

Marcel und die Schauspieler

**Formen der Rezeption im architektonischen
und figürlichen Werk von Isa Genzken**

VON DER FAKULTÄT KULTURWISSENSCHAFTEN
DER LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG ZUR
ERLANGUNG DES GRADES

DOKTORIN DER KUNSTGESCHICHTE

– DR. PHIL.–

GENEHMIGTE DISSERTATION VON SABINE BECKER

Lüneburg, Universität
Dissertation, 2017 (Veröffentlichung)
Disputation, 26.1.2017

Erstbetreuerin und -gutachterin: Prof. Dr. Beate Söntgen
Zweitgutachterin: Hon. Prof. Dr. Julia Voss
Drittgutachterin: Prof. Dr. Angeli Janhsen

Für Michael und Bela Kaspar

Dank

An erster Stelle bin ich meiner Erstgutachterin Frau Prof. Dr. Beate Söntgen für die zeitintensive Betreuung während der letzten Jahre und ihr stets kritisches Feedback zu großem Dank verpflichtet. Auch meinen Zweit- und Drittbetreuerinnen, Hon. Prof. Dr. Julia Voss und Prof. Dr. Angeli Janhsen, danke ich für ihre Bereitschaft, meine Arbeit mit großem Fachwissen zu begutachten.

Meinem Lebensgefährten Michael Risel, meinen Eltern Irmtraud und Hans-Jürgen Becker sowie meiner wichtigsten Freundin Vanessa Wörndl danke ich von ganzem Herzen für Ihre langjährige moralische Unterstützung, für ihr Vertrauen und dafür, dass sie mir geholfen haben, diese Arbeit mit der nötigen Ausdauer zu Ende zu bringen.

Ohne die sorgfältige Korrektur und konstruktive Kritik meiner Mitdotorandinnen, besonders von Silvia Simoncelli, hätte die Dissertation sicherlich nicht die Qualität, die sie heute hat. Vielen Dank auch an Christina Korzen und Lukas Meyer-Blankenburg für das gewissenhafte Lektorat. Bernadette Tentesch danke ich für ihr stets offenes Ohr.

Jan Salewski von der Galerie neugerriemschneider, besonders Katharina Forero und Filippo Weck von der Galerie Daniel Buchholz haben mich in hohem Maße durch die großzügige Bereitstellung von Materialien und ihre Beratung unterstützt. Danke auch an die Galerie David Zwirner für die Sichtung ihrer archivarischen Materialien.

Ich bedanke mich bei Patrick Peternader von der Friedrich Christian Flick Collection und bei Lisa Kern von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus für die bereitgestellten Informationen, ebenso bei Ralph Goertz vom IKS - Institut für Kunstdokumentation für das filmische Material. Kasper König und Andreas Prinzing haben mir maßgeblich geholfen, mit der Künstlerin in Kontakt zu treten. Langjährigen und ausgezeichneten Kennern des Werks von Isa Genzken, Nikolaus Schafhausen und Michael Darling danke ich für die hilfreichen Gespräche und bisher unveröffentlichten Informationen.

Inhaltsverzeichnis

1. Fragestellung	6
<u>1.1. Einleitung</u>	<u>7</u>
2. Urbanität: Die Skulptur Marcel (1987) aus der Betonserie (1985-1991) im Spannungsfeld von minimalistischer Formensprache und semantischer Dichte	17
<u>2.1. Die Funktion des Stahlgestells:</u>	
<u> Sockel oder geometrisches Element?</u>	<u>20</u>
<u>2.2. Die Folie der Minimal Art</u>	<u>31</u>
<u>2.3. Form und Semantik</u>	<u>49</u>
2.3.1. Form und Gegenform: Die Technik des Abgusses	50
2.3.2. Kunst nach Augen-Maß: Architektur im Miniaturformat	57
2.3.3. Dystopien im Kleinen: Die Rolle des Fragments	75
2.3.3.1. Bauhaus in Gestalt des Ruinösen	87
2.3.3.2. Fuck the Bauhaus: Die soziale Funktion des Ornaments	97
3. Die menschliche Gestalt: Schauspieler II/III (2014/2015)	117
<u>3.1. Anthropomorphismus</u>	<u>119</u>
<u>3.2. Objektivität und Verlebendigung: Das Motiv der Puppe zwischen Begierde und Befremden</u>	<u>130</u>
3.2.1. Der vestimentäre Code von Kleidung	160
3.2.2. Geometrische Kleidung und der Raum	167
3.2.2.1. Oskar Schlemmers Figurinen	176
<u>3.3. Installation: Steuerung des Betrachters – Intermedialität – Ort</u>	<u>183</u>

<u>3.4. (Vanitas-)Symbole</u>	<u>201</u>
3.4.1. Masken	203
3.4.2. Spiegel und Spiegelfolie	213
<u>4. Fazit: Marcel und die Schauspieler</u>	<u>220</u>
<u>5. Literaturverzeichnis</u>	<u>225</u>
5.1. Ausstellungskataloge	225
5.2. Aufsätze, Lexikoneinträge, Monographien, Zeitschriften- und Zeitungsartikel	229
5.3. Publierte und unveröffentlichte Interviews	252
5.4. Künstlerpublikationen	254
<u>6. Anlage: Abbildungsverzeichnis</u>	<u>255</u>

1. Fragestellung

Gegenstand des Forschungsvorhabens ist das künstlerische Werk von Isa Genzken (geb. 1948). Charakteristisch für das Gesamtwerk der Künstlerin ist ein formaler Bezug zur künstlerischen Praxis der Minimal Art. Zugleich verwendet die Künstlerin Formen und Motive, die über das individuelle und das kollektive Wissen des Betrachters entschlüsselbar sind. Vor allem in den jüngsten Skulpturen und Installationen der letzten fünfzehn Jahren lässt sich eine konsequente Entwicklung von einer formalistischen Formensprache hin zu einer medienhybriden, installativen Arbeitstechnik unter Verwendung auch figürlicher Bildelemente feststellen.

Ziel ist es, erstmals aufzuzeigen, wie Isa Genzken dem Betrachter mit der Verbindung von minimalistischer Formreduktion und semantischem Potential unterschiedliche Rezeptionsformen anbietet: einerseits auf die körperliche Wahrnehmung fokussierte Rezeptionsformen, die architektonische Gegebenheiten erfahrbar machen und andererseits solche, die zu einer semantischen Entschlüsselung auffordern. Ausgehend von dieser These soll aufgezeigt werden, wie sich ein derart minimalistisch-semantisches Spannungsverhältnis auf Lesart und Erlebnis des Betrachters auswirkt. Ziel der Dissertation ist zu begründen, inwiefern meine am Werk Isa Genzkens entwickelte These der in der Kunsttheorie der Moderne gängigen Unterscheidung von „literalen“ und „illusionistischen“ Kunst widerspricht, die anlässlich des gesteigerten Literal-Sinns der Minimal Art aufgestellt wurde.¹ Genzkens Arbeiten verbinden diese beiden als unvereinbar einander gegenübergestellten Aspekte miteinander. Die Dissertation versteht sich somit als bildkünstlerische Gattungen übergreifendes Forschungsprojekt im Rahmen der philosophisch-kunstwissenschaftlichen Ästhetik. Mit einem erfahrungstheoretischen Ansatz soll die Dissertation aus diesem Grund erstmals eine systematische, kunsttheoretische und historische Untersuchung von Genzkens frühen und insbesondere jüngsten Arbeiten leisten. Sie werden in dieser Studie an zwei Fallbeispielen miteinander verglichen: am Beispiel der Skulptur „Marcel“ (1987) aus der Betonserie (1985-1991) und am Beispiel der „Schauspieler II/III“ (2014/2015).

¹ Siehe die in dieser Arbeit behandelten Schriften von Minimal-Art-Künstlern, etwa Donald Judds „Specific Objects“ (1965) oder Texte von Kunstkritikern, insbesondere Michael Frieds „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1967).

1.1. Einleitung

Isa Genzken ist eine Künstlerin, die den Kanon der Kunstgeschichte bestens kennt und sich eigenständig mit ihm auseinanderzusetzen weiß. Vor allem in den letzten fünfzehn Jahren wird ihr bildhauerisches und medienübergreifendes Werk in der Kunstwissenschaft und auf dem Kunstmarkt aufgrund seiner Singularität und seines unkonventionellen Ansatzes als außergewöhnlich und einzigartig wahrgenommen und wertgeschätzt. Genzken erfülle Kriterien von Originalität und sei insofern hoch modern, da sie sich mit ihrem avantgardistischen Ansatz von tradierten Kunstrichtungen abgrenze.²

Vorwiegend das Frühwerk bewegt sich fernab von kunstgeschichtlichen Konventionen, da es Errungenschaften der Minimal Art mit der traditionellen Skulptur verbindet.³ Genzken bekam in den achtziger Jahren das Image einer unkonventionell agierenden Künstlerin, da sie eine minimalistische Formensprache mit einem klassischen Sockel kombinierte. Auch ihre sich in formaler Hinsicht radikal abwechselnden Werkphasen zeichnen das formal und medial differente Werk aus: von den eleganten, raumgreifenden Ellipsoiden und Hyperbolos der siebziger Jahre, den schroffen Gipsarbeiten, der brutal wirkenden Betonserie der achtziger Jahre über die monumentalen Fensterarbeiten, zweidimensionalen Fotoserien (X-Rays), bedruckten Gemälde („MLR“) und Filme („Chicago Drive“) der neunziger Jahre hin zu den expressiv gestalteten Collage-Arbeiten und figürlichen Installationen, wild aus einem farben- und formfrohen, reichhaltigen Materialfundus kreierte Arbeiten, die Genzken Ende der neunziger Jahre begann. Alle Werkphasen werden stets begleitet von architektonischen Entwürfen für den öffentlichen Raum.

Vergleicht man den künstlerischen Werdegang von Genzken mit dem von anderen Künstlerinnen, deren Karriere Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre im Rheinland begann, so lassen sich große Unterschiede feststellen. Die rheinländische Kunstszene war zu der Zeit mit Kreisen wie der Malergruppe „Mühlheimer Freiheit“ oder Künstlern, die sich um Dorothee und Konrad Fischer alias Konrad Lueg bildeten und dem Einfluss amerikanischer Kunstrichtungen, wie der Pop- und Minimal Art, männlich dominiert. Um sich davon abzugrenzen, wandten Künstlerinnen zu dieser Zeit zwei Strategien an. Nutzten die einen das damals noch nicht von Künstlern besetzte Medium Video, um sich im männlichen Kunstbetrieb zu etablieren⁴, suchten sich andere weibliche Mitstreiterinnen und Förderer. So bildete sich ein Kreis um die Galeristin Monika Sprüth, die mit ihrer Anfang der achtziger Jahre eröffneten Galerie in Köln bewusst weibliche Künstler wie Jenny Holzer,

² Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003, hier S. 133-150. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007.

³ vgl. a.a.O. S. 165.

⁴ Das Medium Video war bis zu den siebziger Jahren kunsthistorisch noch nicht etabliert und demnach auch kein männlich bestimmtes Medium. Dies nahmen verstärkt Künstlerinnen wie etwa Joan Jonas oder Ulrike Rosenbach ab den frühen siebziger Jahren zum Anlass, es als weibliches Medium kunsthistorisch zu etablieren, siehe: Frieling, Rudolf: Videokunst, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002. S. 295-299, hier S. 295f.

Barbara Kruger, Cindy Sherman oder Rosemarie Trockel ausstellte, förderte und auf dem Kunstmarkt etablierte.

Genzken wählte einen anderen, dritten Weg. Sie arbeitete im Feld der männlich besetzten Bildhauerei, hatte keinen engeren Kontakt zu anderen Künstlerinnen und solidarisierte sich demnach nicht mit ihnen. Sicherlich befördert durch den Kontakt zu Gerhard Richter, bei dem sie studierte und mit dem sie von 1982-1994⁵ verheiratet war, und durch den Kontakt zu Benjamin H.D. Buchloh, mit dem sie vor Richter kurz liiert war, wurde sie vielmehr schon früh von der Galerie Konrad Fischer vertreten, wo sie bereits 1976 ihre Ellipsoide ausstellen durfte. Das Galerieprogramm war mit Minimal-Art- und Konzeptkunst-Künstlern wie Carl Andre, Daniel Buren, Dan Graham, Sol Lewitt oder Bruce Nauman vorwiegend männlich. Genzken war zusammen mit Hanne Darboven die einzige Frau bei Konrad Fischer. Dies verlieh ihr den Status einer Ausnahme.

Isabelle Graw untersucht in „Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem“ mit welchen Strategien und Rezeptionsmustern Künstlerinnen im Kunstbetrieb den Status einer „Ausnahmefrau“ erlangen, der ihre künstlerische Karriere befördert. Graw entwickelt ihre These ausgehend von Künstlerinnen wie Isa Genzken, aber auch Rosemarie Trockel, Agnes Martin, Helen Frankenthaler, Hanne Darboven oder Eva Hesse. Seit den achtziger Jahren stechen vereinzelt Künstlerinnen wie Isa Genzken, die auf dem Kunstmarkt hohe Preise erzielen und institutionell gewürdigt werden, in der Kunstszene heraus. Sie werden in heroischer Form als Einzelphänomene rezipiert. Daraus zieht Graw kritisch die Schlussfolgerung, dass nur solche Künstlerinnen anerkannt werden, die eine Ausnahme bleiben und deswegen den Anschein erwecken, sich dementsprechend auch geschlechtsuntypisch zu verhalten. Diese Erfolgsstrategie, so Graw, wirkt sich negativ auf alle anderen Frauen aus, die nicht an die hohen Ansprüche heranreichen. Mit solch einem Ansatz würde man dem Werk der Künstlerinnen nach Graw natürlich nicht gerecht werden. Die Figur der Ausnahmefrau sei unter anderem gefördert worden durch Ausstellungskonzepte von sogenannten „Frauenausstellungen“ wie beispielsweise „Kunst mit Eigen-Sinn“ (1985), die vermehrt in den achtziger Jahren stattfanden und bewusst die Andersartigkeit von weiblicher Kunst ins Zentrum stellten, den künstlerischen Kontext des jeweiligen Werkes allerdings ignorierten. Graw geht noch einen Schritt weiter. Künstlerinnen wie beispielsweise Eva Hesse oder auch Isa Genzken hätten bewusst die Rezeption ihrer Kunst als Ausnahmeerscheinung gelenkt. In der feministischen Szene würde das freiwillige Sich-zu-einer-Ausnahmefrau-Machen jedoch kontrovers diskutiert. Patriarchatskritische Stimmen besagen, solche Frauen würden Sexismus ignorieren und sich nicht mit anderen Frauen solidarisieren.⁶ Dass also keine einzige Frau zu Genzken

⁵ 1993 trennten beide sich.

⁶ Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007.

einen engen Kontakt hatte, auch nicht Hanne Darboven, sehen vor allem Frauen⁷, bis heute kritisch. Es gilt als nicht emanzipiert, wenn die künstlerische Karriere durch Männer und nicht durch Frauen befördert wurde, man zu dieser Zeit als Frau keine feministisch ausgerichtete Kunst machte oder sich nicht mit anderen Frauen solidarisierte.

Auch für Rosemarie Trockel ist das Etikett „Ausnahmefrau“ zutreffend. Trotz alledem genoss sie schon früh auch von weiblicher Seite große Anerkennung im wissenschaftlichen Diskurs. Denn, anders als Genzken, arbeitete sie oftmals mit anderen KünstlerInnen zusammen und machte ihr Geschlecht künstlerisch zum Thema. Ihr künstlerischer Ansatz setzt auf Kooperation und Teamwork.⁸ Wahrscheinlich sind Genzkens kritische Äusserungen gegenüber Frauen auf kritische Haltungen ihr gegenüber zurückzuführen. In einem Telefongespräch im November 2015 erzählte mir die Künstlerin, sie sei Zeit ihres Lebens vor allem von Frauen aufgrund ihrer Weiblichkeit angegriffen worden. Jedoch ist zu erwähnen, dass es auch Frauen gab und gibt, die die Rezeption von Genzkens Werk unterstützen. Zu nennen sind beispielsweise Kuratorinnen wie Susanne Gaensheimer und Sabine Breitwieser oder Sammlerinnen wie Erika Hoffmann und Brigitte Oetker.

Einen Zusammenhang zwischen ihrer Kunst und dem Frau-Sein abzustreiten, ist nach Graw charakteristisch für manche der von ihr untersuchten „Ausnahmefrauen“.⁹ Genzken gehört zu dieser Kategorie von Künstlerinnen. Berücksichtigt man, in welchen künstlerischen Kreisen sich Genzken in den achtziger Jahren bewegte und wie sich die Künstlerin bis heute von feministischen Künstlerinnen und Kunstrichtungen fern hält, so trifft Graws Beobachtung auf Genzken sicherlich zu.

Buchholz erklärt Genzkens Verhalten damit, dass sie schon immer unabhängig sein wollte. Sie habe sich nie von anderen Meinungen beeindrucken oder beeinflussen lassen. Buchholz hielt beispielsweise keine großen Stücke auf Beuys, Genzken schon. Sie habe keine explizit feministische Position eingenommen, weil sie keine Berührungspunkte gehabt habe, sich auch mit Leuten wie zum Beispiel Dan Graham auseinanderzusetzen, mit dem sie bis heute eine Freundschaft pflege. Sie habe anscheinend auch nie das Gefühl gehabt, benachteiligt gewesen zu sein gegenüber den anderen, männlichen Künstlern.¹⁰

⁷ Mein Eindruck, Genzken habe sich keine Freunde gemacht, weil sie in den Achtzigern keine explizit feministische Position eingenommen hat, stützt sich nicht auf Aussagen, die veröffentlicht wurden, sondern auf Aussagen, die von unterschiedlichen Kennern des Genzkenschen Werks in persönlichen Gesprächen informell getroffen wurden.

⁸ Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003. S. 172-178. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007.

⁹ Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003, hier S. 133-150. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007. S. 142.

¹⁰ Gespräch zwischen Nicolaus Schafhausen und Daniel Buchholz anlässlich der Ausstellung „I'm Isa Genzken. The Only Female Fool“ (28.5.-7.9.2014), veröffentlicht am 14.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kzk7p5x6ZRI>, [Stand: 9.2.2016].

Gleichwohl darf nicht geleugnet werden, dass Genzken ihre soziale Stellung als Frau und die Ungleichbehandlung von Mann und Frau im Kunstbetrieb durchaus zu spüren bekam. Auch wenn sie dies in Interviews leugnet¹¹, sei Genzken während ihrer Partnerschaft mit Richter gegenüber ihrem männlichen Partner ungleich behandelt worden – ebenso, wie aufgrund der ständigen Thematisierung ihrer psychisch labilen Verfassung in den Medien¹² und in der Kunstszene. Wahrscheinlich thematisierte sie deshalb zum ersten Mal ihre weibliche Stellung im Kunstbetrieb in künstlerischer Form, als sie 2014 ihre Einzelausstellung in der Kunsthalle Wien nicht ohne Ironie „I’m Isa Genzken. The Only Female Fool“ nannte. Kurz darauf veröffentlichte sie im Oktober 2014 in der Süddeutschen Zeitung auf die Frage nach ihrem Vorbild eine Fotografie von sich und ihren Eltern „Ich und meine Eltern“ (1965)¹³; eine Geste, mit der Genzken meines Erachtens ihre Unabhängigkeit im Kunstbetrieb demonstrieren möchte.

Benachteiligt wurde Genzken vor allem, da sich ihre Hochzeit mit dem „Malerfürsten“ Gerhard Richter negativ auf ihre Karriere auswirkte. Es liegt nahe, dass das schwindende Interesse für ihr Werk in den achtziger Jahren¹⁴ der Partnerschaft mit Richter geschuldet ist, wie Graw und auch Genzkens Galerist Daniel Buchholz¹⁵ treffend feststellen. Vor allem Letzterer steht Genzken sehr nahe. Dementsprechend vertraue ich seiner Einschätzung. Trotz vieler kritischer Stimmen aus der Kunstszene schaffte es Genzken, schon Ende der siebziger Jahre an wichtigen Orten und Institutionen auszustellen, wie 1976 in der Galerie Konrad Fischer oder 1979 im Museum Haus Lange in Krefeld. Genzkens Ausstellungstätigkeit ging, als sie mit Richter verheiratet war, dann zurück. Auffällig ist, dass kurz vor und nach ihrer Trennung von Richter und der darauf folgenden radikalen Wende ihres Werkes zu einer narrativ-expressiven Kunstform, dann wieder einige zentrale Einzelausstellungen in renommierten Institutionen folgten, wie der Renaissance Society, Chicago/Portikus, Frankfurt am Main, Lenbach, München (Wanderausstellung 1992), der Generali Foundation in Wien (1996), dem Kunstverein Braunschweig (2000) oder dem Kunstverein Frankfurt am Main (2000). Genzkens wachsende Ausstellungstätigkeit nach ihrer Trennung von Richter hatte allerdings auch mit ihrem Wechsel von der Galerie Konrad Fischer zur Galerie Daniel Buchholz zu tun. Die Galeristen Fischer hatten in den siebziger und achtziger Jahren kein

¹¹ Interview zwischen Ulrike Knöfel, Susanne Beyer (Der Spiegel) und Isa Genzken anlässlich der Venedig Biennale 2007: Ich bin gerne frech, in: Der Spiegel, Nr. 23, online veröffentlicht am 04.06.2007. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-51804516.html>, [Stand: 12.2.2016].

¹² Ulrike Knöfels Artikel kann hier exemplarisch genannt werden, a.a.O.

¹³ Lorch, Catrin: O.T., 25./26. Oktober 2014, Nr. 246, Feuilleton Grossformat, Süddeutsche Zeitung. S. 24.

¹⁴ Sie nahm zwar an Gruppen- und Großausstellungen teil, hatte aber nur Einzelausstellungen etwa in der Galerie Buchholz (1987) oder im Rheinischen Landesmuseum Bonn (1988), Genzkens erste museale Einzelausstellung.

¹⁵ Gespräch zwischen Nicolaus Schafhausen und Daniel Buchholz anlässlich der Ausstellung „I’m Isa Genzken. The Only Female Fool“ (28.5.-7.9.2014), veröffentlicht am 14.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kzk7p5x6ZRI>, [Stand: 9.2.2016].

Verständnis für Genzkens scheinbar diskontinuierlichen Werkverlauf.¹⁶ Aus diesem Grund, aber auch aufgrund des Todes von Konrad Fischer, trennte sie sich Ende der achtziger Jahre von ihrer Galerie Konrad Fischer und wechselte zu der damals noch sehr jungen Galerie von Daniel Buchholz, mit dem sie bis heute eng zusammen arbeitet und befreundet ist.

Künstlerpartnerschaften seit der Moderne zeigen, mit einigen Ausnahmen, dass nur einer, in der Regel der Mann, erfolgreich sein konnte.¹⁷ Für gewöhnlich wird darüber hinaus bis heute nur danach gefragt, wie sich das Werk des Mannes künstlerisch auf das der Frau ausgewirkt hat. Dass beispielsweise Richters RAF-Zyklus eigentlich eine Idee Genzkens gewesen ist, wie Buchholz in einem öffentlichen Gespräch mit Nicolaus Schafhausen verriet, hat bis heute noch niemand zum Thema gemacht.¹⁸ Isabelle Graw deutet frühe fotografische Selbstporträts von Genzken als strategischen Versuch, nicht sich selbst als Person und Partnerin von Richter sondern das eigene Werk in den Vordergrund zu stellen. Graw nennt beispielsweise ein Foto, das die Künstlerin zeigt, wie sie stehend eine ihrer frühen Skulpturen – ein „Hyperbolo“ – in die Kamera hält (Abb. 1). Hier, so Graw, sei es vielmehr ihr Werk, das Genzken demonstrativ der Kamera präsentiert, um zu vermeiden, dass man sich nur für sie als Person interessiert, wie es zu diesem Zeitpunkt der Angewohnheit des Kunstbetriebs bei Künstlerinnen entsprach. Zu erwähnen ist auch eine Fotografie, die Genzken hinter einem stehenden Hyperbolo zeigt (1983). Die Skulptur ist nach Gerhard Richter benannt. Mit selbstbewusster Pose präsentiert Genzken hier ihr Raum ausfüllendes und die eigene Größe weit übersteigendes, monumentales Objekt; eine Geste, die Graws Interpretation stützt. Am Beispiel einer ähnlichen Fotografie, auf der Genzken neben genau dieser Skulptur sitzt, versucht Graw aufzuzeigen, inwiefern Genzken sich als „die Frau von“ Richter präsentiert. Ihre entspannte Pose würde allerdings dafür sprechen, dass Genzken dieser Rezeption ihrer Person gelassen entgegen sieht. Ich interpretiere Genzkens selbstbewusste Körperhaltung und ihre Positionierung direkt neben der Skulptur als Geste, mit der sie sich auf einer Ebene mit dem „Meister“ Gerhard Richter zeigt. Überhaupt fällt auf, dass Genzken von Beginn ihrer Laufbahn an künstlerische Verfahren wählt oder mit Materialien und Medien arbeitet, die männlich besetzt sind. Wählten andere Frauen das Medium Video, um sich im Kunstbetrieb zu behaupten, stößt Genzken bewusst in männliche Domänen vor.

Nun könnte man meinen, die künstlerische Wende, die Genzken nach der Trennung Richters beginnend in den neunziger Jahren radikal vollzog, sei ein Befreiungsschlag gegenüber männlichen Kunstrichtungen wie etwa der Minimal Art, auf das sich Genzkens Werk vor allem in seiner frühen Phase formal bezieht. Schließlich wendet

¹⁶ Wie Daniel Buchholz im Gespräch mit Nicolaus Schafhausen erzählt, das anlässlich der Ausstellung „I'm Isa Genzken. The Only Female Fool“ (28.5.-7.9.2014) geführt wurde, veröffentlicht am 14.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kzk7p5x6ZRI>, [Stand: 9.2.2016].

¹⁷ Viele Künstlerinnen der Moderne, die mit erfolgreichen Künstlern liiert waren, wurden erst im Nachhinein von der Kunstwelt entdeckt, beispielhaft sei an dieser Stelle Camille Claudel, die Partnerin von Rodin, oder aber Frida Kahlo genannt, die Partnerin von Diego Riveras. Beide Werke wurden erst sehr spät beziehungsweise nach ihrem Tod gewürdigt.

¹⁸ a.a.O.

Genzken seitdem künstlerische Verfahren an, die ihre Handschrift kenntlich machen, und integriert bewusst biographische Elemente in ihre Kunst¹⁹ – Selbstporträts, Fotografien ihrer Arbeiten oder Einladungskarten zu ihren eigenen Ausstellungen – ; künstlerische Techniken, die man lange als typisch weibliche, hysterisch konnotierte Kunst²⁰ interpretiert und in einem abwertenden Sinn als Ausdruck emotionaler Befindlichkeit herabgestuft hat.²¹ In der Forschungsliteratur zu Genzken wird dieser Wechsel in erster Linie biographisch begründet.²² Denn Genzken kam mit ihrem Umzug 1996 nach Berlin über ihre Galerie Daniel Buchholz mit Vertretern einer jüngeren Künstlergeneration, wie Wolfgang Tillmans, Kai Althoff oder Simon Denny, in Kontakt; Künstler, mit denen sie auch eine Freundschaft verbindet und durch die sie zum Teil in Berührung kam mit der Schwulenszene, in der sie sich bis heute bewegt und deren Ästhetik ihre jüngsten Arbeiten beeinflusst. Ich unterstütze zwar den Standpunkt, dass der Umgang mit einer jüngeren Künstlergeneration Genzkens Werk beeinflusst hat und vertrete die Ansicht, dass sich Genzken primär dann für ein künstlerisches Umfeld entschied, wenn ihr Werk davon profitieren konnte, unabhängig davon, ob es sich um Männer oder Frauen gehandelt hat. Diese Dissertation verfolgt allerdings einen rezeptionsästhetischen Ansatz. Auf dieser methodologischen Grundlage sollen in erster Linie Genzkens künstlerische Beweggründe für den radikalen Wechsel ihrer Werkphasen erörtert werden. Mein Ansatz ist, Genzkens Entscheidungen für die Auswahl eines künstlerischen Umfeldes oder für künstlerische Veränderungen primär damit zu begründen, welches künstlerische Interesse sie hat und weniger mit ihrer sozialen Situation zu argumentieren. Denn im Unterschied zu Künstlern sind auch heute noch vor allem Künstlerinnen davon betroffen, dass man sie in ihrer Rezeption als Person, also ihre Biographie und weniger das Werk, in den Vordergrund stellt. In dieser Dissertation versuche ich aufzuzeigen, inwiefern Genzkens Wechsel von einer figurativen minimalistischen Formensprache hin zu einer expressiv figürlichen nicht etwa primär Ausdruck einer Befreiung von einer männlich dominanten Kunstszene ist. Zwar wendet sich ihr Stil von dem einer älteren, männlich bestimmten Künstlergeneration ab. Dies geschieht allerdings, wie ich zeigen möchte, mit einem ganz bestimmten künstlerischen Interesse, das bereits im Frühwerk angelegt ist, auch wenn Genzken

¹⁹ Isabelle Graw geht davon aus, Genzken hätte anfangs bewusst solche biographischen Verfahren gemieden, um sich als Künstlerin nicht angreifbar zu machen. Ab dem Jahr 2000 habe es sich Genzken erlauben können, verstärkt Biographisches in ihre Arbeit zu integrieren, ohne dass dieses als „Frauenkunst“ abgewertet worden wäre, da sie bereits dann als kanonisierte Künstlerin wahrgenommen worden sei, vgl. Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003. S. 211-223, hier S. 216 und Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003, hier S. 133-150. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007. S. 170.

²⁰ Wie Buchloh sagt, siehe: Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 127-134, hier S. 132.

²¹ A.a.O.

²² Vgl. beispielsweise Hoptman, Laura: Isa Genzken: The Art of Assemblage, 1993-2013, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 131-169, hier S. 131.

dort andere Verfahrensweisen anwendet: nämlich den Betrachter explizit als wahrnehmendes, gesellschaftlich bedingtes, einer spezifischen Lebenswelt zugehöriges Wesen zu adressieren.

Wo ist das Werk Isa Genzken historisch zu situieren? In seinem für die Genzken-Forschung zentralen Text „Isa Genzken. Vom Modell zum Fragment“ (1992)²³ verortet Benjamin H. D. Buchloh die Künstlerin in einer Künstlergeneration, die sich stark an der amerikanischen Kunstproduktion der sechziger Jahre – dem amerikanischen Expressionismus und der Minimal Art – orientiert, einer formalistisch ausgerichteten, „depolitierten“ Kunst. Darüber hinaus konstatiert Buchloh, dass Genzken künstlerische Laufbahn in der Nachkriegszeit begann. Deswegen, so Buchlohs’ These, würde sie in künstlerischer Form diese besondere gesellschaftspolitische Situation mitreflektieren. Buchloh zählt Genzken trotz Altersunterschied zur selben Nachkriegsgeneration wie Blinky Palermo, Sigmar Polke und Gerhard Richter. Den Spagat zwischen einer amerikanischen und westeuropäischen Kunst bezeichnet er als Versuch, eine „internationale Identität“²⁴ zu gewinnen, entgegen der ideologisch geprägten, national ausgerichteten, politisch instrumentalisierten Kunst der Nationalsozialisten. Inwiefern wurde die Kunst von Lucio Fontana, Ellsworth Kelly, Blinky Palermo, Barnett Newman und die Minimal Art, mit dem Versuch, reale Raumverhältnisse mit malerischen und skulpturalen Mitteln sichtbar und erfahrbar zu machen, Ausgangspunkt von Genzken Werk? Buchloh geht dieser Frage nach und kommt zu dem Schluß, Genzken hätte aus den Fehlern ihrer Vorgänger gelernt, den Raum nur als neutralen, phänomenologisch erfahrbaren (das heißt als realen Raum, der auf die situative, körperliche Wahrnehmung bezogen und ansonsten inhaltlich nicht definiert ist) und den Betrachter bloß als „imaginäres Subjekt“ zu denken, das einzig durch seine ästhetische Erfahrung definiert sei. Genzken dagegen vertrete die Position, dass Raumerfahrung das Zusammenspiel eines diskursiv und institutionell bestimmten wie phänomenologisch erfahrbaren Raums sei. Auch der Betrachter ist aus der Sicht Genzken nicht nur ein neutral Wahrnehmender, sondern auch durch Geschlecht, Klassenzugehörigkeit und soziale Stellung bestimmt.²⁵ In dieser Arbeit wird am Beispiel von Genzken frühen und auch ganz jungen Arbeiten dargestellt, inwiefern Buchlohs These zutrifft und Genzken Werk über eine rein formalistische Erscheinungsweise hinaus geht. Es enthält auf eine eigenständige Weise in formaler, materieller und ikonographischer Hinsicht gesellschaftspolitische sowie biographische Aspekte, die Genzken als europäische Künstlerin einer Nachkriegs-

²³ Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 127-134.

²⁴ Nach Buchloh ein „internationales Identitätsmodell“, A.a.O. S. 127.

²⁵ Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 127-134, hier S. 129.

generation definieren, wie sie von Buchloh beschrieben wird²⁶. Das Thema meiner Arbeit schließt sich demnach an Buchlohs These an, die er auf der Grundlage von Genzkens frühen Skulpturen erarbeitet. Im Zentrum steht die Frage, welches Interesse Genzken an der Rolle des Betrachters hat. Welche künstlerischen Techniken wendet sie an, um ihn explizit zu adressieren? Wie wirken sich ihre Arbeiten auf einer affektiven Ebene auf ihn aus? Und welche Funktion und welche Rolle übernimmt er in Genzkens Werk?

Eine systematische rezeptionsästhetische Untersuchung von Genzkens Werk ist allein deswegen schon notwendig, da in etlichen Texten über das Werk von Genzken Zitate der Künstlerin herangezogen werden, die ihr Interesse am Betrachter bekunden. Allerdings wurde noch nie untersucht, in welchem Bezug eigentlich der Betrachter zu Arbeiten von Isa Genzken steht. Wie ist es zu verstehen, wenn Genzken ihre Einzelausstellung im Kunstverein Braunschweig (2000) „Sie [die Betrachter] sind mein Glück“²⁷ nennt? Oder wenn sie zu Wolfgang Tillmans sagt: „Man muss sich in den Betrachter hineinversetzen, wenn man was macht [...]. Sonst ist es mir zu kalt oder zu arrogant.“²⁸ Genzkens Wunsch, dass sich der Betrachter beim Erleben ihrer Arbeiten wohl fühlen soll²⁹, ist hier durchaus ernst zu nehmen. Doch nicht nur Äußerungen wie diese rechtfertigen eine detaillierte Analyse der Rolle des Betrachters, sondern auch der rezeptionsästhetische Ansatz von Minimal Art, der der Ausgangspunkt von Genzkens Schaffen ist.

²⁶ Auch andere Autoren betonen Genzkens Sozialisation in der Nachkriegszeit. Anlässlich Genzkens Retrospektive in den USA verortete beispielsweise die Spiegel-Autorin Ulrike Knöfel Genzken als Nachkriegskünstlerin. Sie ist der Ansicht, Genzken hätte typische Motive ihres Werks wie die Ellipsoide oder den Regenschirm aufgrund ihres Großvaters Karl Genzken gewählt. Dieser war Chef des Sanitätsdienstes der Waffen-SS und wurde bei den Nürnberger Prozessen zu lebenslanger Haft verurteilt. Genzkens Familie zog 1960 in seine Villa nach Berlin. In einer Publikation von ihm habe er seine nationalsozialistische Ideologie verschriftlicht, in der er Seelenzustände erwähnt, die er mit dem Wort „ellipsoid“ beschreibt. Genzken hätte das Motiv des Regenschirmes gewählt, da der Großvater einen aufgespannten Regenschirm im Zimmer gehabt hätte, als ihn die Familie nach der Verurteilung im Gefängnis besuchte; eine Interpretation, die man akzeptieren oder aber als an den Haaren herbei gezogen empfinden kann, vgl. Interview zwischen Ulrike Knöfel, Susanne Beyer (Der Spiegel) und Isa Genzken anlässlich der Venedig Biennale 2007: Ich bin gerne frech, in: Der Spiegel, Nr. 23, online veröffentlicht am 04.06.2007. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-51804516.html>, [Stand: 12.2.2016].

²⁷ Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): Isa Genzken. Sie sind mein Glück. Ostfildern 2000.

²⁸ Isa Genzken im Gespräch mit Wolfgang Tillmans, in: Farquharson, Alex; Diederich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006. S. 134.

²⁹ Wie sie mir auf die Frage, ob sich nicht alle ihre Arbeiten an der Körpergröße des Betrachters orientieren, auch wenn sie die Lebensgröße des Menschen übersteigen oder in Miniaturformat produziert wurden, antwortet, vgl. ein nicht veröffentlichtes Telefongespräch, geführt im November 2015.

In „Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst“ (2015)³⁰ untersucht Kemp, inwiefern sich die Rolle des Betrachters vom Impliziten zum Expliziten seit der Kunst der sechziger Jahre in der Kunsttheorie, der bildenden Kunst und im musealen Kontext gewandelt hat³¹. Er entwirft eine neue Theorie für den expliziten Betrachter. Im Unterschied zum impliziten Betrachter³², der nur an der innerbildlichen Kommunikation des Werkes (gemeint ist seine Darstellungsform oder die Komposition)³³ beteiligt, also nur im Werk vorgesehen sei, würde der explizite Betrachter explizit vom Werk adressiert und zur physischen Beteiligung aufgefordert. Er partizipiert selbst als Akteur am Werk. Minimal Art hatte einen maßgeblichen Anteil am Wandel der Betrachterrolle und -funktion. Mit der Vermeidung einer kompositorischen Gestaltung, einer künstlerischen Handschrift oder einer seriellen Anordnung und der Konzentration auf einfache, geometrische Formen, sollte das Werk als Objekt im Raum wahrgenommen und nicht über seine materielle und formale Beschaffenheit hinaus transzendiert werden. Minimal Art vermied also jegliche Wirkung, die eine symbolhafte Deutung zulässt. Vielmehr sollte der Betrachter körperlich aktiviert und in eine Relation zum Objekt und zum Raum gestellt werden. Er nimmt demnach aktiv an der Ausstellungssituation teil. Erst durch seine Bewegung im Raum entstehen die Relationen, die dem Werk einen bildnerischen Gehalt verleihen.³⁴

In dieser Arbeit wird nun thematisiert, dass sich Genzken an diesen raumbezogenen Ansatz von Minimal Art anschließt, den Betrachter explizit zu adressieren. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern Genzkens Arbeiten allerdings eine Betrachterfigur erzeugen, die weitaus komplexer ist als die der Minimal Art.

An zwei Fallbeispielen aus dem Frühwerk und an neuen Arbeiten der Künstlerin werde ich herausarbeiten, wie Genzkens Werk den in der modernistischen Kunsttheorie am Beispiel der Minimal Art aufgestellten Gegensatz von

³⁰ Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015, vgl. allgemein die Literatur von Kemp zur Rezeptionsästhetik: Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996. S. 241-259; Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen, in: Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst. Köln 1996. S. 13-44; Kemp, Wolfgang: Rezeptionsästhetik, in: kunsthistorische Arbeitsblätter. Dezember 2003. S. 1-10; Kemp, Wolfgang: Rezeptionsästhetik, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Weimar 2011, S. 388-391.

³¹ In diesem Zusammenhang geht er der Frage nach, inwiefern gegenwärtige, museale Ausstellungspraxen auf eine veränderte Rolle des Betrachters reagieren und inwiefern sie diese sogar fördern.

³² Rezeptionsästhetische Figur, die auf Wolfgang Iser zurückgeht.

³³ Kemp erörtert die Figur des impliziten Betrachters in einem früheren Text, bezogen auf die Betrachtung von Malerei, anhand folgender Merkmale: der Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche, anhand von Figuren als Identifikationsträger, der Auswahl des Bildausschnitts, der Perspektive oder der vom Künstler bewusst inszenierten Unbestimmtheit oder Leerstelle des Werkes, die via Vorstellungsakt des Betrachters gefüllt würde, vgl.: Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996. S. 241-259, hier S. 253f.

³⁴ Vgl. Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015. S. 55.

„illusionistischer“ und „literaler“ Kunst³⁵ grundsätzlich in Frage stellt. Es handelt sich dabei um eine Unterscheidung, die auf den Vorwurf der Literalisten und Minimal-Art-Künstler gegen den relationalen und bildillusionistischen Charakter der Malerei zurückgeht, der mit einem „buchstäblichen“ Objekt wegfalle. Meine These ist nun, dass Genzkens Arbeiten beide affektiven Wirkungen miteinander verbinden. Durch körperliche Aktivierung und in einer bewegten Wahrnehmungsform steht die formale Gestalt der Skulpturen im Vordergrund. Sie erlaubt es, durch die Beteiligung des Betrachters, räumliche, architektonische Strukturen sichtbar und erfahrbar zu machen. In einer rein visuellen Betrachtungsform können Genzkens Arbeiten aber auch kontemplativ wahrgenommen werden. Denn sie verweisen auf einen außerhalb der Kunst liegenden Kontext. Deswegen aktivieren sie die Imaginationsfähigkeit des Betrachters und erzeugen eine illusionistische Wirkung. Die semantischen Verweisstrukturen in Genzkens Werk dienen also dazu, eine illusionistische Wirkung zu erzeugen. Gleichzeitig werden die Arbeiten situativ im „Hier und Jetzt“ wahrgenommen. Das ist beim formal reduzierten, minimalistischen Frühwerk der Fall, aber auch in Arbeiten von Genzken, die in den letzten fünfzehn Jahren entstanden sind und die sich durch eine figürliche Formensprache, eine Farben- und Materialvielfalt sowie durch installative Mittel und Collagetechniken auszeichnen. Der Betrachter wird demnach auf zwei Weisen adressiert: als Wahrnehmender und als gesellschaftlich bedingtes Individuum, verortet in einer spezifischen Lebenswelt. Bedeutung ergibt sich in der konkreten Auseinandersetzung mit dem Werk vor Ort, aber auch über künstlerische Verfahren, die über individuelle und kollektive Erfahrungen entschlüsselbar werden. Es ist der Betrachter als Stellvertreter für den Menschen als solchen, dem Genzkens Interesse gilt. Gezeigt werden soll dies an Arbeiten, denen Genzken einerseits eine anthropomorphe Gestalt, andererseits aber auch architektonische Eigenschaften verlieh, die auf den Ausstellungsort oder den urbanen Lebensraum verweisen. Mit der Untersuchung der noch nicht abgeschlossenen „Schauspieler“-Serie, in der das Motiv der Puppe im Zentrum steht und die ich repräsentativ für Genzkens Arbeiten der letzten fünfzehn Jahre analysiere, wird erstmals ein umfassender, wissenschaftlicher Beitrag zu Genzkens aktuellen Arbeiten geleistet.

Architektur und die menschliche Gestalt sind demnach die großen Themen im Werk von Isa Genzken. Sie werden in den zwei Hauptkapiteln dieser Arbeit im Vergleich systematisch auf ihre rezeptionsästhetische Wirkung und rezeptionsästhetischen Wiederholungen hin untersucht.

³⁵ Ein Begriff, der auf Michael Fried zurückgeht. In „Art and Objecthood“ (1967) unterscheidet er die von ihm kritisierte nicht-darstellende, buchstäbliche oder „literale“ Kunstform der Minimal Art, die sich gegen eine illusionistische Kunst richtet, von der darstellenden, bildhaften Kunst, siehe: Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

2. Urbanität: Die Skulptur Marcel (1987) aus der Betonserie (1985-1991) im Spannungsfeld von minimalistischer Formensprache und semantischer Dichte

Das erste Hauptkapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit der frühen Betonskulptur „Marcel“ (1987) (Abb. 2) aus der Betonserie, die Genzken zwischen 1985 und 1991 produzierte. Denn wie alle Skulpturen aus der Serie befindet sich „Marcel“ in seiner formal reduzierten und architektonisch-fragmentarischen Form genau in diesem Spannungsfeld von Minimalismus und Semantik. Seine formale Reduktion steht nicht im Gegensatz zu seinem semantischen Gehalt. Vielmehr ergibt sich seine semantische Komplexität aus den vielfältigen Wahrnehmungsmöglichkeiten, welche die Skulptur aufgrund ihrer mannigfaltigen Verweise, etwa auf den urbanen Lebensraum des Betrachters, bereit stellt. „Marcel“ dient auch aufgrund seines anthropomorphen Charakters als Beispiel dieser Dissertation. Im zweiten Hauptteil dieser Arbeit wird „Marcel“ deswegen im Vergleich zu einer Installation analysiert, „Schauspieler II/III“ (2014/15), die sich aus einem Ensemble von anthropomorphen, von Genzken designten Schaufensterpuppen zusammensetzt.

Die Skulptur „Marcel“ ist in formaler und materieller Hinsicht zweigeteilt. Auf vier schlanken Stahlstelzen, die etwas unterhalb der Augenhöhe enden und mit einer flachen Stahlplatte abschließen, thront ein massiver Betonblock. Er besteht aus drei vertikal aufgestellten Wandflächen, die eine leicht nach außen gerichtete U-Form bilden, die sich nach vorne und oben hin öffnet. Mit seiner Gesamthöhe von etwas mehr als zwei Metern überragt „Marcel“ die Körpergröße der meisten Betrachter leicht.

Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, welche verschiedenen Lesarten die minimalistische und semantisch dichte Skulptur „Marcel“ (1987) anbietet, die das Lenbachhaus im Jahr 2000 erwarb. Kunst explizit auf den Betrachter auszurichten ist ein Ansatz, den Genzken von der Minimal Art übernahm und nun auf eigene Weise interpretiert. In der Forschungsliteratur wird häufig Genzkens sich permanent ändernde Arbeitsweise als Grund für ihre herausragende Rolle in der Bildhauerei genannt. Meines Erachtens sind es aber nicht nur die sich abwechselnden, unterschiedlichen Werkphase, die den Wiedererkennungswert von Genzkens Oeuvre erschweren und ihr Alleinstellungsmerkmal sind. Vor allem die Art und Weise, wie Genzken den Ansatz von Minimal Art, den Betrachter explizit zu adressieren, weiterentwickelt, lassen das Werk der Künstlerin einzigartig werden. Deshalb lohnt es sich, systematisch zu untersuchen, inwiefern Genzken den von der Minimal Art stammenden, spezifischen Umgang mit dem Betrachter künstlerisch interpretiert und individuell umsetzt.

Bevor die Skulptur „Marcel“ in den folgenden Unterkapiteln im Einzelnen analysiert wird, sollen an dieser Stelle der Kontext und die Entstehungsgeschichte von „Marcel“ innerhalb von Genzkens Frühwerk skizziert werden. An Genzkens frühen Arbeiten wird erstens deutlich, dass die stilistisch sprunghafte Arbeitsweise schon

am Anfang von Genzkens Werk angelegt ist. Zweitens veranschaulichen sie schon das Interesse der Künstlerin für den urbanen Lebensraum des Menschen, das sich bis heute nachvollziehen lässt. Somit ist die Serie ein frühes Zeugnis für das semantisch komplexe und differente Werk der Künstlerin.

„Marcel“ gehört zu einer umfassenden Betonserie, die zwischen 1985 und 1991 unmittelbar nach den Gipsarbeiten (1984-1985) entsteht. Über siebzig Skulpturen schuf Genzken in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre für die Serie. Im Gegensatz zur installativen Arbeitsweise, die ihre jüngsten Arbeiten prägt, konzipierte sie die Skulpturen der Serie als einzelne Werke und nicht als Bestandteil einer Installation, wie es in Werken ab dem Jahr 2000 der Fall ist. Aus diesem Grund handelt es sich bei den Betonarbeiten, die zwar alle unterschiedlich sind und doch aufgrund gemeinsamer, stilistischer und formaler Merkmale Ähnlichkeit haben, auch um eine Serie und nicht um eine Skulpturengruppe. Dementsprechend wurden die Betonarbeiten bisher sowohl institutionell als auch im kommerziellen Kontext in Galerien in verschiedenen Konstellationen ausgestellt. Erstmals waren sie 1986 in der Galerie Konrad Fischer sowie in einem großen Umfang in der Wanderausstellung „Jeder braucht mindestens ein Fenster“ zu sehen, die 1992 von der Renaissance Society Gallery at the University of Chicago zum Portikus in Frankfurt am Main und 1993 zum Palais des Beaux-Arts in Brüssel sowie zum Lenbachhaus in München wanderte.³⁶

Entgegen der Erwartung von Genzkens Galeristen und des Kunstpublikums haben die groben und massiven Skulpturen trotz ihrer formalistischen Ausrichtung fast nichts mehr von der außerordentlichen Eleganz der mathematisch berechneten, sich an dem technischen Perfektionismus der Konstruktivisten anlehenden „Ellipsoide“ (1976-1982) (Abb. 3) und „Hyperbolos“ (1982-1985) (Abb. 4), mit denen Genzken in der Kunstwelt in Erscheinung trat. Die Betonserie schließt an diese frühen Arbeiten an. Schon die handgemachten, kleinformatischen Gebilde aus Gips (Abb. 5), die zwischen 1984 und 1985 unmittelbar vor den Betonarbeiten entstanden, erschweren es, den Wiedererkennungswert von Genzkens frühen Arbeiten aufrecht zu halten. Anfangs muteten sie höhlenartig an, später nahmen sie vertikale, geometrische, in sich verschachtelte Wandformen an. Anders als die „Ellipsoide“ und „Hyperbolos“ und genauso wie die Betonserie, ist auch die Oberfläche der Gipsarbeiten nicht präzise und sauber ausgearbeitet. Eher weist sie zufällig entstandene Spuren auf, wie es, im Gegensatz zu Holz, das Material Gips erlaubt.

Genzken entschied sich unter anderem für den Wechsel von Gips zu Beton, als sie an der Ausschreibung „Projekt Stoffel“ für eine Skulptur im öffentlichen Raum der Stadt Köln teilnahm. 1986 bewarb sie sich mit einem „Entwurf für eine Gartenskulptur“ (Abb. 6), der eine erstaunliche Nähe zu den ersten Betonskulpturen „Modell für eine Gartenskulptur“ (1986) aufweist (Abb. 7-9), die Genzken in drei

³⁶ Darüber hinaus wurde die Serie unter anderem 1988 im Rheinischen Landesmuseum Bonn gezeigt. Sie wanderte ins Kunstmuseum Winterthur und Museum Boijman Van Beuningen, Rotterdam. 1988 war sie auch in der Galerie Buchholz zu sehen, 2003 im Museum Abteiberg Mönchengladbach, 2009 in der Wanderausstellung im Museum Ludwig, Köln und der Whitechapel Gallery in London, sowie 2013/14 in Genzkens Retrospektive in New York, Chicago und Dallas.

Varianten ausführte. Wie noch bei den Gipsplastiken stehen die aus ca. 37 cm großen Betonwänden sich zusammensetzenden Skulpturen auf einem Holzuntergrund. Bei allen drei Ausführungen verhalten sich die Betonelemente so zueinander, dass entweder ein oder zwei rechte Winkel entstehen, die den Eindruck vermitteln, als wären sie die übrig gebliebenen Teile eines Gebäudes. Das fehlende Dach sowie die brüchigen, schräg herabfallenden Kanten erinnern sehr an den Entwurf für die Kölner Gartenskulptur. Somit liegt nahe, dass diese Vorläufer-Modelle unter anderem ausschlaggebend waren für die Entstehung der gesamten Serie.

Anders als bei den Gipsarbeiten, lässt sich bei der Betonserie keine klare Formentwicklung innerhalb ihrer fünfjährigen Entstehung feststellen. Hohe, schmale, auf einige Wandflächen reduzierte Skulpturen (zum Beispiel „Barcelona“ (1987) oder „Blaues Zimmer“ (1990)) wechseln sich mit kleinformatigen Objekten („Weltempfänger“ (1987), „Kleiner Pavillon“ (1987)) oder breitformatigen („Halle“ (1987), „Atelier“ (1990) (Abb. 10)) unabhängig von ihrem Entstehungsjahr ab. Allen gemeinsam ist, dass sie mit Blick auf die einzelnen Skulpturen zwar auf Mehrsichtigkeit angelegt sind und doch in den meisten Fällen eine Schauseite anbieten³⁷, die einen Einblick in einen Innenraum gewähren und somit als Hauptansicht gedeutet werden können. Da sich das Erscheinungsbild der Objekte von jeder Perspektive aus ändert, wird der Betrachter dazu angeregt, die Objekte zu umkreisen. Dennoch verweilt er besonders an der Stelle, die das Wechselspiel von offener und geschlossener Form und damit von Innen und Außen am deutlichsten zur Sprache bringt. Genzken goss alle Skulpturen aus Beton und bearbeitete einige anschließend mit dem Hammer oder bestrich sie punktuell mit Farbe. Aufgrund der Unterscheidung eines Innen- und eines Außenraums und aufgrund des Materials Beton, das der Betrachter aus dem Städtebau kennt, erwecken die einzelnen Skulpturen aus der Betonserie den Eindruck, architektonische Skulpturen zu sein. Der über brüchige Kanten oder fehlende Gebäudeteile entstehende Eindruck einer Ruine unterstützt den architektonischen Charakter aller Skulpturen.

Diese stilistischen Gemeinsamkeiten der Betonserie rechtfertigen die Annahme, dass es sich bei den Betonarbeiten um eine Serie handelt. Vor diesem Hintergrund ist es zulässig „Marcel“ als eine architektonische Skulptur zu bezeichnen. Dass alle Skulpturen sich darüber hinaus dadurch auszeichnen, auf unterschiedliche Weisen, nämlich abstrakt und figurativ zugleich, wahrgenommen zu werden, soll im Folgenden am exemplarischen Beispiel von „Marcel“ deutlich werden.

Dass „Marcel“ verschiedene Lesarten anbietet, hängt unter anderem mit dem Betrachter-Standpunkt zusammen. Die Perspektive des Betrachters variiert. Denn je nach dem, ob man die Skulptur als übergroß oder als verkleinerte, architektonische Skulptur auffasst, verhält man sich aus der Ferne oder aber aus der Nähe zur Skulptur. Mit einem gewissen Abstand steht die körperliche Aktivierung des Betrachters im Fokus der Wahrnehmung. Da er „Marcel“ vom Weitem als abstrakte Skulptur wahrnimmt, setzt er den schlanken, aufragenden Körper in Relation zu seinem eigenen Körper sowie zum umliegenden Raum. Im Gegensatz dazu wird

³⁷ Siehe meine Ausführungen zum Verhältnis der Skulptur zum Umraum im nächsten Kapitel.

„Marcel“ als figurativ wahrgenommen, wenn man direkt vor der Skulptur steht. Die Aufmerksamkeit liegt nun bei der miniaturisierten, architektonischen Betonskulptur. Im Folgenden soll herausgestellt werden, dass es vor allem das Gestell in seiner Doppelfunktion als geometrisches Element und Sockel ist, das diese konträren Lesarten evoziert.

2.1. Die Funktion des Stahlgestells: Sockel oder geometrisches Element?

In diesem Kapitel wird die Doppelfunktion von „Marcel“ Gestell als Sockel und geometrisches Element der Skulptur untersucht.³⁸ Liest man das Gestell als Sockel, so neigt man dazu, die Betonskulptur aufgrund ihrer architektonisch-verkleinerten Form als Architekturmodell³⁹ zu verstehen. Begreift man das Gestell jedoch als Element der Skulptur, so rückt ihr Modellcharakter in den Hintergrund, da nun nicht mehr nur das Betonobjekt im Fokus der Betrachtung steht, sondern die gesamte Skulptur. In dieser doppelten Lesart übernimmt das Stahlgestell als offene Form, das einen Gegenpart zum massiven Betonkörper einnimmt, die Funktion, Maßstäbe zu setzen und Größenverhältnisse sichtbar zu machen. Die Verschiebung von Größenverhältnissen (wie die Anwendung von Übergröße, Körpergröße und dem Miniaturformat) ist eine künstlerische Technik, die Genzken seit den Anfängen ihrer künstlerischen Karriere bis heute anwendet. Die Verschiebung von Maßen wendet Genzken an, um den Betrachter entweder physisch zu aktivieren oder etwa seine Imaginationsfähigkeit⁴⁰ zu stimulieren. Fasst man nur die Betonarbeit als Skulptur und das Gestell als Sockel auf, so befindet sich die Betonskulptur nicht auf gleichem Niveau mit dem Besucher, denn dieser setzt das Objekt aus Beton nicht in Relation zu seiner eigenen Körpergröße. Vielmehr kommt der Betonskulptur, wie allen Kunstwerken, die von einem Sockel erhöht werden, eine exponierte Stellung zu. Betrachtet man die Betonskulptur allerdings nicht isoliert, sondern als Teil der gesamten Skulptur, so wird dieser Eindruck wieder aufgehoben. Unmittelbar nimmt man die Skulptur als übergroßes Objekt wahr. Somit können sowohl das Betonobjekt als auch das Gestell von „Marcel“ als abstrakte Setzung und reales

³⁸ Vgl. Klaus Honnef, der die Betonplastiken nicht eindeutig als Skulpturen und die Gestelle auch nicht klar als Sockel definiert, siehe: Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S. 66.

³⁹ Ein Architekturmodell ist eine originalgetreue, maßstabsgerecht verkleinerte dreidimensionale Wiedergabe eines Bauwerks. Es dient als Entwurfsmodell zur Veranschaulichung eines Bauplanes, vgl. Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd.I. Berlin 1984. S. 125; siehe auch: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 246f.; Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 57f.; Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009. S.42-45.

⁴⁰ Zum Begriff der Imagination als Topos der ästhetischen Erfahrung siehe: Fontius, Martin: Einfühlung/Empathie/Identifikation, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart/Weimar 2000. S. 121-141.

Ding zugleich betrachtet und wahrgenommen werden.⁴¹ Diese Wahrnehmungsweise ist vor allem für Genzken's Frühwerk paradigmatisch.

Die ungegenständliche (nicht figurative) Lesart der Skulptur, die sich dann einstellt, wenn man sie als abstraktes Objekt betrachtet, wird Thema des folgenden Kapitels sein. Dort wird am Beispiel der Skulptur „Marcel“ erörtert, inwiefern sich Genzken's Werk vor der Folie von Minimal Art entwickelt hat. Dieses Kapitel beschäftigt sich hingegen vorwiegend mit der figurativen Lesart des Gestells als Sockel.

Mit seiner Größe von 202x54x46 cm überragt der skulpturale Körper von „Marcel“ die Größe der meisten Betrachter. Bei der erstmaligen Betrachtung des Objekts fällt auf, dass sich die Sichtweise auf die Skulptur verändert, je nach dem, welchen Standpunkt der Betrachter einnimmt: Aufgrund der Größe nimmt man zunächst Abstand von „Marcel“, um seine Gesamterscheinung zu erfassen.

Von Weitem fällt die formal zweigeteilte Konzeption ins Auge; ein schlankes, industriell gefertigtes Stahlgestell, das sich aus vier feinen, eckigen Stelzen bildet und etwas unterhalb der Augenhöhe des Betrachters endet. Es trägt eine geometrische, aus drei aufrechten Wänden bestehende Betonskulptur. Genzken wählte das Material Stahl für das Gestell aus pragmatischen Gründen, da sie auf der Suche nach einem Material war, das in der Lage ist, den schweren Beton zu tragen.⁴² In der Geschichte der Plastik richtete sich die Formgebung des Sockels nach dem Stil einer jeweiligen Epoche von architektonischen Gebäudesockeln.⁴³ Die Kombination von Stahl und Beton ist typisch für die Bauhausarchitektur, die in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelt und in der Nachkriegszeit flächendeckend realisiert wurde.⁴⁴ Genzken wählte das Material also auch, um einen Bezug zu einem architektonischen Stil herzustellen, der den europäischen und amerikanischen urbanen Lebensraum des Betrachters in der Nachkriegsgeneration dominiert.

Sie positionierte die Wände des Betonobjekts so zueinander, dass die Seiten, vorne und oben offen, von außen nach innen leicht schräg nach hinten abfallen, wo sie von der Rückwand gerade abgeschnitten werden. Die Skulptur öffnet sich somit sowohl nach oben, als auch nach vorne zur Schauseite, wodurch ein Innenraum suggeriert wird, der von einem Außenraum unterschieden werden kann. Obwohl man die geometrische Skulptur umrunden kann, deutet man deshalb diese Seite unmittelbar als Hauptseite. Wirkt der untere Teil aufgrund der vertikal-aufstrebenden, dünnen Beine elegant, geradlinig und in Relation zum Betonblock fragil, so vermittelt der nur in Untersicht zu sehende, aus hartem, grauem Beton bestehende obere Teil einen massiven und wuchtigen Eindruck.

⁴¹ Vgl. Städel Museum (Hrsg.): Gegenwartskunst. 1945 – heute im Städel Museum. Frankfurt 2012. S. 200.

⁴² Vgl. Interview mit Wolf-Günther Thiel: in: Wismer, Beat (Hrsg.): Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute. Baden 1995. S. 365.

⁴³ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VI. Leipzig 1994. S. 727.

⁴⁴ Die Verbindung der Betonserie zum „Neuen Bauen“ wird in Kapitel 2.3.3.1. im Zusammenhang mit dem Modellcharakter von „Marcel“ ausführlich erörtert.

Welche Lesart ergibt sich, wenn man die Skulptur aus der Nähe betrachtet?

Um die Innenraumstruktur des 63 cm hohen Betonobjekts und seine detaillierte Gestaltung sehen zu können, muss man aus der Ferne nah an das Objekt herantreten (Abb. 11). Von dort erkennt der Betrachter, dass die einzelnen architektonischen Elemente keine Balance erzeugen, sondern, im Gegenteil, in einem Ungleichgewicht zueinander stehen. Während die rechte Wand ca. 10 cm dick ist, hat die linke Wand eine Breite von ca. 3 cm. Auf der Oberfläche der rechten Innenwand sind zwei Vorsprünge zu sehen, die aus dem Abgussverfahren der Betonform resultieren. Dagegen weist die linke Innenseite – genauso wie die innere Rückseite – eine geschichtete Struktur auf, die sich aus mehreren architektonischen Vorsprüngen bildet. Da der Innenraum der Skulptur nach hinten hin gefächert ist und somit immer dicker wird, stehen die Platten nicht, wie es zunächst scheint, in einem rechten Winkel zueinander. Vielmehr formt sich die innere Negativform zu einem vorne geöffneten Rechteck mit nach außen gerichteten Wänden. Im Vergleich zur 54 cm breiten Vorder- und Schauseite ist es an der flachen Rückseite 40 cm breit. Diese Feinheit fällt allerdings nur auf, wenn man sich direkt vor der Skulptur befindet, (auf Abbildungen ist diese Unebenheit nur schwer zu erkennen). Von diesem Betrachterstandpunkt aus liegt das Hauptaugenmerk auf der Betonskulptur. Unmittelbar nimmt man das Gestell als sekundär wahr, denn es übernimmt die Funktion eines Sockels. Mit seiner Höhe von 139 cm ist das Gestell allerdings so hoch, dass man den massiven Betonquader nur in leichter Untersicht sehen kann. Seine Funktion als Sockel wird dadurch irritiert. Denn die Gesamthöhe der Skulptur überragt die Körpergröße des Betrachters. Die Betonskulptur gewinnt an Monumentalität und Bedeutung.

Vor allem in räumlicher Nähe zum Objekt nimmt man nun den Modellcharakter der Betonform wahr,⁴⁵ und zwar den des Betonobjekts, den es aufgrund seiner architektonischen Form hat. Hier ist es weniger die eigene Körper- und Raumwahrnehmung, die erfahren wird, wenn man sich „Marcel“ mit einem gewissen Abstand und im Herumlaufen um die Skulptur nähert; es ist vielmehr das Vorstellungsvermögen, das aktiviert wird. Denn man stellt sich nur vor, den Innenraum der Betonskulptur zu durchlaufen. Der Betrachter ist hier nicht körperlich involviert, insofern, als er sich selbst bewegen muss, um die Skulptur im umrundenden Gehen vollständig wahrzunehmen. Es ist vielmehr ein imaginärer Prozess, der sich vor der architektonischen Betonskulptur abspielt.⁴⁶

Doch weshalb tritt der Betrachter nah an die Skulptur heran? Es ist das vertikale, geometrische Stahl-Gestell, das einen veranlasst, näher heranzutreten, wenn man es nicht nur als geometrisch, formal-reduziertes Element der gesamten Skulptur auffasst, sondern als ein Element, das suggeriert ein Sockel zu sein und damit die Funktion eines Sockels auch übernimmt. Mit seiner Höhe von 139 cm, etwas unterhalb der Augenhöhe abschließend, zwingt der Sockel den Betrachter dazu, die Skulptur zwar mit einem geringen Abstand, aber immer noch aus der Nähe zu betrachten. Denn mit dieser Sichtweise rückt nur noch das Betonobjekt in den

⁴⁵ Der Modellcharakter wird in Kapitel 2.3.3. untersucht.

⁴⁶ Siehe Kapitel 2.3.3.

Vordergrund. Um es vollständig und detailliert zu sehen, muss man näher an das Objekt herantreten. Darüber hinaus bringt das Gestell den Betrachter dazu, „Marcel“ mit seiner Höhe von 202 cm aus der Froschperspektive anzuschauen. Dieser Kunstgriff verstärkt die Monumentalität des Betonobjekts. Denn der Blick von unten nach oben hin zu einem massiven Körper erzeugt Distanz; eine Haltung, die aus der Sockel- und Denkmaltradition der traditionellen und modernen Skulptur zu verstehen ist.⁴⁷

In der Geschichte der Skulptur dient der Sockel der symbolischen Erhöhung eines Gegenstandes. Indem er das auf ihm stehende Kunstwerk aus seiner Umgebung heraushebt, setzt er es in Szene. Dem wissenschaftlichen Verständnis zufolge, wird der Kunst über den Sockel eine eigene Sphäre zugesprochen. Der Sockel dient dazu, die Kunst auf Augenhöhe des Betrachters zu heben.⁴⁸ Sockel schaffen einen Kunstkontext. Aufgrund der Erhöhung eines Objektes generieren sie eine „Aura“⁴⁹, die den Betrachter auf Abstand hält. Bereits im 19. Jahrhundert war man der Auffassung, das Kunstwerk müsse möglichst nah am Betrachter sein, damit alle Details erkennbar sind.⁵⁰ 1912 schrieb der Kunsthistoriker Wilhelm Waetzoldt, die wichtigste Aufgabe des Sockels sei es, das plastische Gebilde von der realen Welt zu trennen, es gegen die Wirklichkeit deutlich abzugrenzen und im wörtlichen Sinne aus ihr herauszuheben in eine höhere Daseins- und Wirkungssphäre.⁵¹

Distanznahme – hier nicht im räumlichen Sinne zu verstehen, sondern vielmehr als eine Haltung, die der Betrachter einnimmt, wenn das Kunstwerk zum Gegenstand der Betrachtung oder zum Gegenstand des Verstehens wird – hat bei „Marcel“ aber auch zur Folge, dass der Betrachter eine intime Beziehung zum Objekt aufbaut und damit eine andere Rezeptionshaltung einnimmt, als wenn er „Marcel“ von Weitem „nur“ als Objekt im Raum wahrnimmt. Intim ist seine Beziehung, da er seine Aufmerksamkeit auf das einzelne Betonobjekt richtet, das ihn zu einem detaillierten Sehen einlädt. In räumlicher Nähe zur Skulptur wird Räumlichkeit nicht mehr nur körperlich in der Bewegung erfahren, sondern vielmehr imaginiert, denn der Betrachter stellt sich nur vor, den Innenraum der Betonskulptur zu durchlaufen.

Um die rezeptionsästhetischen Konsequenzen eines Zusammenspiels von Nähe und Distanz zu verstehen, die sich aus der Sockelsituation ergeben, hilft es, sich an exemplarischen Beispielen den Diskurs zum Rahmen in der bildenden Kunst zu vergegenwärtigen. Das Verhältnis des Sockels zur Skulptur ist mit der Beziehung

⁴⁷ Hartog, Arie: Die Frage der Augenhöhe. Beobachtungen zu Sockeln in der Bildhauerei um 1900, in: Städtische Museen Heilbronn, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Hrsg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne. Heilbronn 2009. S. 37-43.

⁴⁸ a.a.O., S. 37.

⁴⁹ a.a.O.

⁵⁰ vgl. den Archäologen und Kunsthistoriker Quatremère de Quincy, A.-C.: Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, 2 vols., Paris 1832, Vol. II. S. 231.

⁵¹ Waetzoldt, Wilhelm: Einführung in die bildenden Künste, Leipzig 1912. S. 113-114.

des Rahmens zum Bild vergleichbar⁵². Aus diesem Grund werden im Folgenden kunsthistorische Überlegungen zum Rahmen erläutert und auf den Sockel übertragen.

Michael Gamper untersucht den Einsatz des Rahmenblicks in der Gartenkunst des 18. Jahrhunderts.⁵³ Die „Rahmenschau“⁵⁴ habe im Kontext der Gartenliteratur neue Sehweisen ermöglicht, wie beispielsweise den Blick von einer höher gelegenen Terrasse auf den Garten. Die Rahmung eines bestimmten Landschaftsabschnitts wurde als Instrument der Blickführung im Garten verwendet.⁵⁵ Ziel dabei war es, den Besucher des Gartens so von der Landschaft zu trennen wie den Betrachter vom Bildraum. Um diesen Effekt zu erreichen, setzten die Gartenkünstler Instrumente wie die „Camera Obscura“ ein, auch wenn sie ihren Gebrauch aufgrund der allgemeinen Geringschätzung dieses Instruments selten zugaben.⁵⁶ Die „Camera Obscura“ wurde vor allem in frühen Landschaftsgärten in England benutzt. Die Landschaft sollte als Bild betrachtet werden.⁵⁷ Sie wurde demnach so angeordnet, dass der Besucher das Gefühl hatte, durch einen Guckkasten zu schauen.⁵⁸

Um den Vergleich des Rahmenblicks im Landschaftsgarten mit dem Rahmen in der Malerei zu stützen, zieht Gamper Überlegungen von Günther Hartmann zum Rahmen heran. Hartmann verbindet die Rahmensicht im Garten mit ikonographischen Arrangements von Bildern Caspar David Friedrichs.⁵⁹ Durch den Rahmen könnten bestimmte Abschnitte einer Landschaft voneinander getrennt werden. Deren Bildhaftigkeit würde dadurch gesteigert werden. Hartmann betont vor allem die Distanziertheit der gerahmten Szene, denn das Eingerahmte rücke durch den Rahmen in die Ferne.⁶⁰

Um diesen Effekt zu steigern, wurden künstlerische Techniken eingeführt, die das Auge des Betrachters täuschen sollten. So wurde beispielsweise der „Fernrohr-Blick“ angewandt, um das Gefühl zu vermitteln, das Eingerahmte sei weiter weg als es de facto ist. Dies ist der Fall, wenn ein Landschaftsmotiv, wie beispielsweise ein

⁵² Vgl. Brian O’Doherty, der in „Inside the White Cube“ die Geschichte der Präsentationsformen von Kunst seit dem 19. Jahrhundert und ihren Rezeptionsrahmen untersucht, siehe: O’Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982. S.7ff.

⁵³ Gamper, Michael: Der Rahmenblick, in: Ders.: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998. S. 135-156.

⁵⁴ Der Begriff „Rahmenschau“ geht auf August Langen (1934) zurück.

⁵⁵ Gamper, Michael: Der Rahmenblick, in: Ders.: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998. S. 135-156.S. 147.

⁵⁶ A.a.O. S. 153.

⁵⁷ A.a.O. S. 151.

⁵⁸ A.a.O. S. 152.

⁵⁹ Hartmann interpretiert die Rahmensicht im Garten im Hinblick auf ein Konzept der Romantikforschung, das er vor allem von Lothar Pikulik übernommen hat, vgl. a.a.O. S. 135 (Fußnote 85).

⁶⁰ Während Hartmann die Funktion des Rahmens darin sieht, Innenräume zu schaffen, die sich im Gefühl und in der Phantasie erschließen, versteht August Langen die Rahmenschau, im Gegenteil, als ein Rationalisierungskonzept, vgl. a.a.O. S. 135 f.

Kirchturm, ausgewählt und zwischen Büschen eingerahmt wird.⁶¹ Der Turm ähnelt so einem Obelisken, der in weiter Ferne steht. Dieser spezielle Rahmenblick evoziert nach Gamper⁶² ein Wechselspiel zwischen Nähe und Ferne. Durch die Auswahl rückt das einzelne Motiv in der optischen Verengung in die Nähe, weil man seine Aufmerksamkeit darauf richtet. Der Rahmenblick, insbesondere der „Fernrohr-Effekt“, rückt das Motiv aber auch in die Ferne und betont die Trennung zwischen Betrachter und Bild-Raum, weil der Betrachter das Gefühl hat, einen Obelisken, der in geographischer Entfernung steht, zu sehen.⁶³

Betrachtet man das Stahlgestell von „Marcel“ in der Funktion eines Sockels, so lässt sich das oben erläuterte Wechselspiel von Nähe und Distanz, das besonders der Rahmenblick des „Fernrohr-Effekts“ hervorruft, auf die Wahrnehmung von Genzkens Skulptur übertragen. Denn fasst man das Gestell als funktionales Element auf, das die Aufgabe hat, das Betonobjekt zu tragen, so erhält es eine sekundäre Rolle. Unmittelbar rückt der fragmentierte Betonquader in den Fokus der Betrachtung. In diesem Modus wird der Betrachter dazu animiert, näher an die Skulptur heranzutreten, um alle Details in den Blick nehmen zu können. Durch die körperliche Annäherung und die Konzentration auf die fragmentierte Betonform entsteht eine Nähe zum Objekt. Weil man das Objekt als eine architektonische Form auffasst, ähnelt es einem Architekturmodell. Als solches nimmt man es in einem verkleinerten Maßstab wahr. In seiner Vorstellung verkleinert der Betrachter also seine eigene Körpergröße oder vergrößert gedanklich den Maßstab des Gebäudes. Auch diese imaginative Leistung des Betrachters schafft eine Nähe, denn man setzt seinen eigenen Körper gedanklich in Relation zum verkleinerten Betonobjekt.

Das Gestell als Sockel zu lesen bewirkt allerdings auch, dass der Betrachter eine (nicht räumliche, aber imaginäre) Distanz zur Skulptur aufbaut. Wie der Rahmen den Raum des Betrachters vom Bildraum abschirmt, so exponiert ein Sockel das präsentierte Kunstwerk und verleiht ihm einen eigenen, von der Umgebung autonomen Raum. Der Unterschied zur Malerei besteht allerdings darin, dass der Sockel keinen illusionistischen Bildraum evoziert. Der Betrachter teilt sich vielmehr den realen Raum, in dem er steht, mit dem Kunstwerk, das er betrachtet. Die Trennung zwischen Kunstwerk und Betrachter entsteht eher dadurch, dass das auf dem Sockel sitzende Kunstwerk den Ausstellungsraum, in dem sich der Betrachter bewegt, für sich in Anspruch nimmt, ihn besetzt.

Hat der Betrachter vor einem Bild eine statische Position, ist er im Betrachten von „Marcel“ auch in Bewegung. Denn in räumlicher Distanz zur Skulptur nimmt er das Gestell nicht unmittelbar als Sockel wahr, sondern als geometrisches, formal

⁶¹ vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfelds Beschreibungen des „Gartens bey dem Posthofe vor Hannover“, siehe: Gamper, Michael: Der Rahmenblick, in: (Ders.): Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998. S. 135-156, S. 144.

⁶² Gamper bezieht sich in seinen Untersuchungen zum „Fernrohr-Effekt“ auf Christian Cay Lorenz Hirschfeld, vgl.: Gamper, Michael: Der Rahmenblick, in: (Ders.): Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998. S. 135-156, hier S.144.

⁶³ a.a.O. S. 145.

reduziertes Element. Genzken wählte keinen klassischen Sockel mit einer geschlossenen Form, sondern lediglich ein Gerüst, das als Sockel fungiert. Damit kann man es weder eindeutig als Sockel noch eindeutig als eine zur Gesamtform gehörende geometrische Form lesen, die eine rein formale Funktion übernimmt. Vielmehr bietet die Skulptur beide Lesarten an. Sockel und Skulptur sind bei „Marcel“ also nicht eindeutig getrennt. Aufgrund der formal aneinander angepassten Geometrie des Betonobjekts und der formal reduzierten Sockelform fragt man sich also, ob es sich bei dem Gestell um einen Sockel handelt oder nicht. Deshalb stellt sich die Frage, wie der Betrachter die Skulptur wahrnimmt, wenn er das Gestell aus der Ferne als Teil der Skulptur auffasst.

Mit der nicht eindeutigen Trennung von Sockel und Skulptur bietet die Künstlerin eine nicht figurative Lesart der Skulptur an, die die Aufmerksamkeit auf den Aufstellungsort und den umliegenden Raum lenkt. In räumlicher Distanz zur Skulptur gibt es keinen fixen Betrachterstandpunkt. Eher wird der Betrachter dazu aufgefordert, die Skulptur aktiv, sprich gehend, den Raum durchschreitend, zu erfahren. Begreift man das Stahlgestell und die Betonskulptur als skulpturales Ganzes, so wird es folglich vollständig sichtbar, wenn man sich in der Bewegung zu ihm verhält. Denn der Rezipient kann die drei geschlossenen und unterschiedlich gestalteten Seiten des Objekts nur vollständig visuell erfassen, wenn er um die einzelne Skulptur herumläuft. Schließlich ist er aus der Ferne nicht mehr auf die Schauseite der Betonskulptur fixiert. Sich um die Skulptur bewegend ist er kein passiver, sondern ein aktivierter Betrachter. Nimmt man das Stahl-Betonobjekt als abstrakte Skulptur, das heißt als vertikal aufstrebendes, geometrisches Objekt wahr, setzt man es in Relation zur eigenen Körpergröße sowie in Relation zum umliegenden Raum. Denn aufgrund der geometrischen Gestalt wird die Aufmerksamkeit auf die räumliche Umgebung gelenkt, die den Betrachter und das Objekt umgibt. Das Gestell lenkt den Blick des Betrachters also auf den musealen Umraum, da sich die geometrische Form des Gestells in der Geometrie des Raumes wiederholt. Das Stahlgestell vergegenwärtigt demnach Raumstrukturen und damit den konkreten Ort, an dem die Skulptur aufgestellt ist. Mit Brian O’Doherty⁶⁴ gesprochen fungiert nun der Umraum der Skulptur und damit der Ausstellungsraum als Rahmen. Denn die sich situativ vollziehende Raumwahrnehmung kann nur dort, wo die Skulptur aufgestellt ist, stattfinden.

Rosalind Krauss untersucht in „Sculpture in the Expanding Fields“ (1979)⁶⁵ den Bezug, den eine Skulptur über ihren Sockel beziehungsweise über das Fehlen des Sockels zum Umraum und Aufstellungsort hat. Sie charakterisiert die Geschichte der Skulptur als eine Geschichte, die von der Tradition des Denkmals geprägt ist. Die Logik der Skulptur sei untrennbar mit der Logik des Denkmals verbunden. Kraft

⁶⁴ Brian O’Doherty beschreibt in „Inside the White Cube“ die Entwicklung des sich vom Rahmen lösenden Tafelbildes hin zu einer Malerei und Bildhauerei, bei der die Wand oder der Umraum, sprich der institutionelle Aufstellungsort eine rahmende Funktion übernimmt, siehe: O’Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982.

⁶⁵ Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanding Field (1979), in: The anti-aesthetic. 1983. S. 31-42.

dieser Logik sei eine Skulptur eine Repräsentation, die an etwas erinnert. Skulpturen stehen an einem besonderen Ort und sprechen in einer symbolischen Sprache über die Bedeutung oder den Gebrauch dieses Ortes.⁶⁶ Dem Sockel spricht Krauss eine besondere Vermittlerfunktion zwischen dem Aufstellungsort und dem Dargestellten zu. „Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the sculpture since they mediate between actual site and representational sign.“⁶⁷

Mit der Aufhebung des Sockels habe erstmals Rodin die Memorialfunktion der Skulptur hinterfragt. Denn er konzipierte seine Skulpturen zum Teil unabhängig von einem spezifischen Aufstellungsort. Ein Merkmal der modernen Skulptur sei daher eine gewisse „Ortslosigkeit“. Ein prägnantes Beispiel für Rodins Umgang mit dem Sockel ist die Skulpturengruppe „Bürger von Calais“ (1884/85), die im Auftrag der Stadt Calais entstand. Die Stadt Calais intendierte, sechs Bürgern ein Denkmal zu widmen, die während des Hundertjährigen Krieges ihr Leben riskiert hatten, um Calais von der Belagerung durch den englischen König Edward III. zu befreien.⁶⁸ Rodin plante, die sechs Figuren ohne Sockel direkt auf den Boden zu stellen, um sie von ihrer historischen Idealisierung zu befreien. Mit der Präsentation auf Augenhöhe des Betrachters beabsichtigte er die Skulpturengruppe in das „zeitgenössische Leben zu integrieren“, sprich die Distanz, die ein Sockel zum Betrachter erzeugt, aufzuheben.⁶⁹ Da sich Rodin nicht gegen seine Auftraggeber durchsetzen konnte, stand die Skulptur bei der Einweihung auf einem eineinhalb Meter hohen Sockel. Auch an anderen Orten wie dem Victoria Tower Garden in London (1915) oder der Villa des Brillants in Meudon (1913) entschied man sich dazu, die Gruppe erhöht zu zeigen. Erst 1924 wurde sie erstmals sockellos präsentiert; ein historisches Ereignis, das die folgende Bildhauerei maßgeblich revolutioniert hat. Krauss exemplifiziert die von ihr bezeichnete Ortslosigkeit, die aus dem Fehlen des Sockels resultiert, an Rodins „Gates of hell“ (1880) und „Balzac“ (1897): „With these two sculptural projects, I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition – a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place.“⁷⁰

An Beispielen wie Robert Morris oder Robert Smithson macht Krauss dagegen fest, dass die Bildhauerei ab den fünfziger Jahren wieder zunehmend durch eine „Verzeitlichung“ und eine Ortsgebundenheit gekennzeichnet sei. Diese entscheidende Wendung hätte sich in den 60er-Jahren in der Minimal Art und Land Art vollzogen, da beide die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihren Aufstellungsort (den institutionellen oder den im Außenraum) lenken, obwohl es sich

⁶⁶ Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanding Field* (1979), in: *The anti-aesthetic*. 1983. S. 34.

⁶⁷ Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanding Field* (1979), in: *The anti-aesthetic*. 1983. S. 35.

⁶⁸ *Ausst.-Kat.: Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft*, hrsg. von: Seipel, Wilfried. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1996. S. 242.

⁶⁹ A.a.O. S. 247.

⁷⁰ A.a.O.

bei beiden Kunstrichtungen jeweils um eine sockellose Kunst handelt.⁷¹ Minimal Art und Land Art würden also Bezüge zwischen der Skulptur und ihrem nicht-skulpturalen Umfeld reflektieren. Unter dem „erweiterten Feld“, in welchem die Skulptur steht, versteht Krauss ein Spannungsfeld, das von der Opposition aus Architektur und Landschaft als Ausprägung der Oppositionen von Kultur und Natur, Gebautem und Ungebautem bestimmt werde.⁷²

Die Entscheidung, in der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts auf den Sockel zu verzichten, ist mit der Entwicklung der Malerei zur selben Zeit zu vergleichen, auf den Rahmen als bildbegrenzendes Mittel zu verzichten. Werner Hofmann definiert in „Die gespaltene Moderne“⁷³ den Rahmen als eine ästhetische Grenze, die die Fluchlinien des perspektivischen Bildaufbaus gegenüber dem Standpunkt des Betrachters abgrenzt. Der Rahmen markiere Ränder einer imaginären, senkrechten Ebene, die vor dem Betrachter eingeschoben worden seien, damit das Bild als eigenständiger Illusionsraum existieren könne. Die Kunst unseres Jahrhunderts hätte sich vom Rahmen verabschiedet und sich vom Guckkasten befreit. In dem Augenblick, wo die Illusion nicht mehr das künstlerische Anliegen der Malerei sei, würden Illusion und Wirklichkeit ineinander übergehen. Die gerahmte Welt liege hinter uns, sie sei nicht mehr unser Welterlebnis.

Der Künstler und Autor Brian O’Doherty untersucht in „Inside the White Cube“ (1976)⁷⁴, inwiefern die Bildende Kunst des 20. Jahrhunderts die phänomenologischen und institutionellen Ausstellungsbedingungen mitreflektiert und künstlerisch zum Thema gemacht hat. Gegenstand der Untersuchung ist der materielle und institutionelle Charakter des modernen Galerieraums.⁷⁵ An Beispielen wie Frank Stellas frühen „shaped canvases“, eckige Bildobjekte, die auf den Rahmen verzichteten und flach auf der Wand präsentiert wurden, verdeutlicht er, dass der Raum des Bildes in den fünfziger und sechziger Jahren nicht mehr als Illusionsraum betrachtet wurde. Vielmehr wurde die Wand selbst zum Teil der Kunst, da sie nicht mehr allein Träger des Bildes war. Da das Bild und die Wandfläche in einen Dialog miteinander traten, erhielt das Bild den Status eines Objekts, denn es wurde als Farbe auf (einer nicht unbedingt rechteckigen) Leinwand präsentiert. Zeitgleich wurden auch die Präsentationsbedingungen in der Bildhauerei zum Thema gemacht, indem sie über den Verzicht des Sockels strukturell für den Betrachter wahrnehmbar wurden. Minimal Art hatte unter anderem auch deswegen in den fünfziger und sechziger Jahren so eine immense Wirkung, da sie gänzlich auf

⁷¹ Zum Verzicht auf den Sockel in der Kunst seit den sechziger Jahren siehe: Kerber, Bernhard: Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades., in: Nobert Werner (Hrsg.): Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 8, 1990. S. 113-143.

⁷² Vgl. Lüthy, Michael: Expanded Field/Rosalind Krauss, in: skulptur projekte münster 07, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster, hrsg. von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, Köln 2007, S. 356-357.

⁷³ Hofmann, Werner: Die gespaltene Moderne. München 2004.

⁷⁴ O’Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982.

⁷⁵ Vgl. Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. S. 12ff. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015]. S.18.

den Sockel verzichtete. Sie wandte sich gegen den Illusionismus der Malerei und den Anthropomorphismus in der Skulptur. Mit der Präsentation von formal reduzierten, auf die Geometrie des Raumes abgestimmten und oftmals sich seriell wiederholenden Elementen, gewährleistete sie eine positivistische Lesart der Objekte. Das bedeutet, Minimal Art wollte buchstäblich als das gelesen werden, was sie tatsächlich auch ist; ein Objekt mit einer spezifischen Materialität im Raum.⁷⁶ Wie die Wand zum Teil des Bildes wurde, so wurde der konkrete Raum zum Bestandteil der Skulptur (siehe meine Ausführungen zur Minimal Art im nächsten Kapitel).

Was bedeuten diese Ausführungen für die nicht eindeutige Sockelsituation von „Marcel“, die vor allem auffällt, wenn man die Skulptur aus der Ferne betrachtet? Liest man das Gestell von Weitem als geometrische Form und nicht mehr als Sockel, so entsteht eine andere Lesart der Skulptur. Denn der Betrachter wird körperlich aktiviert. In diesem Rezeptionsmodus appelliert die Skulptur an die Raumwahrnehmung des Betrachters, die seinen Bezug zur Skulptur vergegenwärtigt. „Marcel“ stimuliert demnach die Wahrnehmung des Betrachters und lenkt die Aufmerksamkeit auf den geometrischen Umraum. Das formal reduzierte Objekt ist damit auf den spezifischen Betrachter und den spezifischen Ort bezogen.⁷⁷ Denn fasst man die Skulptur als geometrisches, übergroßes Element auf, so ermöglicht „Marcel“ eine Erfahrung des Raumes, die sich situativ, also in Interaktion mit Objekt, Raum und Akteur vollzieht.⁷⁸ Der Raum wird nicht mehr imaginiert, indem man direkt vor der Skulptur steht und sich vorstellt den Innenraum der fragmentarisch-architektonischen Betonform zu durchschreiten. Eine vergleichbare Form der Wahrnehmung hätte man auch, wenn man sich eine Abbildung des Betonquaders anschauen würde. Die Wahrnehmung des unmittelbaren Raumes, den die Skulptur für sich in Anspruch nimmt, kann hingegen nur vor Ort stattfinden. Sie ist eine tatsächliche Erfahrung⁷⁹.

⁷⁶ Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. (Dass Genzkens Werk vielfältige Bezüge zur amerikanischen Minimal Art aufweist, wird im nächsten Kapitel sowohl biographisch begründet als auch am Beispiel von „Marcel“ aufgezeigt.)

⁷⁷ Zum Verhältnis von Minimal Art zum Aufstellungsort siehe Judds Ausführungen zu seinen industriell hergestellten Objekten, die er weder als zur Malerei noch zur Skulptur zugehörig versteht, Vgl. Judd, Donald: Spezifische Objekte, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S.59-64.

⁷⁸ Siehe James Meyers Ausführungen zur Ortsgebundenheit von Skulpturen. Er unterscheidet zwei Formen von Ortsbezug: den Ort im wörtlichen Sinn vom Ort im funktionalen Sinn. Bezeichnet Ersterer den Ort „in situ“, also einen spezifischen Ort an einer bestimmten Stelle, meint Zweiterer einen „allegorischen“ Ort, der die institutionellen und diskursiven Bedingungen von Orten thematisiert sowie die Körper, die sich darin bewegen. Im Gegensatz zu institutionskritischen Künstlern wie Daniel Buren oder Hans Haacke, die eigentlich auch ortsspezifische Kunst gemacht hätten, würden Künstler wie Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion oder Christian Philipp Müller funktionale Orte schaffen, die eigentlich Nicht-Ort seien, vgl. Meyer, James: Der funktionale Ort, in: Ausst. Kat.: Platzwechsel, hrsg. von der Kunsthalle Zürich. Zürich 1995. S. 52-41; zu Meyers Begriff des funktionalen Ortes siehe auch Möntmann: Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 22f.

⁷⁹ Angeli Janhsen untersucht den Unterschied zwischen der Erfahrung von traditioneller, alter und neuer Kunst. Im Gegensatz zur alten Kunst, die eine Erfahrung des „Als ob“ ermöglichen würde, wie Janhsen am Beispiel der klassischen Moderne zeigt, würde minimalistische und postminimalistische Kunst nach 1945 auf eine tatsächliche Kunsterfahrung abzielen, eine Erfahrung, die eine neue Wirklichkeit erzeugen würde, siehe: Janhsen, Angeli: Dies - Hier - Jetzt. Wirklichkeitserfahrung mit zeitgenössischer Kunst. München 2000.

„Marcel“ ist allerdings keine standortbezogene Arbeit, da sie nicht für einen spezifischen Ort konzipiert wurde. Sie wurde für einen beliebigen, musealen Innenraum produziert. Und dennoch ist sie auf den Umraum und ihren Aufstellungsort bezogen. Das ist der Fall, da sich die Geometrie des Stahl- und Betonobjekts in der Geometrie des Raumes wiederholt (vorausgesetzt er ist geometrisch). So wird der Betrachter überhaupt erst auf den Raum aufmerksam, den er vor allem bei der Umrundung des Objekts aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnimmt.

