, Der *Hohepriester*, Fingerlabyrinth auf der Fußbodenplatte
53. *Il giardino dei tarocchi*, fundamentierter Grundriss mit Wegelinien für ein Labyrinth, das nach dem Tod der Künstlerin nicht fertig gestellt wurde
54. Labyrinth-Entwurf aus *La théorie et la pratique du jardinage* von Dezallier d'Argenville, 1709 [Wikimedia.org]
55. Die Madonna in einem Garten, 1410, *Museo Thyssen-Bornemisza* Madrid (Fotograf Petrus Agricola, flickr.com)
56. Triptychon der Madonna mit Heiligen, 1510-1520, *National Gallery of Australia in Canberra*
57. *Chief Tlah-Co-Glass house posts*, Alert Bay (Kwakwaka'wakw), 1909, Fotografie von John Cobb, University of Washington Libraries, Special Collections [Bildquelle: Jonaitis (2010), S. 106]
58. Tony Hunt (Kwakwaka'wakw), *Thunderbird House Post*, 1987, Stanley Park, Vancouver, British Columbia, Kanada [Bildquelle: <http://pics.tech4learning.com/details.php?img=vancouvertotem1.jpg>]

59. *Skedans Mortuary Pole*, Bill Reid (Haida), 1964+1998, Stanley Park, Vancouver, British Columbia, Kanada [Bildquelle: <http://www.canadiandesignresource.ca/officialgallery/wp-content/uploads/2009/08/lgtotem32.jpg>]
60. Gegenüberstellung, Detail des *Kingfisher Totem* und *Skedans Mortuary Pole*
61. Tlingit Wappenpfehl, um 1901, Ketchikan, Alaska [Bildquelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Tlingit_totem_pole.jpg]
62. Gegenüberstellung Detail *Kingfisher Totem* mit *Haida Mortuary Pole*, British Columbia Museum, Victoria, Kanada [Bildquelle: <http://www.sfu.ca/archaeology-old/museum/galltour/haida.jpg>]
63. Alaska, Wappenpfehl [Bildquelle: Forrest (1948), S. 18]
64. *Queen Califia's Magical Circle, Yelling Man Totem*, Detail
65. Gegenüberstellung *Bird on a square*, Detail zu Detail aus Post von Mungo Martin, 1955, Thunderbirdpark, Victoria, British Columbia [Bildquelle: <https://www.royalbcmuseum.bc.ca/exhibits/tbird-park/main.htm?lang=eng>]
66. Yuquot (Nuu-chah-nulth), Captain Jack Pole, 1939, Fotografie von Frank Nowell, University of British Columbia Archives [Bildquelle: Jonaitis (2010), S. 24]
67. *Queen Califia's Magical Circle, Bullhead-Totem*, Detail
68. Von links oben nach rechts unten: Gitxsan Pole, Detail, Mungo Martin, Henry Hunt und Tony Hunt, 1960, Thunderbird-Park British Columbia/Royal BC Museum, Fotografie BC-Government, BC-Archives I-20999; kerhen, Hauseingangswappenpfehl (Haida), Skedans [British Columbia], Museum of Anthropology british Columbia [Bildquelle: collection-online.moa.ubc.ca Objektnummer A50002 a]; Mungo Martin, David Martin and Mildred Hunt, Kwakwaka'wakw Heraldic Pole, 1953, Thunderbird-Park British Columbia/Royal BC Museum [Bildquelle: flickr.com]; *Cathead-Totem*, Detail
69. Von links oben nach rechts unten: Narrow's Gift Shop, Sioux Narrows, Ontario (Fotograf Aaron Glass); Trading Post, Jackson, Wyoming; Santa Fe, New Mexico (Fotografin Zena Pearlstone); Souvenirlasen, Ketchikan, Alaska (Fotografin Aldona Jonaitis); Border Bob's, International falls, Minnesota (Fotograf Aaron Glass); Flathead Reservation Montana (Fotografin aldona Jonaitis) [Bildquelle: Jonaitis (2010), S. 100f., 222]