Wie in diesem Kapitel deutlich wurde, ist es vor allem das als Sockel und zugleich als geometrisches Element fungierende Gestell, das die vielfältigen Bezüge erzeugt, die „Marcel“ zum Raum und zum Betrachter hat. Es definiert die Beziehung zwischen Betrachter und Skulptur und macht Größen- und Raumverhältnisse kenntlich. Die figurative und nicht figurative Lesart des Gestells als Sockel oder geometrisches Element hängt vom Betrachterstandpunkt ab. Die Auslegung des Gestells als Sockel in unmittelbarer Nähe zur Skulptur hat eine Betrachtungsweise zur Folge, die sich durch ein Zusammenspiel von Nähe und Ferne auszeichnet. In diesem rein visuell ausgerichteten Modus ist es nicht der Raum (und demnach der Aufstellungsort), der im Fokus steht, sondern der Innenraum der zerstörten, architektonischen Betonform, die der Betrachter nun imaginär durchläuft. In der räumlichen Distanz hingegen rückt die nicht figurative Erscheinungsweise der Skulptur ins Blickfeld. Sie bewirkt, dass der Betrachter über die räumliche Situation der Skulptur reflektiert und ein Körpergefühl für seine Beziehung zum Raum entwickelt.

Im folgenden Kapitel soll diese Wahrnehmungsweise vor der Folie von Minimal Art vertieft analysiert werden. Es wird die Frage gestellt, auf welche Weise der Betrachter „Marcel“ wahrnimmt, wenn er die Skulptur buchstäblich liest als ein Objekt im Raum; eine Lesart, die zwar möglich ist, allerdings immer wieder durchbrochen wird.

2.2. Die Folie der Minimal Art

Im letzten Kapitel wurde erläutert, inwiefern die nicht eindeutige Sockelsituation dazu führt, dass die Skulptur „Marcel“ neben einer figurativen Erscheinung auch ein nicht figuratives Aussehen hat. Daran anschließend wird in diesem Kapitel die These erörtert, warum „Marcel“ aufgrund seines minimalistischen, skulpturalen Körperscheinbar auch buchstäblich gelesen werden kann, das heißt als ein geometrisches Objekt im Raum, dessen Bedeutung situativ in Abhängigkeit vom Betrachter, also gerade durch die explizite Adressierung des Betrachters⁸⁰ entsteht. Denn „Marcel“ wurde vor der Folie der Minimal Art konzipiert. Die Skulptur appelliert an eine Betrachtererfahrung, die sich an die Art und Weise, wie der Betrachter von Minimal Art-Objekten adressiert wird, anlehnt, die allerdings auch um eine semantische Auslegung der Skulptur erweitert wird.

Genzkens Werk entwickelte sich in den siebziger und achtziger Jahren in einer Zeit, in der die amerikanische und europäische Bildhauerei durchdrungen war von einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Minimal Art. Dass sich der Bezug von Genzkens Werk zur amerikanischen Minimal Art auch biographisch begründen lässt, soll im folgenden Zwischenkapitel deutlich werden.

Minimal Art im Rheinland der siebziger Jahre

Dass Genzken ihr künstlerisches Schaffen von Beginn an vor der Folie der Minimal Art entwickelt, ist nicht nur an den formalen Eigenschaften ihrer Arbeiten abzulesen, sondern auch biographisch zu belegen: Genzkens künstlerische Karriere begann in den siebziger Jahren zu dem Zeitpunkt, als die Rezeption der Minimal Art nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa starken Einfluss auf den Kunstdiskurs hatte. Maßgeblich trugen dazu Galerien wie Heiner Friedrich in München und Köln oder Konrad Fischer in Düsseldorf bei, sowie die 1968 von Friedrich W. Heubach herausgegebene und 1974 von Benjamin H. D. Buchloh übernommene Zeitschrift „Interfunktionen“.⁸¹ Sie erschien zwischen 1968 und 1975 und hatte entscheidenden Anteil daran, in Deutschland aktuelle künstlerische Entwicklungen wie Konzeptkunst, Minimal Art, Land Art oder Performancekunst bekannt zu machen. Genzken war zu dieser Zeit die Lebensgefährtin von Benjamin H. D. Buchloh, der in der Galerie Rudolf Zwirner Ausstellungen mit Dan Graham, Sigmar Polke und auch Gerhard Richter realisierte.⁸² Im Rheinland gewann die Minimal Art zudem durch die Galerie

⁸⁰ Zur Rolle des Betrachters in der Minimal Art siehe Juliane Rebentischs Forschung zum Einbezug des Betrachters in der Minimal Art, z.B.: Rebentisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960, in: Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel?. München 2005. S. 23-37.

⁸¹ Stöppel, Daniela: Künstlermagazine der 70er Jahre – Versuch einer definitorischen Annäherung, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.): Zines #1: 1971–1975. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer, München. München 2012. S. 3. <http://www.zikg.eu/archiv/main/2013/zines/zinesdoku.pdf>; siehe auch: Dogramaci, Burcu: Die Zeitschrift Interfunktionen (1968-1975). Künstlerisches Medium gestalteter Anarchie, in: kritische berichte, 4. 2012. S. 66-76.

⁸² Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken. Between The Personal and The Constructive. 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 21.

Konrad Fischer an Präsenz, die Genzken von 1976 bis 1987⁸³ vertrat. Ferner erlangte Minimal Art einen höheren Bekanntheitsgrad durch die von Konrad Fischer und Hans Strelow initiierten prospect-Ausstellungen, die zwischen 1968 und 1975 stattfanden. Dort stellten internationale Künstler wie Panamarenko, Palermo, Marcel Broodthaers oder Bruce Nauman und Robert Morris aus. Genzken arbeitete dort als Aushilfe für die Avantgarde-Galerie „Wide White Space Gallery“, die zwischen 1966 und 1977 in Antwerpen amerikanische Künstler wie James Lee Byars, aber auch Richard Long, Carl André oder Lawrence Weiner in Europa bekannt machten.⁸⁴ Damals war sie noch Kunststudentin an der Kunstakademie in Düsseldorf, an der sie von 1972 bis 1977 studierte. Buchloh bot zu der Zeit an der Akademie Lehrveranstaltungen zum Amerikanischen Minimalismus, Post-Minimalismus, Concept-Art sowie zur Russischen Avantgarde an und hielt von 1977 bis 1978 über drei Semester eine Vorlesung über „Phänomenologie und mythologische Formen der Kunst“, die nicht nur von Genzken sondern auch von den „Düsseldorfer Modellbauern“ besucht wurde⁸⁵. Auf Empfehlung von Buchloh nahm schließlich Gerhard Richter Genzken 1973 in seine Klasse auf⁸⁶, mit dem sie ab 1979 zusammenlebte und von 1982-1994 verheiratet war. In Düsseldorf bewegte sie sich demnach in einem Umfeld, das einerseits stark von der amerikanischen Minimal Art beeinflusst⁸⁷ und andererseits künstlerisch von Beuys geprägt sowie gesellschaftspolitisch ausgerichtet war. Sie kannte also die wichtigsten Künstler, die im Rheinland zu der Zeit tätig waren, persönlich. Über Richter lernte sie den Galeristen Konrad Fischer kennen, bei dem sie bereits 1976, ein Jahr vor ihrem Abschluss an der Akademie, eine Einzelausstellung bekam. Dort zeigte sie ihre ersten „Ellipsoide“. Neben Gerhard Richter vertrat Fischer Künstler der Minimal Art und Konzeptkunst wie Carl Andre, Sol LeWitt, Hanne Darboven, Richard Long, Bruce Nauman, Blinky Palermo oder Lawrence Weiner. Genzken war neben Hanne Darboven damals die einzige Frau in dem männlich besetzten Programm. Nicht nur dies verlieh ihr einen Sonderstatus, sondern auch ihr äußerst kritischer Umgang mit der Minimal Art, die aufgrund ihrer weltweit immensen Aufmerksamkeit und ihrer Rezeption in der Kunsttheorie schon in den Siebzigern erahnen ließ, dass sie zu einer der wichtigsten Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts werden würde. Dass Genzken sich als weibliche Künstlerin in ihrem Frühwerk formal auf diese männlich dominierte Kunstrichtung bezieht, sich aber zugleich von den dogmatischen Ansätzen der Minimal Art abgrenzt, verleiht ihr den Status einer „Ausnahme-

⁸³ Genzken wechselte 1987 zur Kölner Galerie Daniel Buchholz, mit der sie noch heute zusammen arbeitet.

⁸⁴ Diese Information erhielt ich in einem Gespräch mit der damaligen Galeristin Anny de Decker am 24.10.2014 zur Eröffnung der Vitrinenausstellung „Wide White Space Gallery“ im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

⁸⁵ Zum Verhältnis Genzken zu den Düsseldorfer Modellbauern, siehe Kapitel 2.3.3.

⁸⁶ A.a.O.

⁸⁷ Eine Kunstrichtung, die anders als der Abstrakte Expressionismus, in Europa kein Pendant hatte.

erscheinung“⁸⁸. Am Beispiel von „Marcel“ sollen im Folgenden Überschneidungen und Differenzen zur Minimal Art herausgearbeitet werden.

Die Rolle des Betrachters in der Minimal Art

Minimal Art ist ein Begriff für eine Kunstform, die viele Gesichter hat. Gregor Stemmrich setzte mit seiner Anthologie „Minimal Art. Eine kritische Retrospektive“ (1995) die historische Aufarbeitung dieser amerikanischen Kunstrichtung in Gang. Der Band enthält nicht nur zentrale Schriften von Kunstkritikern, sondern auch Aufsätze von einigen Hauptvertretern der Minimal Art (unter anderem Carl André, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Sol LeWitt, Dan Graham oder Frank Stella), die als Theoretiker selbst entscheidenden Einfluss auf die Verbreitung der Minimal Art und ihre internationale Anerkennung ausübten. Trotz unterschiedlicher Auslegungen und Schwerpunktsetzungen, die die Künstler in ihren „Erklärungen“ vornahmen⁸⁹, und die eine eindeutige Definition des breiten Feldes der Minimal Art erschweren – Barbara Rose schreibt zum Beispiel in „ABC Art,“⁹⁰ die Minimal-Art-Künstler würden eher durch eine gemeinsame Sensibilität, als durch einen gemeinsamen Stil miteinander verbunden sein – ist die beidseitige Abhängigkeit von Werk und Betrachter ein zentrales gemeinsames Anliegen der Minimal Art. Genau diesem expliziten Betrachterbezug als wesentlichem Strukturmerkmal der Minimal Art gilt Genzken's Interesse, also der Art und Weise, wie minimalistische Objekte wahrgenommen werden.

Doch was ist mit der expliziten Adressierung des Betrachters gemeint, die von Objekten der Minimal Art ausgeht?

Der Anspruch von Minimal Art ist es, eine Kunstform zu sein, die rein an die Erfahrung des Körpers und damit an die perzeptuellen Bedingungen des Betrachters gebunden ist. Minimal Art sollte demnach vom Wahrnehmungsvollzug her verstanden und situativ erfahrbar werden; ein Anspruch, der vor allem in der

⁸⁸ Als „Ausnahmefrauen“ bezeichnet Isabelle Graw die Künstlerinnen, die es über die Strategie der „Aneignung“ und ihrem Status als Ausnahmeerscheinung geschafft haben, in der männlich dominierten Kunstwelt der achtziger Jahre als Künstlerin anerkannt, wertgeschätzt zu werden und sich als ernst zu nehmende Künstlerin etablieren konnten, siehe: Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003. S. 211-223; Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007; Graw, Isabelle: Die Kunst der „immanenten Ausnahme“: Isa Genzken, in: Texte zur Kunst. Heft 13, März 1994, S. 43-57.

⁸⁹ Die Selbstäußerungen von Minimal Art-Künstlern und Versuche einer Erklärung ihrer Kunst wurde in der zeitgenössischen Kunstkritik scharf angegriffen und versucht zu widerlegen, siehe zum Beispiel: Rosalind Krauss: Allusion and Illusion bei Donald Judd (1966), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 228-239 oder Karl Beveridge/Ian Burn: Don Judd (1975), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S.498-528.

⁹⁰ Rose, Barbara: ABC Art, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 280-308.

historischen Aufarbeitung von Kritikern und Künstlern⁹¹ angegriffen wurde. Das Werk solle keine Bedeutung außerhalb seiner Materialität haben, sondern allein durch seine physische Präsenz situativ erfahrbar werden. Kunst solle allein aus ihrer Materialität und den ihr eigenen Mitteln wirken, als das, was sie ist: ein Objekt im Raum. Die Erfahrung, die man mit Minimal Art-Objekten macht, ist demnach eine, die sich in der unmittelbaren Begegnung von Werk und Betrachter, also situativ, konstituiert.⁹² Erst durch die situationsspezifische Begegnung mit dem Betrachter kommt dem Objekt eine Bedeutung zu, und zwar allein durch dessen Wahrnehmung und nicht durch den Gegenstand als solchen. Letztendlich ging es darum, dem traditionellen Ikonographismus in der Skulptur und dem Illusionismus der Malerei eine Kunst entgegenzusetzen, die auf die Wirkkraft von einfachen Formen setzt; Formen, die auf Bilder verzichten und als vollständig gegebenes Volumen im Raum wahrgenommen werden, ohne Hinweise auf anthropomorphe oder illusionistische Zuschreibungen zu liefern.

Doch wie lässt sich diese von der Minimal Art intendierte, die Wahrnehmungsleistung betreffende Erfahrung des Betrachters genauer fassen? Um zu verstehen, was mit einem expliziten Bezug zum Betrachter gemeint ist, der von Minimal Art ausgeht, lohnt es sich, einen Blick auf die Auseinandersetzung der Kritiker und Künstler Karl Beveridge und Ian Burn mit dem Werk von Donald Judd zu werfen. Beveridge und Burn beschreiben sehr anschaulich ihre Erfahrungen, die sie mit Minimal Art gemacht haben: „Sie [die Künstler] und andere erreichten einen Bruch mit der strikten modernistischen Linie der formalen und ausschließlich „optischen“ (wie die Modernisten sagten) Eigenschaften. Dies war ein Schritt zu einer weniger ausschließlich visuell vermittelten Beziehung zwischen Publikum und Objekt. Und sie hatten Recht, insofern wir die Objekte tatsächlich nicht kontemplativ betrachteten (im normalen Sinn des Wortes), sondern sie *in einer bestimmten Situation erfahren* [...] Ich erinnere mich, dass ich ihre Arbeiten ansah und das Gefühl hatte, dass mein „Sehen“ fast „programmiert“ war; ich erinnere mich, dass ich um die Reihe ihrer Boxen herumging und dabei dachte, dass meine Reaktionen in gewisser Weise „choreographiert“ waren.“⁹³ Abgesehen von der negativen Beurteilung dieser „choreographierten“ Erfahrung und der Umdeutung der von der Minimal Art als aktiv verstandenen Rolle des Betrachters in eine passive, fremdbestimmte Erfahrung, geht aus dieser Passage hervor, dass die Wahrnehmung von Minimal-Art-Objekten erst einmal eine Wahrnehmung ist, die sich nur in Abhängigkeit von der Anwesenheit und aktiven körperlichen Teilhabe des Betrachters ergibt.

⁹¹ Man denke beispielsweise an Vertreter der Institutionskritik der neunziger Jahre, die der Minimal Art vorwarfen, den Betrachter als historisch unschuldig und sexuell indifferent vorzusetzen, vgl. Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus (1986), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 618.

⁹² Vgl. James Meyers Einführung in die Minimal Art: Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus. Berlin 2005. S. 14-43.

⁹³ Karl Beveridge/Ian Burn: Don Judd (1975), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 507.

Eine echte Auseinandersetzung mit Minimal Art kann demnach nur dann erfolgen, wenn man sich selbst vor Ort mit ihr auseinandersetzt. Abbildungen können die tatsächliche Erfahrung nicht annähernd ersetzen. Der Betrachter steht in einer Beziehung zum minimalistischen Objekt und seinem Ort, an dem beide zusammentreffen. Im tautologischen Sinne von Ad Reinhardt und seinem berühmten Satz, „The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art as art is nothing but art. Art is not what is not art.“⁹⁴, sieht der Betrachter in der Betrachtung von Minimal Art das, was er sieht.⁹⁵ Doch so selbstverständlich und schlicht sich diese Beobachtung auch anhört, der Wahrnehmungsvorgang vor einem minimalistischen Objekt erweist sich als komplexer Prozess. Entgegen der anthropomorphen und transzendentalen Grundlage der traditionellen Skulptur würde die Minimal Art zu den Objekten zurück geführt und vom Ort her neu definiert werden, schreibt Foster in seinem Text „Die Crux des Minimalismus“ (1986)⁹⁶. Minimal Art versteht Foster als die Vollendung der Moderne und bestimmt sie zugleich als eine Kunstrichtung, die mit der Moderne bricht. Die Skulptur vom konkreten Ort aus zu sehen bedeutet, dass der Betrachter ins Hier und Jetzt, an den tatsächlichen Ort versetzt wird. Anstatt die Oberfläche eines Werkes auf die Eigenschaften eines Mediums zu untersuchen⁹⁷, wird der Betrachter dazu angeregt, sich mit seiner eigenen Wahrnehmung, die er an dem jeweiligen Ort, mit dem Raum, mit dem Werk und mit sich selbst macht, auseinanderzusetzen.

In seinem berühmten Aufsatz „Art and Objecthood“ (1967) empfindet Michael Fried dieses Phänomen, dass Minimal Art zum einen den Status als Objekt für sich in Anspruch nimmt und zum anderen nur situativ erfahrbar wird, also „den Betrachter mit um[fasst]“⁹⁸, als Problem. Denn Minimal Art würde sich dadurch vom Betrachter abhängig machen und deshalb ihren Status als autonomes Kunstwerk verlieren.⁹⁹

⁹⁴ Reinhardt, Ad, in: Rose, Barbara (Hrsg.): Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt. University of California. New York 1975. S. 53.

⁹⁵ Vgl. Stella, Frank: Glaser, Bruce: Fragen an Stella und Judd (1964), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 47.

⁹⁶ Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 621.

Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-633.

⁹⁷ A.a.O. S. 592

⁹⁸ Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

⁹⁹ Juliane Rebentisch deutet Frieds Ansicht als objektivistisches Missverständnis. Fried ging davon aus, dass Kunstwerke eher einem Subjekt als einem Objekt ähneln sollen. (Dass man in dem Moment, wo das Kunstwerk als Objekt und Ding aufgefasst wird, es zu einem Konsumobjekt und damit seinen Status als Kunstwerk aufheben würde, entspreche der modernistischen Kunsttheorie im Allgemeinen.) Die Vorstellung ein Kunstwerk könne nur dann autonom sein, wenn es betrachterunabhängig sei, ist nach Rebentisch falsch. Denn gerade Kunstwerke, die explizit auf den Betrachter ausgerichtet seien, seien gerade dadurch autonom (und zwar nicht weil der Betrachter über das Kunstwerk verfügt und auch nicht, weil das Kunstwerk verdinglicht ist, sondern da es eine Art „Quasi-Subjekt“, also eine doppelte Figur von Ding und Zeichen, Buchstäblichkeit und Bedeutung sei. Minimalistische Objekte würden diese doppelte Lesbarkeit auf den Punkt bringen.), siehe u.a.: Rebentisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960, in: Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel?. München 2005. S. 23-37, hier S. 23ff.

Besonders Robert Morris¹⁰⁰ stellt diesen Bezug des Werks zur Rezeption des Betrachters ins Zentrum seiner Schriften und Kunst. Nach Hal Foster verdeutliche Morris, dass die Unterdrückung des Anthropomorphen in der Minimal Art Roland Barthes „Tod des Autors“ entspreche. Denn sie sei nicht der Untergang, sondern gerade die Geburt des Lesers.¹⁰¹ Der Verzicht auf die Handschrift des Künstlers und damit auf Autorschaft bewirkt also eine Emanzipation des Betrachters gegenüber dem Werk. Morris' Position verdeutlicht explizit, dass Kunst in der Minimal Art nicht mehr als etwas rein Visuelles verstanden wurde,¹⁰² sondern – wie vor allem Rosalind Krauss ins Zentrum ihrer Minimal Art-Rezeption stellt¹⁰³ –, dass das Wesen der Bedeutung aus der ästhetischen Erfahrung resultiert. Sebastian Egenhofer versteht Morris' Position deswegen als Wandel weg von einer Kunst, die sich klassischer Deutungsversuche bedient, hin zu einer anti-subjektivistischen Kunst, die den aktuellen Wahrnehmungsvollzug reflektiert.¹⁰⁴ Doch was genau ist unter einer Kunstform zu verstehen, die den eigenen, sich situativ vollziehenden Wahrnehmungsvorgang vergegenwärtigt?

Die „phänomenologische“, vor allem von Morris praktizierte Auslegung der Minimal Art rekurriert auf Maurice Merleau-Pontys Schrift „Phänomenologie der Wahrnehmung“, die in Frankreich 1945 erschien und 1962 ins Englische übersetzt wurde. Für die Rezeption und Aneignung der Phänomenologie¹⁰⁵ in der Kunst¹⁰⁶ waren maßgeblich die Kunsthistorikerinnen Annette Michelson und Rosalind Krauss

¹⁰⁰ Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-633. S. 592.

¹⁰¹ Foster ist ferner der Ansicht Morris gehe über Greenberg und Judd hinaus, da er einen neuen Raum des „Subjekt-Objekt-Verhältnisses“ eröffne, siehe: Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-633. S. 603f.

¹⁰² A.a.O. S. 595.

¹⁰³ Krauss, Rosalind: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 471-497.

¹⁰⁴ Egenhofer, Sebastian: Theater als Gestalt. Robert Morris und die Grenzen der Phänomenologie, in: Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann, Kathrin Schöneegg (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München 2013. S. 211-232.

¹⁰⁵ Zum Begriff der Phänomenologie siehe: Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7, Basel 1989. S. 486-505.

¹⁰⁶ Die künstlerischen Strategien der Minimal-Art-Künstler verfolgten das Ziel den Ort der Kunst neu zu definieren, indem sie das Kunst-Objekt mit dem Raum und den wahrnehmenden Betrachter in eine Beziehung stellten. Gerade weil Minimal-Art-Künstler in ihren Theorien den Wahrnehmungsvollzug des Betrachters ins Zentrum stellten, forderte Minimal Art einen Vergleich zu Merleau-Pontys Philosophie der Phänomenologie heraus. Am Beispiel von Michael Frieds Text über die Kunst von Anthony Caro (1963), Annette Michelsons Schrift über Robert Morris (1969) und Rosalind Krauss Essay „Sinn und Sinnlichkeit“ (1973) untersucht James Meyer die Bedeutung der Philosophie Merleau-Pontys für die Rezeption von Minimal Art in der modernistischen Kunstkritik. Er stellt die These auf, der Rückgriff auf Merleau-Pontys Phänomenologie hätte zum Ziel gehabt, den Modernismus von Clement Greenberg und die Kritik an der Moderne zu untermauern, siehe: Meyer, James: Der Gebrauch von Merleau-Ponty, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 178-196. Siehe auch: Moskatova, Olga; Sandra Beate Reimann, Kathrin Schöneegg: Körperlichkeiten der Abstraktion. Eine Einleitung, in: Dies.: Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und Zeitgenössischer Kunst. München 2013. S. 20.

verantwortlich. „[D]as Interesse [der Minimalisten] an der Phänomenologie [bestand] gerade in ihrer Annahme einer sämtlicher Wahrnehmung zugrunde liegenden „vorgegenständlichen Erfahrung“ [„preobjective experience“], die sicherstellte, dass sie auch in ihrer *Abstraktheit* jederzeit bereits bedeutungsvoll sei.“¹⁰⁷ Um zu verstehen, was unter einer phänomenologischen Rezeption eines Kunstwerks konkret gemeint ist, hilft es, Robert Morris' Text „Notes of Sculpture“¹⁰⁸ heran zu ziehen. Dort erläutert Morris anhand des Beispiels von regelmäßigen und unregelmäßigen Polyedern, die der Künstler als „einheitliche Formen“¹⁰⁹ bezeichnet, wieso es nicht möglich sei, diese skulpturalen Formen von einem Standpunkt als Ganzes zu erfassen und einen Eindruck des Ganzen zu gewinnen. Vielmehr fordern sie den Betrachter auf, sich die Skulptur in und durch die Bewegung visuell zu erschließen, damit sich „Beziehungen zwischen den Sinneseindrücken“ (Maßstab, Proportionen, Farbe und Ausdehnung etc.)¹¹⁰ bilden könnten, die gerade von diesen einfachen Formen geordnet werden würden.¹¹¹

Wie Barbara Reise anschaulich beschreibt, ist Morris also daran interessiert, das minimalistische Objekt von jedem beliebigen Blickpunkt aus gänzlich verständlich zu machen. Die einheitliche Form würde in seinem Werk als eine Konstante dienen, die gegen die einzelnen Wahrnehmungserfahrungen des um die Arbeit herumgehenden Betrachters ausgespielt werden würde.¹¹² Die Gestalt von Morris Arbeiten sollte sich demnach aus unterschiedlichen Perspektiven immer wieder neu mit der Bewegung des Betrachters ergeben.

Es ist also der Betrachter, der die Beziehung zwischen Raum, Objekt und sich selbst herstellt. „Man ist sich stärker als früher bewusst, dass man selber die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfaßt.“¹¹³ Ferner geht Morris auch auf das menschliche Vermögen ein, über ein Bewusstsein

¹⁰⁷ Krauss, Rosalind: Richard Serra Skulptur/Sculpture, in: Richard Serra. Props (Kat. Ausst., Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1994). Düsseldorf 1994. S. 77, übernommen von: a.a.O. S. 21.

¹⁰⁸ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur (1966-1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 92-121.

¹⁰⁹ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 92-121, hier S. 97.

¹¹⁰ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 92-121, hier S. 96f.

¹¹¹ Michael Fried deutet Morris Ziel, dass sich der Betrachter seiner Erfahrung, die er mit Minimal Art macht, selbst bewusst wird, im negativen Sinn als eine Erfahrung, die eigentlich unerschöpflich sei; eine Beobachtung, die wiederum von Juliane Rebentisch als Beweis für die Autonomie des Kunstwerks gedeutet wird. Diese liege gerade in der Abhängigkeit des Kunstwerks zum Betrachter und nicht in seiner Betrachterunabhängigkeit, siehe: Rebentisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960, in: Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel?. München 2005. S. 23-37, hier S. 28.

¹¹² Reise, Barbara: Ohne Titel, 1969. Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil (1969). in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 375-401, hier S. 381.

¹¹³ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 105.

für Größenverhältnisse zu verfügen, das sich immer im Vergleich zwischen der eigenen Körpergröße und dem Gegenüber konstituiert.¹¹⁴

Wie deckt sich diese Beobachtung mit der Wahrnehmungsform, die „Marcel“ ermöglicht, wenn man sich auf seine abstrakte Erscheinungsform konzentriert? Welche Rolle hat der Betrachter von „Marcel“, wenn er die Skulptur aus der räumlichen Distanz als nicht figuratives Objekt wahrnimmt? Dass man „Marcel“ als geometrisch-abstrakte, aber auch als figurative Form wahrnimmt, liegt, wie bereits im letzten Kapitel erläutert, an den Möglichkeiten, das Gestell von „Marcel“ als Sockel oder Teil der Skulptur auszulegen. Stand im letzten Kapitel die figurative Gestalt der Betonskulptur im Fokus, die man als solche dann wahrnimmt, wenn man das Gestell als Sockel auslegt, so steht in diesem Kapitel die nicht figurative Erscheinung von „Marcel“ im Zentrum.

Seine abstrakte Erscheinung hat „Marcel“ vor allem, wenn man es von Weitem betrachtet. Steht man etwas entfernt vor dem schmalen Stahl-Beton-Objekt, so fällt zuerst auf, dass es die Körpergröße des Betrachters übersteigt. Unmittelbar setzt man den skulpturalen Körper „Marcel“ in eine Relation zur eigenen Körpergröße. Aufgrund seiner Übergröße und seinem massiven Oberbau, aufgrund der Härte des Materials Beton und seiner kalten, grauen Farbe hat „Marcel“ eine wuchtige Wirkung auf unseren verletzbaren, menschlichen Körper. Denn man nimmt sich selbst als kleiner und seine eigene Körperlichkeit als weicher wahr. Erst durch dieses relationale Verhältnis betrachtet man „Marcel“ in seiner Gesamtheit und Einheit.

Wie bei einem Objekt der Minimal Art ist die Skulptur „Marcel“ nicht mit einem Blick erfassbar. Denn der Betrachter muss sich bewegen, um sie vollständig als ganze Einheit zu sehen. In diesem körperlich aktiven Rezeptionsmodus steht nicht ein rein visuell ausgerichteter Wahrnehmungsvorgang, sondern ein Wahrnehmungsvollzug im Vordergrund, der den gesamten Körper des Betrachters miteinschließt. Es ist also nicht der interpretierende, aufs Detail gerichtete Blick, den man einnimmt, wenn man sich nur auf das Betonobjekt konzentriert. Nimmt man die Skulptur aus der Ferne als nicht figuratives, geometrisch-abstraktes Objekt wahr, so vergegenwärtigt „Marcel“ vielmehr, dass es der Betrachter selbst ist, der in der körperlichen Aktivierung in Interaktion mit dem Objekt treten muss, um es überhaupt wahrnehmen zu können.

Es ist vor allem die einfache, geometrische Gestalt, die den Blick des Betrachters auf den geometrischen Um- und Ausstellungsraum lenkt. Denn „Marcel“ geometrische Form wiederholt die Geometrie des umliegenden Raums. Wegen der formal einfachen Gestaltung der Skulptur nimmt man den architektonischen Innenraum, in dem man sich selbst befindet, also bewusst wahr. Dies wäre nicht der Fall, wenn Genzken der Skulptur ein organisches Aussehen verliehen oder aber sie ausschließlich mit kleinteiligen Details bestückt hätte, die den Blick nicht auf das Ganze, sondern, im Gegenteil, auf einzelne Elemente gelenkt hätten.

¹¹⁴ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 102.

Der Blick auf das formale Ganze hat zur Folge, dass man die perzeptuellen Bedingungen (also das in Relation zueinander stehende Verhältnis von Betrachter, Objekt und Raum), die gegeben sein müssen, damit man die Skulptur wahrnehmen kann, zum Gegenstand der Wahrnehmung macht. Dass die Skulptur von jeder Seite eine andere Erscheinungsform hat, wird also nicht mehr als selbstverständlich angesehen. Vielmehr wird dem Betrachter selbst bewusst, dass er selbst es ist, der die Wahrnehmungsbedingungen erzeugt, anhand derer er die Skulptur wahrnimmt. Denn er muss um die Skulptur herumlaufen, um sie vollständig zu sehen. In diesem körperlich aktiven Modus macht er die Erfahrung, dass die Skulptur in unterschiedlichen Perspektiven andere Ansichten anbietet. Von vorne und hinten wirkt „Marcel“ also anders, als wenn man rechts oder links von ihr stehen würde. Dies ist selbstverständlich bei jeder Skulptur der Fall, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden kann. Doch je simpler und geometrischer die formale Gestaltung ist, desto bewusster wird einem die Tatsache, dass man selbst es ist, der unterschiedliche Perspektiven einnehmen muss, um zu verstehen, dass die Wahrnehmung eines Objekts nie identisch sein kann, auch wenn es von jeder Seite gleich gestaltet wurde. Minimal Art ermöglichte diese Erkenntnis explizit. Um diesen Gedanken zu veranschaulichen, platzierte Robert Morris 1965 in der Leo Castelli Gallery, New York drei gleich große, grau gestrichene Balken in einer L-Form so, dass jede Form eine andere Position einnahm (liegend und stehend). Je nachdem aus welchem Blickwinkel man diese L-Formen also sah, nahm man sie nicht als identisch wahr. Morris veranschaulichte demnach, dass die Sicht des Betrachters nicht durch die Form, sondern durch den eigenen Standort, das heißt durch die Position und dementsprechend auch durch die Situation bestimmt ist.

Detail und Einheit

Steht man vor dem formal-reduzierten Körper „Marcel“ so suggeriert dessen geometrische Form, vergleichbar mit Morris' L-förmigen Balken, dass jede Seite einen gleich aussehenden Look hat. Beim Umrunden der Skulptur fällt jedoch auf, dass jede Seite durch minimale Eingriffe anders gestaltet wurde. Bei der aktiven Rezeption des Werkes drängt sich der Eindruck des Ungleichen auf. Allerdings ist die Erfahrung, die man mit „Marcel“ macht, nicht etwa nur aufgrund der Perspektivenvielfalt, die Marcel anbietet, immer eine andere, sondern aufgrund der unregelmäßigen Gestaltung seiner Seiten (Abb. 12). Damit unterscheidet sich die Skulptur von einem klassischen Minimal-Art-Objekt. „Marcel“ fordert den Betrachter zugleich zu einem detaillierten Sehen auf. Denn aus der Nähe fällt die unregelmäßige Gestaltung der einzelnen Seiten auf sowie die raue Oberfläche und der detailliert gestaltete Innenraum der Betonskulptur.

Im letzten Kapitel wurde erläutert, inwiefern die Betonskulptur dann als gegenständliches, semantisch auslegbares Objekt in den Fokus rückt, wenn man das Gestell als Sockel betrachtet. Um die Gleichsetzung von Form und Inhalt zu gewährleisten, distanzierte sich Minimal Art von der Präsentation des Kunstwerks

auf einem Sockel.¹¹⁵ Minimal-Art-Objekte wurden ohne Sockel direkt auf dem Boden oder an der Wand präsentiert; eine Präsentationsform, die in Abgrenzung zur illusionistischen Malerei und der traditionellen Skulptur den Objektstatus¹¹⁶ von Minimal Art verkörpern sollte. (Vor dem Hintergrund der Objekthaftigkeit von Minimal Art erhält auch der von Genzken ausgewählte, fast ironisch klingende Titel „Marcel“ einen Sinn. Schließlich ist es Marcel Duchamps Einführung des Ready-made in die Bildende Kunst, auf die der von der Minimal Art erstrebte Status der Objekthaftigkeit zurückgeht).¹¹⁷ Dass Genzken nun ausgerechnet in einer Zeit, in der die Bildhauerei durchdrungen war von einem Bezug zur amerikanischen Minimal Art, eine sockelähnliche Form als Basis für die Betonskulptur wählte, ist bemerkenswert. Denn die Minimal Art hatte unter anderem auch deswegen so eine immense Wirkung, da sie gänzlich auf den Sockel verzichtete.

Im letzten Kapitel kam zur Sprache, dass Genzken die Gestaltung des Gestells als Sockel als künstlerische Technik einsetzt, um den Betrachter zu einem detaillierten Sehen einzuladen. Wie ist das konkret zu verstehen? Genzken distanziert sich mit einer detaillierten Sehweise vor allem von Morris' Anspruch, das minimalistische Objekt auf eine Weise wahrzunehmen, die rein körperlich bestimmt ist. Denn Morris kritisierte die Rezeptionsform von klassischen Kunstwerken, also eine aufs Detail gerichtete Betrachtungsweise. Je kleiner der Gegenstand der Betrachtung sei, desto kleiner sei sein räumliches Umfeld, desto näher träte man heran und desto weniger sei eine die bloße Wahrnehmung betreffende Einbindung in die räumliche Situation gegeben.¹¹⁸ Morris bewertet das Detail als Bestandteil einer Skulptur folglich negativ: „In Wirklichkeit sind es gerade diese Eigenschaften der Oberfläche, der Farbe und des Materials, die bei einem Abnehmen der Größe Beachtung als Details finden. [...] Der Ausdruck „Detail“ ist hier in einem speziellen und negativen Sinn verwendet, und man sollte ihn so verstehen, dass er alle Faktoren in einer Arbeit benennt, die sie insofern in Richtung ziehen, dass sie zulassen, dass sich bestimmte Elemente vom Ganzen lösen und damit innerhalb der Arbeiten Beziehungen zustande kommen. [...] Jede interne Beziehung, komme sie durch eine strukturelle Unterteilung, durch eine reich gegliederte Oberfläche oder was auch immer zustande, beeinträchtigt die öffentliche, äußere Qualität des Objekts und tendiert dazu, den Betrachter in dem Maß auszuschalten, wie ihn Details in eine intime

¹¹⁵ Beispielhaft seien an dieser Stelle Carl Andres flach auf dem Boden präsentierte Kacheln aus Aluminium und Zink, Donald Judds auf dem Boden oder an der Wand gezeigte Boxen aus Stahl, Plexiglas und Aluminium oder Dan Flavins bunt leuchtende, in Räumen installierte Leuchtstoffröhren angeführt.

¹¹⁶ Aufgrund ihres Anspruches auf Objekthaftigkeit spricht Michael Fried in „Kunst und Objekthaftigkeit“ Minimal Art ihren Kunststatus ab und bezeichnet sie als „literalistische Kunst“, Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

¹¹⁷ Dass der Titel sich meiner Ansicht nach vor allem auf den Bauhaus-Architekten Marcel Breuer bezieht, wird im Kapitel 2.3.3.1. dargelegt.

¹¹⁸ Inwiefern eine detaillierte Art und Weise der Betrachtung eine semantische Auslegung der Skulptur evoziert, wird Thema des übernächsten Kapitels sein.

Beziehung zu der Arbeit versetzen und ihn aus dem Raum, in dem das Objekt existiert, herauszunehmen.“¹¹⁹

Wie lässt sich eine detaillierte Sehform am Beispiel von „Marcel“ präziser fassen? Mit seiner Größe von 202 x 54 x 46 cm fordert „Marcel“ den Betrachter dazu auf, leicht nach oben auf die dreiseitigen, dachlosen Betonwände zu schauen. Trotz Allansicht verweilt er bei der Schauseite der Skulptur, die einen Einblick in den vielschichtigen Innenraum verschafft (Abb. 16). Bei genauem Hinsehen fällt auf, dass die drei Wände nicht in einem rechten Winkel zueinander stehen, sondern die rechte und linke Wand leicht nach außen verschoben sind. Auch die Gestaltung der Innenseite entspricht nicht einer symmetrischen, einfach reduzierten Form. Denn die Verteilung der Masse steht in einem ungleichen Verhältnis zueinander. Genzken wählte für die linke Wand eine sehr schmale, dafür aber vertikal gefächerte Fläche. Sie kontrastiert mit der ihr gegenüberliegenden zwei- bis dreimal so dicken Wand, die abgesehen von zwei durch den Abguss entstandenen, vertikalen Linien, eine schnörkellose, glatte Oberfläche aufweist. Zusammengefasst werden beide Seiten von einer schmalen Querseite, deren Oberfläche durch eine überlagerte, umgedrehte L-Form charakterisiert ist. Aus ihr resultiert ein stehendes Rechteck, auf das sich der Blick als erstes richtet, da es in der Mitte positioniert ist. Doch auch dieses Rechteck ist leicht nach rechts verschoben und verweigert sich einer symmetrischen Anordnung. Betrachtet man die Innenseite der Skulptur von links nach rechts, so wiederholt sich das Prinzip der Schichtung auf der mittleren Wand und endet rechts mit einem massiven Block. Das Gewicht der Skulptur liegt somit auf der rechten Seite. Wegen dieses Ungleichgewichts setzt der Betrachter die einzelnen Elemente der Skulptur in eine Relation zueinander. Es sind die einzelnen Teile, die damit in den Fokus der Betrachtung rücken und nicht nur die Skulptur samt Gestell und Betonobjekt als Einheit.

Genzken distanziert sich damit von der Minimal Art und ihrer Fokussierung auf das Ganze und damit auch von ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem bildillusionistischen Charakter der Malerei. Besonders in Donald Judds Text und Kunst steht das Prinzip des Ganzen im Zentrum: „[...] Wenn man anfängt Teile in Beziehung zueinander zu setzen, nimmt man zunächst an, dass man ein vages Ganzes hat – das Rechteck der Leinwand – und bestimmte Teile, was schon völlig verkehrt ist, denn man sollte ein bestimmtes Ganzes haben und vielleicht gar keine Teile oder nur sehr wenige.“¹²⁰ In Bezug auf Bilder plädiert Judd in seinem Künstlertext „Specific Objects“ (1965) also für Formen und Oberflächen, die „plausiblerweise in und auf einer rechteckigen Fläche in Erscheinung treten [können]. Es gibt nur wenige Teile, und diese sind der Einheit in einer Weise untergeordnet, dass sie nicht als Teile im normalen Sinne gelten können.“¹²¹ Auch

¹¹⁹ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 103ff.

¹²⁰ Donald Judd, in: Bruce Glaser: Fragen an Stella und Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 40.

¹²¹ Judd, Donald: Spezifische Objekte, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 61ff.

die Außenseite der Skulptur lässt eine ganze Fläche vermissen. Ein ungleichmäßig verlaufender Riss zieht sich von der linken Seite bis zur Rückwand. Als Resultat der sich in Schichten vollziehenden Abgusstechnik trennt er demnach die Fläche in zwei ungleich große Teile und versetzt die Skulptur in ein kompositorisches Verhältnis.

Ebenso lädt die grobe, poröse Oberfläche zum detaillierten Betrachten ein. Sie enthält Spuren, die zufällig beim Abgießen der Holzkonstruktion entstanden sind. An einigen Stellen wie an der linken Innen- und Außenseite bemalte Genzken die Oberfläche mit weißer Farbe, was den Eindruck verstärkt, es mit zerfallenen, nicht renovierten, urbanen Hauswänden zu tun zu haben. 1987 gab Fred Jahn, Genzkens ehemaliger Münchner Galerist, einen Katalog mit dem Titel „Arbeiten auf Papier“ heraus, in dem er Zeichnungen von Genzken zeigte, die zwischen den Gips- und Betonarbeiten entstanden sind. Als Vorstudien zu den Betonskulpturen weisen die fast gestisch mit Bleistift gezeichneten und haptisch wirkenden Grafiken eine große Nähe zur fast schon brutal wirkenden Betonoberfläche auf. Eine erstaunliche Nähe besteht auch zu der zwischen 1988 und 1992 entstandenen Serie „Basic Research“. Zwischen Malerei und Skulptur zu verorten, bemalte Genzken eine auf dem Boden gespannte Leinwand mit Öl mittels Frottage-Technik derart, dass sich die raue Fußbodenoberfläche ihres Ateliers abzeichnete (Abb. 13); ein Effekt, den sowohl Sabine Breitwieser als auch Michael Darling als künstlerisches Verfahren interpretieren, die Rückschlüsse auf die Autorschaft Genzkens erlauben.¹²²

Doch welche Folgen hat eine detaillierte Betrachtungsweise für die rezeptions-ästhetischen Lesarten der Skulptur? In Nahaussicht rückt plötzlich der architektonisch aussehende Betonquader ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Und dies nicht nur, weil er auf einem sockelähnlichem Gestell steht, sondern auch, weil Genzken ihm ein Aussehen verlieh, das stark an Architekturmodelle¹²³ erinnert. Wie in Kapitel 2.3.3. thematisiert wird, dient das Modell dazu, Maßstäbe deutlich zu machen. Bei einem Modell hat der Betrachter es mit einem Miniaturformat zu tun, das nicht mehr räumlich durch die eigene Bewegung, sondern imaginär erschlossen wird. In „Marcel“ durchläuft man den geschichteten, fragmentarischen Innenraum somit nur in der Vorstellung, denn er ist mit einem Blick einzufangen. Nun hat man nicht mehr über die räumliche Distanz, welche unsere Wahrnehmung des Raumes stimuliert, sondern über die Fokussierung auf das Detail Zugang zum Objekt.

Bisher wurde erläutert, in welcher Weise „Marcel“ rezipiert wird, wenn der Betrachter seine Aufmerksamkeit auf das Detail lenkt. Dies ist der Fall, wenn das Gestell als

¹²² Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 40; Darling, Michael: Isa Genzken: Himmel und Erde (Heaven and Earth), in: Breitwieser, Sabine, Laura Hoptman, Ders., Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 279.

¹²³ Ein Architekturmodell ist eine originalgetreue, maßstabsgerecht verkleinerte dreidimensionale Wiedergabe eines Bauwerks. Es dient als Entwurfsmodell zur Veranschaulichung eines Bauplanes, vgl. Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd.I. Berlin 1984. S. 125; siehe auch: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 246f.; Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 57f.; Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009. S.42-45.

Sockel aufgefasst wird. Doch auf welche Art und Weise wird die Skulptur wahrgenommen, wenn man das Gestell als geometrisches Element der Skulptur betrachtet? Dass der Betrachter „Marcel“ in ein Verhältnis zum menschlichen Maßstab setzt, wurde bereits beschrieben. Denn nimmt der Betrachter „Marcel“ als gesamte Skulptur und damit in seiner Übergröße wahr, so dominiert der physische Eindruck der Skulptur. Der Betrachter setzt die Skulptur allerdings auch in ein Verhältnis zum architektonischen Maßstab, wodurch die Möglichkeit gegeben ist, den umliegenden Raum wahrzunehmen und auf ihn aufmerksam zu werden. Denn „Marcel“ Übergröße steht aufgrund seiner geometrischen Form in Relation zur Architektur.

Genzkens Interesse für Raumwahrnehmung geht vor allem auf Bruce Naumans Performance „Two Exercises“ zurück, die Genzken 1973 in der Galerie Konrad Fischer an sieben Tagen¹²⁴ ausführte.¹²⁵ Naumans Verhaltensregeln und Genzkens Schilderungen ihrer Erfahrungen, die sie während der Performance machte, wurden 1974 in der von Benjamin H.D. Buchlohs herausgegebenen Zeitschrift „Interfunktionen“ abgedruckt (Abb. 14-15). Naumans Anweisungen zielten auf eine auf Raum- und Zeitwahrnehmung abzielende Erfahrung, die Genzken als ein für ihr weiteres Schaffen wesentliches Erlebnis beschrieb.¹²⁶ Im ersten Teil der Aufführung (Exercise A) lag die Künstlerin mit dem Gesicht nach unten in der Mitte des Ausstellungsraumes mit dem Auftrag: „slowly allow yourself to sink down into the floor“. Der Interagierende solle sich über sein Vermögen des peripheren Sehens bewusst werden und es für sein räumliches Sehen nutzen. Im zweiten Teil der Performance (Exercise B) hingegen lag Genzken mit dem Gesicht gen Himmel auf dem Boden. Die Aufgabe lautete: „Slowly allow the floor to rise up around you“.¹²⁷ Genzken erlebte die Performance so, als ob sie selbst Teil dessen gewesen sei, was sie wahrgenommen hatte. „I perceived myself to be part of what I was looking at.“¹²⁸ Dass Genzken das Motiv der mit dem Rücken auf dem Boden liegenden Figur in jüngeren Arbeiten wie „Oil“ (2007) (Abb. 16) oder „Poverty“ (2009) aufgreift, wird vor dem Hintergrund ihrer Teilnahme an Naumans Performance sowie vor der Folie der von der Minimal Art intendierten sockellosen Kunst und ihrer Vermeidung von Anthropomorphismen schlüssig.

Auch „Marcel“ ist auf diese von Nauman intendierte grundlegende Erfahrung von der Vielfältigkeit der eigenen Wahrnehmungstätigkeit, von der Perspektivität unseres Sehvermögens und der damit verbundenen Raum- und Zeiterfahrung angelegt. Denn im Umkreisen der Skulptur reflektiert der aktive Betrachter über die

¹²⁴ Vom 30. Juli-04. August 1973 eine halbe Stunde mit einer kurzen Pause.

¹²⁵ Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 21ff., siehe auch: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006. S. 125.

¹²⁶ Genzken, Isa in: Interfunktionen 11, 1974, hrsg. von Benjamin H.D. Buchloh. S. 126f.

¹²⁷ Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 23.

¹²⁸ Genzken, Isa in: Interfunktionen 11, 1974, hrsg. von Benjamin H.D. Buchloh. S. 126f.; Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006. S. 124.

perspektivische Relationalität seiner Wahrnehmung. In seinem Wahrnehmungsprozess versteht der bewegte Betrachter, dass er selbst derjenige ist, der die Beziehung des Werks zu seinem Körper und zum Umraum erzeugt. Denn auch die geometrische Form verhält sich relativ zum Betrachterstandpunkt. Die Skulptur verweist auf die räumlichen Gegebenheiten, ohne aber von ihnen abhängig zu sein. Inwiefern dies der Fall ist, wird deutlich, wenn man sich anschaut, wie das Lenbachhaus „Marcel“ 2013/2014 in München präsentiert. Im Jahr 2000 wurde „Marcel“ als einziges Werk aus der Betonserie vom Lenbachhaus angekauft. In seiner Sammlungspräsentation im Neubau von Norman Foster¹²⁹ zeigte das Museum die Skulptur nicht nur in Korrespondenz mit den räumlichen Gegebenheiten, sondern auch im Dialog mit der Serie „Tamayo Lighter“ (2008) von Genzkens Künstlerfreund Wolfgang Tillmans (Abb. 17). Da „Marcel“ unmittelbar hinter einem Durchgang zwischen zwei Ausstellungsräumen steht, erschwert die Skulptur dem Betrachter erst einmal die freie Sicht auf den Tillmans-Genzken Raum. Demnach kann der Museumsbesucher gar nicht anders als zunächst seine Aufmerksamkeit auf das eigenartige Objekt zu richten, bevor er es in Relation zu weiteren Arbeiten im Raum setzt. Dass „Marcel“ den Betrachter aufgrund seiner ungegenständlichen, überdimensional großen Form körperlich aktiviert, wurde bereits erläutert.

Doch wie verhält sich die Betonskulptur im Lenbachhaus zur Raumstruktur? Steht man mit dem Gesicht zur Schauseite, so befindet sich das geometrisch-reduzierte Objekt in einer gelungenen visuellen Verbindung mit der farbig abstrakten fotografischen Serie von Tillmans, die die formal klare Quaderform aus Beton nicht nur seriell, sondern auch aufgrund der rechteckigen Form der monochromen Fotografien wiederholt. Der geometrische Grundriss der Skulptur spiegelt sich jedoch auch in der rechtwinkligen Struktur des Ausstellungsraumes wieder. Gemessen an den vergangenen Präsentationsformen der Betonserie gibt es keine klare, kuratorische Vorgabe, wie die Serie und die Skulptur „Marcel“ im Raum positioniert werden sollen. Im Lenbachhaus entschied man sich dafür, „Marcel“ parallel zu den Geraden des Raumes zu zeigen. Somit wird der Betrachter auf die räumlichen Gegebenheiten aufmerksam gemacht. Zudem nimmt man als Betrachter den Ausstellungsraum nicht mehr als hintergründig wahr, sondern als Teil des Wahrnehmungsprozesses von „Marcel“. Durch die Wiederholung der Raumstruktur im rechteckigen Grundriss des Stahlsockels wird der Raum zudem gegliedert. Nimmt man den Ausstellungsraum als strukturierten Raum wahr, so werden einem plötzlich das eigene körperliche Verhalten zur Skulptur und die damit verbundenen Empfindungen bewusst. Die Bewegung im Raum geschieht nun nicht mehr unkontrolliert und unbewusst, sondern das Umrunden der Skulptur, die Abstandnahme sowie das sich Annähern, das immer auch in Relation zum Raum steht, vollzieht sich auf einer kontrollierten Ebene.

¹²⁹ Er wurde im Mai 2013 eröffnet.

Die Skulptur „Marcel“ nimmt demnach Raum in Anspruch, ohne sich allerdings mit ihm zu verbinden, wie Lucy Lippard dies beispielsweise bei den Arbeiten von Sol LeWitt festgestellt hat.¹³⁰ Genzken's Arbeiten sind unabhängig vom Raum, da sie nicht für einen spezifischen Ort geschaffen wurden und damit nicht an den Ort gebunden sind. Auch die frühen, linearen Ellipsoide positionierte Genzken als raumgreifende Objekte, jedoch nicht wie „Marcel“ parallel zum Raum. Sie richten sich nicht nach den Geraden des Raumes.¹³¹ Auch sie nehmen, wie auch die Betonserie, eine räumliche Unabhängigkeit für sich in Anspruch.

Unikat und Serie

Neben der formalen Reduktion ist das Prinzip der Wiederholung ein weiteres Merkmal der Minimal Art, das bei der Präsentation der Betonserie eine Rolle spielt. In der Minimal Art ergeben sich Wiederholungen über die oftmals serielle Anordnung von reproduzierten, geometrischen skulpturalen Formen, die industriell oder nach Anleitung hergestellt wurden und damit eine künstlerische Handschrift und jede Form von Emotion negieren¹³²; eine künstlerische Praxis und Zielsetzung, die Minimal Art mit Pop Art gemeinsam hat.¹³³ Mit einer seriellen Arbeitsweise reagiert Minimal Art auf den Abstrakten Expressionismus und seinen kunsttheoretischen Befürworter Clement Greenberg. Am Beispiel von Jackson Pollock definiert Greenberg „Inspiration, Intuition (die intuitive Entscheidung) und Vision“¹³⁴ als ausschlaggebende Kriterien für die Qualitätsbestimmung von Kunst. Serielles Verfahren schließt hingegen gezielt die Entscheidungsfreiheit des Künstlers und einen emotionalen, expressiven Ausdruck aus.

Neben Mel Bochner, der das serielle Verfahren als ein methodisches Verfahren und eine neue Haltung in der Kunst verstand, die die Autorschaft zugunsten von Objektivität ablehnt,¹³⁵ distanzierte sich besonders Sol LeWitt schon Anfang der sechziger Jahre mit einer seriellen Arbeitsweise in Anlehnung an mathematische Formeln von der Hand des Künstlers. Bei ihm steht die konzeptuelle Planung und damit die Idee des Kunstwerks im Zentrum.

Barbara Rose versteht das serielle Prinzip der Minimal Art als eine Technik, die einen Rhythmus evoziert. Zudem verkörpere es das Prinzip von Austauschbarkeit standardisierter Einheiten. Rose deutet das Prinzip der Wiederholung in der Minimal

¹³⁰ Lippard, Lucy R.: 10 Strukturisten in 20 Absätzen. in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S.309-323, hier. S. 316.

¹³¹ Vgl. Pelzer, Birgit: Axiomatik auf Widerruf, in: Forum Haus Lange, hrsg. von Horst Schuler: Isa Genzken. Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien, Bilder. Essen 1979. nicht paginiert.

¹³² Vgl. Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus. Berlin 2005. S. 15.

¹³³ Vgl. Schröder, Klaus Albrecht: Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Holzhausen 2004.

¹³⁴ Greenberg, Clement: Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Basel 1997. S. 353-361., übernommen von: Schröder, Klaus Albrecht: Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Holzhausen 2004; siehe auch: Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism. Berlin 2003. S. 9.

¹³⁵ Bochner, Mel: The Serial Attitude, in: Artforum International 4, 1967, S. 28-33, übernommen von : Schröder, Klaus Albrecht: Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Holzhausen 2004.

Art als Reaktion auf die zunehmende Uniformität der Umwelt.¹³⁶ Rosalind Krauss interpretiert die Funktion der seriellen Produktion und Präsentation hingegen als eine Möglichkeit im Sinne der abstrakten Einheit, den „Idealismus“ der Komposition durch „eine Sache nach der anderen“ zu vermeiden.¹³⁷ Hal Foster schließt sich schließlich Krauss an. Er stellt die These auf, dass die technische Produktion von Serien der Kunst der sechziger Jahre dieselbe Bedeutung verleiht, nämlich einen Status, wie ihn Objekte in ihrer Alltäglichkeit haben. Die Kunst werde dadurch nicht nur von der Subjektivität des Künstlers abgespalten, sondern auch vom Darstellungsparadigma der (tradierten) Kunst. Es sei nicht der Anti-Illusionismus, der die Kunst vom Gegenständlichen befreie, sondern die Form der Serienproduktion.¹³⁸

Genzken greift das Prinzip der Wiederholung auf, fasst es allerdings weniger dogmatisch als ihre Vorgänger. Sie präsentiert die Betonserie zwar in den meisten Ausstellungen als eine den Raum gliedernde Installation, allerdings produzierte sie die Betonskulpturen, inklusive „Marcel“, als Einzelskulpturen und damit als Unikate, die unabhängig von einem spezifischen Raum aufgestellt werden können. Die Serie muss demnach nicht in einer bestimmten Konstellation präsentiert werden. Sie kann vielmehr entweder in einer beliebigen Zusammenstellung gezeigt werden oder aber als einzelne Skulpturen. Dass Genzken also unterschiedliche, einzelne Skulpturen mit formalen Ähnlichkeiten zu einem Thema produziert, die entweder einzeln oder in einer beliebigen Konstellation präsentiert werden können, beweist, dass es richtig ist, die Serie als Serie und nicht etwa als Skulpturengruppe zu definieren.

1993 wurde im Palais des Beaux Arts eine Auswahl der Betonkörper in gleichmäßigen Abständen in einem langgezogenen Korridor präsentiert. Dort stellten die Skulpturen in ihrer auf den Flur angepassten Aufreihung, parallel zum Raum zwar einen räumlichen Bezug zu ihrer Umgebung her, sie wurden aber nicht explizit für diese geschaffen. Darüber hinaus erzeugt die serielle Anordnung der Skulpturen zwar einen Rhythmus, der den Eindruck von Gleichmäßigkeit erweckt. Läuft man die einzelnen Objekte ab, so fällt auf, dass sich die Objekte zwar nicht in ihrer Materialität und ihrem brutal wirkenden Äußeren unterscheiden, allerdings in ihrer formalen Konzeption, Größe und in ihrer unterschiedlichen Gestaltung der Innen- und Außenräume. Dass eine andere Auswahl der Serie im Jahr 2002 im Museum Abteiberg Mönchengladbach hingegen nicht in einer strengen Aneinanderreihung, sondern im von Hans Hollein konzipierten Gebäude in einem durch Säulen getrennten Raum und versetzt zueinander gezeigt wurde, beweist die zwar raumabhängige, aber doch flexible Handhabung, welche die Serie erlaubt. Und dass die Serie als einzelne Skulpturen produziert wurde, zeigt darüber hinaus ihre auf das

¹³⁶ Rose, Barbara: ABC Art, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 296.

¹³⁷ Krauss, Rosalind: Passages in Modern Sculptures. Boston 1977. S. 250, zitiert nach Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 621.

¹³⁸ A.a.O. S. 122.

einzelne Objekt gerichtete, photographische Dokumentation in der Literatur, die nur wenige Installationsfotos der Betonserie enthält.

Eine eigene Handschrift ist nicht nur daran abzulesen, dass Genzken für jede Skulptur aus der Serie, also auch für „Marcel“, eine andere Abgussform kreierte, sondern auch an der nachträglichen Bearbeitung der Skulptur. An der linken Innen- und Außenwand bemalte sie nachträglich eine kleine Stelle mit weißer Farbe derart, dass man den Eindruck hat, es mit einem verfallenen, nicht renovierten Innenraum zu tun zu haben. Auch die brüchigen Kanten der Skulptur sind Hinweise auf eine nachträgliche Bearbeitung der Skulptur mit dem Hammer, oder aber es handelt sich um zufällig entstandene Spuren, die Rückschlüsse auf den Herstellungsprozess zulassen. Die Anwendung von ungleichen Elementen und Unregelmäßigkeiten sowie die nachträgliche Bearbeitung von „Marcel“ und anderen Skulpturen aus der Betonserie setzt Genzken als künstlerische Technik ein, um den Betrachter zum detaillierten Betrachten einzuladen. Damit macht die Künstlerin deutlich, dass die Serie einen hohen Anteil an Autorschaft aufweist, den sie im Verlauf ihrer künstlerischen Laufbahn zunehmend erhöht.¹³⁹ Denn eine detaillierte Gestaltung eines Objektes suggeriert, dass die Skulptur nicht mit einem beliebig anwendbaren, maschinellen Herstellungsprozess konzipiert wurde. Vielmehr setzt die individuelle Gestaltung von „Marcel“ eine künstlerische Entscheidungsfreiheit voraus. Die Betonserie ist demnach ein frühes Zeugnis dafür, dass sich Genzken von der technisch-seriellen Produktion der Minimal Art und ihrem Anspruch, jede Form von Handschriftlichkeit auszulöschen, distanziert.

Festzuhalten gilt: Genzken übernimmt den Ansatz von Minimal Art, den Betrachter explizit zu adressieren und ihn situativ einzubeziehen, wendet allerdings künstlerische Techniken an, die den Betrachter gleichzeitig zu einer Rezeptionsform einladen, die derjenigen von Minimal Art entgegensteht. Sie gestaltet „Marcel“ und die Betonserie derart, dass die Skulptur auf verschiedene Weisen wahrgenommen werden kann. Aus der Distanz überwiegt die nicht figurative Erscheinungsform der geometrischen Skulptur. In diesem Sehmodus fällt auf, dass sich die geometrische, formale Konzeption in der Geometrie des Ausstellungsraums wiederholt. Ein Bewusstsein für den Raum entwickelt sich und der Betrachter wird sich seines Wahrnehmungsvorgangs bewusst. Dadurch, dass er sich um die Skulptur herum bewegen muss, versteht er, dass er ganz im Morrisschen' Sinn selbst derjenige ist, der in der Bewegung die „Beziehungen zur Skulptur“ herstellt, die gegeben sein müssen, damit die Skulptur in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden kann.

Doch legt der Betrachter das Gestell als Sockel aus und tritt nah an die Skulptur heran, um Details der unterschiedlich gestalteten Seiten des Betonobjekts und seinen Innenraum zu betrachten, wechselt er von einer Wahrnehmungsweise, die sich auf die Raumwahrnehmung des Betrachters konzentriert und seinen gesamten

¹³⁹ „Also ich gehe nicht nach einem Prinzip vor, sondern ich bin sehr intuitiv“, sagt Genzken in einem Interview mit Rainald Goetz 2010, siehe: Isa Genzken - Sesam, öffne dich!, ein Film von Ralph Goertz, Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, Köln, 2010.

Körper aktiviert, hin zu einem Rezeptionsmodus, der rein visuell eingestellt ist und auf das Detail fokussiert ist. Er verweilt also nicht bei einer formalistischen Betrachtungsweise und damit bei einer buchstäblichen Auslegung des Kunstwerks als Objekt. Aus der Distanz heraus sowie in der Bewegung liegt der Fokus auf der körperlichen Erfahrung des Betrachters, die dann erfahren wird, wenn man die gesamte Erscheinung der Skulptur in den Blick nimmt. Aus der räumlichen Nähe befindet man sich dagegen in einem Rezeptionsmodus, der auf das Detail gerichtet ist. Etwas im Detail zu betrachten bedeutet, dass der Wahrnehmungsvorgang keiner ist, der sich nur um den Betrachter als Wahrnehmenden dreht. Vielmehr ist die Aufmerksamkeit auf das Objekt gerichtet, das nun als ein semantisch konnotiertes interpretiert wird; eine Rezeptionsform, bei der man nicht mehr körperlich eingebunden, sondern die Imaginationsfähigkeit aktiviert ist. Detailliertes Sehen ermöglicht demnach eine semantische Auslegung der Skulptur, insofern es an eine semantisch und nicht strukturell orientierte Betrachtung appelliert.

Ferner wurde dargelegt, dass Genzken sich aufgrund weiterer Merkmale von der Minimal Art unterscheidet: sie gestaltet die Betonserie als eine Reihe von Unikaten und bearbeitet einzelne Skulpturen nachträglich, auch „Marcel“. Damit distanziert sie sich von der seriellen Präsentationsform von Minimal Art und deren Ablehnung von Autorschaft.

Zwei Aspekte wurden in diesem Kapitel nicht zum Thema gemacht, obwohl beide Bezüge zur Minimal Art aufweisen: die Rolle des Materials (sprich die Bedeutung von Stahl und Beton) wird später in dieser Arbeit im Kapitel über Bauhaus erörtert. Der anthropomorphe Charakter von „Marcel“ hingegen soll im Kapitel über die Entwicklung des Anthropomorphismus in Genzkens Werk thematisiert werden.

In dieser Forschungsarbeit soll deutlich werden, inwiefern die an der Minimal Art angelehnte Betrachteradressierung, die sich in Genzkens Werk auf unterschiedliche Weisen äußert, als strukturelles Merkmal bereits in Genzkens Frühwerk angelegt ist und sich in ihren jüngsten Arbeiten verdichtet und komplexer wird. Welche semantischen Bezüge „Marcel“ offen legt, wird Thema des nächsten Kapitels sein.

2.3. Form und Semantik

In einem Interview mit Phyllis Tuchman bringt Carl Andre den Anspruch der Minimal Art, eine Kunst zu sein, die aus ihren formalen Eigenschaften und ihrer Materialität heraus entschlüsselbar und begreifbar sein sollte¹⁴⁰, auf den Punkt: „[...] to say that art has meaning is mistaken because then you believe that there is some message that the art is carrying like the telegraph [...]. So, it cannot be said to have a meaning which is separable from its existence in the world. No explicit meanings, no, not in my mind when I address myself to the work, not at all. What is quite the opposite is that I find that my greatest difficulty and the really most painful and difficult part of my work is draining and ridding my mind of that burden of meanings which I've absorbed through the culture – things that seem to have something to do with art but don't have anything to do with art at all.“¹⁴¹

Genzkens künstlerischer Ansatz steht Andres Haltung konträr gegenüber: „Ich war ja regelrecht von Konrad Fischer mit Minimal-Kunst gefüttert worden. Da war ich die erste, die dachte: „Da stimmt was nicht“ Also noch mal...bei mir muss und soll man assoziieren. Das Strikte der Minimal-Künstler hat mich gestört. Wenn da eine Bodenplatte ist, muss man ja auch mal an etwas anderes denken dürfen als nur an eine Bodenplatte.“¹⁴² Und vier Jahre später erwähnt sie in einem Interview mit dem Künstler Simon Denny: „[...] I was trying to get this balance between minimalism and something else beyond that – in dialogue with minimalism, but with content.“¹⁴³ Genzkens Aussagen liefern also Hinweise darauf, dass eine semantische Auslegung ihrer (minimalistischen) Arbeiten von der Künstlerin durchaus gewollt ist.

Inwiefern sich dieser Anspruch mit ihrem Werk deckt, soll im Folgenden exemplarisch am Beispiel der Skulptur „Marcel“ (1987) aus der Betonserie kenntlich werden. Ich möchte zeigen, dass Genzken Minimal Art eine Kunst entgegensetzt, die ein komplexes Bedeutungsspektrum aufweist und somit eine semantische Lesart ihrer Arbeiten ermöglicht, und dies obwohl ihr Frühwerk aufgrund seiner formalen Reduktion durchaus eine rein formalistische Betrachtungsweise zuzulassen scheint. Eine semantische Auslegung erweitert den rein körperlich bestimmten Wahrnehmungsprozess, den die abstrakte Gestaltung der Betonserie dem Betrachter abfordert. Genzkens Frühwerk geht somit über eine formalistische Betrachtungsweise hinaus.

¹⁴⁰ Vgl. Stemmrich, Gregor: Vorwort, in: Bremen, Neues Museum Weserburg; Kunsthalle Baden-Baden, Centro Galego de Arte Contemporánea: Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluss auf die internationale Kunst der 90er Jahre. Bremen 1998. S. 7.

¹⁴¹ Carl Andre in einem Interview mit Phyllis Tuchman, in: Artforum 8, June 1970. S. 59f.

¹⁴² Irgendwann musst du innerlich sagen: „Jetzt ist es okay. Jetzt hast du alles versucht.“ Gespräch zwischen Isa Genzken und Nicolaus Schafhausen, in: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007. S. 156.

¹⁴³ Denny, Simon: Out To Lunch With Isa Genzken, last modified April 1, 2011. (<http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=508>.)

In ihrem Frühwerk (wie bei der Gips- oder Betonserie) entsteht Bedeutung vor allem über die architektonische Form, die den Betrachter als jemanden adressiert, der eingebunden ist in eine urbane Lebenswelt. In diesem Kapitel wird dieser Bezug zur Lebenswelt des Betrachters systematisch untersucht und rezeptionsästhetisch analysiert. Folgende Merkmale spielen für die semantische Dimension von „Marcel“ eine Rolle: die architektonische Form und der ruinöse Charakter. Beide erlauben Rückschlüsse auf die urbane Umwelt des Betrachters, nämlich auf das Bauhaus. Ein Bauhaus-Bezug ist auch über „Marcel“ Titel und seinem ikonographisch auslegbaren Material Beton gegeben. Semantik wird zudem über die Modellhaftigkeit der Betonserie erzeugt, die „Marcel“ in die Nähe von Architekturmodellen rückt. Verbunden mit der systematischen Untersuchung des semantischen Gehalts von „Marcel“ soll herausgestellt werden, welche rezeptionsästhetischen Folgen eine semantische Lesart der Skulptur hat. Gezeigt werden soll, inwiefern der Verweis auf eine architektonische Umwelt den Betrachter als ein gesellschaftlich bedingtes Subjekt¹⁴⁴ anspricht.

Da sich der Herstellungsprozess der Skulptur auf den Bedeutungsgehalt der Skulptur auswirkt, beschäftigt sich das folgende Kapitel mit dem Produktionsprozess der Betonserie, dem Abguss.

2.3.1. Form und Gegenform: Die Technik des Abgusses

Im Gegensatz zur betont handgemachten Kunst ihrer jüngsten Arbeiten zeichnet sich die Arbeitsweise von Genzkens frühem Werk durch künstlerische Techniken aus, die auf den ersten Blick eine künstlerische Handschrift vermissen lassen. So handelt es sich bei Genzkens ersten Skulpturen, den „Ellipsoiden“ (Abb. 3) und „Hyberbolos“, mit denen sie sich in der Kunstwelt erstmals einen Namen machte, um mathematisch exakt berechnete und maschinell hergestellte Skulpturen, die im Sinne der Minimal Art jede Form von Autorschaft negieren. Mithilfe des Physikstudenten Ralph Krotz realisierte sie ab 1978 unmittelbar vor der Gips- und Betonserie die komplexen, übergroßen Skulpturen in Form von Ellipsoiden und Hyperbolos. Diese ersten Arbeiten Genzkens sind schon deshalb sehr ungewöhnlich, da man zu dieser Zeit keine Computer zu Hause hatte. Genzken musste sie also extern berechnen lassen. Ralph Krotz entwickelte ein Computerprogramm, mit dem er Genzkens Skizzen zu den Ellipsoiden und Hyperbolos berechnen und umsetzen konnte. Nachdem Genzken auf der Vorlage seiner Berechnungen ein

¹⁴⁴ Benjamin H.D. Buchloh beschreibt in „Vom Modell zum Fragment“ (1992) sehr anschaulich, inwiefern der Raum in der Minimal Art als wertfrei und neutral hinsichtlich seiner institutionellen sozialen Bedingungen zum Gegenstand der Wahrnehmung wurde, genauso wie der Körper des Betrachters als neutral, also geschlechtslos, ohne eine Klassenzugehörigkeit adressiert wurde. Minimal Art hätte ein „imaginäres Subjekt“ konstruiert. Erst die nachfolgenden Generationen von Bildhauern [der achtziger und neunziger Jahre, zum Beispiel die Institutionskritik] hätten den Betrachter nicht mehr als neutralen, sondern als einen gesellschaftlich bedingten adressiert, siehe: Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 129.

Modell anfertigte, realisierte sie dieses mit der Hilfe von Herman Hertel, einem Schreiner der Düsseldorfer Akademie, in Originalgröße.¹⁴⁵ Da sich die Künstlerin unter anderem von der Abhängigkeit dieses Produktionsprozesses lösen wollte, in der sie sich bei der auch finanziell aufwendigen Produktion der Ellipsoide und Hyperbolos befand, entschied sie sich bei der Betonserie schließlich für das technische Verfahren des Abgusses.

Über eine selbst gebaute Gussform aus Holz goss sie schichtweise den noch flüssigen Beton. Nachdem der Baustoff ausgehärtet war, wurde die Gussform wieder entfernt. Aus diesem Herstellungsprozess resultierten drei Betonblöcke: die untere und obere Betonform der linken und der hinteren Wand, die so aufeinander liegen, dass ein durchlaufender Riß beide Elemente verbindet und zugleich trennt, sowie die rechte Wand.

Dass Genzken ein Verfahren wählt, das in der tradierten Kunstgeschichte, vor allem im 19. Jahrhundert, einen minderwertigen Stellenwert hatte¹⁴⁶, ist kein Zufall. Denn die Technik des Abgusses, die als Abform einer Urform oder aber als Reproduktion eines Originals ausgelegt werden kann, reduziert die Handschrift des Künstlers stark. Das Verfahren plant den Zufall mit ein und lässt einen Schöpfergeist vermissen. Diese „inventio“ war in der tradierten Kunsttheorie Voraussetzung für Authentizität und Originalität.¹⁴⁷ Ende des 17. Jahrhunderts legten sich zunächst Akademien Abguss-Sammlungen zu. Seit dem 19. Jahrhundert verbreitete sich die Anwendung dieses reproduzierenden Verfahrens. Es entstanden weitere große Abguss-Sammlungen in Museen und Universitäten. Diese Sammlungen dienten allerdings allein zu Studienzwecken und wurden nicht als eigenständige Kunstsammlungen angesehen.¹⁴⁸ Die ablehnende Haltung gegenüber dem Abguss im 19. Jahrhundert lässt sich unmißverständlich an der Position von August Rodin veranschaulichen. Indem er besonders seine Originalität und seine autografischen Fähigkeiten hervorhob, beeinflusste er maßgeblich die Rezeption seines Werkes. Ein gutes Beispiel für die Betonung von Rodins Schöpfergeist liefern Texte von Rainer Maria Rilke über Rodin.¹⁴⁹ Wie Rosalind Krauss in „Die Originalität der Avantgarde“ thematisiert, erscheint uns die Selbstdarstellung Rodins heute als paradox. Denn Rodin ließ nicht nur zu Lebzeiten seine Skulpturen teilweise identisch abgießen, so dass man zwischen Original und Reproduktion nicht mehr unterschieden kann. Er vermachte auch dem französischen Staat seinen gesamten Nachlass. Er beinhaltete sämtliche Reproduktionsrechte über das Abgießen der Gipsarbeiten in

¹⁴⁵ Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 30.

¹⁴⁶ Borbein, Adolf H.: Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (Inbesondere in Deutschland und in Berlin), in: Henri Lavagne (Hrsg.): Les Moulages de Sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Droz 2000. S. 29-43.

¹⁴⁷ Häsel, Jens: Original/Originalität, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart 2010. S. 643f.; vgl. auch: Nina Gülicher: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 53.

¹⁴⁸ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band 1. Leipzig 1987. S. 12.

¹⁴⁹ Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin (1903). Leipzig 1930.

Bronze.¹⁵⁰Doch in Gesprächen mit Paul Gsell (1911) definierte Rodin den Abguss als minder „wahr“ als seine Skulpturen, obwohl er schon zu Lebzeiten von etlichen seiner Skulpturen in einem fragmentarischen Verfahren Abgüsse herstellte. An anderer Stelle erwähnt er in Bezug auf das Porträt die geistige Ähnlichkeit, die er der Ähnlichkeit einer im Abguss oder in der Fotografie entstandenen „Maske“ entgegengesetzt.¹⁵¹

Würde man Genzkens Entscheidung für eine künstlerische Technik, die in dieser Tradition steht, jedoch als Absage an Autorschaft verstehen, läge man falsch. Denn die Künstlerin bearbeitete die Oberfläche einiger plastischer Körper mit dem Hammer¹⁵² und fügte einigen Stellen weiße Farbe hinzu, so auch der Skulptur „Marcel“, deren linke Innenseite sie mit einem Farbklecks bemalte.¹⁵³ In einem Interview mit Michael Krajewski sagt Genzken: „Mir ist es sehr wichtig, dass die Sachen wirklich von mir sind, und nicht von Assistenten gemacht oder in Auftrag gegeben worden sind. Jedes Stück ist von mir, von meiner Hand.“¹⁵⁴ Klaus Honnef geht jedoch davon aus, dass der künstlerische Anteil der Arbeiten in der Imagination, im Entwerfen der jeweiligen Plastik, also in einer künstlerischen Praxis, die ihre handwerkliche Entsprechung im Aufbau der Gussformen findet¹⁵⁵, liegt. Seine Ansicht ist meiner Meinung nach zu kurz gedacht. Vielmehr handelt es sich bei Genzkens Serie der Betonarbeiten aufgrund der nachträglichen Bearbeitung der groben Oberfläche zum Teil um Skulpturen und nicht um Plastiken, wie Honnef sie nennt. Darüber hinaus sind es Unikate und nicht Objekte, die seriell produziert wurden.

Zunächst scheint es also so, als ob Genzkens Unikate den Originalitätsstatus für sich in Anspruch nehmen würden. Und dennoch ersetzt die Skulptur „Marcel“ hier nicht das Original. In den Notizen der Arbeit „Die Grüne Schachtel“ (1934) schrieb Marcel Duchamp über die Kategorie des Identischen. Sowohl der traditionelle Abguss als auch seriell fabrizierte Objekte würden einander ähneln, allerdings nie die Identität und Perfektion des „Selben“ erreichen.¹⁵⁶ Auch wenn Duchamps Vorname nicht der einzige Grund für die Titelwahl war, sondern, wie ich vermute, auch der Name des Bauhaus-Künstlers Marcel Breuer, auf den ich in dieser Arbeit später zu

¹⁵⁰ Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde, in: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythe der Moderne, hrsg. Von: Herta Wolf. Dresden 2000. S. 197-219. S. 197.

¹⁵¹ Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999. S. 98.

¹⁵² Farquharson, Alex: 031 Survey. What Architecture Isn't, in: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser: Isa Genzken. London 2006. S. 54.

¹⁵³ Dass es zum Produktionsprozess der Serie so wenig Informationen gibt, liegt laut Isabelle Graw daran, dass Genzken keine Informationen über ihre Lebens- und Arbeitsweise preisgeben wolle, um genderspezifische Deutungen ihres Werks zu verhindern; siehe: Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003. S. 211-223, hier S. 216.

¹⁵⁴ „Fragilität kann etwas schönes sein.“ Michael Krajewski und Isa Genzken. Gespräch mit Isa Genzken am 28. Juli 2003 in Berlin, in: Parkett, No. 69, 2003, S. 91.

¹⁵⁵ Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S. 66.

¹⁵⁶ Duchamp, Marcel: Notizen aus der Arbeit „Die grüne Schachtel“, 1934. Übernommen von: Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999. S. 174.

sprechen komme, so spielte sie sicherlich eine zentrale Rolle bei der Entscheidung für den Titel „Marcel“.

Mit der Entscheidung, die Betonserie als Unikate zu produzieren, distanziert sich Genzken jedoch von der seriellen Arbeitsweise Duchamps, auf die die Pop Art sowie die Minimal Art zurückgreifen. Um sich vom Ansatz des Abstrakten Expressionismus, einer expressiven, dem Prinzip von Spontaneität folgenden Kunst, zu verabschieden und den Status des Kunstwerks als Objekt zu gewährleisten, zeichnet sich Minimal Art unter anderem durch das methodische Verfahren von industriell hergestellter Serialität aus.¹⁵⁷

Als gegossenes Unikat ist „Marcel“ allerdings als Gegenform oder mit Didi-Huberman gesprochen, als Resultat eines „Abdrucks“ zu verstehen.¹⁵⁸ Didi-Huberman beschäftigt sich in seinem umfassenden Werk „Ähnlichkeit und Berührung“¹⁵⁹ intensiv mit dem künstlerischen Phänomen des Abdrucks, das ich an dieser Stelle, so wie auch Didi-Huberman, als reproduzierendes Verfahren stellvertretend für den Abguss behandle. Didi-Huberman führt das in der Kunsttheorie existierende Ressentiment gegenüber dem Abdruck auf Vasaris These zurück, der Abdruck würde als Mittel zur Imitation etwas Nicht-Künstlerisches repräsentieren. Darüber hinaus hätte die Fehlinterpretation von Walter Benjamins Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zu einer fehlenden Geschichte des Abdrucks geführt. Denn schon Benjamin habe der Reproduktion eine eigene Aura zugesprochen. Benjamin habe in dem Moment, in dem er über den „Verfall der Aura“ sprach, zugleich auch Thesen über das Nachleben der Aura innerhalb des reproduzierten Bildes aufgestellt.¹⁶⁰ In Duchamps Erfindung des Ready-made sieht Didi-Huberman einen Angelpunkt für den Diskurs über die Frage des Kunstwerks schlechthin. Der Autor differenziert zwei (Anti-)Haltungen gegenüber dem Ready-made, die dafür verantwortlich seien, dass die Reproduktion als Verlust des Ursprungs wahrgenommen würde. Die erste Haltung bestehe in der Annahme, Duchamp hätte die tradierten, gültigen Voraussetzungen künstlerischen Schaffens abgeschafft. Die zweite Haltung geht davon aus, dass das Ready-made dafür verantwortlich sei, dass man reproduzierbare Kunst als eine Nicht-Kunst auslegen würde. Didi-Huberman hat mit dieser Haltung hier sicherlich auch Michael Fried im Sinn, der in „Art and Objecthood“ die erstrebte Objektivität der Minimal Art als eine Nicht-Kunst

¹⁵⁷ Die Rolle der Serie in der Minimal Art wird in dieser Arbeit im Minimal-Art-Kapitel erläutert. Zu seriellen Verfahren in Pop Art und Minimal Art vgl.: Schröder, Klaus Albrecht: Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Wien 2004; Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism. Berlin 2003.

Hal Foster zu Folge hat sich die Minimal Art nicht etwa aufgrund des von ihr intendierten „Anti-Illusionismus“ vom Anthropomorphen und Gegenständlichen befreit, sondern aufgrund ihrer Form der Serienproduktion, siehe: Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-S. 633, hier S. 622.

¹⁵⁸ Zur Rolle des Abdrucks in Genzkens fotografischen Werken siehe: Müller, Vanessa Joan: Abdruck und Ausdruck. Anmerkungen zu Isa Genzkens fotografischen Arbeiten, in Ausst. Kat.: Isa Genzken. 1992-2003, hrsg. vom Museum Abteiberg Mönchengladbach, Kunsthalle Zürich. Köln 2003. S. 88-89.

¹⁵⁹ Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999.

¹⁶⁰ A.a.O. S. 9.

definiert. Schon Rosalind Krauss stellt in „Die Originalität der Avantgarde“ trotz kunstgeschichtlichen Diskurses über die Kategorie der Originalität einen fehlenden Diskurs über die (eng mit dem Original verknüpfte) Kopie fest.

Im Gegensatz zu einer ablehnenden Haltung in Bezug auf das reproduzierende Verfahren des Abdruckes schlägt Didi-Huberman einen dialektischen Begriff des Abdrucks vor. Der Abdruck sei ein Bild für die Authentizität der Präsenz und den Verlust der Einzigartigkeit zugleich. Er stehe für das Auratische und Serielle, das Ähnliche und Unähnliche, die Entscheidung und den Zufall, das Vertraute und Unvertraute, die Berührung und die Distanz.¹⁶¹

Wie ich an dieser Stelle aufzeigen möchte, bringt auch der Entstehungsprozess des Abgussverfahrens von Genzken Skulptur „Marcel“ den dialektischen Moment von Berührung (im Sinne von Anwesenheit) und Distanz (als Abwesenheit) in seiner Gestalt als Positiv- und Negativform zum Ausdruck. Aus dem Abformen einer Abgussform entstanden, lässt sich die Betonserie weder als Reproduktion eines Originals, das heißt als Abform einer Urform und damit als Negativform, noch eindeutig als Positivform bestimmen, wie Dieter Schwarz die Gipsserie definiert¹⁶². Begreift man sie als Positivformen, so rückt der künstlerische Herstellungsprozess in den Blick, der wegen seiner Schichtung, die mit Bauprinzipien von Gebäuden vergleichbar ist, auf architektonischen Prinzipien beruht. Sieht man die Serie jedoch als Negativform, so erhält die zerstörte Holzkonstruktion an Gewicht, die Genzken extra für die Serie anfertigte. Vor allem der negative Abdruck der Abgussformen, der auf der Oberfläche stark sichtbar ist, verweist auf etwas räumlich Dagewesenes und zeitlich Vergangenes; ein Thema, das sich stilistisch auch in der Ruinenästhetik der Serie wiederfindet. Es ist somit die zufällig entstandene Spur, die den Herstellungsprozess des Abgusses sichtbar werden lässt. Die Spur zwingt uns, die zerstörte Urform als abwesend und vergangen zu denken.¹⁶³

Festzuhalten bleibt: Als Positivform erscheinen die Skulpturen wie ruinenhafte Modelle, als Negativformen wie fragmentarische Abgüsse von Gebäudeelementen.¹⁶⁴ Das, was Didi-Huberman also als für den Abdruck wesentliches, dialektisches Verhältnis von Berührung und Ähnlichkeit bestimmt, ein Verhältnis, das er auch als Divergenz bezeichnet, erweist sich bei „Marcel“ als Verhältnis von Form und Gegenform, Positiv- und Negativform. Weil Genzken die Betonserie als Unikate produzierte, ist die Skulptur „Marcel“ keine klassische Reproduktion, die auf ein Original verweist. Vielmehr lässt Genzken die Frage, ob die Skulptur „Marcel“ nun Original oder Kopie ist, offen. Genzken spricht mit diesem Verfahren letztlich den

¹⁶¹ A.a.O. S. 10.

¹⁶² Schwarz, Dieter: Weltempfänger, in: Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S.84ff.

¹⁶³ Vgl. Didi-Huberman, Georg: Abdruck und Staub, in: Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten. Bonn 2010. S. 61-79, hier S. 62.

¹⁶⁴ Vgl. Gülicher, Nina: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 56.

kunsttheoretischen Diskurs an, der, mit Rosalind Krauss gesprochen, die Moderne par excellence auszeichnet.¹⁶⁵ Doch die Künstlerin liefert keine klare Antwort auf die Frage, ob die abgegossene Skulptur nun eine positive oder negative Gestalt hat. Meines Erachtens nutzt Genzken das technische Verfahren des Abgusses nicht, um mit der Anwendung eines seriellen Verfahrens eine Aussage über das Verhältnis von Original und Kopie zu treffen. Dass Genzken die Spuren des Abgusses in dem Zustand beließ, wie ihn das Schichtverfahren hervorbrachte, spricht vielmehr dafür, dass sie vor allem am brüchigen, fragmentarischen Effekt des Betongusses interessiert war. Andernfalls hätte sie die rissige, poröse Oberfläche nachträglich kaschiert.

Dass Genzkens Interesse also vor allem dem künstlerischen Effekt gilt, den das Abgussverfahren hervorbringt, zeigen auch andere Arbeiten der neunziger Jahre, bei denen die Künstlerin die künstlerische Technik des Abdrucks anwandte. Zu diesen zählt die bereits erwähnte, zwischen 1988 und 1992 entstandene Arbeit „Basic Research“. Genzken bemalte eine auf dem Boden gespannte Leinwand mit Öl mittels Frottagetechnik derart, dass sich die raue Fußbodenoberfläche ihres Ateliers abzeichnete. Resultat ist ein abstrakt erscheinendes Bild, dessen Oberflächenbeschaffenheit stark an die rauen Wände der Betonserie erinnert.

Auf die „Basic Research“-Serie folgten zwei Serien, bei denen Genzken ein reproduzierendes Verfahren anwendet: die Serie „More Light Research (MLR)“ (1992) (Abb. 18) und „X-Rays“ (1989). Die erste Serie besteht aus groß-, klein-, und mittelformatigen Leinwänden, auf die Genzken mit einer Schablone gerasterte Strukturen sprühte oder die Umrisse von Gegenständen wie Turnringe abdruckte. Hier steht Genzkens Interesse am Abstraktionsprozess im Vordergrund, den das Abdruckverfahren auslöst. „MLR“ ist ein frühes Beispiel für Genzkens Affinität zur seriellen Anordnung von Rasterstrukturen; ein Muster, das Genzken verstärkt in Arbeiten ab dem Jahr 2000 für die Gestaltung von Oberflächen nutzt.

Auch die Serie „X-Rays“ (1989) (Abb. 19) drückt Genzkens Interesse am Positiv-Negativ-Verfahren des Abdrucks aus. In Schwarzweiß fertigte sie Röntgenaufnahmen ihres Kopfes an.¹⁶⁶ Röntgenoskopie ist ein bildgebendes Verfahren, was in der Medizin angewandt wird. Genzken nutzte eine Röntgen-Technik, bei dem das Gewebe unsichtbar, der Knochenbau dagegen sichtbar wurde. Dass sich die Künstlerin trinkend oder mit geöffnetem Mund im Profil in Szene setzt, erinnert stark an die Porträtmalerei der Renaissance, die sich durch das Prinzip der „Ähnlichkeit“¹⁶⁷ auszeichnet. Die Serie „X-Rays“ knüpft demnach an die Gattung des

¹⁶⁵ Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde, in: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythe der Moderne, hrsg. Von: Herta Wolf. Dresden 2000. S. 197-219.

¹⁶⁶ Zu den X-Rays siehe: Müller, Vanessa Joan: Abdruck und Ausdruck. Anmerkungen zu Isa Genzkens fotografischen Arbeiten, in Ausstell.Kat.: Isa Genzken. 1992-2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis. Köln 2003. S. 88-89; und: Haberer, Lilian: X-Rays und More Light Research. Das Innere der Weltkugel, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 72-83.

¹⁶⁷ Olbrich, Harald (Hrsg.): Begriff „Bildnis“, in: Lexikon der Kunst. Leipzig 1984. S. 291-293, hier S. 291.

Selbstporträts an. Allerdings stellt sich durch das Röntgen-Verfahren gerade nicht der Effekt von Ähnlichkeit ein. Eher im Gegenteil: Die Physiognomie von Genzken's Kopf und ihrem Gesicht wird durch das Röntgen-Verfahren auf den Schädel reduziert. Die Röntgen-Technik macht nur den anatomischen Knochenbau von Genzken's Kopf sichtbar, die äußerlichen Charakteristika von Genzken's Gesicht bleiben dem Betrachter dagegen verborgen. Genzken war also nicht nur am Abstraktionsprozess der Röntgenoskopie interessiert, sondern auch an der Frage, in welchem Abbildungsverhältnis das Röntgenbild zu Genzken's Person steht.

Nina Gülicher versteht die hoch semantische Technik des Abgusses in der Gips- und Betonserie als ein Verfahren, das einen Bezug zwischen Realität und Skulptur herstellt.¹⁶⁸ Didi-Huberman bezieht dieses Verhältnis auf den Abdruck: „Man könnte [...] im Abdruck eine für dieses Jahrhundert typische Form der Kritik an der klassischen Repräsentation sehen – die jedoch einen grundlegend anderen Weg einschlägt als die Abstraktion. Denn statt sich radikal vom dargestellten Gegenstand, vom „Realen“, abzuwenden, wendet der Abdruck sich ihm radikal zu [...].“¹⁶⁹

In den folgenden Kapiteln werde ich herausarbeiten, inwiefern die Skulptur „Marcel“ nicht nur aufgrund des Abgusses, sondern auch durch seine im Abguss sichtbar werdende architektonisch-fragmentarische Form und sein aus dem Alltag entnommenes Material Beton diese „Realitätsbezüge“¹⁷⁰ aufweist, anhand derer Genzken die Lebenswelt des Betrachters thematisiert. In ihren jüngsten Arbeiten potenziert Genzken diesen Bezug zur Lebenswelt des Betrachters über eine figürliche Bildsprache, die künstlerische Technik der Assemblage und medienhybride-installative Mittel. Im Fokus der kommenden Kapitel steht der Ruinencharakter der architektonischen Form, der auf die abwesende, zerstörte Abgussform verweist. Doch bevor „Marcel's“ fragmentarische Gestalt sowohl vor dem Hintergrund von Genzken's Biographie analysiert als auch vor der Folie der im Genzken'schen Oeuvre zentralen Thematik von Bauhaus-Architektur untersucht wird, soll im folgenden Kapitel der Modellstatus der Skulptur geklärt und seine rezeptionsästhetischen Folgen untersucht werden.