70. Maynard Dixon/Frank Sloun, Calafia, Wandgemälde, *Hall of the Dons*, Mary Hopkins Hotel San Francisco [Bildquelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/70/TheDons_Detail.jpg]
71. Lucile Lloyd, *The Origin and Development of the Name and State California*, 1937, Wandgemälde, California State Capitol Museum (ehemals State Building Los Angeles) [Bildquelle: <http://capitolmuseum.ca.gov/VirtualTour.aspx?Content1=1282&Content2=1094&Content3=1098>]
72. Detail aus Abb. 72, *Calafia*
73. TheArthur Wright, *Califia, Queen of California*, ca. 2004 (Screenshot: <http://www.thearthurwright.net/artwork.vm?artwork=309&nav=1>]
74. *Disney's California Adventure Park*, Anaheim, Kalifornien, Außenwand des Filmtheaters (mittlerweile abgerissen) im [Bildquelle: http://www.yesterland.com/images-caladventure/golden_moremural2001ah.jpg]
75. *Disney's California Adventure Park*, Anaheim, Kalifornien, Califia, Detail der Außenwand des ehemaligen Filmtheaters [Bildquelle: http://www.yesterland.com/images-caladventure/golden_muraldetail2007ww.jpg]

76. *Disney's California Adventure Park* Anaheim, Kalifornien, Detail der Außenwand des ehemaligen Filmtheaters [Bildquelle: http://www.yesterland.com/images-caladventure/golden_mural2007ww.jpg]
77. Filmplakat *Golden Dreams, A Cinematic California Adventure*, Fotografie aus dem Jahr 2007 [Bildquelle: http://www.yesterland.com/images-caladventure/golden_banner2007ww.jpg]
78. Niki de Saint Phalle, *Order and Chaos*, 1994, Californian Diary, Blatt Nr. 6, Siebdruck, 80x120cm [Bildquelle: Krempel (2001), S. 309].
79. Niki de Saint Phalle, *Queen Calafia*, 1994, Californian Diary, Blatt Nr. 7, Siebdruck, 80x120cm [Bildquelle: Krempel (2001), S. 308].
80. Niki de Saint Phalle, *Tree of Liberty*, 2000, Polyester bemalt, 52x43x45cm, Galerie Iris Wazzau, Davos [Bildquelle: Weber (2011), S. 135]
81. Niki de Saint Phalle, *Califia*, Holzplastik des Dritten models zu *Queen Califia's Magical Circle*, Fotografie im Folder *Queen Califia's Magical circle* (Public art Archiv der Stadt Escondido)
82. *Queen Califia's Magical Circle*, Detail *Califia*
83. Brigitte Nielsen als *Red Sonja*, Poster zum Film *Red Sonja*, Regie Richard Fleischer, USA 1985 [Bildquelle: http://cdn2.bigcommerce.com/server4900/364bb/products/194002/images/144804/292840__43286.1354099836.500.500.jpg]
84. Cover der *Wonder Woman* Ausgabe Nr. 21 aus dem Jahr 1947 [Bildquelle: <http://hoodedutilitarian.com/wp-content/uploads/2010/07/cover21.jpg>]
85. Grace Jones in der Rolle der *Zula*, *Conan der Zerstörer*, Regie Richard Fleischer, USA 1984 [Bildquelle: http://25.media.tumblr.com/f6b6b3a761aac571da106cdfdb1f5c76/tumblr_mnpd6vYgZP1snhrzo1_500.jpg]
86. Lucy Lawless in der Rolle der *Xena*, TV-Serie *Xena Warrior Princess*, USA/Neuseeland 1995-2001 [Bildquelle: <http://randomgeekings.files.wordpress.com/2013/11/xena-warrior-princess00131.jpg?w=650>]
87. Landkarte für potentielle Drehorte der *Paramount-Pictures* in Kalifornien (1927). Auf dem Gebiet Kaliforniens sind Gebiete eingetragen, die als Drehorte für verschiedene Weltregionen herangezogen werden können [Bildquelle: <http://www.geekosystem.com/how-hollywood-fakes-location-map/>].