¹⁶⁸ Gülicher, Nina: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 53.

¹⁶⁹ A.a.O. S. 191.

¹⁷⁰ Vgl. auch McDonough, Tom: „Einen gewissen Bezug zur Realität“. Isa Genzken zwischen Subjekt und Objekt, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014.

2.3.2. Kunst nach Augen-Maß: Architektur im Miniaturformat

In Kapitel 2.2. wurde erläutert, inwiefern „Marcel“ aufgrund seiner minimalistischen Formensprache als ungegenständliches, geometrisches Objekt betrachtet werden kann, das in Bewegung und damit in einem körperlich aktiven Wahrnehmungsmodus aufgenommen wird, wenn man das geometrische Gestell nicht als Sockel, sondern als Element der Skulptur versteht. In diesem körperlich aktivierten Wahrnehmungsmodus setzt der Betrachter das übergroße Objekt in Relation zu seiner Körpergröße. Ferner vergegenwärtigt die formal reduzierte, vertikal ausgerichtete Skulptur „Marcel“ in dieser Einstellung Raumstrukturen, die aber nur dann präsent werden, wenn der körperlich aktivierte Betrachter das leicht unterhalb der Augenhöhe abschließende Stahlgestell als Teil der Skulptur und nicht als funktionalen Sockel auffasst. In Kapitel 2.1. wurde allerdings auch deutlich, dass es darüber hinaus möglich ist, das Gestell als Sockel und dadurch das auf dem Gestell sitzende Betonobjekt als vereinzelt Skulptur zu betrachten. Diese Sichtweise ergibt sich nicht aus der körperlichen Distanz, sondern in unmittelbarer Nähe zu dem Objekt.

Das folgende Kapitel schließt sich thematisch an diesen, rein visuell ausgerichteten Rezeptionsmodus an. Untersucht werden soll, inwiefern die Auslegung des Gestells als Sockel bewirkt, dass die Betonskulptur als Gebäudefragment im Miniaturformat erscheint. Denn wenn man es in Nahansicht betrachtet, wechselt der Wahrnehmungsmodus von einem körperlichen zu einem rein visuellen Rezeptionsmodus. In dieser Einstellung zählt das Augen- und nicht mehr das Körpermaß. Der Raum wird nicht mehr nur in körperlicher Bewegung erfahrbar, sondern der Betrachter stellt sich in dieser rein visuell ausgerichteten Einstellung nur noch vor, den miniaturisierten Innenraum des Betonobjekts zu durchlaufen. Im folgenden Kapitel soll demnach deutlich werden, inwiefern die Anwendung des Miniaturformats einen Rezeptionsmodus hervorruft, bei dem nicht allein die eigene Körpergröße zum Maßstab für das Erleben des geometrischen Objekts wird. Vielmehr evoziert die Betrachtung des miniaturisierten Betonobjekts einen Wechsel von einer körperlichen Einstellung zu einer visuellen Betrachtungsweise, durch die der Fokus auf das Detail gelenkt, die eigene Körpergröße gedanklich verkleinert sowie das verkleinerte Gebäude gedanklich vergrößert wird.

„Ich finde Kunst ist Kunst, Architektur ist Architektur, Musik ist Musik [...] man muss die Sachen lassen wie sie sind, das heißt ein Bild ist ein Bild, eine Skulptur, auch wenn sie architektonische Elemente aufweist, bleibt eine Skulptur. [...] Mich hat fasziniert, Skulpturen zu schaffen, die keine Modelle sind, sondern wirkliche Skulpturen. Sie sind relativ klein und gleichzeitig monumental“, sagt Genzken in einem Interview mit Beat Wismer in Bezug auf die Betonserie.¹⁷¹

Genzken definiert die aus über siebzig Skulpturen bestehende Betonserie (1986-1991), zu der die Skulptur „Marcel“ (1987) gehört, demnach eindeutig als

¹⁷¹ Genzken, Isa, in: Wismer, Beat (Hrsg.): Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute. Baden 1995. S. 364f.

eigenständige, von anderen Kunstgattungen unabhängige Skulpturen. Die Betonskulpturen seien Skulpturen und demnach keine Modelle. Genzken wendet sich mit dieser Aussage klar gegen Donald Judd, der seine Skulpturen als Malerei bezeichnet hat.¹⁷² Ferner distanziert Genzken die Serie von einer Definition, die sie in die Nähe von klassischen Architekturmodellen¹⁷³ rückt. Dies verwundert in Anbetracht der Tatsache, dass Genzken 2006 einen für die Betonserie intendierten Effekt beschreibt, der sich bei der Betrachtung von Modellen im Allgemeinen einstellt: „I can make relatively small sculptures that go on to retain a large, relative monumentality. That’s a rare attribute. It never has a 1:1 effect, but the quality of a model. The true size is only realized in the viewer’s imagination.“¹⁷⁴

In diesem Kapitel werde ich exemplarisch anhand der Skulptur „Marcel“ aufzeigen, wieso es zwar nicht möglich ist, das architektonische Objekt als klassisches Architekturmodell auszulegen, wieso „Marcel“ aber Charakteristika eines Modells¹⁷⁵ aufweist. Denn die Skulptur lehnt sich als Kleinplastik¹⁷⁶ an die Gattung des Architekturmodells an. Das Modell erhält somit, so meine These, den Status eines künstlerischen Konzepts, denn Genzken schuf die Betonserie in der Rolle der Bildhauerin und nicht in der Rolle der Architektin. Im Fokus des Kapitels steht die

¹⁷² Judd, Donald: Spezifische Objekte, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 58-91.

¹⁷³ Ein Architekturmodell ist eine originalgetreue, maßstabsgerecht verkleinerte dreidimensionale Wiedergabe eines Bauwerks. Es dient als Entwurfsmodell zur Veranschaulichung eines Bauplanes, vgl. Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd.I. Berlin 1984. S. 125; siehe auch: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 246f.; Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 57f.; Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009. S.42-45.

¹⁷⁴ „Diedrich Diederichsen in Conversation with Isa Genzken“, in: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser: Isa Genzken. London 2006. S. 29.

¹⁷⁵ Zum Begriff des Modells in der Bildenden Kunst siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992. S. 788f.; vgl. auch: Reinhard Wendler, der in seiner Forschung das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft aus bildwissenschaftlicher Perspektive untersucht, siehe: Wendler, Reinhard; Bernd Mahr: Bilder zeigen Modelle-Modelle zeigen Bilder, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München 2010. S. 183-206; sowie: Reinhard Wendler: Das Modell. Zwischen Kunst und Wissenschaft. München 2013; vgl. zudem: Trummer, Thomas: Artwork based on Models, in: Ursula Krinzinger (Hrsg.): post_modellismus: Models in Art/Modelle in der Kunst. Wien 2005, übernommen von: Roelstraete, Dieter: Mikrologische Betrachtungen. Mass-Nahmen der Utopie, in: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. S. 197-205, hier S. 200 oder: Schmidt-Wulffen, Stephan: ...die Welt bedeuten... Modelle in der Kunst der Gegenwart, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 33-41. Schmidt-Wulffen spricht dem Modell als solches eine metonymische Verweisstruktur zu (In der deutschen Sprache stammt der Begriff der Metonymie aus der Rhetorik. Dort bezeichnet er die Ersetzung des eigentlichen Ausdrucks durch einen anderen, der in naher sachlicher Beziehung zum ersten steht, vgl.: Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Zürich 2003. S. 1076.). Modelle seien nach Schmidt-Wulffen Stellvertreter für etwas anderes, die als Andeutung auf das Gemeinte verweisen, vgl.: Schmidt-Wulffen, Stephan: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Diss, Köln 1987. S. 176. Auch Lisa Lee verwendet den Begriff der Metonymie für Genzkens modellartige Arbeiten. Sie deutet Genzkens Betonserie als Metonymie für Architektur und schlussfolgert, dass die Serie deshalb eine größere Nähe zur Architektur als zu Modellen habe, vgl.: Lee, Lisa: Make Life Beautiful, in: October. 2007. S. 53-70, hier S. 54; siehe auch Lisa Lee: Isa Genzken. Model Citizen, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 254-273.

¹⁷⁶ Zum Begriff der Kleinplastik siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III, Leipzig 1991. S. 778-782.

rezeptionsästhetische Lesart, die die Technik der Verkleinerung hervorruft, spricht das Miniaturformat, durch das der körperliche Zugang zur Skulptur mit einer Lesart erweitert wird, welche die Imaginationsfähigkeit des Betrachters aktiviert.

Fasst man das Stahlgestell nicht als autonomes Element der Skulptur auf, sondern als funktionales Objekt, nämlich als Sockel, so erscheint die architektonische Betonform plötzlich im Miniaturformat. Die Auslegung des Gestells als Sockel bewirkt, dass der Fokus auf dem Betonobjekt liegt, das, nun unabhängig von seinem Podest, als einzelnes Objekt betrachtet wird. Es erscheint in einem verkleinerten Maßstab, da die sich in einem tektonischen¹⁷⁷ Verhältnis zueinander verhaltenden, fragmentarischen Betonwände der Skulptur „Marcel“ eine architektonische Form¹⁷⁸ ergeben. Der Betrachter sieht die 63 cm hohe Betonform in leichter Unteransicht, denn das Gestell endet auf einer Höhe von 139 cm. Architektonisch ist das Betonobjekt, da es auf tektonischen Elementen beruht, die den strukturellen Aufbau der sich geometrisch zueinander verhaltenden Betonelemente sichtbar machen. Sie bilden einen Innenraum, der klar von einem Außenraum unterschieden werden kann. Bei „Marcel“ bilden drei miteinander verbundene, leicht schräg nach außen verlaufende und sich öffnende Wände einen Innenraum. Genzken staffelte die linke Wand derart, dass der Blick zentralperspektivisch gelenkt wird. Dabei verstärkt die Schichtung der einzelnen, tektonischen Bauelemente den Eindruck einer architektonischen Struktur, denn erst die Zersetzung der Tektonik (das heißt des architektonischen Aufbaus) macht die architektonische Gestaltung der Skulptur bewusst. Die architektonische Gestalt der Skulptur wird deutlicher, wenn man sie im Kontext der Betonserie betrachtet. Viele der Skulpturen zeichnen sich, wie auch „Marcel“, durch das Fehlen der als Fassade definierbaren Vorderseite aus, durch das der Betrachter Einblick in den von drei Seiten eingeschlossenen, dachlosen Raum bekommt. Bei Anderen hingegen ließ Genzken bloß einen kleinen Spalt, durch den man in einen klar vom Außenraum abgrenzbaren Innenraum schauen kann. Dies ist beispielsweise bei der Skulptur „Bild“ (1989) der Fall. Die, inklusive Gestell, 263 cm große Skulptur ist nicht nur ca. 60 cm höher, sondern auch 120 cm breiter (263x160x77 cm) als „Marcel“. Nach demselben Schichtprinzip wie bei „Marcel“ goss Genzken eine oben offene, rechteckige, massive Form, ließ aber eine Ecke der Querseite offen. Dadurch wird

¹⁷⁷ „Tektonisch“ bezeichnet in der Architektur den strukturellen Aufbau eines Gebäudes, wobei die Einzelteile technisch und formal eine künstlerische Einheit bilden, siehe: Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 460.

¹⁷⁸ Zum Begriff der „architekturbezogenen Kunst“ siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 244. Dort wird die „architekturbezogene Kunst“ als Gegenstand definiert, „der seine Bedeutung und Wirkung nicht aus seiner Bindung an die Architektur, sondern aus einer durch die Architektur vermittelten Bindung an die jeweiligen Lebensprozesse des Menschen selbst erhält.“; Markus Stegmann arbeitet die begriffliche Differenzierung von architektonischen Skulpturen sowie von skulpturaler Architektur auf. Im Unterschied zur rein „tektonischen Skulptur“, die „ausbalancierte Massen und eine gleichmäßige Lastenverteilung“ aufweisen würde, würden auch „architektonische Skulpturen“ ein ähnliches Formenvokabular wie die tektonische Skulptur haben. Allerdings würden letztere „wiedererkennbare Architekturmerkmale“ aufweisen: Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 27f.

nicht nur der durch eine Abgusstechnik entstandenen Aufbau der rissigen Betonwände sichtbar, sondern auch ein rechteckiger schmaler Innenraum geschaffen, der der Skulptur sein architektonisches Äußeres verleiht.

Dass man die abgegossene, geometrische Form als eine architektonische liest, bewirkt, dass man sie nicht buchstäblich, sondern in einem verkleinerten Maßstab, sprich als verkleinertes Gebäude wahrnimmt. In leichter Unteransicht zu sehen, ähnelt die etwas mehr als einen halben Meter hohe Skulptur nun einem verkleinerten Betongebäude, denn seine architektonische Form und sein aus dem Städtebau entnommenes Material haben einen Wiedererkennungswert. Sie verweisen auf eine Architektur, die aus der Nachkriegszeit bekannt ist, in der Genzken aufwuchs und in der man in kurzer Zeit flächendeckend Betongebäude baute, um möglichst schnell Wohnraum in den ausgebombten Städten zu schaffen. Auch die porös wirkende, rissige Oberflächenbeschaffenheit erinnert an verfallene, nicht renovierte Gebäude. Das ruinöse Erscheinungsbild von „Marcel“ wird im nächsten Unterkapitel näher analysiert. An dieser Stelle soll interessieren, dass der poröse, fragmentarische Betonquader Assoziationen an zerstörte Betongebäude aus der Nachkriegszeit hervorruft. Genzken goss die Gebäudeform nicht 1:1, sondern in einem verkleinerten Maßstab ab. Das Miniaturformat ermöglicht, die zerstörte Gebäudeform auf einen Blick zu veranschaulichen. Es verleiht der Skulptur somit einen modellhaften Charakter.

Von einem Modell erwartet man, dass es nicht auf dem Boden, sondern erhöht präsentiert wird. Auch der architektonische Betonquader von „Marcel“ sitzt auf einem Stahlgestell, allerdings so hoch, dass eine leichte Unteransicht entsteht. „Marcel“ weist aufgrund seines verkleinerten Maßstabes und seiner architektonischen Form eine hohe Ähnlichkeit mit einem Architekturmodell auf. Allerdings verwundert die uneindeutige Sockelsituation, die ruinenhafte Gestalt in diesem Kontext sowie das Fehlen von zusätzlichen Elementen, die Größenunterschiede verdeutlichen. Aus diesem Grund bezeichne ich die architektonische Skulptur „Marcel“, fasst man das Gestell als funktionalen Sockel auf, als architektonische Kleinplastik, die sich an das Format des Architekturmodells anlehnt. Stegmann unterscheidet architektonische Skulpturen im Miniaturformat von großen architektonischen Skulpturen, die begehbar sind. Da „Marcel“ als umrundbare und zugleich imaginär begehbare Skulptur beide Rezeptionsweisen gleichzeitig aufweist, wie bereits in Kapitel 2.1. erläutert, ist sowohl der Begriff der architektonischen Kleinplastik treffend, als auch seine begriffliche Bestimmung als begehbare bzw. körperlich erfahrbare, architektonische Skulptur.¹⁷⁹ An dieser Stelle soll die Lesart von „Marcel“ als „architektonischer Skulptur“ im Zentrum stehen, die es erlaubt, den miniaturisierten Innenraum der Skulptur, der sich durch architektonisch aus der Lebenswelt des Betrachters wiedererkennbare Architekturelemente auszeichnet, imaginär zu erschließen.

¹⁷⁹ Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 215f.

Aus welchem Grund kann der Modellbegriff hilfreich sein? Etymologisch betrachtet stammt der Begriff des Modells¹⁸⁰ vom lateinischen Begriff „modello“, der mit „Muster“, „Vorbild“, „Typ“, „Entwurf“, „Nachbildung“ übersetzt werden kann. In der bildenden Kunst bezeichnet er ein Objekt künstlerischer Nachbildung und umfasst die Entwurfsskizze in verkleinertem oder originaleem Maßstab. In der Bildhauerei wird er als Begriff für die originalgroßen Bildwerke aus knetbarem Material verwendet, die in Originalgröße realisiert oder als Abguss in eine dauerhafte Form gebracht werden. In unserem Fall wäre das die Holzform, die Genzken für „Marcel“ abgegossen hat. In der Architektur bezeichnet er den Sammelbegriff des Architekturmodells sowie die Entwurfzeichnung. Beide repräsentieren eine bauliche Umwelt in abstrakter Darstellung, das heißt in verkleinerter Form. Das Architekturmodell hat die Funktion, ein Gebäude (oder eine Stadt) originalgetreu, dreidimensional und maßstabsgerecht verkleinert wiederzugeben oder, in seltenen Fällen, ein fertig gestelltes Gebäude abzubilden. Als Entwurfmodell dient es der Veranschaulichung eines Bauplanes. Klassische Architekturmodelle werden in der Regel in Holz, Stein, Gips, Wachs oder Kork angefertigt.¹⁸¹ Im Architekturkontext befindet sich das Modell zwischen Prozess und Form, zwischen Konzeptualisierung und Kontextualisierung. Sein Zustand ist noch der eines Projektes und doch bereits nahe an der Verwirklichung.¹⁸² Das Architekturmodell ist demnach auf der einen Seite autonom und funktionslos und auf der anderen Seite auf Realisierbarkeit angelegt, auch wenn diese nur theoretisch denkbar und praktisch nicht umsetzbar ist, auch wenn dessen Realisierung also nur im Modus des „Als-ob“ besteht.

In den vergangenen Jahren widmeten sich einige Ausstellungen dem Thema des Modells in der Bildenden Kunst, wie zum Beispiel 2002 der Kunstverein Hannover mit der Ausstellung „Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell“¹⁸³ oder 2005 die Fondation Beyeler mit der umfassenden Ausstellung „ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute“¹⁸⁴. Beide Ausstellungen präsentieren das künstlerische Modell als ein Medium, das einen theoretischen Bezug zur Realität aufweist, der allerdings keine praktische Umsetzung beinhaltet. „Modellhaftigkeit hieße damit: Partizipation an der Struktur der Realität genau in dem Maß, das nötig ist, um den Transfer zwischen der Welt des Betrachters und der des Kunstwerks zu initiieren, aber Verweigerung gegenüber der Möglichkeit, das Angebotene bruchlos in die

¹⁸⁰ Die folgenden Ausführungen zum Begriff des Modells wurden entnommen aus: Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992. S. 788f.

¹⁸¹ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 246; Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 57; Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009. S.42.

¹⁸² Der Architekt Nikolaus Hirsch, zitiert nach: Roelstraete, Dieter: Mikrologische Betrachtungen. Mass-Nahmen der Utopie, in: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. S. 197-205, hier S. 199f.

¹⁸³ Kunstverein Hannover (Hrsg.): Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell. Hannover 2001.

¹⁸⁴ Brüderlin, Markus: Fondation Beyeler (Hrsg.): ArchiSkulptur. Ostfildern 2004.

Wirklichkeit hinein verlängern zu können."¹⁸⁵ Was bedeutet dies für den Modellcharakter der Skulptur „Marcel“?

Auch „Marcel“ liefert keinen Hinweis darauf, dass das in Miniaturformat gestaltete Betongebäude realisiert werden könnte. Eher im Gegenteil: Denn seine Bausubstanz ist verfallen. Ein durchgehender Riss verläuft fast in der Mitte horizontal von der linken Seitenwand zur Rückwand. Ferner ist der Innenraum kein geschützter. Das Dach sowie die Vorderseite fehlen komplett. Auch die Oberflächenbeschaffenheit der Betonwände ähnelt eher einem Rohbau, der sich entweder in einem Entstehungsprozess befindet, oder einem Gebäude, das dem Verfall überlassen worden ist.¹⁸⁶ Genzken bemalte eine kleine Stelle der linken Innenseite und der Rückseite mit weißer Farbe, was den Eindruck einer unverputzten Wand oder von beschmierten Hausfassaden im öffentlichen Raum verstärkt. Modelle von zerstörten Gebäuden sind im Architekturkontext ungewöhnlich. Architekturmodelle werden für gewöhnlich in erhöhter Position präsentiert. Auch „Marcel“ befindet sich erhöht auf einem Stahlgestell, das unter anderem die Funktion eines Sockels übernimmt. Allerdings endet das Gestell etwas unterhalb der Augenhöhe des Betrachters, so dass das 63 cm hohe Betonobjekt in leichter Untersicht gesehen wird. Diese verleiht ihm einen massiven und zugleich monumentalen Charakter. Architekturmodelle werden in der Regel aus nicht massiven Materialien gebaut, die es erlauben, Feinheiten und Details in verkleinertem Maßstab auszuarbeiten. „Marcel“ wurde allerdings gegossen; ein Verfahren, das nur wenig Spielraum für Feinarbeit zulässt. Zudem besteht die Skulptur aus einem massiven, sehr stabilen Material, nämlich aus Beton. Ein Material, das aus dem Städtebau bekannt ist. Es besteht also aus einem Material, das seine Beschaffenheit als Endresultat mit impliziert und nicht, wie man es bei einem Architekturmodell vermuten würde, aus einem fragileren Material, das dazu gedacht ist, in Beton realisiert zu werden.

Besonders das klassische Architekturmodell, das in der Architekturtheorie bisher kaum wissenschaftlich wertgeschätzt und bearbeitet wurde, da es bisher nur als Werkzeug oder Stellvertreter für zu realisierende Projekte galt¹⁸⁷, arbeitet mit Techniken des verkleinerten Maßstabs, um Grund- und Aufrisse als Gesamtbild zu veranschaulichen. Ein weiteres Merkmal aus dem Metier des klassischen Modellbauers, also dem Architekturmodell, sind figürliche Elemente, die

¹⁸⁵ Berg, Stephan: Architektur als Denkmodell, in: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Archisculptures. Hannover 2002. S. 9.

¹⁸⁶ Vanessa Joan Müller interpretiert Genzkens jüngste Arbeiten mit Walter Benjamins Terminologie seines Trauerspielbuches (1928), in dem der Begriff der Allegorie im Zentrum steht. Die Allegorie bezeichne „das Trümmerhafte“ des barocken Trauerspiels, welche Vanessa Joan Müller auf den fragmentarischen, ruinösen Charakter von Genzkens Werk überträgt; siehe: Vanessa Joan Müller: Allegorie und Alltag, in: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007. S. 166-169, hier S. 167.

¹⁸⁷ Vgl. die umfassende Ausstellung zum Architekturmodell, die 2012 im Deutschen Architekturmuseum stattfand: Elser, Oliver; Petra Cachola Schmal (Hrsg.): Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, Kleine Utopie. Zürich 2012.

Größenunterschiede kenntlich machen. Doch anders als Genzkens frühe, architektonische Gipsplastiken (Abb. 20), neben die sie kleine Figuren stellte oder anders als bei der jungen Serie „Fuck the Bauhaus“, wo Genzken Gegenstände wie Bäume oder kleine Steine neben hochhausähnlichen Gebilden platzierte, um Größenunterschiede zu verdeutlichen, fehlt bei der Betonserie ein eindeutiger Hinweis auf diese klassische Technik des Architekturmodells. Wie bereits in Kap. 2 erläutert, nahm Genzken 1986, also in dem Jahr, in dem sie mit der Betonserie (1986-1991) begann, an einem Skulpturenwettbewerb für den öffentlichen Raum Kölns teil. Für diesen reichte Genzken eine Fotomontage mit dem Titel „Projekt Stoffel“ ein (Abb. 21), auf der eine der ersten Betonskulpturen „Modell für eine Gartenskulptur“ in einer parkähnlichen Umgebung zu sehen ist. Genzken integrierte eine Fotografie von sich neben der dort übergroß aussehenden Skulptur, die den Eindruck erweckt, der Größe eines Gebäudes zu entsprechen. Anders als bei einigen Gipsarbeiten und anders als bei dieser Fotografie, entschied sich Genzken allerdings bei der Betonserie dafür, Figuren wegzulassen, die den Maßstab der modellähnlichen Skulpturen kenntlich machen könnten. Die Auffassung, dass sich die Betonserie und die Skulptur „Marcel“ an das Format des Modells anlehnt, wird auch gestützt durch Genzkens Entwurf für eine Skulptur im öffentlichen Raum, für die sie 1988 eine fragmentarische, übergroße Betonskulptur in Torform vorsah. Sie sollte einen Durchgang über der Autobahn Amsterdams bilden (Abb. 22), durch den die Autos durchfahren sollten.¹⁸⁸ Die Tatsache, dass Genzken also diese Skulptur sowie die Gartenskulptur für eine konkrete Umsetzung im öffentlichen Raum vorsah und zwar nicht als kleinformatige Skulptur, sondern als großformatige, begehbare, architektonische Skulptur, spricht unter anderem für den Modellcharakter der gesamten Betonserie. „Marcel“ Modellcharakter wird demnach nicht nur aufgrund seines Miniaturformates, sondern auch im Kontext von Genzkens Frühwerk, sowie, wie ich an späterer Stelle erläutern werde, auch im Kontext ihrer jüngsten Arbeiten deutlich. An dieser Stelle muss allerdings betont werden, dass Genzkens Arbeiten aus den oben genannten Gründen keine klassischen Architekturmodelle sind. Vielmehr hat das Modell hier den Status eines künstlerischen Konzepts. Schließlich agiert Genzken als bildende Künstlerin und nicht als Architektin.

„Marcel“ Miniaturformat rückt die Skulptur nicht nur in die Nähe von Architekturmodellen, sondern auch in die Nähe der „Kleinplastik“. Doch wieso ist der Begriff der Kleinplastik naheliegend, wenn die Skulptur eine übergroße Gesamthöhe aufweist und die Betonform etwas über einen halben Meter hoch ist? Kleinplastik ist eine Form der Kleinkunst.¹⁸⁹ Galt die Kleinplastik als eine Tätigkeit des plastischen Gestaltens ursprünglich aufgrund ihres dekorativen, schmückenden Charakters zur Angewandten Kunst, entwickelte sich die angewandte Kleinplastik im Laufe der Zeit zu einer eigenständigen Gattung der Bildhauerei.¹⁹⁰ Nicht etwa aufgrund seiner Größe weist „Marcel“ eine Nähe zur Kleinplastik auf, sondern vor allem, wie es auch beim Architekturmodell der Fall ist, aufgrund seines verkleinerten

¹⁸⁸ Galerie Zacheta (Hrsg.): Die Erweiterung des skulpturalen Raums, Warsaw: Galerie Zacheta, 1992, S. 30-35.

¹⁸⁹ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III, Leipzig 1991. S. 778-782.

¹⁹⁰ A.a.O.

Maßstabes. Ähnlich wie bei der lebensgroßen Plastik liegt die Besonderheit der Kleinplastik in ihrer Größe und ihrer daraus resultierenden, sinnlichen Rezeptionsweise.¹⁹¹ Die Kleinplastik ist weder nach ihrer Größe, ihrem Maß oder dem Volumen normierbar. Vielmehr ist sie durch das Maß der ihr spezifisch eigenen Handhabbarkeit bestimmt.¹⁹² Aufgrund ihrer besonders kleinen Größe oder ihres verkleinerten Maßstabes ermöglicht die Kleinplastik eine Nähe, Unmittelbarkeit und Intimität im rezeptiven Umgang. Aus diesem Grund fordert sie besonders zum taktilen Erlebnis auf.¹⁹³ „Marcel“ ist ca. einen halben Meter groß und gehört daher nicht zu der Sorte Kleinplastik, die zu einem speziell taktilen Erlebnis herausfordert. Zwar lädt die poröse Oberfläche zum detaillierten Sehen ein, ein Phänomen, das bereits in Kap. 1.2. beschrieben ist. Seine ungleichmäßige, raue Beschaffenheit sorgt für einen haptischen Eindruck, verhindert allerdings den Wunsch, das Objekt zu berühren. Was „Marcel“ Kleinplastik-Charakter vielmehr auszeichnet, ist nicht seine Intention einer spezifisch taktilen Erfahrung, sondern sein verkleinerter Maßstab, der den Betrachter dazu veranlasst, nicht mehr nur seine eigene Körpergröße in Relation zum übergroßen, schmalen Objekt zu setzen, sondern sich vorzustellen, wie das Gebäude aussehen würde, wenn es in Originalgröße realisiert wäre. Es ist also nicht nur eine leibhaftige Raumerfahrung, die das formal reduzierte Objekt „Marcel“ ermöglicht, sondern auch eine imaginäre. Denn der Betrachter stellt sich vor, wie es wäre, den miniaturisierten Innenraum zu durchlaufen.¹⁹⁴ Modelle und das Miniaturformat gehören, auch wenn es sich um große Skulpturen in verkleinertem Maßstab handelt, zur Gattung der Kleinplastik, wenn sich der in der Realität an der eigenen Körpergröße gemessene Maßstab verschiebt, indem er sich verkleinert. Der verkleinerte Maßstab schafft eine körperliche Distanz, denn in der Verkleinerung verkürzt sich die eigene Perspektive.¹⁹⁵

Durch die Verkleinerung der architektonischen Form von „Marcel“ rückt das Gebilde aus Beton außerhalb der Reichweite des Körpers. Deshalb vergrößert der Betrachter das Objekt in seiner Vorstellung. Wenn man es bewohnen und benutzen würde, entspräche es der Größe eines Gebäudes. Das Objekt rückt in die Ferne und der Betrachter nimmt eine distanzierte Haltung zu ihm ein; eine Wahrnehmungsform, die, wie in Kapitel 2.1. erläutert wurde, auch durch die Sockelfunktion des Gestells hervorgerufen wird. Man verhält sich nicht mehr körperlich zum Modell, sondern

¹⁹¹ A.a.O. S. 779.

¹⁹² A.a.O. S. 779.

¹⁹³ A.a.O. S. 779.

¹⁹⁴ Der Künstler Timm Ulrichs beschreibt in seinem Text „Wahre Größe im Kleinen“, den er anlässlich der Fellbach-Triennale zur Kleinplastik 1986 schrieb, dass die Kleinkunst aufgrund ihrer Dreidimensionalität zwar realitätsnäher als der Imaginationsraum eines Buches oder der Illusionsraum eines Bildes sei, sie aber zugleich eine Distanz zum Betrachter auslösen würde. Denn Kleinkunst im Sinne von Kunst im Kleinformat sei Kunst nach Augen-Maß und nicht nach Körper-Maß. Vgl. Ulrichs, Timm: Wahre Größe im Kleinen, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 27-32, hier S. 32.

¹⁹⁵ Vgl. Schneckenburger, Manfred: Fingermaß und Matterhorn. Ein doppelter Aufschwung der kleinen Skulptur, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 15-20, hier S. 15; vgl. auch Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen der feststellt, das künstlerische Modell würde sich durch die Aktivierung der Assoziationskraft des Betrachters auszeichnen: Schmidt-Wulffen, Stephan: ...die Welt bedeuten... Modelle in der Kunst der Gegenwart, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 37.

erlebt Architektur im Miniaturformat und damit in Gestalt eines verkleinerten, dreidimensionalen Bildes, das imaginär¹⁹⁶ erschlossen wird.

Das Miniaturformat entspricht keinem Handlungs-, sondern einem Vorstellungsraum. Es hilft dem Betrachter, sich vorzustellen, wie es wohl wäre, wenn das Gebäude, das man hier in kleinem Maßstab sieht, in Originalgröße verwirklicht wäre. Der Betrachter wird demnach dazu animiert, sich gedanklich in die miniaturisierte Situation hinein zu versetzen und seine körperliche Beziehung zum verkleinerten Objekt zu relativieren. Das Miniaturformat von „Marcel“ verleitet den Betrachter einerseits dazu, seine eigene reale Größe als eine verkleinerte zu imaginieren, die in einem stimmigen Verhältnis zum miniaturisierten Objekt steht. Andererseits imaginiert er eine vergrößerte Version des verkleinerten Gebäudes; eine, die einem realen Gebäude entspricht. Das Miniaturformat aktiviert demnach die Imaginationsfähigkeit des Betrachters, die ihn dazu veranlasst, gedanklich die Möglichkeit der Realisierung, die das Modell veranschaulicht, auszuformulieren. Doch die Modellhaftigkeit von „Marcel“ ist hier nicht als Realisierung eines Entwurfs zu verstehen, wie der klassische Modellbegriff vorgibt, sondern vielmehr als Endresultat: Seine tektonische Struktur und sein verkleinerter Maßstab rücken es in die Nähe des Architekturmodells, seine ruinenhafte, verkleinerte Erscheinung, seine skulpturale Präsentation in leichter Untersicht auf einem sockelähnlichen Gestell und die fehlende Anwendung von Techniken des Modellbauers hingegen in den Bereich der Kleinplastik.

In Kapitel 2.1. und 2.2. wurde erläutert, dass „Marcel“ den Betrachter auffordert, zum einen die Skulptur aus der körperlichen Ferne, also aus der räumlichen Distanz, zu betrachten sowie sie gehend in der Rundumsicht zu erleben, was Raumstrukturen und die eigene Anwesenheit vergegenwärtigt. Erläutert wurde allerdings auch, dass die Skulptur den Betrachter auch dazu auffordert, sie in unmittelbarer Nähe zu betrachten, um die detaillierte Gestaltung der Skulptur zu sehen. Denn er muss nah an die Skulptur herantreten, um die rissige, poröse, an einigen Stellen mit Farbe bestückte Oberfläche zu sehen, durch die ein kompositorisches Verhältnis entsteht. Auch das Miniaturformat lädt den Betrachter zu dieser rein visuell ausgerichteten Lesart ein, die den Fokus auf das Detail lenkt. Denn die geschichtete Innenseite der drei tektonischen Wandelemente bemerkt man nur, wenn man nah vor der Skulptur steht. „Marcel“ fordert den Betrachter also nicht nur zu einer Rezeptionsweise auf, bei der die Imaginationsfähigkeit des Betrachters aktiviert wird, sondern auch zu einem detaillierten Sehen, bei dem das Augen- und nicht mehr nur das Körpermaß zählt. In Kap. 2.2. wurde diese Fokussierung auf das Detail als eine Betrachtungsweise analysiert, die sich von der ästhetischen, körperlich ausgerichteten Erfahrung von Minimal-Art-Objekten unterscheidet. Besonders Robert Morris kritisiert in „Notes of Sculptures“ eine rein visuell ausgerichtete Lesart von kleinformatiger Kunst, die auf das Detail fokussiert ist. Denn je kleiner das Objekt sei, desto kleiner sei das räumliche Sichtfeld des

¹⁹⁶ Zum Begriff der Imagination als Topos der ästhetischen Erfahrung siehe: Fontius, Martin: Einfühlung/Empathie/Identifikation, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2000. S. 121-141.

Betrachters. In diesem Betrachtungsmodus tritt er näher an das Objekt heran, was zur Folge hat, dass eine leibliche Einbindung in die räumliche Situation verloren gehe.¹⁹⁷

Festzuhalten bleibt: Der Betrachter geht zwar näher an das Objekt heran. Doch obwohl er in unmittelbarer Nähe zum Objekt steht, schafft er eine (körperliche) Distanz zum Objekt. Denn er erlebt das Objekt nicht mehr in Relation zu seiner eigenen Körpergröße. Vielmehr entsteht ein imaginärer Maßstab. Er stellt sich die reale Größe des Objekts als eine vergrößerte vor sowie seine eigene Größe als verkleinert. Der Betrachter ist kein Handelnder mehr, insofern er das Objekt und die durch das geometrische Objekt erfahrenen Raumstrukturen in der Bewegung und damit körperlich aktiviert erlebt. Dies ist der Fall, wenn er „Marcel“ aus der räumlichen Distanz sieht, sich bewegend zum schmalen, vertikalen Objekt verhält, das er in Relation zu seiner eigenen Körpergröße setzt und den Sockel als geometrisches Element der Skulptur wahrnimmt. Vielmehr wechselt er in der Fokussierung auf das Miniaturformat des Betonobjekts zu einer rein visuell ausgerichteten Lesart, bei der das Augen- und nicht das Körpermaß zum Maßstab der Betrachtung wird.

Deutlich wurde bisher, dass sich der Betrachterbezug über Genzkens unterschiedliche Handhabung und Gestaltung von Größenverhältnissen definiert. Die Betonserie spricht den Betrachter auf zwei Weisen an: zum einen über die Größe der Objekte, die die Körpergröße des Betrachters leicht überragt und seiner schmalen vertikalen Ausrichtung, die dem menschlichen Körperbau ähnlich ist. Der Betrachter gleicht das relativ große Objekt also mit seiner menschlichen Körpergröße ab. Zum anderen wendet Genzken aber auch das Miniaturformat an, und zwar über die Gestaltung des Betonobjekts als Modell. Mit einem rein visuell ausgerichteten Wahrnehmungsmodus tritt der Betrachter nah an das Objekt heran, das in seiner Modellhaftigkeit nun gedanklich vergrößert wird. Seine eigene Körpergröße stellt er sich als eine verkleinerte vor. Die Rezeption der Betonserie changiert also zwischen körperlicher Wahrnehmung und Imagination, zwei Rezeptionsweisen, die sich an der menschlichen Körpergröße orientieren.

¹⁹⁷ Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 103ff.

Exkurs: Die überdimensionale Größe

An dieser Stelle folgt ein Exkurs zu Arbeiten, bei denen Genzken nicht das Miniaturformat wählte, sondern, im Gegenteil, mit einer Größe arbeitet, die die Körpergröße des Betrachters übersteigt. Er soll deutlich machen, inwiefern Genzken den Betrachterbezug auch dort unter anderem über die Verschiebung von Größenverhältnissen definiert.

Nach der Gips- und Betonserie folgten in den neunziger Jahren neben einer Reihe von Epoxidarbeiten und weiteren Betonarbeiten mit dem schlichten Titel „Fenster“ (1990) (Abb. 23), die Serie „Venedig“ (1993) (Abb. 24). Genzken produzierte die Serie nicht im Miniaturformat, sondern in Übergröße. Sie besteht aus in einem rechten Winkel zueinander stehenden, vertikal-rechteckigen und eine Gesamthöhe von 3,50 Meter einnehmenden Fenster-Rahmen aus Epoxidharz. Das Format der Übergröße spielt bei Genzken jedoch vor allem bei Arbeiten eine Rolle, die für den öffentlichen Raum vorgesehen sind.¹⁹⁸ Allen gemeinsam ist, dass Genzken für den Betrachter gewohnte Größenverhältnisse vergrößert und dadurch verschiebt. Das ist beispielsweise bei der bereits erwähnten, unter anderem in Leipzig, New York und Baden-Baden aufgestellten „Rose“ (1993) (Abb. 25) der Fall¹⁹⁹, oder aber beim Entwurf „Wäscheleine für Frankfurt“ (1991), den Genzken für Hans Ulrich Obrists und Kasper Königs Publikation „Der öffentliche Blick“²⁰⁰ entworfen hat. Dafür plante Genzken zwei Bankgebäude, die Commerzbank und die Hessische Landesbank, mit einem Stahlseil zu verbinden, das einer Wäscheleine ähnelt (Abb. 26). An diesem sollte ein 4x8m großes, perforiertes Tuch befestigt werden; ein Bild für das Sprichwort des Geldwaschens. Die reale Größe der beiden Banken wirkt hier in Kombination mit der übergroßen Wäscheleine verkleinert. Ein ähnlicher Effekt stellt sich bei der Arbeit „Tulips for Amsterdam“ (1988) ein, die Genzken im Rahmen eines öffentlichen Wettbewerbs der Stadt Amsterdam entwarf (Abb. 27)²⁰¹. Genzken sah für die Autobahn, die von Köln nach Holland führt, vier sich über die Autobahn biegende, bunte Tulpen vor, die sich im Winde bewegen.²⁰² Aus finanziellen Gründen wurde ihr Vorschlag allerdings abgelehnt. Ähnlich wie bei der Rose bewirkt die Übergröße der Tulpen, dass die reale Umgebung eine verkleinerte Gestalt annimmt. Genzken verändert demnach aus dem Alltag bekannte Größenverhältnisse und platziert die übergroßen Objekte derart im öffentlichen Raum, dass man ihre Größe nun an der städtischen Umgebung und nicht mehr an der eigenen Körpergröße misst. Genzkens Entwurf „Tor für Amsterdam“ (1988) (Modell für Autobahn Amsterdam), der ein Jahr vor „Marcel“ entstanden ist, veranschaulicht diesen Effekt besonders. Genzken konzipierte ein brüchig

¹⁹⁸ Einige wurden aus unterschiedlichen Gründen nicht umgesetzt.

¹⁹⁹ Im Gegensatz zu Baden-Baden, wo die Skulptur noch heute steht, war sie in Leipzig und New York nur temporär zu sehen.

²⁰⁰ Von Loeffelholz, Bernhard; Brigitte Oetker (Hrsg.): Der öffentliche Blick, Idee und Redaktion: Kasper König, Hans Ulrich Obrist. Jahresring 38, Jahrbuch für Moderne Kunst. München 1991. S. 170ff.

²⁰¹ Obrist, Hans Ulrich; Guy Tortosa (Hrsg.): Unbuild Roads. Ostfildern 1992. S. 33f.

²⁰² Vgl. Isa Genzken, in: Kasper König/Isa Genzken: Aussenprojekte, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 94-107, hier S. 97.

wirkendes Betontor, das über der Autobahn Amsterdams verlaufen sollte, in Übergöße.²⁰³ Die formale Nähe des Tores zur Betonserie unterstützt den Modellcharakter von „Marcel“. Denn die ruinöse Gestalt beider Arbeiten erweckt den Eindruck, es mit Objekten zu tun zu haben, die nicht realisiert werden sollen.

Trotz aller Ähnlichkeit mit einem Architekturmodell, das die Betonskulptur von „Marcel“ vor allem aufgrund seiner Miniaturansicht hat, aber auch aufgrund von wiedererkennbaren Architekturelementen und wegen seines tektonischen Aufbaus, vermittelt die Skulptur nicht den Eindruck als wäre sie auf eine Realisierung ausgelegt. Das ist vor allem der Fall, da sie sich in einem verfallenen, zerstörten Zustand befindet. Im Folgenden wird herausgearbeitet, dass Genzken sich genau aufgrund dieser künstlerischen Technik, einen fragmentarischen Effekt zu erzeugen, der eher einem Resultat nahekommmt als einem Entwurf für ein Gebäude, das potenziell realisiert werden könnte, von der Gruppe der „Düsseldorfer Modellbauer“ unterscheidet. Ein Vergleich beider verdeutlicht auch, dass Genzkens Interesse für den Lebensraum des Menschen und ihre skulpturale Auffassung von Architektur keine Einzelercheinung zu dieser Zeit ist, sondern sich im künstlerischen Umfeld der „Düsseldorfer Modellbauer“ entwickelt hat.

Exkurs: Die „Düsseldorfer Modellbauer“

Manfred Hermes macht die Postmoderne-Debatte um 1980 für ein wachsendes Interesse in den achtziger Jahren an Architektur verantwortlich.²⁰⁴ Aufgrund ihrer eklektizistischen Erscheinung hätte postmoderne Architektur ein kritisches Bewusstsein für die Moderne geschaffen, das auffällig viele Künstler zu dieser Zeit veranlasste auf das Modell als künstlerisches Mittel zurückzugreifen, um städtebauliche Missstände und die damit verbundenen sozialen Probleme zu kritisieren.²⁰⁵

In der Bildhauerei der achtziger Jahre haben vor allem die „Düsseldorfer Modellbauer“²⁰⁶ im Medium des künstlerischen Modells diesen kritischen Zugang zu den Zielen der Moderne und deren flächendeckenden städtebaulichen Umsetzungen in der Nachkriegszeit formuliert. Zu ihnen gehören unter anderem Ludger Gerdes, Harald Klingelhöller, Hubert Kiecol, Wolfgang Luy, Reinhard Mucha und Thomas Schütte.

²⁰³ Galerie Zacheta (Hrsg): Die Erweiterung des skulpturalen Raums. Warschau. 1992, S. 30-35.

²⁰⁴ Hermes, Manfred: Kunstforum. Modelle im öffentlichen Raum, in: Texte zur Kunst. Nr. 16, Oktober 1994. S. 119-125, hier S. 119.

²⁰⁵ Schneckenburger, Manfred: Fingermaß und Matterhorn. Ein doppelter Aufschwung der kleinen Skulptur, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 15-20, hier S. 19.

²⁰⁶ Siehe: Schmidt-Wulffen, Stephan: Models, in: Flash Art, März 1985. S. 70-73; Schmidt-Wulffen, Stephan: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Diss, Köln 1987; Puvogel, Renate: Pflicht und Kür. Denk-Modelle zwischen Skulptur und Architektur, in: Das Kunstwerk, Heft 6, Dezember 1985. S. 12-58.

In der von Kasper König kuratierten, legendären Ausstellung „von hier aus – Neue Deutsche Kunst in Düsseldorf“ (1984)²⁰⁷ wurden die meisten der Modellbauer zum ersten Mal auf einer international wahrgenommenen Großausstellung gezeigt, für die der Architekt Hermann Czech eine bildhafte, bühnenartige Ausstellungsarchitektur anfertigte. Genzken nahm 1981 bereits an der von Kasper König und Laszlo Glozer kuratierten Großausstellung „Westkunst – zeitgenössische Kunst seit 1939“ teil. Wie König in einem Interview mit Brigitte Kölle erklärte²⁰⁸, erachtete sie es als selbstverständlich auch bei „von hier aus“ teilzunehmen. Als sie jedoch hörte, dass dies nicht der Fall sei, und deshalb vor Kasper Königs Bürocontainer einen Sitzstreik veranstaltete, fehlte sie bei „von hier aus“ letztlich. Genzken stellte dann einige Jahre später mit den meisten der „Düsseldorfer Modellbauer“ auf der „Skulptur Projekte Münster“ Ausstellung 1987 aus. Kollektiv nahmen Genzken und die „Düsseldorfer Modellbauer“ 1977/78 an Buchlohs Vorlesung „Phänomenologie und mythologische Formen der Kunst“ teil. Ferner besuchten Genzken und die meisten der Modellbauer die Klasse von Gerhard Richter oder von Klaus Rinke. Somit hielten sie sich an der Akademie im selben Gebäude auf, in dem die Bühnenbild-Klasse und auch die Bernd-und-Hilla-Becher-Klasse ansässig war, die sich beide mit architektonischen Themen beschäftigten. Zu dieser Zeit entstand im Maßstab 1:10 in der Bühnenbildklasse das Modell einer Kirche, die sich in der Düsseldorfer Altstadt befand, sowie das Modell einer Phantasie-Stadt für das Münchner BMW-Museum. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich das Schaffen der „Modellbauer“²⁰⁹ sowie Genzkens skulpturaler Umgang mit Architektur. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden Genzkens Skulptur „Marcel“ vor der Folie der „Düsseldorfer Modellbauer“ besprechen.

Obwohl Genzkens Rückgriff auf das Modell auf ähnlichen Beweggründen basiert, dem Nachdenken über den „öffentlichen Raum“, bedienen sich die „Düsseldorfer Modellbauer“, wie ich in diesem Kapitel darstellen werde, anderer künstlerischer Techniken als Isa Genzken. Inwiefern sich Genzkens Umgang mit dem Modell von dem der „Düsseldorfer Modellbauer“ unterscheidet, soll der folgende Vergleich von Thomas Schütte und Isa Genzken verdeutlichen. Gezeigt werden soll, dass „Marcel“ nicht eine „als Modell getarnte Skulptur“ ist, wie Markus Stegmann treffend die Kunst der „Düsseldorfer Modellbauer“ bezeichnet²¹⁰, sondern eine architektonische Skulptur, die sich Techniken des Modellbauens bedient, aber nicht eindeutig als Modell definiert werden kann. Thomas Schütte bietet sich besonders als Vergleich an, denn seine Arbeiten verdeutlichen, wieso es, im Gegensatz zu Genzkens Arbeiten, legitim ist, seine Skulpturen als „Modelle“ zu bezeichnen. Deutlich werden soll, dass Genzken und die Modellbauer in ihrem Umgang mit dem Modell eine zwar

²⁰⁷ Kasper König (Hrsg.): Von hier aus. Köln 1984.

²⁰⁸ „Wir wollten einen Ausstellungsparcour machen wie ein Kind, das mit Klötzen spielt“, Brigitte Kölle im Gespräch mit Kasper König, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Es geht voran. Kunst der 80er: Eine Düsseldorfer Perspektive. München 2010. S. 199-207.

²⁰⁹ Schmidt-Wulffen, Stephan: ...die Welt bedeuten... Modelle in der Kunst der Gegenwart, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 33-41, hier S. 36.

²¹⁰ Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 163.

für die achtziger Jahre typische Haltung gegenüber der „Öffentlichkeit“²¹¹ vertraten²¹², allerdings unterschiedliche künstlerische Techniken im Umgang mit dem Modell anwendeten.

Wie die anderen Modellbauer, kennt Schütte Genzken noch aus Akademiezeiten, denn auch er besuchte die Klasse von Gerhard Richter. Er wird, so wie einst Genzken, von der Galerie Konrad Fischer vertreten. Neben Skulpturen, die für die Realisierung im öffentlichen Raum vorgesehen sind, gehören Skulpturen in Gestalt des Modells zu seinem Werk, die nicht für eine Ausführung gebaut wurden. An dieser Stelle soll die zweite Kategorie seiner Arbeit interessieren. Schütte zeigte als erster seine Modelle in der von König und Glozer kuratierten Ausstellung „Westkunst“, an der auch Genzken teilnahm. Dort zeigte er die Modelle „Schiff“ (1980) (Abb. 28), „Bühne“ (1980) und „Kiste“ (1980). Aus Geldmangel wurden diese nicht, wie ursprünglich geplant, in Übergröße realisiert. Angedacht war, das „Schiff“ in 9,50 Meter Länge, die „Bühne“ in 12 Meter Länge und die „Kiste“ in 10 Meter Länge zu bauen. Schütte setzte sie letztlich im kleineren Maßstab 1:5 als Modelle um. Alle Modelle sollten benutzbar und begehbar sein.²¹³ In verkleinerter Form blieben die Modelle, deren Modellcharakter Schütte durch kleine Figuren verdeutlichen, also demonstrativ rein hypothetisch.

Das Modell „Studio II“ (1983) (Abb. 29) eignet sich aufgrund seiner formal reduzierten, schmucklosen Formensprache zum Vergleich mit der schlichten, geometrisch-horizontal ausgerichteten Skulptur „Marcel“. „Studio II“ gehört zu einer Werkgruppe von „Studio“-Arbeiten, die zwischen 1983 und 1986 entstanden sind.²¹⁴ Schütte fertigte sowohl die Skulptur als auch den quadratischen Tisch, auf dem sie steht, aus Spanplatten an. Die Oberfläche beließ er, bis auf ein Modell aus der Gruppe, dessen Tischplatte er grün strich, in der Farbigkeit ihres Materials. Die in der Mitte des Tisches platzierte Skulptur stellt ein Gebäude dar, das mit dem Tisch 181x150x130 cm groß ist. Es besteht aus zwei dreigeschossigen, durch schmale Fenster gegliederten Türmen, die von einer durch drei Giebel gekrönten und an den Seiten mit Fenstern ausgestatteten, hutförmigen Attika zusammengehalten werden. Den Eingang bildet ein massives Tor, zu dem eine Treppe führt. Ähnlich wie Genzkens gebäudeartige Skulptur „Marcel“, strahlt auch Schüttes Arbeit eine extreme Monumentalität aus. Doch wird diese nicht durch das Material

²¹¹ Zum Begriff der Öffentlichkeit siehe: Sturm, Arthur: Öffentlichkeit/Publikum, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart 2010. S. 583-637.

²¹² Lisa Lee untersucht und vergleicht in ihrer Dissertation das Phänomen „Öffentlichkeit“ im Werk von Isa Genzken und Thomas Hirschhorn. Ausgehend von Jürgen Habermas „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (1962) untersucht sie die künstlerischen Praktiken beider Werke im Hinblick auf die Frage, welcher Begriff von Öffentlichkeit den Gesamtwerken zugrunde liegt; siehe: Lee, Lisa: Sculpture's Condition. Conditions of Publicness. Isa Genzken and Thomas Hirschhorn. Dissertation. Princeton University. 2012.

²¹³ Schumacher, Rainald: Modelle für eine bessere Welt – Thomas Schütte und die Kunst des Bauens, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hrsg.): Thomas Schütte. Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010. Köln 2010. S. 15.

²¹⁴ Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hrsg.): Thomas Schütte. Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010. Köln 2010. S. 70-75.

hervorgerufen, das, im Gegensatz zu der Beschaffenheit von „Marcel“ aus Beton, eher instabil ist, sondern durch die an sozialistische Bauten erinnernde, wuchtige Größe und die geometrisch durch deklinierte Gebäudeform. Anders als bei „Marcel“, dessen architektonische Referenz durch tektonische Elemente und durch sein Material Beton erzeugt wird, das dem Betrachter aus dem Städtebau bekannt ist, betont das Billigmaterial Holz hier den Status des Modells. Es ironisiert beziehungsweise kontrastiert zu der Macht verkörpernden Monumentalität des Gebäudes.

Auch Schütte wählt ein sockelähnliches Element, hier kein Gestell, sondern einen Tisch, um den Charakter des Modells zu unterstreichen, von dem man erwartet, dass es in erhöhter Position präsentiert wird. Doch wider Erwarten ist der Tisch derart niedrig gebaut, dass man ihn nicht direkt als Sockel definiert. Vielmehr nimmt man seine grüne Platte in Kombination mit dem Gebäude als eine Grünfläche wahr. Diese uneindeutige Situation kennen wir bereits von „Marcel“, bei dem das Gestell einerseits als Sockel und andererseits als ungegenständliches Element der Skulptur gelesen werden kann. Auch wenn beide Sockelelemente formal unterschiedlich gestaltet und aus anderen Materialien gebaut wurden, besteht, wie ich meine, deren Gemeinsamkeiten darin, dass beide Elemente überhaupt eine Sockelfunktion übernehmen, die den Modellcharakter der Skulpturen in den Vordergrund rückt. Zudem formulierte Schütte die Skulptur derart aus, dass die handwerklichen Fertigkeiten, die für die Herstellung von Nöten sind, sichtbar werden. Die Kenntlichmachung des Entstehungsprozesses, der in der handwerklichen Verarbeitung des Holzes besteht, betont hier wieder den Modellcharakter des Objektes.

Schüttes und Genzken's Sockellösungen bezwecken beide eine körperliche Distanzierung des Betrachters sowie eine Aktivierung seiner Imaginationsfähigkeit. Denn bei beiden schrumpft die hier vorgestellte eigene Körpergröße auf die Größe von ein paar Zentimetern, auch wenn bei beiden Arbeiten kleine Figuren fehlen, die den Imaginationsprozess des Betrachters und seine Identifikation mit der Figur erleichtern sowie den Maßstab des Gebäudes unmittelbar veranschaulichen würden.²¹⁵

Doch trotz dieser Gemeinsamkeiten fallen die Unterschiede beider Skulpturen schnell ins Auge. Während Genzken die Lesart von „Marcel“ als Modell durch ein fragmentarisches Erscheinungsbild, einen zu hohen Sockel und das modelluntypische Material Beton erschwert, stellt Schütte den Modellcharakter von „Studio II“ explizit aus.

Diese Beobachtung deckt sich mit den Charakteristika, die den „Düsseldorfer Modellbauern“ zugeschrieben werden. Der Kurator Julian Heynen, der viele dieser Künstler schon sehr früh ausgestellt hat, interpretiert den Sammelbegriff des „Düsseldorfer Modellbauers“ als Bezeichnung für künstlerische Positionen, die eine Problemstellung entwickeln, aber dann aufhören würden. Dahinter stecke die Idee

²¹⁵ Wie auch Genzken setzt Schütte diese Figuren in vielen anderen Modellen ein, um Größenverhältnisse sichtbar zu machen.

des Gedankenmodells, insofern, als dass etwas nicht bis ins letzte Detail ausgearbeitet ist, sondern es eher als Idee oder Gedanke stengelassen wird.²¹⁶ Ich schließe mich Markus Stegmanns Beobachtung an, der schlussfolgert, die „Modellbauer“ seien weniger an klassischen Modellen, als vielmehr an „als Modelle ‚getarnten‘ Skulpturen“²¹⁷ interessiert.

Denn Schütte gestaltete „Studio II“ bis ins kleinste Detail aus. Der Betrachter hat also nicht die Möglichkeit, das Objekt „Studio II“ ungegenständlich zu lesen, so wie es bei „Marcel“ der Fall ist, wenn man den Betonquader und das Stahlgestell als geometrisches Ganzes sieht. Vielmehr liest er es unmittelbar als Gebäude, und zwar nicht auf einer grünen Tischplatte, sondern auf einer Grünfläche. Ein Jahr später integriert Schütte das gleiche Gebäude in verkleinerter, rot angestrichener Gestalt in der Arbeit „Studio II in den Bergen“ (1984)²¹⁸ (Abb. 30). Über einen, auf dem Boden liegenden Haufen Pappkartons warf Schütte ein großes, grünes Tuch, an dessen höchster Stelle er das rote Miniaturgebäude platzierte, vor dessen Eingang sich ein gelbes Band über die grüne Fläche schlängelt. Unmittelbar nimmt der Betrachter die einzelnen Gegenstände nicht als Alltagsobjekte, sondern vielmehr bildlich wahr: das grüne Tuch als bewachsene, bergige Landschaft und das gelbe Band als Weg, der zum Gebäude führt. Mit wenigen Mitteln ergibt sich ein Landschaftsbild, das in seiner provisorischen Gestalt nicht illusionistisch wirkt, sondern noch modellhaft bleibt.

Schütte stellt den Modellcharakter demnach selbst zur Schau. Dies zeigt nicht nur das Miniaturformat des gebauten Gebäudemodells und seine offensichtlich provisorische Handhabung, sondern auch sein für Architekturmodelle typischer Baustoff Holz. Es unterstreicht den Entwurfcharakter des Modells und lässt handwerkliche Details sichtbar werden. Meines Erachtens liegt gerade in diesem Zur-Schau-Stellen des Modell-Formats ein kritischer Ansatz von Schütte gegenüber Macht verkörpernden Bauformen und Bewegungen. Denn das geometrisch-schmucklose, formal reduzierte, monumentale Gebäude wirkt unpersönlich. Ein Effekt, der an nationalsozialistische Bauten oder Sowjetarchitektur erinnert. Das Modell und seine kostengünstige, fragile Materialität kann Ausdruck einer Kritik sein. Denn es kann im Kleinen zeigen, was im Großen zum Scheitern verurteilt ist. Deswegen deute ich die offensichtliche Zurschaustellung des Modellstatus' von „Studio II“ als Kritik an einer politische Macht demonstrierenden Bauweise. Die

²¹⁶ „Diese seltsame Mischung aus Nähe und Distanz“, Brigitte Kölle im Gespräch mit Julian Heynen, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Es geht voran. Kunst der 80er: Eine Düsseldorfer Perspektive. München 2010. S. 286-295, hier S. 291; Hannelore Kersting sieht das Gemeinsame der „Modell-Bauer“ im Prinzip der Relativität. Denn um innerhalb eines Werkes zwischen verschiedenen Realitätsbereichen zu wechseln, bedürfe es relativierender Mittel. Kersting versteht unter relativierenden Mitteln das Spiel mit Größenverhältnissen, die Metapher als Ausdrucksform und vor allem die Einbeziehung von realen Gegenständen in einen abstrakten Kontext, siehe: Kersting, Hannelore: Kunst-Modelle, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 359-367.

²¹⁷ Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 163.

²¹⁸ Vgl. Gerdes, Ludger: Zum „Modell“ bei Thomas Schütte, in: Kasper König (Hrsg.): von hier aus. Köln 1984. S. 24f., hier S. 25.

Modellhaftigkeit von Schüttes Skulptur zeigt, dass das modellhaft Dargestellte nur modellhaft bleiben und nicht Realität werden kann.

Unter anderem kulturkritische Schriften wie Richard Sennetts „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ (1986), auf den sich Künstler wie Ludger Gerdes bezogen²¹⁹, trugen dazu bei, dass „Öffentlichkeit“²²⁰ zu dieser Zeit als Verlust und Verfall wahrgenommen wurde. Auch Hermes führt diese Stadt-Kritik, wie er sie nennt, auf die Zeit des Wiederaufbaus zurück, in der im Namen der Moderne eine als Verhässlichung empfundene Enthistorisierung stattgefunden habe.²²¹ Allen „Modellbauern“ gemeinsam war, dass sie entweder zivilisatorische Maßnahmen (wie etwa städtebauliche Entscheidungen) anprangerten oder eine Verbesserung des kulturellen Lebens anstrebten.²²² Architektur wurde im Kontext ihrer historischen und ideologischen Vergangenheit künstlerisch untersucht.²²³ Dass Genzken diese kritische Haltung gegenüber dogmatisch und utopisch ausgerichteten Bauformen der Moderne beziehungsweise gegenüber einer flächendeckenden rational ausgerichteten, unpersönlichen Nachkriegsarchitektur teilt, wird Thema des folgenden Unterkapitels sein.

Der Vergleich von Schütte und Genzken soll hier zeigen, dass Genzkens Utopie- und Stadtkritik im Zusammenhang mit einer kritischen Haltung gegenüber der Urbanität der Nachkriegszeit steht, die für die Düsseldorfer Bildhauerei der achtziger Jahre charakteristisch ist. Genzkens Stadtkritik wird im Folgenden ferner biographisch erläutert sowie im Kontext des utopisch ausgerichteten Modells im Konstruktivismus und des universalen Ansatzes von Bauhaus beleuchtet. Im Rückgriff auf das Modell nutzt Genzken das Bild der Ruine, dessen geometrische Bauweise an eine Architektur erinnert, die primär funktional ausgerichtet ist. Die zerstörte Bauform ähnelt zwar einem Modell. Aufgrund seines abstrakten Erscheinungsbildes ist es aber keines. Genzken bedient sich also einer fragmentarischen Gestalt, um Kritik an einer mit gesellschaftlichen Idealvorstellungen verknüpften Architektur zu üben, spricht an sozialutopischen, dogmatischen und wenig künstlerischen Spielraum lassenden Bauweisen und ihrer flächendeckenden Umsetzung. Genzken nutzt nicht das Format des Modells, um Kritik zu üben, sondern eine fragmentarische Form. Denn der ruinöse Charakter der Skulptur widerspricht einer potenziellen Realisierung des Gebäudes, worauf das Miniaturformat verweist. Während Genzken ein fragmentarisches, brüchiges Äußeres wählte, um eine kritische Haltung gegenüber

²¹⁹ Kersting, Hannelore: Kunst-Modelle, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 359-367, hier S. 366 (Fußnote 10).

²²⁰ Zum Begriff der Öffentlichkeit siehe: Sturm, Arthur: Öffentlichkeit/Publikum, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart 2010. S. 583-637.

²²¹ Vgl. Hermes, Manfred: Kunstforum. Modelle im öffentlichen Raum, in: Texte zur Kunst. Nr. 16, Oktober 1994. S. 119-125, hier S. 122.

²²² Puvogel, Renate: Pflicht und Kür. Denk-Modelle zwischen Skulptur und Architektur, in: Das Kunstwerk, Heft 6, Dezember 1985. S. 12-58, hier S. 12.

²²³ Schmidt-Wulffen, Stephan: Models, in: Flash Art, März 1985. S. 70.

rein funktional ausgerichteten Bauweisen zu transportieren²²⁴, wählte Schütte eine monumentale, trostlos wirkende, detailliert ausformulierte Gebäudeform, um in Gestalt eines Architekturmodells architektonisch sichtbar werdende Machtverhältnisse kritisch zu beleuchten. Beide Modellformate demonstrieren zum einen ihre Eigenpräsenz als reale, skulpturale Objekte und verweisen zugleich auf die potenzielle Möglichkeit in Originalgröße realisiert zu werden. Beide verharren im Modus des Als-Ob, denn beide Ansätze erlauben es dem Betrachter sich vorzustellen, wie die Arbeiten aussehen würden, wenn sie in Originalgröße realisiert werden würden. Beide verzichten allerdings auf eindeutige Hinweise darauf, dass die Realisierung des Modells ernsthaft in Betracht gezogen wird. Bei Schüttes „Studio“-Arbeiten ist die Realisierung des Modells, genauso wie bei der Skulptur „Marcel“, von hypothetischer Natur. Ist es bei der Betonserie und „Marcel“ die zerstörte Bauform, die dafür spricht, ist es bei Schüttes Modell das Zur-Schau-Stellen des Modellcharakters. Beide Arbeiten beharren auf ihrem Status als künstlerisches Modell und verweigern sich einer Definition als Architekturmodell. Beide sind Objekte der Bildenden Kunst und weniger der Architektur, nicht unbedingt, weil sie auf ihrem Modellcharakter beharren, sondern weil sie den Blick auf gegenwärtige Architektur schärfen. Denn ihr Modellcharakter zeichnet sich nicht nur durch den Modus des Als-Ob aus, sondern auch durch eine Kommentarfunktion. Denn beide Werke kommentieren den gegenwärtigen, architektonischen Lebensraum des Menschen.

Die formal-reduzierten Grundsätze des Minimalismus finden sich hier somit in Gestalt des Modells in einem Kontext wieder, der völlig konträr zu ihren eigentlichen Absichten liegt. In Kap. 2.2. wurde besprochen, dass es zunächst so scheint, als ob es möglich sei, „Marcel“ aufgrund seiner minimalistischen, geometrischen, formal reduzierten Form, (die dann in den Vordergrund rückt, wenn man das Stahlgestell nicht als Sockel, sondern als geometrisches Element der Skulptur auffasst), buchstäblich als ein Objekt im Raum auszulegen, das den Betrachter ausschließlich körperlich aktiviert. Diese Wahrnehmungsform ist zwar möglich, allerdings ist sie nicht die einzige, mit der „Marcel“ gelesen werden kann. Denn das Format des Modells stellt den Anspruch, ein minimalistisches Objekt zu sein, das keine Bedeutung außerhalb seiner Materialität hat, sondern allein durch seine physische Präsenz situativ erfahrbar wird, radikal in Frage. Minimal Art wollte allein aus den ihr eigenen, materiellen Mitteln wirken, als ein Objekt im Raum. Erst durch die situationsspezifische Begegnung mit dem Betrachter, erst durch seinen expliziten physischen „Einbezug“ und seine physische Aktivierung, die sich unter anderem in der Bewegung äußert, kommt dem minimalistischen Objekt eine Bedeutung zu. Die Auslegung des Betonobjekts von „Marcel“ als eine architektonische Form im Miniaturformat bewirkt allerdings, dass man die formal reduzierte Betonform nicht nur als Objekt auslegt, also buchstäblich oder „literalistisch“²²⁵, wie Michael Fried

²²⁴ Siehe Kapitel 2.3.3.1.

²²⁵ Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

minimalistische Kunst nennt, sondern auch als eine Form, die aufgrund ihrer architektonisch wiedererkennbaren Architekturelemente (und aufgrund ihres Materials Beton) auf die Lebenswelt des Betrachters verweist. Dass man diese Form im Miniaturformat sieht, verhindert eine Erfahrung, die sich allein aus der situativen Begegnung zwischen Objekt und Betrachter ergibt. Der Betrachter wird nicht mehr nur körperlich aktiviert, sondern auch seine Imaginationsfähigkeit, die es ermöglicht sich gedanklich in die miniaturisierte Situation hineinzusetzen. Dies geschieht nicht um das Objekt gehend oder aus der Distanz, sondern unmittelbar vor der Skulptur. „Marcel“ ermöglicht es also, zwischen diesen beiden Rezeptionsmodi zu wechseln.

Im folgenden Kapitel soll nun deutlich werden, inwiefern „Marcel“ fragmentarischer Charakter Ausdruck einer Kritik an utopischen Bau- und Kunstformen ist. Sowohl der Rückgriff auf das Format des Modells als auch seine konstruktive Struktur, seine formal reduzierte Gestaltung, spricht für einen Verweis auf die Geburt des Modells in der Bildenden Kunst; den Konstruktivismus, bei dem das Modell eine primär utopische Funktion hat. Inwiefern die fragmentarische Verfassung von „Marcel“ auf die architektonische Lebenswelt des Betrachters verweist, wird hingegen Thema von Kap. 2.3.3.1. sein. Denn die zerstörte Gestalt des Betonquaders erinnert nicht nur an das zerstörte Stadtbild Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem Genzken aufwuchs, sondern auch an die in den sechziger Jahren flächendeckend umgesetzte Bauhaus-Architektur, die das europäische und amerikanische Stadtbild der Nachkriegszeit prägt und die Genzken in ihrem Werk mit skulpturalen Mitteln zum Thema macht.

2.3.3. Dystopien im Kleinen: Die Rolle des Fragments

Dieses Kapitel widmet sich der fragmentarischen Gestalt der Betonserie, die am Beispiel der Skulptur „Marcel“ erörtert wird. Wieso wirkt die Skulptur so, als sei sie dem Verfall ausgeliefert gewesen? Wieso hatte Genzken aus künstlerischer Sicht kein Problem damit, dass der auffällige Riss, der als Resultat des Abgussprozesses die hintere und linke Seite von „Marcel“ durchläuft? Wenn es Genzken um ein architektonisches Aussehen ging, wieso beließ sie die Skulptur mit einer porös aussehenden, unverputzten Oberfläche? Und vor allem: wieso fehlt die vordere Seite und das Dach, das einem Gebäude Schutz geben würde? Aus welchem Grund bemalte sie nur die eine kleine Fläche der linken Innen- und Außenseite mit weißer Farbe und nahm in Kauf, dass dadurch der Eindruck des Unfertigen entsteht?

Buchloh interpretiert die Betonserie als ruinöse Trümmer einer vergangenen Skulptur, die weder melancholisch zurückblickend noch utopisch seien. Aus seiner Sicht greifen sie die Codes und Bedingungen der deutschen Wiederaufbau-

architektur an, die er als utopisch ausgerichtet beschreibt.²²⁶ Genzkens Serie veranschaulicht, dass die gegenwärtige Skulptur in keiner anderen Erfahrungsdimension verankert werden könne, als in jener der real existierenden, kollektiven Erfahrungsbedingungen der Architektur des Alltäglichen.²²⁷ Folgt man Buchlohs Lesart, verschärft die Serie demnach den Blick auf die uns umgebende Architektur und nicht auf jene, die entweder einer vergangenen Epoche angehört oder auf eine, die für die Zukunft geplant aber noch nicht realisiert wurde. In der Einleitung dieser Dissertation wurde Genzkens Werk, unter anderem in Anlehnung an Buchlohs Genzken-Rezeption, in einer Nachkriegsgeneration verortet, die sich auf der einen Seite an der amerikanischen, depolitisierten²²⁸ Kunstproduktion der sechziger Jahre orientiert und auf der anderen Seite eine Kunst anstrebt, die vor der Folie von Joseph Beuys' Werk gesellschaftliche Themen aufgreift. Die Betonserie zeigt dies mit ihrer minimalistischen Form und ihrem semantisch auslegbaren Verweis auf den architektonischen Lebensraum des Betrachters über das Material und über ihre fragmentarisch-architektonische Erscheinung exemplarisch. Dieses Kapitel widmet sich der ruinösen Gestalt der Betonserie, die am Beispiel von „Marcel“ veranschaulicht und in Bezug zum utopisch ausgerichteten Gehalt von Konstruktivismus und zur deutschen Nachkriegsarchitektur gesetzt wird, die sich mit ihrer funktionalen Ausrichtung an die Leitideen von Bauhaus anlehnt.²²⁹ Die fragmentarische Gestalt der Betonserie soll nicht etwa im Kontext der Romantik erörtert werden²³⁰. Vielmehr deute ich die Rolle des Fragments als Kommentar auf das Stadtbild des zerstörten Nachkriegsdeutschland, in dem Genzken aufwuchs, sowie auf die gescheiterten Ziele von Konstruktivismus und Bauhaus. Aus diesem Grund schließe ich mich Lisa Lee an, die die Ruinenästhetik der Serie als Ausdruck

²²⁶ Buchloh, Benjamin H.D.: Wenn alle Dinge gleich bleiben, in: Isa Genzken. Ausst. Kat. Secession Wien: Galerie im Taxispalais. Innsbruck, hrsg. Von Silvia Eiblmayr, Wien 2006. S. 18-21, hier S. 20; siehe auch: Hauser & Wirth London: Ground Zero. Isa Genzken. London 2008; Artforum November 2005. S. 221-225; vgl. auch Joshua Decter, der in der Betonserie eine Verschmelzung von skulpturalen und architektonischen Konstruktionscodes des gesamten Konstruktivismus erkennt, siehe: Decter, Joshua: Städte fließen durch ihre Adern, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 22-33, hier S. 29.

²²⁷ Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 133f.

²²⁸ Wieso depolitisiert? Weil sie sich von der politischen Radikalität des Surrealismus wie von den sozialistischen Utopien der Konstruktivisten und des Bauhauses abwendete, siehe Buchloh: Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 127.

²²⁹ Zu Genzkens urbanem Werk vgl. auch: Decter, Joshua: Städte fließen durch ihre Adern, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 22-33.

²³⁰ Da das Motiv der Ruine vor allem in der Romantik ein zentrales Motiv war, wurde der Bezug der Betonserie zur Romantik in der Literatur über Genzken zur Sprache gebracht; eine Sichtweise, die ich für zu kurz gegriffen halte.

für die gescheiterten Ziele der Moderne deutet²³¹, zu denen, wie ich in diesem Kapitel darlege, unter anderem der Ansatz von Konstruktivismus und Bauhaus zählt. Wie lässt sich „Marcel“ ruinöses Aussehen näher beschreiben? Die Skulptur weist nicht nur eine formal fragmentierte Erscheinung der Betonform auf, sondern auch eine raue und roh belassene Oberflächenbeschaffenheit, die den Eindruck des Unfertigen unterstützt. Die drei schmalen, vertikal stehenden Betonwände verhalten sich so tektonisch zueinander, dass zwei Wände, jeweils rechts und links, die dritte Rückwand einrahmen. Sie bilden einen fast rechtwinkligen Innenraum, der allerdings oben und vorne offen ist. Fasst man die Betonform als eine architektonische auf, so fehlt die Decke, die man als Dach, sowie die Vorderseite, die man als Fassade auffassen kann. Wären die Außenkanten der Wände gerade abgeschnitten, entstünde der Eindruck, als hätten die fehlenden Bauelemente ihre Berechtigung. Doch die durch den Abgussprozess entstandene Form der Wandkanten verläuft ungleichmäßig, denn einige Stellen sind abgebröckelt. An den durch das Schichtverfahren zustande gekommenen Rissen werden die brüchigen und ungleichmäßig verlaufenden Kanten besonders sichtbar. Denn der von der linken Außenwand zur Rückwand verlaufende Riß, der die oberen und unteren Seiten der Wände fast mittig halbiert, verläuft nicht gerade, sondern in organischer Bewegung. Es entsteht der Eindruck, als würde es sich hier um einen zufällig entstandenen Riß handeln. Wie in Kapitel 2.3.1. erläutert, wählte Genzken das technische Verfahren des Abgusses bewusst, um genau diese Unregelmäßigkeiten und den Effekt des zufällig Entstandenen zu evozieren. Und dies, obwohl die Technik des Abgusses ein kontrollierter Vorgang ist. Fragmentarisch wirkt „Marcel“ auch, da Genzken nur eine kleine Stelle, nämlich die linke Innenwand mit weißer Farbe bemalte, so wie man es von nicht fertig gestellten Streifarbeiten im Innenraum oder von der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellten Wänden kennt, die für Graffiti-Arbeiten genutzt werden. Die Wände vermitteln den Eindruck als seien sie nicht renoviert, also in einem Zustand vor einer Fertigstellung oder aber als seien sie in einer verfallenen Verfassung. Auch die ungleichmäßige Breite der rechten und linken Wanddicke verwundert. Denn die rechte ist um einige Zentimeter dicker als die linke. Das deutet darauf hin, dass die rechte Wand eine tragende Wand ist, allerdings für ein Bauelement, das nicht vorhanden ist und demnach so wirkt, als sei es schon verfallen.

Genzkens skulpturaler Umgang ist stark geprägt von ihren biographischen Erlebnissen, die sie im urbanen Nachkriegsdeutschland zur Zeit des Wiederaufbaus machte. Bei „Marcel“ verleihen die fehlenden Gebäudeelemente und die fragmentarisch belassenen und unverputzt-abbröckelnd wirkenden Wände der

²³¹ Lisa Lee, Isa Genzken's Gambit, Ausstellungskatalog: Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart. Hrsg. von Generali Foundation. 2009. S. 92-101, siehe auch: Lee, Lisa: Isa Genzken. Model Citizen, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 254-273. Auch Vanessa Joan Müller deutet die Anwendung von Fragilität als Ausdruck eines Scheiterns von jeder Utopie, vgl.: Müller, Vanessa Joan: Abdruck und Ausdruck. Anmerkungen zu Isa Genzkens fotografischen Arbeiten, in Ausstell.Kat.: Isa Genzken. 1992-2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis. Köln 2003. S. 88-89, hier S. 88; vgl. zudem: Joshua Decker, der in den Betonarbeiten eine Verschmelzung von skulpturalen und architektonischen Konstruktionscodes der Moderne sieht, vgl.: Decker, Joshua: Städte fließen durch ihre Adern, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 22-33, hier S. 29.

Skulptur ein Aussehen, das an das zerbombte Nachkriegsdeutschland erinnert. Seine zerstörte Bauform deckt sich mit Genzkens Beschreibung eines Kindheitserlebnisses. Das Stadtbild, in dem Genzken aufwuchs, sei von Trümmern, Schutt, zerstörten Fassaden und Tristesse gezeichnet gewesen, sagt sie in einem Interview mit Georg Imdahl. Imdahl: „Klingen in den Betonarbeiten Erinnerungen an das zerstörte Deutschland an?“ Genzken: „Absolut. Ich bin 1948 geboren, und ich bin als Kind so aufgewacht. Da habe ich für eine lange Zeit - in Hamburg - nur Zerstörung gesehen, und ich habe damals schon gedacht, wie furchtbar das ist. Das müssen Sie erst mal verkraften als Kind!“

Genzkens Aussage unterstützt meine Argumentation, die Ruinenästhetik von „Marcel“ und der Betonserie von Genzkens Erfahrungen abzuleiten, die sie mit dem zerstörten Stadtbild nach dem Zweiten Weltkrieg machte. Am Beispiel von „Marcel“ möchte ich zeigen, dass Genzkens skulpturales Schaffen im Allgemeinen stark durchdrungen ist von dieser urbanen Lebenssituation.

Bereits 1973 produzierte sie während ihres Studiums ein Künstlerbuch²³² in Schwarz-Weiß mit Stadtansichten von Berlin, das die Galerie Buchholz, mit der sie seit 1988 zusammen arbeitet²³³, erst 2013 herausgab. Der Fokus liegt hier auf dem öffentlichen Stadtraum Berlin: Straßenansichten, von unten fotografierte Hausfassaden und öffentliche Plätze, schon hier stets mit dem Fokus auf geometrische, funktional ausgerichtete Bauhaus-Strukturen im öffentlichen Raum. Die schwarz-weiße Erscheinung der Fotografien lässt das Stadtbild monoton und trostlos wirken (Abb. 31), so als seien die Bauten dem Verfall überlassen.

Dass Genzken im Anschluss an das Fotobuch zum Medium der Skulptur wechselt, dass sie also architektonische Fragestellungen ab dann skulptural formuliert, spricht dafür, dass Genzken das Medium der Fotografie, anders als es bei Bernd und Hilla Bechers der Fall war,²³⁴ letztlich als ungenügend empfand, um architektonische Themen künstlerisch umzusetzen. Auch die skulpturale Gestaltung des Buches, das aus extrem dicken Seiten besteht, was es eher zu einem Buchobjekt und weniger zu einer konventionellen Publikation macht, ist als Indiz für eine bewusste Distanznahme zum klassischen Fotobuch zu verstehen.²³⁵

Anfang der siebziger Jahre und noch heute sind viele Städte in Deutschland von einer Architektur geprägt, die damals unter Zeitdruck mit einem vorwiegend funktionalen Anspruch entstanden ist. Vor allem die Bauhaus-Architektur konnte sich in der Nachkriegszeit in Europa und in den USA durchsetzen. Genzken zog 1996 nach Berlin, in eine Stadt, die mit ihrer flächendeckenden Nachkriegsarchitektur

²³² Isa Genzken: Berlin 1973, hrsg. von der Galerie Buchholz. Berlin 2013., siehe auch: Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken. Early Works. Köln 2014. S. 25-27.

²³³ Daniel Buchholz traf Genzken zum ersten Mal 1984 auf der Eröffnung der Ausstellung „An International Survey of Recent Painting and Sculpture“ im MOMA, kuratiert von Kynaston McShine, wie Buchholz in einem Interview für den Film erwähnte, der vom MOMA anlässlich von Genzkens Retrospektive 2013/14 gedreht wurde.

²³⁴ Sie lehrten an der Kunstakademie als Genzken dort studierte.

²³⁵ Vgl. Buchloh, Benjamin H.D.: Fuck the Bauhaus. Architektur, Design und Photographie, umgekehrt, in: Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken. Early Works. Köln 2014. S. 15-24, hier S. 17f.

besonders betroffen ist von der städtebaulichen Umsetzung von Bauhaus. Man denke etwa an das Hansaviertel²³⁶ in Westberlin oder aber an die Plattenbauästhetik im Berliner Osten²³⁷, die sich beide an der modernen Bewegung des „Neuen Bauens“²³⁸ orientierten; Berliner Orte, an denen funktional ausgerichtete Hochhäuser im Sinne eines sozialen Wohnungsbaus flächendeckend ganze Stadtviertel prägen.

Das Fotobuch ist ein frühes künstlerisch-dokumentarisches Zeitzeugnis dieses urbanen, gesellschaftlichen Phänomens. Buchloh sieht Genzkens frühes Fotobuch als Beispiel „einer neuerlichen Reflexion auf die real existierenden Erfahrungsbedingungen im öffentlichen sozialen Raum“. Es würde, wie auch die Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Ed Ruscha und die frühen Fotografien von Dan Graham, Fragen nach dem „verlorene[n], architektonische[n] Potenzial der historischen Avantgarde“ formulieren.²³⁹ Denn Genzken zeigt Berliner Architektur mit ihrer Schwarz-Weiß-Ästhetik nicht etwa in einem melancholischen Licht, wie es bei Bernd und Hilla Becher-Fotografien der Fall ist, sondern in einer ruinösen Ästhetik, die nicht romantisch, sondern eher trist wirkt. Denn die schwarz-weiße Gestaltung des Buches lenkt die Aufmerksamkeit auf die sich formal wiederholenden, gleichförmigen, geometrischen Formen. Buchloh interpretiert das Fotobuch aus diesem Grund als Bild für „Berlin als Stätte einer manifesten, historisch erzeugten Selbst-Traumatisierung. [...] Die einst radikalen und heroischen Hoffnungen, welche die Avantgarden der zwanziger Jahre in die Photographie und Architektur gesetzt hatten [Buchloh meint hier unter anderem das Bauhaus], weichen hier der ernüchternden Einsicht, dass in der gegenwärtigen sozialen und architektonischen Sphäre allenfalls noch Resträume dieser ehemaligen Aspirationen auffindbar und abbildbar sein können.“²⁴⁰

Der Bezug, den Genzkens Werk zur Avantgarde-Bewegung von Bauhaus und Konstruktivismus hat, wird im nächsten Zwischen- und Unterkapitel am Beispiel von „Marcel“ analysiert. An dieser Stelle soll interessieren, dass Genzken ab den achtziger Jahren Architektur als skulpturales Medium nutzt, da sie einen Bezug zur Lebenswelt des Betrachters schafft. Denn Architektur spiegelt institutionelle und gesellschaftspolitische Strukturen wider, die das Verhalten der Menschen physisch und mental bedingen und beeinflussen.²⁴¹ Im letzten Kapitel wurde herausgestellt,

²³⁶ Wagner-Conzelmann: Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre. Petersberg 2007.

²³⁷ Sie sind in Anlehnung an die Ideen der modernen Architektur wie dem Bauhaus entstanden, da sie sich an die Bauhaus-Idee einer rationalen Bauform mit einem sozialen Anliegen anlehnen. Im Unterschied zum Westen wurde das Bauhaus in den fünfziger Jahren positiv rezipiert, siehe: Weber, Carolyn: Zwischen Stalinallee und Plattenbau. Beiträge zur Rezeption des Bauhauses in der DDR, in: Holger Barth: Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. Berlin 1998. S. 53-60; Zinsmeister, Annette (Hrsg.): Plattenbau oder die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten. Hagen 2002.

²³⁸ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Leipzig 1993. S. 155.

²³⁹ Buchloh: Fuck the Bauhaus. Architektur, Design und Photographie, umgekehrt, in: Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken. Early Works. Köln 2014. S. 15-24, hier S. 16.

²⁴⁰ A.a.O. S. 17f.

²⁴¹ Dass die Baukunst in ihrer Wirkung auf den Menschen als milieubestimmende Umgebung und damit auch als eine Art Erzieherin gesehen wurde, ist ein Ansatz, der vor allen Dingen von der Bauhaus-Schule wurde, siehe Kapitel 2.3.3.1.

dass der Betrachter sich aufgrund des Miniaturformates in die verkleinerte Gebäudeform gedanklich hineinversetzt. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, was genau passiert, wenn man sich in eine im Kontext des Architekturmodells²⁴² verwirrend erscheinende, zerstörte Gebäudeform imaginiert.

Stellt man sich vor, wie es wohl wäre, neben dem in der Größe eines Gebäudes vergrößerten Betonfragment von „Marcel“ zu stehen und sich in der Dach- und fassadenlosen Ruine zu befinden, so werden Assoziationen an zerbombte Stadtgebiete hervorgerufen. Man denkt an in Kriegsgebieten wohnende Menschen, die möglicherweise vor ihren völlig zerstörten Häusern und vor der Aufgabe stehen, Wiederaufbau zu leisten, um möglichst schnell Wohnraum zu schaffen. Eine katastrophale und Weltuntergangsstimmung vermittelnde Situation, die sich mit dem Begriff „Dystopie“ beschreiben lässt. In der Literaturwissenschaft bezeichnet der Begriff „Dystopie“²⁴³ einen Gegenbegriff zur „Utopie“. Als Anti-Utopie spielt sie in der Zukunft und handelt von einer Gesellschaft, die sich nicht zum Positiven entwickelt. Die „Dystopie“ ist demnach ein Gegenentwurf zu Thomas Morus Roman „Utopia“ (1516)²⁴⁴. Laut dem Utopiekritiker Martin Seel sind Utopien Gedankenexperimente, die im Fiktiven das Reale suchen. Sie sind unerreichbare Zustände, deren Realisierung dennoch gedacht werden kann und soll, um innerhalb des Wirklichen den Sinn für das Mögliche zu schärfen.²⁴⁵

Da das Modell nicht zwangsläufig auf eine unmittelbare Realisierung angelegt ist, ist es das optimale Ausdrucksmittel für den Gedankenentwurf der Utopie, der im Modell zur Sprache gebracht und visuell veranschaulicht werden kann. Denn das Modell ist ein Ort, an dem im kleinen Maßstab Programme erprobt werden können, die im großen Maßstab zum Scheitern verurteilt sind. Ein Ort, an dem – unabhängig von der aktuellen Lebenswelt des Betrachters – das Mögliche in kleinem Maßstab demonstriert werden kann.²⁴⁶ Das Modell war und ist somit der Ort für Utopie.²⁴⁷

²⁴² Ein Architekturmodell ist eine originalgetreue, maßstabsgerecht verkleinerte dreidimensionale Wiedergabe eines Bauwerks. Es dient als Entwurfsmodell zur Veranschaulichung eines Bauplanes, vgl. Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd.I. Berlin 1984. S. 125; siehe auch: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I, Leipzig 1987. S. 246f.; Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005. S. 57f.; Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009. S.42-45.

²⁴³ In der Filmwissenschaft bezeichnet der Begriff „Dystopie“ als Anti-Utopie eine fiktive, abschreckende Welt, die den Niedergang menschlicher der Zivilisation und von Moralvorstellungen beklagt, siehe: Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6999>.

²⁴⁴ Er handelt von einer idealen Gesellschaft, den sogenannten Utopiern, die auf der Insel „Utopia“ leben und eine ideale Lebensgemeinschaft verkörpern.

²⁴⁵ Martin Seel: Drei Regeln für Utopisten, in: Karl-Heinz Bohrer, Kurt Scheel (Hrsg.): Zukunft Denken: Nach den Utopien, Merkur Sonderheft. Stuttgart 2001. S. 747-755, hier S. 747, übernommen von Schölderle, Thomas: Pfade der Utopie. Zur Geschichte utopischen Denkens: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. Fellbach 2013. S. 207-221, hier S. 208. und S. 223.

²⁴⁶ Vgl. Kersting, Hannelore: Kunst-Modelle, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 359-367, hier S. 365.

²⁴⁷ Vgl. Grasskamp, Walter: Kleinmut - Hinweise zum Modell. Faint of Heart - Guidelines fort he Model, in: Daidalos, Heft 26, 15. Dezember 1987. S. 62-75, hier S. 64.

In der Geschichte der Kunst geht das (skulpturale) Modell auf den russischen Konstruktivismus zurück, der das Format des Modells skulptural nutzte, um architektonische Lösungen für eine ideale Gesellschaft zu entwerfen. Der Blick auf den Konstruktivismus als Geburtsstätte des skulpturalen Modells in der Bildenden Kunst soll im Folgenden verdeutlichen, dass Genzken – wie aus Interviews hervorgeht²⁴⁸ – ihre konstruktivistischen Vorgänger intensiv studierte und die Betonserie auch vor der Folie utopischer Ansätze von Konstruktivismus (und Bauhaus) konzipiert hat. Denn Genzkens Umgang mit einer formal reduzierten, architektonischen, die Funktion betonenden Formensprache und ihr Rückgriff auf das Format des Modells sind kein Zufall. Daher ist es sinnvoll, die Betonserie vor dem Hintergrund der utopischen Rolle des Modells im Konstruktivismus zu besprechen.

Im Folgenden soll verständlich werden, dass der fragmentarische Charakter der Betonserie eine dystopische Stimmung vermittelt, die Genzken dem utopisch ausgerichteten Modell im Konstruktivismus entgegengesetzt. Gezeigt werden soll, inwiefern das ruinöse Erscheinungsbild von „Marcel“ und der Betonserie im Lichte von gescheiterten Utopien der Moderne verstanden werden kann. Denn das Bild eines nicht intakten, nicht-funktionierenden Gebäudes steht der für das Bauhaus und den Konstruktivismus zentralen Idee von technischem Fortschritt diametral entgegen.

Das Modell als utopischer Entwurf im Konstruktivismus

Über Genzkens ruinenhafte Arbeiten der achtziger Jahre sagt Buchloh, sie würden das Vertrauen der Konstruktivisten in eine bildhauerische, naturwissenschaftlich-technische Rationalität, die der Minimalismus übernommen habe, negieren.²⁴⁹ Der Glaube des Konstruktivismus²⁵⁰, der am Anfang des 20. Jahrhunderts²⁵¹ Kunst und

²⁴⁸ Sie wurden anlässlich Genzkens Retrospektive mit Galeristen, Kuratoren und Künstlern geführt, Vgl. beispielsweise Daniel Buchholz, der im Interviewfilm des MOMA zu Genzkens Retrospektive ihr ausgesprochen großes Wissen über die Kunst von unter anderem El Lissitzky und Kurt Schwitters erwähnt: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/isagenzken/interviews/>

²⁴⁹ Buchloh, Benjamin H.D.: Wenn alle Dinge gleich bleiben, in: Isa Genzken. Ausst. Kat. Secession Wien: Galerie im Taxispalais. Innsbruck, hg. Von Silvia Eiblmayr, Wien 2006. S. 18-21, hier S. 19. (Hauser & Wirth London: Ground Zero. Isa Genzken. London 2008; Artforum November 2005. S. 221-225.)

²⁵⁰ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 3. Leipzig 1991. S. 844ff.

²⁵¹ Gemeint ist das Programm einer objektiven und allgemein neuen Gestaltung, die für alle Gestaltsaufgaben gleichrangig ist. Dahinter steht die utopische kommunistische Vision des Übergangs zu einer radikalen Umgestaltung der gesamten Lebenskultur, siehe: a.a.O. S. 844f. - Der Anspruch, Kunst und Leben zu vereinen, basiert auf der Vorstellung eines universellen Gegenstands-Begriffs; einem Gegenstand, der nicht einzeln, sondern in seinem Zusammenhang als Raumgestaltung gesehen wird. In seinem Manifest „PROUN (Abkürzung: „Projekt für neue Formen in der Kunst“): Nicht Weltvisionen, sondern – Weltrealität“ (1922) schreibt El Lissitzky über die Notwendigkeit Bauentwürfe zu realisieren. Seine architektonischen „Proun-Bilder“ (1919) verstand er aus diesem Grund als „Umsteigerung von Malerei nach Architektur“; ein Gedanke, den er 1923 in seinem „Prounenraum“ realisierte, siehe: Lissitzky, El; Hans Arp: Die Kunstisten. 1914-1924. Zürich 1925, Nachdruck 1968. S. 11., übernommen von: Victor Margolin: Der utopische Impuls, in: Deutsche Guggenheim, Berlin; Peggy Guggenheim Collection, Venedig: Utopia Matters: Von Bruderschaften zum Bauhaus. Karlsruhe 2010. S. 26.; siehe auch El Lissitzkys Vortrag, den er am 23. September 1921 gehalten hat: Lissitzky El: Proun, Hamburg, material-Verlag, 2011.(Heft, Zine).

Leben zu verbinden intendierte, an einen gesellschaftlichen Fortschritt, der auf technischer Rationalität basiert, äußert sich formal in der Herausstellung von geometrischen, der Konstruktion dienlichen Grundelementen. Die dominierenden Gestaltungsmerkmale sind die Konzentration auf Elementen, welche die Funktion kenntlich machen: vertikale, horizontale und diagonale, tektonische Formen sowie Materialien, die bautechnische Möglichkeiten zum Ausdruck bringen.²⁵²

Auch „Marcel“ verzichtet auf Gestaltungselemente, die von den konstruktiven Merkmalen der Skulptur ablenken. Genzken konzipierte die Betonserie stattdessen in einer formalen Reduktion, welche die für die Statik der Skulptur verantwortlichen Elemente in den Vordergrund rückt. Für „Marcel“ wählte Genzken drei vertikale Wände, deren materielle Beschaffenheit aus Beton durch die raue und graue Oberfläche sichtbar wird. Sie stehen insofern in einem tektonischen Verhältnis zueinander, als dass sie einen leicht nach außen verlaufenden, rechtwinkligen und nach vorne offenen Innenraum bilden, der von einem Außenraum abgrenzbar ist. Die Konstruktion der Skulptur macht auch die Schichtung der linken Innenwand und der Rückwand kenntlich, die durch die in Holz gebaute Abgussform zustande kam, die Genzken selbst baute und in Beton abgoss. Auch der mittig verlaufende Riß, der sich durch den in Schichten stattfindenden Abgussprozess (siehe Kap. 2.3.1.) bildete, macht den Aufbau des Betonobjekts bewusst. Doch nicht nur die Betonform, sondern auch das unterhalb der Augenhöhe abschließende Stahlgestell hat eine konstruktive Gestalt. Denn sein Material Stahl verdeutlicht seine Funktion, den schweren Beton zu tragen. Und seine schmale Breite betont die vertikale Ausrichtung der vier schlanken, für die Stabilität der Skulptur verantwortlichen Stahlbeine.

Die Idee, utopische Visionen mit formalen Mitteln darstellen zu können²⁵³, wurde im Konstruktivismus vor allem in Form des Modells visualisiert, denn das Modell hat als Architektur im Miniaturformat einen unmittelbaren Bezug zum architektonischen, urbanen Lebensraum des Menschen, auf den die Konstruktivisten unter anderem mit architektonischen Mitteln und dem Format des Modells künstlerisch Einfluss nehmen wollten. Die Realisierbarkeit des Modells spielt dort nur eine theoretische Rolle, denn es wurde für eine Gesellschaft geschaffen, die es noch nicht gibt.²⁵⁴

Eines der bekanntesten Beispiele für das Modell im Konstruktivismus ist Wladimir Tatlins „Denkmal der III. Internationale“ (1919-1920). Es weist zwar keine direkten

²⁵² Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 3. Leipzig 1991. S. 845f.

²⁵³ Zur utopischen Rolle von konstruktivistischer Kunst, vgl.: Gaßner, Hubertus, der zwischen drei Utopievorstellungen der russisch-sowjetischen Avantgarde unterscheidet: dem Suprematismus von Malewitsch, der Materialkultur von Tatlin und dem Konstruktivismus, siehe Ders. (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie. Die Politik der Avantgarde im revolutionären Rußland, in: Grillparzer, Eberhard, Günther Ludwig, Peter Schubert (Hrsg.): Kunst+Utopie. Hannover 1995. S. 59-72; Gaßner, Hubertus: Utopisches im russischen Konstruktivismus, in: Ders., Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie. Marburg 1992.

²⁵⁴ Schneckenburger, Manfred: Fingermaß und Matterhorn. Ein doppelter Aufschwung der kleinen Skulptur, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 15-20, hier S. 17.

formalen Übereinstimmungen mit Genzkens Betonserie auf, soll an dieser Stelle aber als historisches Beispiel für die utopische Funktion des Modells im Konstruktivismus dienen. Tatlins Modell wurde zum ersten Mal 1918 in St. Petersburg präsentiert und später als Prozessionsmodell beim Maiumzug 1920 in Moskau.²⁵⁵ Das Modell stellt im Maßstab 1:1000 einen aus rotierenden Strukturen bestehenden Turm²⁵⁶ dar, der als Komintern-Zentrale Ämter des Sowjetstaats beherbergen sollte. Tatlin orientierte sich in der formalen Konstruktion am Pariser Eiffelturm, der zu dieser Zeit den technischen Fortschritt als Folge der Industrialisierung verkörperte, die der Konstruktivismus bejahend künstlerisch umsetzte. Mit einer geplanten Höhe von vierhundert Metern sollte Tatlins Turm sogar höher als der Eiffelturm werden. Heute gilt Tatlins Denkmal in der Kunstgeschichtsschreibung als Ikone utopischer Kunst. Denn zu Tatlins Zeiten war die Realisierung seines Turm-Modells technisch unmöglich.²⁵⁷ Markus Stegmann sieht in Tatlins Modell eine Arbeit, die einen neuen Ansatz in der Entwicklung der architektonischen Skulptur markiere. Tatlins Turm-Modell sei das erste Kunstwerk, dessen künstlerische Form in seiner technoiden, ingenieurhaften Gestalt den zwingenden Eindruck von Technik und Zweckform herbeiführe, ohne seine Existenz als Kunstwerk aufzugeben.²⁵⁸

Auch Naum Gabo kann als Beispiel für einen utopisch ausgerichteten Umgang mit dem Format des Modells genannt werden. In den zwanziger Jahren entwickelte er eine Reihe von visionären Zeichnungen mit Architekturmodellen²⁵⁹, die zwar fiktiv, also nicht zur Realisierung gedacht waren, jedoch aufgrund ihrer Detailgenauigkeit den Eindruck vermitteln, als seien sie Entwürfe für konkrete Orte. Dass es sich um Modelle handelt, lässt sich unter anderem an ihren Titeln wie „Architektonisches Projekt“ (1925) oder „Entwurf für eine Konstruktion“ (aus dem Berliner Skizzenbuch der zwanziger Jahre) ableiten. Sie entstanden unmittelbar vor Gabos Entwurf für den Palast der Sowjets, den er 1931 in Rahmen eines internationalen Architekturwettbewerbs ausarbeitete und der dementsprechend für eine reale Umsetzung geplant war (Abb. 32).²⁶⁰ Gabos Entwurf ist Ausdruck einer utopischen Idee, künstlerisch auf die Lebenswirklichkeit des Menschen Einfluss zu nehmen. Das belegen unter anderem seine Tagebucheinträg: „Es gibt das soziale Problem....“

²⁵⁵ Grasskamp, Walter: Kleinmut - Hinweise zum Modell. Faint of Heart - Guidelines for the Model, in: Daidalos, Heft 26, 15. Dezember 1987. S. 62-75, hier S. 66.

²⁵⁶ Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 76ff.

²⁵⁷ Stakemeier, Kerstin: Im Kern der Utopie, in: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. S. 185-194, hier S. 186.

²⁵⁸ Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995. S. 81f.

²⁵⁹ 1988 schenkte das Gabo-Archiv sie der Berlinischen Galerie. Viele Arbeiten aus Gabos Berliner Zeit galten bis zu diesem Zeitpunkt als verschollen.

²⁶⁰ Gabos Entwurf konnte erst 1988 nach seinem Tod (1977) durch die umfangreiche Schenkung des Gabo-Archivs an die Berlinische Galerie, zu der eine Reihe von Ideenskizzen, Arbeitspläne und schriftliche Erläuterungen des Künstlers gehören, der Öffentlichkeit transparent gemacht werden. Davor galten viele Arbeiten als verschollen.

Neben russischen Künstlern, nahmen ebenso Architekten wie Le Corbusier und Walter Gropius teil.

Zeitgenössische Architekten operieren nach stilistischen Kategorien, sie kombinieren Formen zu Häusern, sie skizzieren Pläne für Städte und vergessen, dass alles, was sie tun, steht und fällt mit der sozialen Form des Lebens, in der und *für* die sie gearbeitet haben. Die kapitalistische Stadt muss von innen her zerstört werden."²⁶¹ Gabos Entschluss, beim Wettbewerb mitzumachen, gründete also auf der Ablehnung der zeitgenössischen Architekturpraxis und auf einem Vertrauen in die eigenen politischen, antikapitalistischen Grundsätze.²⁶² Die Geschichte zeigt jedoch, dass sowohl seine Entwürfe als auch diejenigen anderer Konstruktivisten nie realisiert worden sind. Am Beispiel konstruktivistischer Modellkunst von Tatlin, Schwitters und Malewitsch, stellt Walter Grasskamp deshalb die These auf, die frühe Moderne hätte nur Modell bleiben können, da ihr, bevor sie in den Stand der Selbstkritik hätte treten können, in der Sowjetunion und in Deutschland das Ende bereitet worden sei.²⁶³ Grasskamp sieht die einst visionären Ziele der Konstruktivisten rückblickend als gescheitert.

Inwiefern Genzkens Betonserie ein Bild für diese gescheiterten, ideologischen Ziele ist, soll im Folgenden ein Vergleich von Gabos Architekturzeichnung und Genzkens Skulptur „Marcel“ verdeutlichen. Eine Zeichnung sticht aus Gabos Serie an Architekturentwürfen heraus: „Architektonisches Projekt“, 1924 (Abb. 33). Denn sie ist untypisch für Gabos im Allgemeinen klare Formensprache und seinen Umgang mit modernen, Transparenz, Schwerelosigkeit und Leichtigkeit vermittelnden Materialien (wie Plexiglas), durch die der Raum selbst zum Gegenstand der Bildhauerei und nicht die Skulptur zu einem Körper im Raum wird. Die Zeichnung weist eine erstaunliche Nähe zu Genzkens Betonserie auf. Denn sie zeigt einen monumentalen, vertikal aufstrebenden Turm aus Stein. Motivisch schließt er sich an das in Naum Gabos Oeuvre zentrale Thema der Säule an. Flankiert wird der Turm an jeder Ecke von vier Stelen, zwischen denen Gabo in Relation zum Turm niedrige Stufenportale setzte, die an sakrale Kirchenportale erinnern. Da der Turm in erhöhter Position auf einer nach oben spitz zulaufenden Treppe sitzt, ist er in Unteransicht zu sehen.

Nicht nur sein monumentaler Eindruck, den der fensterlose Turm aus Stein vermittelt, sondern auch die Unteransicht, die seine Monumentalität unterstützt, erinnern stark an Genzkens Betonserie und die Skulptur „Marcel“. Denn auch Genzken verlieh „Marcel“ einen monumentalen Eindruck über die Anwendung der Unteransicht. Sie entsteht, da das Gestell etwas unterhalb der Augenhöhe abschließt und das Betonelement ca. 60 cm hoch ist. Somit überragt die Skulptur die Körpergröße des Betrachters. Monumental wirkt „Marcel“ auch aufgrund des massiv wirkenden Materials Beton. Beton ist ein Material, das den Eindruck von Stabilität, also genau das Gegenteil von Fragilität, vermittelt. Wie Gabos Turm

²⁶¹ Naum Gabo: Tagebucheintragung, 17.04.1929, Berlin, in: Berlinische Galerie (Hrsg.): Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933. Berlin 1992. S. 18.

²⁶² A.a.O. S. 18f.

²⁶³ A.a.O. S. 68.

besteht die Grundform von Marcells Betonelement aus einem vertikal stehenden Rechteck.

Genzken ließ allerdings das Dach sowie die Vorderfront weg. Gabos Turm verkörpert Stärke und Macht, denn seine Statik basiert auf geometrisch klaren Formprinzipien, die aufgrund ihrer gleich langen Seiten einen harmonischen Eindruck vermittelt. Vor allem seine extreme Höhe, die im Vergleich zu den relativ kleinen Portalen deutlich wird, erweckt den Anschein, es mit einem Gebäude für eine bedeutende institutionelle oder staatliche Einrichtung zu tun zu haben. Das ist der Fall, da die Zeichnung unmittelbar vor Gabos Entwurf für den Palast der Sowjets entstand und deswegen als ein für politische Zwecke entworfenes Gebäude verstanden werden kann.

Genzken greift diese Monumentalität schaffende, architektonische Technik auf, wendet allerdings ein Verfahren an, das der Skulptur ein ruinenhaftes Aussehen verschafft. Nicht nur, weil „Marcel“ dach- und fassadenlos ist, sondern auch, weil Genzken die Formgestaltung nicht nach einem geometrisch exakten, auf Gleichheit basierenden Prinzip ausrichtet. Im Gegenteil: Schaut man genau hin, fällt auf, dass die Tiefe der rechten und linken Wand nicht einheitlich, sondern unterschiedlich breit ist. Auch der auf den ersten Blick streng geometrische Eindruck der Betonform bestätigt sich nicht. Denn die Außenwände gehen nicht gerade nach vorne, sondern fallen leicht zur Seite ab. Auch die Ränder der Wände sind nicht scharf abgeschnitten. Vielmehr sind einige Stellen abgebröckelt, vor allem dort, wo ein ungleichmäßiger Riss die Wand in zwei Flächen teilt.

Genzkens Auseinandersetzung mit dem utopischen Gehalt des Konstruktivismus wird auch im Kontext ihres Frühwerks deutlich. 1987 baute Genzken die monumentale, architektonische Skulptur „ABC“²⁶⁴, die im Rahmen der „Skulptur Projekte Münster“ Ausstellung 1987 im öffentlichen Raum von Münster, genauer gesagt auf dem Gelände der Universitätsbibliothek temporär ausgestellt wurde (Abb. 34). Uns soll an dieser Stelle interessieren, dass Genzken den Titel „ABC“, wie ich vermute, nicht nur als Verweis auf die von Barbara Rose bezeichnete Minimal Art auswählte²⁶⁵, sondern auch aufgrund der von El Lissitzky gegründeten

²⁶⁴ Wie ein zweigeteiltes Tor aus Beton, auf dem jeweils zwei quadratische Metallrahmen sitzen, spiegelte der rechteckig-minimalistische, fast fünfzehn Meter hohe und elf Meter breite Durchgang die quadratische Grundform der Bodenplatten wieder. Genzken beabsichtigte, wie sie in einem Interview mit Kasper König sagte, die trostlose architektonische Umgebung zum einen formal aufzugreifen und sie zum anderen mit der Übergröße des Tores kleiner und damit unwichtiger erscheinen zu lassen. (Kasper König/Isa Genzken: Aussenprojekte, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 94-107.) Ein ähnlicher Effekt resultiert aus der Übergröße der ikonographisch besetzten, als „schön“ und zugleich kitschig wirkenden „Rose“, die Genzken in einer Höhe von acht Metern 1993 in Baden-Baden und Leipzig sowie 1997 in New York vor dem New Museum aufstellte. Vergleicht man die Übergröße der Skulptur ABC, die auf Wunsch des Universitätsrektors zu weit aus höheren Kosten, als die ursprünglichen Produktionskosten betragen, abgetragen wurde, mit der Größe des nach Entwürfen aus der Nazizeit und in der Nachkriegszeit realisierten Bibliotheksgebäudes, so wird deutlich, dass Genzkens Intention durchaus gelang. Denn unmittelbar schenkt man Genzkens Skulptur und nicht dem im Vergleich zur Außenskulptur mickrig wirkenden Universitätsgebäude Aufmerksamkeit.

²⁶⁵ Rose, Barbara: ABC Art, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 280-308.

internationalen, konstruktivistischen Künstlergruppe „ABC“.²⁶⁶ Zwischen 1924 und 1928 gab die Gruppe eine gleichnamige Zeitschrift mit dem Titel „ABC-Beiträge zum Bauen“ heraus.²⁶⁷ Auch Ulrich Wilmes deutet Genzkens Arbeit „ABC“ vor dem Hintergrund des Konstruktivismus. Er sieht eine formale Ähnlichkeit mit Lissitzkys utopischem „Wolkenbügel“-Architekturprojekt, das eine Reihe von Hochhäusern für Moskau vorsah, allerdings ein nicht realisiertes, utopisches Projekt blieb.²⁶⁸ Wie Genzken, bevorzugte Lissitzky Stahlbeton als primäres Baumaterial.

Die große Nähe zur Avantgarde-Bewegung der utopisch ausgerichteten Konstruktivisten, die Genzkens Beitrag für das „Skulptur Projekte Münster“-Projekt aufgrund des Titels und ihrer geometrisch-tektonischen Struktur aufweist, unterstützen die Annahme, dass Genzken auch „Marcel“ in seiner formal reduzierten Formensprache und seiner fragmentarischen Modellhaftigkeit vor der Vorlage des konstruktivistischen Modells anlehnt, dessen utopische Ausrichtung sie mit dem verfallenen Erscheinungsbild der Skulptur in Frage stellt. Nicht nur die geometrisch-architektonische Form und tektonische Struktur spricht dafür, sondern auch die Darstellung in Miniaturformat.

Wendeten die Konstruktivisten das Modell als Gedankenentwurf für utopische Ziele an, so nutzt es Genzken, um genau diese Ziele mit der Anwendung des Fragments zu hinterfragen. Zum einen spricht der Rückgriff auf das Modell, das in der Bildenden Kunst einst eine utopische Rolle übernahm, dafür, oder aber die fragmentarische Erscheinung der funktional ausgerichteten, formal-reduzierten Form. Zum anderen verweist auch Genzkens Beginn ihrer Beschäftigung mit Modellen zu einer Zeit, in der eine rückblickende, kulturkritische Haltung in der Literatur, etwa bei Richard Sennett²⁶⁹ und in der Bildhauerei bei den „Düsseldorfer Modellbauern“ (vgl. Kap. 2.3.2.) vorherrschend ist, auf den Konstruktivismus. Dass Destruktion und Konstruktion bei der Betonserie gleichrangig seien und die Betonserie als Bild für Zerstörung oder Aufbau fungiert, wie Nina Gülicher behauptet, ist fraglich.²⁷⁰ Denn schaut man sich den Werkverlauf von Genzken an, so fällt auf, dass gerade das Fragmentarische ein Charakteristikum ihres Frühwerks ist, während hingegen sich ihre jüngsten Arbeiten – trotz destruktiver Elemente – mehr über das Moment von trügerischem Glamour sowie durch Modelle, die den

²⁶⁶ Zu der neben Lissitzky der Holländer Architekt Mart Stam sowie die Schweizer Architekten Hans Schmidt, Werner Moser, der Bauhaus-Architekt Hannes Meyer und Hans Wittwer, Paul Artaria, Emil Roth, Rudolf Steiger, Max Ernst Haefeli und Karl Egender gehörten. Vgl. Ingberman, Sima: ABC. Internationale Konstruktivistische Architektur 1922-1939. Lengerich 1997. S. 7f.

²⁶⁷ Sie wurde lange Zeit als typische Avantgarde-Publikation interpretiert, die von einer Gruppe „radikaler“ Vertreter der Moderne herausgegeben worden sei, die die Bewunderung des russischen Konstruktivismus verband; eine Sichtweise, die nach Sima Ingberman verkennt, dass deren eigentliche Leistung in einem Versuch begründet sei, eine ganz eigenständige konstruktivistische Richtung zu vertreten; siehe: A.a.O. S. 47 und 9.

²⁶⁸ Wilmes, Ulrich: Isa Genzken. Projekt: ABC, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 95f.

²⁶⁹ Auf den sich Künstler wie Ludger Gerdes bezogen, siehe: Kersting, Hannelore: Kunst-Modelle, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 359-367, hier S. 366 (Fußnote 10).

²⁷⁰ Gülicher, Nina: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 63.

Charakter von konkreten Vorschlägen für konkrete Orte haben, auszeichnen. Zudem ist die kritische Aussage der Betonserie über die Rolle des Fragments vor dem Hintergrund von Bauhaus, das Genzken auch in späteren Arbeiten beschäftigt, offensichtlich.

Die hier vorgestellten Modelle von Tatlin und Gabo wurden für eine ideale Gesellschaft konzipiert, die noch in der Zukunft liegt. Sie wurden nie verwirklicht. Ihr Ziel, Kunst und Leben miteinander zu vereinen, gilt heute als gescheitert. Dieses Kapitel sollte verdeutlichen, inwiefern Genzkens Skulptur „Marcel“ diese gescheiterten Ziele in Gestalt der Ruine verkörpert. Der Modellcharakter von „Marcel“ ist demnach nicht ein utopischer, sondern im Gegenteil, ein „dystopischer“. Sein Erscheinungsbild ist dem Verfall überlassen. Es erweckt nicht den Anschein, als ob es sich in einem Entstehungsprozess befände. Vielmehr wirkt die fragmentarische Gestalt des Betonblocks so, als ob sie zerstört sei und nicht wieder aufgebaut werden würde. Marcells ruinenhafte Erscheinung fungiert demnach als dystopisches Bild für die gescheiterte utopische Ausrichtung des konstruktivistischen Modells, ohne explizit den Zeigefinger hebend Utopiekritik im engeren Sinne zu üben. Vielmehr deute ich den fragmentarischen Ruinencharakter der Betonserie als rückblickenden Kommentar auf die gescheiterten Ziele der Konstruktivisten. Inwiefern die destruktiv-fragmentarische Gestalt von „Marcel“ auch Ausdruck einer Skepsis gegenüber dem verallgemeinernden, rein funktional ausgerichteten Baustil des Bauhauses gedeutet werden kann, wird im folgenden Kapitel Thema sein.

2.3.3.1. Bauhaus in Gestalt des Ruinösen

Am Beispiel der Skulptur „Marcel“ wird in diesem Kapitel die formale Ähnlichkeit der Betonserie mit Bauhaus-Architektur untersucht. Im Fokus der Untersuchung steht immer noch die Frage, welche Rolle der ruinöse Charakter der Skulptur spielt. Erläutert wird, dass dieser Ausdruck einer Kritik ist, die sich – ohne einen dogmatischen Ton anzugeben – gegen den universalistischen und verallgemeinernden Ansatz von Bauhaus richtet. Diese These soll erneut anhand der Skulptur „Marcel“ veranschaulicht werden.

Dass das Wechselspiel von offener und geschlossener Form nicht nur von einer Auseinandersetzung mit grundlegenden, skulpturalen Fragestellungen zeugt, sondern auch Ausdruck eines Interesses an architektonischen Formen ist, wird deutlich, wenn man sich die tektonische Struktur der Skulptur anschaut. Der obere Teil von „Marcel“ besteht lediglich aus drei aufrecht stehenden, unterschiedlich strukturierten Betonplatten, die zueinander in einem fast rechteckigen Winkel stehen. Da die Platten einen Innenraum bilden, der klar von einem Außenraum unterschieden werden kann, setzt man sie unmittelbar in ein architektonisches Verhältnis, zumal sie aus einem Material bestehen, das aus dem Städtebau bekannt ist, aus Beton. Auch ihre Textur erinnert stark an die Oberfläche von Hauswänden.

Wir nehmen den oberen Teil der Skulptur demnach nicht nur als ein abstraktes Gebilde wahr, sondern als eine architektonische Form, die aufgrund ihrer verkleinerten Größe im Miniaturformat erscheint²⁷¹.

Auffällig ist die auf wenige Stützwände beschränkte und auf dekorative Elemente verzichtende Struktur der Skulptur. Sowohl die geometrische Form des Betonelements als auch die des Stahlgestells betonen eine funktionale Ausrichtung. Ist es beim oberen, aus Beton bestehenden Teil, gerade das Fehlen des Daches und der Vorderfront, welche die tragende Funktion der drei Wände bewusst macht, ist es beim Gestell dessen Sockelcharakter und seine Stützfunktion. Beton und Stahl sind beides Baustoffe, die sich durch ihre Härte und Widerstandsfähigkeit auszeichnen. Dass Genzken das Stahlgestell und das architektonische Betonelement nicht farbig anstrich, sondern in seinem rau wirkenden Zustand unbearbeitet beließ, rückt die tragende Funktionalität des Materials in den Vordergrund. Ebenso verhält es sich mit organischen, dekorativen Elementen, die bei „Marcel“ vollständig fehlen. Ihr Nichtvorhandensein unterstützt die funktional ausgerichtete Wirkung der Skulptur.

Wie in den vorherigen Kapiteln erläutert wurde, erlaubt das Gestell eine doppeldeutige Lesart, einerseits als Sockel und andererseits als Element der Skulptur. Fasst man es als letzteres auf, baut der Betrachter eine körperlich definierte Beziehung zum geometrischen Objekt auf, denn man setzt es in Relation zu seiner eigenen Körpergröße. Dies geschieht, da es ca. zwei Meter groß ist und weil es wie der menschliche Körper auch schmal gebaut und vertikal ausgerichtet ist. Im letzten Kapitel wurde erörtert, in welcher Weise „Marcel“ rezipiert wird, wenn man das Gestell als Sockel und nur das Betonobjekt als architektonisch verkleinerte Form betrachtet. Aus der körperlichen Distanz ist es allerdings auch möglich, die ganze, von ihrer Statur an den menschlichen Körper angelehnte, Skulptur gegenständlich auszulegen; nämlich als ein Hochhaus im Miniaturformat:

Diese Sichtweise stellt sich ein, wenn man das Betonobjekt als miniaturisiertes Gebäude und die vier, filigranen Stahlstelzen, denen eine tragende Funktion zukommen, nicht als Sockel, sondern als architektonische Stützen ansieht. Als solche erinnern sie stark an die Bauform des aufgestützten Hauses, die primär auf Le Corbusier zurückgeht – man denke beispielsweise an die Villa Savoye (1928-1931)²⁷² oder an seine Gebäude in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart (1927), die unter der künstlerischen Leitung von Ludwig Mies van der Rohe entstanden. Doch auch der Bauhaus-Architekt Marcel Breuer übernimmt schon 1927 das Stützenprinzip in Architekturentwürfen des Hauses „BAMBOS“ (1927). Breuer entwarf drei Fassungen des geplanten Hauses, das, angelehnt an Bauten von

²⁷¹ Ein Phänomen, welches im letzten Kapitel diskutiert wurde.

²⁷² Auffällig ist, dass das schmale Gerüst von „Marcel“ eine hohe Ähnlichkeit mit dem Stützenprinzip von Le Corbusiers „Villa Savoye“ aufweist. Sie entstand zwischen 1928 und 1931 und befindet sich in Poissy in der Nähe von Paris. Dort trägt allein eine umlaufende Reihe schlanker Stützen das Obergeschoss der Luxusvilla. Le Corbusier zählte diese Pfeiler oder „Pilotis“, wie er sie nannte, zu den „fünf Punkten für eine neue Architektur.“ Wie das Gestell bei „Marcel“ vermitteln die Pfeiler eine Leichtigkeit, während hingegen sich das Obergeschoss durch Massivität auszeichnet. Sowohl bei „Marcel“, als auch bei der „Villa Savoye“ übernehmen fragile Elemente eine tragende Funktion, siehe: Roth, Alfred: Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Stuttgart 1927.

Gropius, für einen gehobenen Bautypus entworfen wurde. Das Einzelhaus „BAMBOS 1“ (Abb. 35) war als Junghaussiedlung an der Westseite des Bauhausgebäudes in Dessau gedacht. Aus finanziellen Gründen konnte der Entwurf nicht realisiert werden. Heute sind nur noch gründlich ausgearbeitete Skizzen des Baus enthalten. An dieser Stelle wird es stellvertretend für bauhaustypische Architektur analysiert, unter anderem auch, da Genzken die Skulptur „Marcel“, wie ich behaupte, nach Marcel Breuer benannte.

Das Wohnhaus besteht aus zwei miteinander verbundenen Gebäudeteilen: einem rechteckigen Wohnbereich auf Gartenebene, über dessen Außentreppe man zum zweiten Gebäude im ersten Stock gelangt; einem rechteckigen Atelierraum, dessen Vorderseite verglast ist und auf vier schmalen Stahlstützen steht. In Bezug zur Skulptur „Marcel“ interessiert uns hier primär der zweite Gebäudeteil. Denn nicht nur die Verbindung eines massiven Gebäudes, das auf vier schmalen, fragil wirkenden Stahlstützen steht, ähnelt Genzkens Skulptur „Marcel“, sondern auch die Gestaltung des Atelierraums mit ihrer Verbindung von drei fensterlosen Wänden und einer offenverglasten Vorderfront. Erweckt das Fehlen des Daches und der Vorderseite bei „Marcel“ den Eindruck des Unfertigen und Fragmentarischen, so dient die verglaste Vorderseite beim Haus „BAMBOS 1“ der bauhaustypischen Verbindung des Innenraums zum Außenraum. Breuer nutzte das Stützenprinzip, um die Diskrepanz zwischen Innen und Außen zu überwinden, denn der Atelierraum steht wie eine Kamera auf einem Stativ. Diese erhöhte Perspektive ermöglichte einen besseren Blick und vermittelt einen schwebenden Eindruck, wie Marcel Breuer 1955 erläutert.²⁷³

Genzken greift diese architektonische Stützentechnik auf. Sie produzierte das Gestell von „Marcel“ so, dass es ungefähr die doppelte Höhe des Betonteils erreicht. Da das Gestell aufgrund seiner Materialität eine tragende Funktion übernimmt, kann man es zum einen als Sockel sehen. Für gewöhnlich sind Sockel allerdings an allen Seiten geschlossen. Für die Betonserie wählte Genzken jedoch das für das Bauhaus charakteristische Stilmerkmal des Stützenprinzips, was die architektonische Außenwirkung der Skulpturen in den Vordergrund treten lässt. Die fehlende Vorderfront der Betonskulptur wurde bisher als ruinöses Merkmal von „Marcel“ gedeutet. Begreift man die gesamte Skulptur jedoch als Modell für ein an das Bauhaus angelehntes Hochhaus, so kann sie auch als unsichtbare Glaswand interpretiert werden, die von innen einen Ausblick in den Außenraum verschafft.

Genzken eignet sich demnach bauhauspezifische, architektonische Mittel an und setzt sie in der Betonserie skulptural um. Dies geschieht freilich nicht eins zu eins, sondern so, dass die Serie mehrere Lesarten der Objekte erlaubt, ohne sich für eine definitiv zu entscheiden. Steht das BAMBOS-Haus im Zeichen einer Fortschrittsgläubigkeit und Technikbegeisterung für eine konstruktiv einfache und ökonomische Lösung für den Massenwohnungsbau, so wirken die architektonischen

²⁷³ Marcel Breuer, zitiert nach: Remmele, Matthias: Marcel Breuer. Designer und Architekt, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Leipzig 2012. Fußnote 12, S. 100.

Bauhauselemente bei „Marcel“ aufgrund der fragmentarischen Gestalt der Skulptur eher wie Spuren einer vergangenen und nicht mehr gültigen Architekturepoche.

Um Genzkens Rückgriff auf Stilmerkmale von Bauhaus-Architektur zu verstehen, muss nachvollzogen werden, was die Bauhaus-Lehre im Kern ausmacht. Wie kann das Bauhaus näher charakterisiert werden? Das Bauhaus auf einen Stil reduzieren zu wollen, würde zu einer verkürzten Auffassung führen. Richtiger ist es, das Bauhaus als ein „ideologisch ausgerichtetes Zentrum“ zu verstehen, das, wie der Bauhaus-Spezialist Christian Schädlich feststellt, strukturell einer Kunstgewerbeschule und von seiner pädagogischen Ausrichtung her einer Hochschule für Gestaltung gleicht.²⁷⁴ Die wichtigsten Vertreter des Bauhauses waren seine drei Leiter, die die künstlerischen Ziele der Schule jeweils anders ausrichteten und nach außen vertraten: Walter Gropius²⁷⁵, Hannes Meyer²⁷⁶ und Mies van der Rohe²⁷⁷. Trotz unterschiedlicher Ansätze und Vermittlung des Bauhaus-Gedankenguts nach außen in Form von Pressemitteilungen und Vorträgen, vertraten alle drei einen Kerngedanken: die Aufhebung einer sozialen Ungerechtigkeit mit Hilfe einer funktionalen Architektur und damit über eine „Architektur der Gleichheit“. Als Gegenreaktion zum in der Architektur verbreiteten Historismus²⁷⁸ vertritt das Bauhaus eine neue ästhetische Anschauung, die auf formgestalterischen und architektonischen Prinzipien beruht, die mit der Industrialisierung und Massenproduktion kompatibel waren und auf die Befriedigung sozialer Bedürfnisse abzielten.²⁷⁹ Die Baukunst wurde von Bauhaus demnach in ihrer Wirkung auf den Menschen hin gesehen und damit als eine Art Erzieherin verstanden.²⁸⁰

Dass die Funktion im Vordergrund des künstlerisch-zweckausgerichteten Schaffens steht, gehört zum Kernpunkt des Programms. Durch systematische Versuchsarbeit in Theorie und Praxis sollte die Gestalt jedes Gegenstandes aus seinen natürlichen Funktionen heraus gefunden werden.²⁸¹ Im Gegensatz zu Gropius, bei dem mehr der ästhetische Ansatz der Bauhauslehre im Vordergrund steht, zielt Hannes Meyer auf eine reale Umsetzung des sozialen Wohnungsbaus ab. Bauen sei kein ästhetischer, sondern ein biologischer Vorgang, der auf die Befriedigung der seelischen und körperlichen Bedürfnisse abziele. „Was fand ich vor? Eine „Hochschule für Gestaltung“, in welcher aus jedem Teeglas ein problematisch-konstruktivistelndes

²⁷⁴ Schädlich Christian: bauhaus 1919-1933, hrsg. vom Wissenschaftlich-kulturelles Zentrum Bauhaus Dessau. Dessau 1983. S. 2.

²⁷⁵ Leiter von 1919-1928 in Weimar und Dessau.

²⁷⁶ Bauhaus-Leiter von 1928-1930 in Dessau.

²⁷⁷ Leiter von 1930-1933 in Dessau und Berlin.

²⁷⁸ Zum Thema Bauhaus versus Historismus siehe: Nerdinger, Winfrid: Feindbild Geschichte - Wiederaufbau in Westdeutschland zwischen Rekonstruktion und Tabula rasa, in: Ders.: Geschichte. Macht. Architektur. München 2012. S. 177-189.

²⁷⁹ A.a.O.

²⁸⁰ Eine Spurensuche von Schmidt-Grohe, Johanna (Dessau+Weimar) und Wilhelm Warning (USA)“: Sendung Kulturkritik beim br2Radio: „Mythos Bauhaus: Denkmal oder Denkanstoß? ausgestrahlt am: Mittwoch, den 13. April 1994 (20.15-21.30 Uhr). (Quelle: Archiv Wilhelm Warning im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München).

²⁸¹ Walther Gropius (1923), zitiert nach: Schädlich Christian: bauhaus 1919-1933, hrsg. vom Wissenschaftlich-kulturelles Zentrum Bauhaus Dessau. Dessau 1983. S. 6

Gebilde gemacht wurde. Eine „Kathedrale des Sozialismus“, in welcher ein mittelalterlicher Kult betrieben wurde mit den Revolutionären der Vorkriegskunst. [...] Man saß und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel. Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser. [...] Überall erdrosselte die Kunst das Leben“²⁸², schrieb er in einem Brief an den Dessauer Oberbürgermeister Hesse anlässlich seiner fristlosen Kündigung, die Meyer aufgrund des Vorwurfs einer Politisierung des Bauhauses erhalten hatte. Die Kritik von Meyer, der, stärker als Gropius oder Mies van der Rohe, mit den politischen Zielen der Arbeiterbewegung sympathisierte und das Bauhaus als politisches Instrument nutzte, wie ihm von politisch konservativer und rechter Seite vorgeworfen wurde, richtet sich hier auch, zugunsten eines sozialen Massenbaus, gegen den Wohntypus eines formalistischen Luxusbaus. Meyer radikalisierte demnach Gropius Ansatz, denn er stellte die Funktion über die ästhetische Gestalt: „Alle Dinge dieser Welt sind ein Produkt der Formel: (Funktion mal Ökonomie) [...]. Bauen heißt die überlegte Organisation von Lebensvorgängen [...]. Das funktionelle Programm und das ökonomische Programm sind die ausschlaggebenden Richtlinien des Bauvorhabens.“²⁸³

Neben der formalen Ähnlichkeit, die die Skulptur „Marcel“ mit Bauhaus-Architektur aufweist, verweist auch ihr Titel auf das Bauhaus. Denn der Titel „Marcel“ ist nicht zufällig und bezieht sich, wie ich denke, neben Marcel Duchamp auch auf den Bauhaus-Architekten und -Designer Marcel Breuer, der unter anderem als Architekt des BAMBOS-Hauses von 1925 bis 1928 die Möbelwerkstatt am Bauhaus leitete und ab 1937 in Amerika als Architekt Karriere machte.²⁸⁴ Einen Hinweis darauf, dass die gesamte Betonserie von einer Bauhaus-Ästhetik geprägt ist, geben andere Titel wie „Mies“ (1987), der für Mies van der Rohe steht, oder „Barcelona“ (1987), der den Titel von Mies van der Rohes weltberühmten „Barcelona-Pavillon“ trägt, den der Architekt 1929 anlässlich der Weltausstellung gebaut hatte. Weitere Titel der Serie reichen von den Vornamen bekannter Bauhaus-Architekten und Bauhausbauten zu Gebäudebezeichnungen wie „Kirche“, „Stapelhaus 2“, „Kapelle“, „Kleiner Pavillon“. Andere benannte sie nach Gebäudeelementen, beispielsweise „Dach“, „Tür“, „Luke“. Dass Genzken den größten Teil der Serie nach öffentlichen Gebäuden benannte, könnte ein Hinweis darauf sein, in welchem Ausmaß moderne Architektur, insbesondere das Bauhaus, unser Stadtbild prägt und noch das Leben des Menschen bestimmt. Alle Titel veranlassen den Betrachter dazu, zu überprüfen, ob die Skulptur ein ähnliches Aussehen hat wie das, was der Titel suggeriert. Unmittelbar überprüft der Betrachter, ob der Titel eine mimetische Funktion hat. Die Titelgebung bewirkt somit, dass der Betrachter untersucht, ob das Objekt eine

²⁸² Hannes Meyer: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus, offener Brief an den Oberbürgermeister Hesse, Dessau (1930), zitiert nach: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier. Stuttgart. 1999. S. 19.

²⁸³ Meyer, Hannes. bauen, in: Bauhaus, 2. Jg, Heft 4. S. 12ff., übernommen von: Herzogenrath, Wulf, (Hrsg.): bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier. Stuttgart. 1999. S. 19.

²⁸⁴ Vgl. Farquharson, Alex: 031 Survey. What Architecture Isn't, in: Farquharson, Alex; Diederich Diederichsen; Sabine Breitwieser: Isa Genzken. London 2006. S.54.; Nina Gülicher: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 58.

Ähnlichkeit mit einer Person oder einem Gebäude aufweist; sei es aufgrund ihrer anthropomorphen Zuschreibung²⁸⁵ oder aber aufgrund ihres Verweises auf Urbanität.

Genzkens Entscheidung, die Serie aus Beton zu gießen, ist vor der Folie der Minimal Art und von Bauhaus-Architektur zu verstehen. Minimal Art wurde aus Materialien der Gegenwart produziert, also Industriewerkstoffen, die nicht auf alte, besetzte Materialien verweisen, sondern dafür geschaffen sind, der Zeit zu widerstehen, um zeitliche Spuren unkenntlich zu machen. Die Form ergab sich dort aus den Eigenschaften des spezifischen, oftmals industriellen Materials. Auch Genzken verwendet, mit ihrer Entscheidung für Beton, ein industrielles, unempfindliches Material, das der Betrachter aus seinem Alltag heraus kennt und das, wie auch andere Werkstoffe im Genzkenschen Oeuvre, materialikonographisch besetzt ist. Beton bringt man in erster Linie nicht mit Materialien aus der Bildenden Kunst in Verbindung. Es ist vielmehr ein Baustoff, den man aus der urbanen Architektur des 20. Jahrhunderts kennt. Monika Wagner hat dies für die Bildende Kunst aufgearbeitet.²⁸⁶ Als besonders druckfeste Materie ist Beton vor allem für seine Stabilität und Haltbarkeit bekannt. Aus diesem Grund verwundert, dass der verfallene Charakter von „Marcel“ im Kontrast zur Härte des Materials Beton

²⁸⁵ Dass Genzken einen Vornamen als Titel für die Skulptur „Marcel“ wählt und zwar nicht irgendeinen, sondern den Namen des international bekannten Bauhaus-Architekten Marcel Breuer, bewirkt, dass die Skulptur den Charakter eines Porträts erhält. Sie wird zu einer anthropomorphen Gestalt, gegen die sich die Minimal Art mit der Vermeidung von organischen, anthropomorphen Formen so vehement zu wehren versuchte. Der Titel unterstreicht, dass das Gestell und der Betonblock nicht nur als architektonisches Element gelesen werden können, sondern die schmale, an die menschliche Körperform angelehnte Skulptur erlaubt es auch, als Kombination von Beinen und Oberkörper wahrgenommen zu werden. Neun Jahre nach Entstehung der Betonserie betitelte Genzken Skulpturen aus der Serie „Säulen“ (2000), deren schmale-geometrische Form an Modelle von Hochhäusern erinnern, mit Vornamen von Freunden, wie „Dan“ (Dan Graham) oder „Wolfgang“ (Wolfgang Tillmans).

Vor allem Michael Fried für die Minimal Art Rezeption zentraler Text „Art and Objecthood“, den ich in dieser Arbeit im Anthropomorphismus-Kapitel (Kapitel 3.1.) ausführlich behandle, untersucht den Anthropomorphismus in der minimalistischen Skulptur. Fried sah im Vorhaben der Minimal Art Skulpturen zu schaffen, die nur sich selbst und nichts anderes repräsentieren, einen Widerspruch. Mit dieser Intention wendete sich die Minimal Art gegen den in der tradierten Kunsttheorie vorherrschenden Ikonographismus in der Skulptur. Doch gerade die geometrische, einfache Form, sei nach Fried eigentlich eine anthropomorphe Form. Denn sie dränge sich dem Betrachter auf und würde eine zeitliche Dauer für sich beanspruchen. Minimalistische Objekte (Fried vermeidet den Begriff Skulptur) würden den Eindruck erwecken, als seien sie Schauspieler und demnach in ihrer nicht authentischen Art und Weise eine Rolle spielen und zwar so, als würden sie ein Eigenleben führen. Diese Eigenschaften seien Eigenschaften des Theaters, das Fried als Gegenpart zur Kunst interpretierte. Genzken, die aufgrund ihres engen Kontaktes zu Buchloh und später auch zu Gregor Stemmrich, mit dem Kunstdiskurs der Minimal Art eng vertraut war, hatte Frieds „Kampfansage“ gegen die Minimal Art bei der Titelwahl sicherlich im Hinterkopf. Denn genau diesen von Fried beschriebenen Effekt ruft der Titel „Marcel“ hervor. In Kombination mit dem Vornamen wirkt die auf geometrische, funktional ausgerichtete Formen reduzierte und deshalb an Bauhaus-Formen erinnernde Skulptur so, als ob sie Stellvertreter für eine Person, nämlich Marcel Breuer sei. Diese künstlerische Technik, die man als Kommentar verstehen kann, bringt natürlich eine gewisse Ironie mit sich. Schließlich zeigt sich die architektonische Skulptur nicht in voller Pracht, sondern weniger schmeichelhaft in einer ruinösen, fragmentarischen Gestalt.

²⁸⁶ Die folgenden Ausführungen zum Beton gehen auf Monika Wagner zurück: Wagner, Monika (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München. 2002. S. 38.

steht.²⁸⁷ Dass Genzken solch ein gering geachtetes Material in den achtziger Jahren in die Bildende Kunst einführt, ist ungewöhnlich. Denn nachdem 1867 zum ersten Mal auf der Pariser Weltausstellung eine Juno-Büste aus Zement gezeigt wurde, wurde ihre Materialität aufgrund der industriellen Herstellung kritisiert. Nach den ersten Bauhaus-Bauten in den zwanziger Jahren genoss Beton dann nach 1945 in der Architektur, in der Kunst am Bau und im öffentlichen Raum eine große Zustimmung. Während Mies van der Rohe für die Verwendung von Stahl und Glas bekannt ist, ist es Marcel Breuer für die Anwendung von Beton, den er ab den fünfziger Jahren als primäres Baumaterial nutzt.²⁸⁸ Anders als heute, wo der künstliche Stein eine hohe Wertschätzung für luxuriöse Bauten erfährt oder im Kontext der „Art brut“, bei der man das Rohe und Ungeschönte positiv bewertete, wurde der Baustoff in den sechziger und siebziger Jahren, als man international Kritik an der Verbreitung von Bauhaus übte (was an späterer Stelle in diesem Kapitel erörtert wird), als öde und unmenschlich angesehen.²⁸⁹ Beton wurde mit einem phantasielosen Funktionalismus (womit Bauhaus-Kritiker das Bauhaus verbinden) gleichgesetzt und als brutal kritisiert. In diesem Kontext könnte man die fragmentarische Betonserie demnach als Ablehnung eines rein auf die Funktion ausgerichteten Baustoffes auffassen, der grau belassen wurde und das westliche Stadtbild der Nachkriegszeit prägte.

Hier stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang das Ruinöse zum Bauhaus steht. Kritik am Bauhaus kam bereits in den dreißiger Jahren auf. Sie richtete sich vor allem gegen die Fokussierung von Bauhaus auf die Allmacht der Technik.²⁹⁰ Aufgrund der flächendeckenden Umsetzung von Bauhaus in Europa und seiner Corporate Identity-Funktion in den USA stand das Bauhaus in der Nachkriegszeit zuerst in Europa und dann in den USA immer stärker in der Kritik. Genzkens Position verortete ich im Zusammenhang dieser internationalen Kritik am Bauhaus.

Nach Schließung des Bauhauses in Folge des zunehmenden Drucks der Nationalsozialisten holte Gropius Breuer 1937 nach Amerika, wo Breuer als Dozent an der Harvard University lehrte und eine erfolgreiche Karriere als Architekt startete. Zusammen mit Walter Gropius und Mies van der Rohe trug er maßgeblich dazu bei, das Bauhaus als weit verbreitete und flächendeckende Bauform zunächst in Amerika und nach dem Krieg auch in Europa zu etablieren. Zusammen mit Herbert Bayer und Walter Gropius kuratierte er im MOMA eine Ausstellung zum Bauhaus, die aufgrund von Propaganda-Vorwürfen öffentlich so kritisiert wurde, dass sich selbst

²⁸⁷ Vgl. Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S. 68.

²⁸⁸ Beton ermöglichte Breuer plastische Formen zu erzeugen sowie Rohrleitungen zu verkleiden und Sonnenschutz zu gewähren.

²⁸⁹ Vgl. Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S. 64.

²⁹⁰ Siehe Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 58-94.

der damalige MOMA-Leiter Alfred H. Barr jr. von ihr distanzierte.²⁹¹ Denn die Emigration ab den dreißiger Jahren von Bauhaus-Vertreter, wie Gropius, van der Rohe und Breuer in die USA, sowie ihre städteplanerischen Aktivitäten nach dem zweiten Weltkrieg in Europa, führten dazu, dass in den fünfziger und sechziger Jahren weltweit der Bauhaus-Gedanke der Uniformierung des Lebens in Form von Hochhäuser- und Trabantenstädten städtebaulich umgesetzt wurde. Seitdem begann international eine postmodernistische Kritik am universalen und utopischen Bauhaus-Ansatz²⁹², an die sich Genzken mit der ruinenhaften Gestaltung der Betonserie anschließt. Der utopische Ansatz von Bauhaus lag vor allem in der verallgemeinernden Annahme, dass das Bedürfnis nach einem sozial gerechten Wohnen durch die Beschränkung auf die Funktion gestillt werden könne. „Entschlossene Bejahung der lebendigen Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge. Organische Gestaltung der Dinge aus ihrem eigenen gegenwartsgebundenen Gesetz heraus, ohne romantische Beschönigungen und Verspieltheiten. Beschränkung auf typische, jedem verständliche Grundformen und -farben. Einfachheit im Vielfachen, knappe Ausnutzung von Raum, Stoff, Zeit und Geld. Die Schaffung von Typen für die nützlichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs ist eine soziale Notwendigkeit“²⁹³, schreibt Gropius 1926.

Schon ab 1923 stand vor allem der Formalismus und Gropius Ansatz im Fokus der Kritik.²⁹⁴ Sie kam von Kunstkritikern wie Paul Westheim oder Architekten und Architekturpublizisten wie Adolf Behne.²⁹⁵ Auch Gropius Ansatz der Wesensforschung, der beinhaltet, das Wesen der Dinge auf die Funktion zu reduzieren – ein Gedanke, der sich gegen den in der Architektur vorherrschenden Historismus richtete und eine zeitlose, immer gültige Gestaltung intendierte – bot Grund zur Diskussion. Die Funktion könne nicht vorgeschrieben werden, sondern müsse vielmehr im Wechselspiel mit der Kultur des Menschen definiert werden²⁹⁶, klang die allgemeine Reaktion auf Gropius Wesensforschung. Hannes Meyer versuchte, das Bauhaus von Gropius formalistischem Ansatz zu lösen, politisierte es jedoch stattdessen in eine sozialistisch-linke Richtung, der wiederum Mies van der Rohe in seiner Amtszeit versuchte, entgegenzuwirken. Doch auch von linker Seite kam vor allem zu Zeiten von Hannes Meyer und Mies van der Rohe Kritik. Ab 1933 wurde das Bauhaus letztlich Feindbild der NSDAP. Es durfte nur weitergeführt werden, wenn es im nationalsozialistischem Geist weiter wirken würde. Nachdem Mies van

²⁹¹ Nerdinger, Winfrid: Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik, in: Ders.: Geschichte. Macht. Architektur. München 2012. S. 149-159. Hier S. 154.

²⁹² Friesen, Hans: Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst. Würzburg 1995. S. 52.

²⁹³ Walter Gropius: Grundsätze der bauhaus-produktion, Druckblatt. März 1926, zitiert nach: Herzogenrath, Wulf, (Hrsg.): bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier. Stuttgart. 1999. S. 19.

²⁹⁴ Nachdem das Bauhaus anfänglich vor allem von rechtsgerichteten Gruppen und von Seiten der Handwerker kritisiert wurde, die in der handwerklichen Ausbildung der Bauhaus-Künstler eine Konkurrenz sahen.

²⁹⁵ Nerdinger, Winfrid: Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik, in: Ders.: Geschichte. Macht. Architektur. München 2012. S. 149-159. Hier S. 150.

²⁹⁶ Stellte der Architekt Peter Meyer bereits 1927 fest. Seiner Kritik schlossen sich später der Architekt Bruno Taut sowie Bert Brecht, Ernst Bloch oder Alexander Dorner an, siehe a.a.O. S. 151f.

der Rohe nicht auf die Forderungen der Nationalsozialisten einging, wurde das Bauhauses schließlich geschlossen. Die Vorliebe der Amerikaner für Moderne und die Etablierung von Bauhaus-Künstlern in wichtigen Positionen sicherte dem Bauhaus als Begriff für Freiheit, Umdenken und Demokratie einen Platz im westlichen Nachkriegsdeutschland. War es in der DDR einerseits als amerikanisch verpönt²⁹⁷, wurden andererseits dort Bauten wie die Bundesschule in Bernau von Hans Meyer als Paradebeispiel für soziales Bauen rezipiert.²⁹⁸

Unter anderem war es Hans Sedlmayer, der in Deutschland mit seinem Buch „Verlust der Mitte“ (1948) eine Welle der Kritik auslöste. Darin thematisierte er den Verlust der heilen christlichen Weltmitte zugunsten von Technik und Autonomie des Menschen. Der Moderne steht Sedlmayer konservativ gegenüber.²⁹⁹ Zusammen mit Rudolf Schwarz' Publikation „Von der Bebauung der Erde“ (1947) und dem in der Zeitschrift „Baukunst und Werkform“ veröffentlichten Artikel von Adolf Leitl, dem damals bekanntesten Architekturkritiker, der eine umfassende Kritik am Bauhaus enthielt, entfachte Sedlmayer eine Debatte um das Bauhaus, die bis in die achtziger Jahre anhielt und eine der heftigsten Architekturdiskussionen der Nachkriegszeit in Deutschland war.³⁰⁰

Meine These ist nun, dass das Fragmentarische der Betonserie im Zusammenhang mit diesem Bauhaus-Diskurs zu sehen ist. Erkennbar wird dies nicht nur am fragmentarischen Charakter der Betonserie, sondern auch im Kontext von anderen Arbeiten, die einen Bezug zur amerikanischen, von Bauhaus geprägten Architektur aufweisen. Denn in einigen von Genzkens jüngsten, architektonischen Arbeiten zeigt sich eine Kritik an einer von Bauhaus beeinflussten, vor allem in Amerika präsenten, auf Star-Architekten setzenden „signature architecture“ und „Corporate-Design“-Architektur.

Nicht nur die Serie „Fuck the Bauhaus: New Buildings for New York“ (2000), die im nächsten Kapitel behandelt wird, sondern auch das von Walter Gropius erbaute „MetLife Building“ (ursprünglich PanAm-Gebäude) steht beispielsweise für diese Bauhaltung. Genzken wählte „MetLife“ als Ausstellungstitel für ihre Einzelausstellung 1996 in der Generali Foundation in Wien und das Firmengebäude als Cover für den Ausstellungskatalog (Abb. 36). Dieser Bau ist repräsentativ für das Erscheinungsbild von Firmengebäuden, deren Baugerüste mit spiegelnden Fassaden verkleidet sind. Genau diese empfindet Genzken im negativen Sinne als hochdekorativ. Ihr Faible für spiegelnde Oberflächen und schillernde Materialien kommt in Arbeiten ab dem Jahr 2000 verstärkt zur Geltung, wie beispielsweise in der Serie „Soziale Fassaden“ (2002) (Abb. 37). Sie wirken zunächst glamourös, sind aber aufgrund ihrer billigen Qualität trügerisch, ein Phänomen, was in Genzkens jüngsten Arbeiten,

²⁹⁷ A.a.O. S. 155.

²⁹⁸ Weber, Carolyn: Zwischen Stalinallee und Plattenbau. Beiträge zur Rezeption des Bauhauses in der DDR, in: Holger Barth: Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. Berlin 1998. S. 53-60, hier S. 56.

²⁹⁹ A.a.O. s. 156.

³⁰⁰ A.a.O. S. 156f.

in denen glänzende und spiegelnde Billigmaterialien zum Einsatz kommen, oftmals auftritt.

Ein weiteres Beispiel für ihr Interesse an der amerikanischen Hochhaus-Ästhetik und der städtebaulichen Anwendung von Bauhaus in Amerika, die nicht dem sozialen Wohnungsbau wie in Europa, sondern „Corporate Identity“-Zwecken dient, ist ihr Film „Chicago Drive“ (1992) (Abb. 38). Zu sehen ist darin, wie Genzken, teilweise aus einem fahrenden Auto heraus, spiegelnde Hochhäuser in Chicago filmt. Während die Künstlerin den Film selbst als „Architekturfilm“ bezeichnet³⁰¹, interpretiert ihn Sabine Folie als Kritik am amerikanischen Corporate-Design.³⁰² Anders als Genzkens Berliner Fotobuch (1973), in dem Berliner Nachkriegsarchitektur aufgrund der Schwarz-Weiß-Ansicht und der Fokussierung auf der seriellen Wiederholung von architektonisch gleichen Elementen trist und eintönig erscheint, hielt Genzken die Stadtansicht Chicagos mit der Videokamera bei schönem Wetter fest, was zur Folge hat, dass die Spiegelungen der Fassaden zur Geltung kommen. Die Skyscraper-Landschaft Chicagos bekommt deswegen auf der einen Seite etwas sehr Ästhetisches; ein Eindruck, der von der begleitenden, langsam-entspannten Soul-Musik unterstützt wird. Auf der anderen Seite verbirgt sich hinter den spiegelnden Fassaden von amerikanischer Bauhaus-Architektur auch eine Kritik am Missbrauch von Architektur durch Konzerne.

Liegt die Aufmerksamkeit bei den oben genannten Beispielen auf sich spiegelnden, Macht und Geld ausstrahlenden Gebäuden, verkörpert die Betonserie dagegen den nackten, brutal wirkenden Rohbau, den Genzken einer repräsentativen Bauform gegenüberstellt.

In diesem Kapitel wurde die Ruinenästhetik von „Marcel“ und der Betonserie sowohl biographisch als auch vor der Folie von Bauhaus analysiert. Die klare, auf einfachste geometrische Bauformen reduzierte Formensprache der Skulptur spricht für die Anlehnung an die funktionalistisch ausgerichtete Architektur. Durch bewusste Schlichtheit, ein harmonisches Ordnungsprinzip, den Verzicht auf organische und dekorative Formen, betont Genzken, wie im Bauhaus üblich, die Konstruktionsgesetze der architektonischen Skulptur. Abbröckelnde Kanten und Risse, die auf der Textur sichtbar sind, sowie fehlende Gebäudeelemente wie dem Dach, die Schutz und ein heimeliges Wohngefühl auslösen, brechen allerdings mit dem bauhauspezifischen Prinzip einer funktionsorientierten Architektur, die für technischen Fortschritt steht. Im folgenden Kapitel soll darüber hinaus am Beispiel der Serie „Fuck the Bauhaus: New Buildings for New York“ (2000) deutlich werden, inwiefern Genzken jüngste, architektonische Arbeiten weniger eine destruktive, fragmentarische Gestalt haben. Vielmehr hält sie der Monotonie und Gleichförmigkeit des rein funktional ausgerichteten Bauhauses, eine architektonische und sozial ausgerichtete Alternative entgegen und zwar mit dem Einsatz des Ornaments.

³⁰¹ White, Ian: Chicago Drive und meine Grosseltern im bayrischen Wald“, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 108-115, hier S. 110.

³⁰² EA Generali Foundation, hrsg. von Sabine Folie: Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart. Modernism as a Ruin. An Archaeology of The Present. Wien 2009. S. 8.

2.3.3.2. Fuck the Bauhaus: Die soziale Funktion des Ornaments

Ab dem Jahr 2000 setzt Genzken die frühen architektonischen Serien der achtziger Jahre thematisch fort. In diesem Kapitel soll exemplarisch am Beispiel der Serie „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ (2000) untersucht werden, inwiefern Genzken hier zum ersten Mal figürliche und vor allem dekorative Mittel einsetzt, die ich im Kontext von Bauhaus als ornamentale Elemente bezeichne. Damit schließe ich mich Laura Hoptman an³⁰³, eine der Kuratoren von Genzkens Retrospektive im MOMA. Sie benennt die Fundobjekte, die in „Fuck the Bauhaus“ als dekorative Elemente zum Einsatz kommen, auch als ornamental. Hoptman begründet ihre Sichtweise allerdings nicht. Diese Aufgabe soll in diesem Kapitel exemplarisch am Beispiel einer Skulptur aus der Serie, nämlich „Fuck the Bauhaus 2“, nachgeholt werden.

Nachdem in diesem Kapitel die Rolle des Ornaments im Bauhaus erörtert wurde, wird anschließend dargelegt, inwiefern der Einsatz von ornamental-dekorativen Mitteln bei Genzken in einem Widerspruch zu den Leitgedanken von Bauhaus steht. Denn im Architekturdiskurs Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Ornament in Abgrenzung zur Funktion populär.³⁰⁴ Vertreter des „Neuen Bauen“ wandten sich vehement gegen das Ornament. Das Bauhaus zielte mit seinem Anspruch auf universelle Gültigkeit auf eine funktionale Architektur ab, die eine ursprünglich soziale Intention verfolgte. Dass Architektur dann sozial sei, wenn sie ihrer Funktion entspreche, war allgemeiner Konsens in der Bauhaus-Schule.³⁰⁵ Genzkens Verfahren einer funktionalistischen, auf Universalität angelegten Architektur eine ornamentale Bauweise entgegenzusetzen, deute ich in diesem Kapitel schließlich als einen sozialen architektonischen Ansatz. Erörtert wird in diesem Kapitel auch, inwiefern die Realisierbarkeit in eine tatsächlich bestehende Architektur von Genzkens jüngsten architektonischen Serien im Gegensatz zu frühen Serien wie der Betonserie immer konkreter wird; und dies, obwohl es sich um künstlerische Arbeiten und nicht um klassische Architekturmodelle handelt. Denn ihre tektonische Beschaffenheit der Serien wurde nicht mathematisch berechnet und genügt demnach nicht architekturtechnischen oder statischen Ansprüchen.

Genzken wählte für die Betonserie ein ruinöses Erscheinungsbild, um Kritik am Bauhaus und an seiner flächendeckenden städtebaulichen Realisierung in der Nachkriegszeit zu üben. In diesem Unterkapitel liegt der Fokus nicht wie bei der Betonserie auf dem fragmentarischen Erscheinungsbild der Serie, das als Kritik am

³⁰³ Film zur Retrospektive im MOMA 2013/2014: [http://www.youtube.com/watch?v=SW2ZATZsF6c.](http://www.youtube.com/watch?v=SW2ZATZsF6c;); vgl. auch: Hoptman, Laura: Isa Genzken: The Art of Assemblage, 1993–2013, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 131–169, hier S. 150.

³⁰⁴ Siehe meine folgenden Ausführungen in diesem Kapitel, sowie Führ, Eduard: "ich esse Roastbeef". Ornament und Praxis in der Modernen Architektur, in: Frank, Isabella; Freia Hartung (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. S. 302.

³⁰⁵ A.a.O.

Bauhaus zu verstehen ist, sondern auf den dekorativen Elementen der jungen Serie, die Genzken dem Bauhaus als (ironische) Alternative entgegensetzt. Die Serie „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ eignet sich aufgrund ihres thematischen und formalen Bauhaus-Bezuges und ihrer gleichzeitig dekorativen Gestaltung hervorragend als Beispiel, um ornamentale Fragestellungen in einem Architekturkontext zu analysieren. Im Zentrum steht immer noch die rezeptionsästhetische Frage, welche Lesarten sich aus der dekorativ-figürlichen Formensprache ergeben und welche Rolle der Betrachter dabei einnimmt. Gezeigt werden soll, dass Genzken eine ornamentale Formensprache einsetzt, um den Betrachter eine architektonische Lösung für seine sozialen, individuell unterschiedlichen Bedürfnisse zu präsentieren. Die Serie besteht aus sechs individuell gestalteten Skulpturen, die sich aus Billigmaterialien wie Plastik, Klebeband und aus Manhattan stammenden Fundobjekten zu einer vertikalen, architektonisch-geometrischen Grundform zusammensetzen. Platziert sind sie auf je einem Gestell aus Sperrholz, das an einer Seite geöffnet ist und mit farbigem Klebeband umfasst wird. Genzken verleiht den einzelnen Skulpturen ein fragil wirkendes, instabiles Erscheinungsbild, denn die meisten von ihnen werden nur notdürftig von einem Klebeband zusammengehalten, das so wirkt, als sei es auf die Schnelle um die Skulptur gebunden worden. Die Serie entstand in New York, wo sich Genzken für einige Monate ein Atelier mietete. Neben Berlin ist vor allem die Stadt New York eine Metropole, die Genzken aufgrund ihrer Skyscraper-Landschaft als hoch skulptural auffasst. Dem Galeristen und Mitbegründer des AC Project Room Christoph Gerozissis, in dessen Projektraum die Serie zum ersten Mal gezeigt wurde, erzählte Genzken, wie schrecklich sie die in Berlin vorherrschende monotone Bauhaus-Ästhetik fand, die sich in der Nachkriegszeit auch im amerikanischen Stadtbild durchsetzte. Aus diesem Grund wollte sie ihre Serie „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ nennen.³⁰⁶

Zu sagen, Genzken hätte per se ein negatives Bild der Stadt New York, wäre allerdings falsch. Wie aus Gesprächen mit Kollegen wie beispielsweise Wolfgang Tillmans hervorgeht, verspürt Genzken eine bis heute anhaltende Liebe zur amerikanischen Metropole, die sie primär mit Freiheit verbindet.³⁰⁷ New York ist also eine Stadt, zu der die Künstlerin nicht nur einen engen biographischen Bezug,

³⁰⁶ Christoph Gerozissis und Kasper König im Film zu Isa Genzkens Retrospektive im MOMA 2013/2014, produziert vom MOMA: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/isagenzken/interviews/>.

³⁰⁷ Wolfgang Tillmans im Film zu Isa Genzkens Retrospektive im MOMA 2013/2014, produziert vom MOMA: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/isagenzken/interviews/>. In einem Interview mit der österreichischen Zeitung „Der Standard“ sagt sie: STANDARD: „New York ist in vielen Ihrer Arbeiten zu spüren und zu sehen. [...] Was genau lieben Sie an der Stadt?“ Genzken: „New York macht nicht depressiv, im Gegensatz zu Berlin. New York ist viel verrückter, offener, die Architektur ist einmalig schön.“: <http://derstandard.at/2000001677772/Isa-Genzken-Das-ist-nicht-nur-Happiness-sondern-auch-Stress>.

sondern auch eine große Affinität hat.³⁰⁸

Zwischen 1994 und 1996 wohnte Genzken regelmäßig für mehrere Monate in der Stadt. Zudem verbrachte sie im Jahre 2000 mehrere Monate in New York City, um ihre Schau „Fuck the Bauhaus: New Buildings for New York“ im AC Project Room in Chelsea vorzubereiten. Genzken erlebte auch den Terroranschlag am 11. September 2001 vor Ort in New York, ein Erlebnis, das sie in jüngeren Arbeiten wie „Empire/Vampire“ (2002/2004) oder „Ground Zero“ (2008) thematisiert. Auch in den vergangenen Jahren reiste sie mindestens einmal im Jahr in die amerikanische Metropole und verbrachte zwischenzeitlich einige Monate dort. Da sie in New York von der Galerie Rudolf Zwirner vertreten wird, hat Genzken von wissenschaftlicher und kuratorischer Seite seit den Neunziger Jahren eine breite Resonanz in den USA. Denn die Wahrnehmung, die sie in der amerikanischen Metropole als deutsche Künstlerin erfährt, ist in Amerika mindestens so hoch wie in Europa. Zu erwähnen ist hier nicht nur ihre umfangreiche Ausstellung, die sie bereits 1992 in der Renaissance Society in Chicago hatte, sondern auch ihre Retrospektive, die 2013 im Museum of Modern Art stattfand und 2014 in das Museum of Contemporary Art in Chicago und ins Museum of Art in Dallas weiter wanderte³⁰⁹. Dort waren viele Arbeiten von Genzken zu sehen, die bis zu diesem Zeitpunkt außerhalb von Europa noch nicht gezeigt worden waren; eine Ausstellung, die als Retrospektive für eine noch lebende, sehr aktive Künstlerin sicherlich einen Höhepunkt in Genzkens Karriere markiert.

Ornamentik von „Fuck the Bauhaus 2“

Gegenstand der Analyse ist in diesem Kapitel eine Skulptur aus der Serie: „Fuck the Bauhaus 2“. Sie wurde ausgewählt, da sie mit Motiven geschmückt wurde, die für das Ornamentale besonders charakteristisch sind. Die Skulptur gehört zur Collection Charles Asprey.

Sie setzt sich aus einer aus Fundstücken collagierten Materialansammlung auf einem Sperrholzsockel zusammen, die eine rechteckige und vertikal aufgestellte architektonische Hohlform bildet, deren fassadenähnliche Oberfläche und Dach von dekorativen Elementen geschmückt werden. Die collagierten Bildflächen dominieren mit ihren fast schon überladen wirkenden dekorativen Elementen das formale

³⁰⁸ Genzkens Liebe zu New York und seinem Stadtbild, das sie als hochskulptural auffasst, ist in vielen ihrer Arbeiten ersichtlich. Das großformatige, collagierte Künstlerbuch „I Love New York, Crazy City“ (1995-96) (Abb. 39), das in Form einer aus biographischen Dokumenten bestehenden Collage den Charakter eines Reiseführers beziehungsweise Tagebuches hat, entstand beispielsweise vor Ort. Es markiert den Beginn ihrer Anwendung mit Collagetechniken und veranschaulicht Genzkens künstlerische Auseinandersetzung mit der amerikanischen Stadt. Genzken collagierte in New York gesammelte Fundstücke (wie Restaurantrechnungen, Quittungen, in New York geführte Interviews etc.) in einem vertikal ausgerichteten Raster, das an die Struktur von Skylines erinnert. Zeitnah entstand die Fotoserie von Architekturfotografien „New York, NY“ (1998/2000) (Abb. 40). Für diese fotografierte Genzken aus verschiedenen Perspektiven New Yorker Hochhäuser und gerasterte Hochhausfassaden, und zwar auf eine Art und Weise, die den Skyscrapern ein skulptural-ästhetisches Aussehen verleiht.

³⁰⁹ Breitwieser, Sabine, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013.

Erscheinungsbild der Skulptur.

Die Sockelsituation erinnert an die Konzeption des Gestells von „Marcel“ (Abb. 41). Denn auch die etwas unterhalb der Augenhöhe endende Holzkonstruktion ist aufgrund ihrer gestalterischen Elemente nicht eindeutig als Sockel zu identifizieren und doch weist sie Elemente auf, die eine Sockelfunktion übernehmen.

Die Konstruktion ist nicht austauschbar, sondern Teil der gesamten Skulptur. Steht man vor der geöffneten Seite, sieht der Holzblock wie ein schmales, ent-funktionalisiertes, billiges Holzregal aus, dessen Holzböden entnommen wurden. Genzken umwickelte die obere Kante der Holzkonstruktion mit grell-gelbem Tape und die mittlere Partie mit einem feuerroten Klebeband. Dass beide Bänder nicht exakt gerade auf einer Linie, sondern ungenau und schief verlaufen, erweckt den Anschein, als hätte Genzken die Skulptur auf die Schnelle, wie ein Paket, umwickelt, so als wolle sie verhindern, dass die aus fragilen Materialien bestehende Skulptur auseinander fällt. Dieses gestalterische Element wiederholt sich im oberen, noch fragileren Teil der Skulptur, den Genzken mit demselben Klebebändern umwickelte. Hier klebte sie das gelbe Band zwischen zwei rote Bänder.

Ähnlich wie bei „Marcel“ übernimmt der skulpturale Unterbau aber zugleich die Funktion eines Sockels, da das architektonische Objekt auf dem Holzgerüst ungefähr auf Augenhöhe platziert ist. Genzken wählte eine etwa fünfzig Zentimeter hohe rechteckig aufgestellte, schmale, geometrische Form. In Kombination mit dem Titel der Skulptur und aufgrund ihrer geometrischen, vertikal formal reduzierten Grundform erinnert sie an ein verkleinertes Gebäude, das im Stil des „Neuen Bauens“³¹⁰ errichtet wurde. Genzken gestaltete allerdings jede Seite der Skulptur komplett unterschiedlich. Sie bestückte das gebäudeartige Gebilde mit Steinen, kleinen Bäumchen, die bei klassischen Architekturmodellen angewandt werden, zwei Austern und einem Spielzeugauto, die sie um das gebäudeartige Gebilde auf die Platte legte, auf der die Skulptur steht. Sie zeigen Größenverhältnisse an und erwecken damit den Anschein, als hätte man es mit einem Architekturmodell zu tun. Eine Längsseite besteht aus einer weißen Pizzabox mit einem roten „PIZZA“-Schriftzug und der Grafik einer flächenfüllenden Pizza, die von Gemüse umrundet ist (Abb. 42). Dass Genzken auf dieser Seite die obere Hälfte des Sockels mit orangener Folie beklebte, die oben mit zwei gelben und unten mit rotem Klebeband festgehalten wird, zeigt, dass sie die Gestaltung des Sockels auf die darauf platzierte Skulptur abstimmte. Die Fläche des Sockels wird hier zum Bildträger. Genzken beklebte auch die obere und untere Fläche der Pizzabox mit rotem Klebeband und zwar so, dass beide Bänder die bereits erwähnte Kombination aus gelb-roten Klebebändern einrahmen, welche die komplette Skulptur umrunden. Betrachtet man die Bildflächen des Sockels und der oberen Skulptur als Einheit, so entsteht ein abstraktes Bild. In dieser Sichtweise wird auch die Holzmaserung des Sockels, sprich sein Material, Teil des Bildes. Vor der Pizzabox platzierte Genzken kleine Steine, ein gelbes Spielzeugauto sowie zwei dekorative Elemente, nämlich zwei weiße Austern. Das Motiv der Auster ist ein beliebtes Motiv im Genzkenschen Oeuvre, das zum ersten Mal in der Serie „Fuck the Bauhaus“ zum Einsatz kommt,

³¹⁰ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Leipzig 1993. S. 155.

aber auch in der Serie „Empire/Vampire“ (2003/2004) auftaucht. In „Fuck the Bauhaus 3“ beklebte Genzken eine komplette Wandfläche mit Meeresmuscheln, unter anderem mit Austern (Abb. 43). Die Oberfläche der Muscheln erwecken in ihrer Fülle den Eindruck, es mit einer nach bildlichen Kriterien geschaffenen ornamentalen Fassade zu tun zu haben. Auf dem Dach des skulpturalen Gebäudes von „Fuck the Bauhaus 2“ thront ein quadratisches Stück orangener Bauzaun, der zu einer gewellten Hutform gerollt wurde. Dass auch er als dekorativ wahrgenommen wird, da man ihn mit einem elegant in die Höhe schießenden Turban assoziieren kann, wird von den unter dem Zaun platzierten, rosa Christrosen aus Plastik unterstützt.

Das Blumenmotiv setzt sich auch an den anderen Seiten der Skulptur fort. Vorbei am vom Bauzaun herunterbaumelnden rot gekringelten Schlüsselanhänger aus Draht (Abb. 44), der über der mit Spiegelfolie und Klebestreifen beklebten Querseite hängt, erreicht man die andere mit einem Blumenmotiv bebilderte Längsseite (Abb. 45). Sie setzt sich aus einer festen, flachen Unterlage (wahrscheinlich Pappe) zusammen, auf der Genzken in derselben Größe eine Abbildung von zwei rosa Calla-Blumen (eine Sumpfpflanze) klebte. Als Verzierung liegen sie auf einem mit blauem Papier verpackten, rechteckigen Geschenk. Es ist leicht vertikal aufgestellt und lehnt an einer mit einer rosa-blauen Wolldecke verhangenen Wand, die im Hintergrund zu sehen ist. Auch diese Seite wird von vier roten, über das Bild verteilten Klebestreifen (zwei oben, einer in der Mitte und ein Streifen am Ende der Abbildung) strukturiert. Der Schriftzug „Special Day“, der unter dem obersten transparenten Klebeband neben den Wörtern „New York“ hervor scheint, gibt einen Hinweis darauf, dass es sich um eine Abbildung aus einer Werbeanzeige für ein Unternehmen mit Sitz in Irland³¹¹ handeln könnte, die Braut- und Abendkleider herstellen. Das Blumenmotiv wiederholt sich in der Ansammlung von rosa Blumen, die derart unter dem Bauzaun-Schmuck hervorschauen (Abb. 46), dass sie, je nach dem wo man steht, zur Hälfte oder komplett von unten zu sehen sind. Ihre Stiele werden allerdings von den sie umgebenden flachen Wandflächen verdeckt. Dass Genzken Blumen in einem Werbekontext zeigt, verstärkt die dekorative Rolle, welche die Blumen hier einnehmen.

Auf der zweiten Querseite angelangt, erinnert die von dort zu erblickende dreieckig nach oben verlaufene Form des Bauzauns an den Umriss eines Bischofshutes. Der Sockel ist an dieser Seite hohl. Deswegen kann man in das Holzgestell wie in einen leeren, fächerlosen Schrank hineinschauen. An diese Negativform schließt sich im oberen Teil der Skulptur eine auf einer weißen Unterlage aufgeklebte Schwarz-weiß-Fotografie an. An der oberen Kante wird sie von einem neon-orangen Klebestreifen und unten von dem rot-gelben Klebeband gerahmt. Zu sehen ist auch hier eine Nahaufnahme von zwei weißen Blumen vor einem grau-monotonen Hintergrund (Abb. 47). Es handelt sich um eine Blumenart, den sogenannten *Lysianthus Eustoma*, deren Blüte an Rosen erinnert, allerdings in der Floristik ein edles Enziangewächs ist. Vor diese Bildfläche stellte Genzken zwei Bäume in Spielzeuggröße auf sowie eine Reihe von kleinen Steinchen.

³¹¹ <http://www.specialday-ireland.com/de/uberspecialday.html>

Ich möchte nun zeigen, inwiefern die hier beschriebenen Elemente – der Bauzaun, die Klebstreifen, insbesondere die Blumen und Muscheln – als dekorative Elemente im Kontext von Bauhaus eine ornamentale Rolle übernehmen.

Etymologisch stammt der Begriff des Ornaments vom lateinischen „ornare“, was übersetzt „schmücken“ bedeutet.³¹² Das Ornament ist kein selbstständiges Element, sondern bedarf eines Trägers. Obwohl es in allen Kunstgattungen auftaucht, ist es vor allem ein Phänomen der Baukunst und des Kunstgewerbes.³¹³ Die wesentlichen Aufgaben des Ornaments bestehen darin, die ästhetische Wirkung des Trägers zu akzentuieren, zu steigern, zu strukturieren und zu gliedern sowie seinen Zweck zum Ausdruck zu bringen.³¹⁴

Dass die Auster und die Blume beliebte Motive von Stillleben und gängige Vanitassymbole in der Kunstgeschichte sind, wird im Kapitel zur Materialikonographie Thema. In diesem Kapitel soll interessieren, welche Rolle beide Motive in der Ornamentkunst haben. Die Pflanzenwelt dient allen Stilen der Ornamentik als Vorlage. Blattformen wie das Akanthusblatt, der Lorbeer, die Rebe, der Efeu sind genauso ein beliebtes Motiv wie das Motiv der Blume, das zu allen Zeiten in der ornamentalen Kunst zum Einsatz kommt.³¹⁵ Muschelarten wie der Nautilus, die Irismuschel oder Perboot werden vor allem in der angewandten Kunst, etwa als Zierde von Prunkgefäßen oder als dekorativer Hintergrund von Vasen und Büsten, speziell in der Spätrenaissance, angewandt.³¹⁶

Exemplarisch sei an dieser Stelle die Muschel in der Rocaille und die Blume im Jugendstil genannt. Der Jugendstil³¹⁷ war um 1900 vor allem in der Innenarchitektur, dem Kunstgewerbe, der Plakatkunst und der Zeitschriften- und Buchgestaltung verbreitet. Er strebte eine Verbindung von Funktionalität, Natürlichkeit und Schönheit an und versuchte in der Konzentration auf die Linie eine teils vegetabilische, sich rankende, proto-abstrakte Ornamentik von allgemeiner Gültigkeit zu schaffen.³¹⁸

Wie am Beispiel von „Fuck the Bauhaus 2“ deutlich werden soll, greift Genzken mit dem auffällig hohen Anteil an Blumenmotiven Strukturmerkmale des Jugendstils auf. Eine besondere Rolle für die Jugendstilornamentik spielten die Gartengestaltung, Pflanzenornamente und die Übernahme vegetabilischer Formen und Wachstumsprinzipien.³¹⁹ Otto Wagners „Majolikahaus“ (1898) ist aufgrund der ornamentalen Gestaltung der Fassade ein passendes Beispiel für eine an den Jugendstil angelehnte Architektur und ein passendes Vergleichsbeispiel zur Skulptur von

³¹² Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 648ff.

³¹³ A.a.O.

³¹⁴ A.a.O.

³¹⁵ Meyer, Franz Sales (Hrsg.): Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1922. S. 45ff.

³¹⁶ A.a.O. S. 104.

³¹⁷ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 2. Berlin 1984. S. 484-487.

³¹⁸ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 648.

³¹⁹ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 2. Berlin 1984. S. 484-487.

Genzken (Abb. 48).³²⁰ Das Wiener Gebäude gehört zu einem der drei „Wienzeilenhäusern“ (1898/1899) von Wagner. Seine Fassade ist mit glasierten Keramikfliesen verkleidet, die mit Blumenmotiven verziert sind. Sie wurden von Alois Ludwig, einem Schüler von Wagner, gestaltet. In einer geordneten Struktur verteilte und stilisierte er rote Blüten auf der Fassade zwischen den Fensterreihen und verband diese mit schnörkeligen Linien, die als Stiele gelesen werden können. Die Komposition der filigranen Blumen folgt also einer regelmäßigen Rhythmik und Symmetrie. Die Fenster des oberen Stockwerks werden von dicht aneinandergereihten grünen Blättern gerahmt. Obwohl das Ornament hier nicht über die architektonische Struktur der Fassade verdeckt, sondern, im Gegenteil, diese erst sichtbar werden lässt, wird der Betrachter erst auf den zweiten Blick auf die Architektur aufmerksam. Der erste Eindruck wird vielmehr von der Verzierung der Fassade bestimmt und nicht von der Architektur in ihrer Funktion geleitet.

Ist die Blume ein beliebtes Motiv im Jugendstil, so ist es die Muschel in der Rocaille. Rocaille (frz. „Haufen kleiner Steine“, „Felsen“) ist das Hauptornament des französischen Rokoko (1710-1760). Charakteristisch sind schnörkelhafte, asymmetrische muschelähnliche Formen mit wellenartig geriefelter Fläche, eingerollten Enden, die s-förmig gegeneinander gesetzt sind und zum Teil in vegetabilische Formen übergehen.³²¹ Rocaille wurde häufig als Dekoration von Möbeln, Tafelungen und im Ornamentstich angewandt.

Dass Genzken bewusst Motive wie die Muschel und die Blume auswählt, die in der Kunstgeschichte klassische Motive des Ornaments sind, ist sicherlich kein Zufall. Auch andere Skulpturen aus der Serie weisen dekorative Elemente auf. Dies stärkt die Vermutung, dass Genzken diese bewusst als ornamentale Elemente einsetzt und kenntlich macht. Alle Skulpturen bestehen unter anderem aus Fundstücken und Materialien, die sie unter anderem in Manhattan sammelte, wo sie während ihres New York-Aufenthaltes wohnte.³²² Aus diesem Grund handelt es sich auch nicht um klassische Ornamente, sondern um Alltagsgegenstände, die im Kontext eines architektonischen Erscheinungsbildes der Skulptur zu ornamentalen, dekorativen Elementen werden. Genzken fügt sie derart zu einer architektonischen Assemblage zusammen, dass sie in diesem architektonischen Zusammenhang eher als Kommentar auf Jugendstil und Rokoko zu verstehen sind, denn als klassische Jugendstil- und Rokokoornamente.

³²⁰ Die Architekturauffassung Otto Wagners steht im Dienste eines von Wagner geprägten „Nutzstils“. Denn Wagner strebte eine Verbindung des Konstruktiven mit dem Ornamentalen anstrebt, siehe: Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1942. S. 46; Otto Wagners künstlerischer Ansatz wird deshalb als „konstruktiver Jugendstil“ rezipiert, siehe: Ausst.-Kat.: Vienna. A Birthplace of 20th Century Design. Part I. Purism and Functionalism. „Konstruktiver Jugendstil“, hrsg. von Fischer Fine Art Limited. London 1981.

³²¹ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 4. Berlin 1984. S. 144f.

³²² Sowohl Gerozissis, mit dem Genzken zu dieser Zeit oft in New York unterwegs war, als auch Kasper König, der Genzken, wie bereits erwähnt, seit „von hier aus“ (1984) ausstellt und ihr Schaffen von Beginn an verfolgt, erwähnen ihre Fähigkeit, unterschiedliche Dinge, die sie im Alltag sieht und erlebt, in Windeseile künstlerisch zu kombinieren und skulptural umzusetzen, siehe: Christoph Gerozissis und Kasper König im Film zu Isa Genzkens Retrospektive im MOMA 2013/2014, produziert vom MOMA: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/isagenzken/interviews/>.

Dass Genzken die Schale von Austern zu einer skulpturalen Oberfläche eines mehrfarbigen, geometrischen, an das Bauhaus erinnernden Gebäudes von „Fuck the Bauhaus 3“ verarbeitete, wurde bereits angesprochen. Auch „Fuck the Bauhaus 4“ (Abb. 49) weist dekorative Elemente auf; eine rot transparente Plastikform in Skyscraper-Gestalt des World-Trade-Centers, die von einem farbig-gekringelten Draht umspannt und von kleinen Muscheln, Bäumchen und einem mit Blumen beklebten, silbernen Lampenschirm umgeben ist. „Fuck the Bauhaus 6“ (Abb. 50) setzt sich aus einer in die Höhe aufgereihten Ansammlung von leeren Filmspulen aus Metall zusammen, die von einem beigen Propeller aus Plastik abgeschlossen werden, als ob auf dem Dach eines runden, silbernen Skyscraper eine bewegte, rocailleähnliche Flügelform sitzen würde.

Das Ornament in der Architekturtheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die oben beschriebenen, der Zierde dienenden Elemente übernehmen vor der Folie von Bauhaus, so meine These, eine dekorative und damit eine ornamentale Funktion. Das Ornament wurde von Bauhaus vehement abgelehnt. Um dies nachzuvollziehen, soll im Folgenden die Rolle des Ornaments in der Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts beleuchtet werden. Mit Beginn der architektonischen Moderne, die in der Geschichtsschreibung mit dem „Neuen Bauen“ Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzt³²³, geriet das Ornament³²⁴ stark in die Kritik. Die neuen Entwicklungen in der modernen Architektur wurden in der Architekturtheorie besonders von einer Kritik am Ornament begleitet. Diese Ornamentkritik kündigte sich schon im frühen 18. Jahrhundert, an als die barocke Repräsentations- und Legitimationsfunktion des Ornaments anfang zu zerfallen.³²⁵ Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert geschah in der Architektur in Abgrenzung zur Tradition, die sich stilistisch durch den Historismus und das (auch im Kunstgewerbe stark vertretene) Ornament auszeichnet. In der Architekturtheorie wird moderne Architektur, sprich „Neues Bauen“ vom Leitmotiv der Reinigung des Überflüssigen und Zusätzlichen und der Konzentration auf das Wesentliche, Funktionale und Zweckmäßige getragen.³²⁶

Architekten und Architekturpublizisten wie Hermann Muthesius, Adolf Behne, Walter Curt Behrendt oder Adolf Loos bestimmten mit Texten oder Vorträgen den Architekturdiskurs zu dieser Zeit. Sie waren dem Ornament des Jugendstils

³²³ Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 9ff.

³²⁴ Zum Begriff des Ornaments und zur Entwicklung des Ornaments zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe: Raullet, Gérard: Ornament, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4, Weimar 2010, S. 656-682.

³²⁵ Peplow, Michael R.: Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments, in: Franke, Ursula; Heinz Paetzold: Ornament und Geschichte. Bonn 1996. S. 173-190, hier S. 174.

³²⁶ Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 9.

gegenüber äußerst kritisch eingestellt.³²⁷

So schreibt zum Beispiel Adolf Behne 1926 in „Der moderne Zweckbau“: „Das ästhetische Gefühl hatte eine Revolution durchgemacht. [...] Das Gefühl begann sich zu weigern, wenn man ihm zumutete, Überflüssiges schön zu finden, und wurde willig, der Logik des Funktionalen zu folgen.“³²⁸

Vor allem der viel zitierte Text „Ornament und Verbrechen“ (1897) von Adolf Loos ist für diese Ornamentkritik tonangebend. Auf der Weltausstellung 1893 in Chicago, die Loos besuchte, wurde er maßgeblich von amerikanischen Architekten wie Frank Lloyd Wright oder Louis Henry Sullivan beeinflusst, die den Historismus ablehnten und zur sogenannten „Chicagoer Schule“ gehörten.³²⁹ Sullivan prägte den „Slogan“ „form follows function“, ein Zitat aus seinem Artikel „The Tall Office Building Artistically Considered“, der 1896 im Lippincott's Magazine erschien. Sullivan interpretiert den Gedanken, dass sich die Form aus der Funktion ergeben solle, als Gesetz.

Er wurde zu einem Leitgedanken von Bauhaus. „Ornament und Verbrechen“ ist einer von Loos' meist rezipierten Texten. Dort baut er seine in früheren Texten ausformulierten Forderungen von der Überwindung des Ornaments aus. Das Ornament würde den Menschen in seiner kulturellen Entwicklung schädigen. Es sei Ausdruck einer frühen Kindheitsphase, in der der Mensch seinen kreativen Kräften Ausdruck verleiht. Das Bedürfnis zum Schmücken und Verzieren stelle den Uranfang aller Kunst dar. Aus diesem Grund sei das Ornament keine hochentwickelte, sondern eine primitive Kunst.³³⁰ Das moderne Ornament sei heute nur Kompensation der unterdrückten Triebe. Dass sich Kinder oder Bevölkerungsgruppen wie die „Papua“ schmücken oder etwa Gebrauchsgegenstände verzieren, sei natürlich. Die Anwendung des Ornaments vom modernen Menschen sei allerdings Ausdruck einer Degeneration.³³¹ Als Beispiel für eine moderne Aneignung des Ornaments nennt Loos die Verhaltensweise des sich Tätowierens. „Der moderne mensch, der sich tätowiert ist ein verbrecher oder ein degenerierter.“³³² Kultureller Fortschritt sei weniger durch das Ornament als durch Nützlichkeit zu

³²⁷ Dass allerdings ornamentale Muster durchaus auch Eingang in die Architektur des Neuen Bauens fanden, sind Forschungsansätze, die aktuell diskutiert werden. Vgl. beispielsweise Gleiter, Jörg H.: Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar 2002, besonders das Kapitel „Mies van der Rohe: Von der Objektproduktion zur Bildperzeption“, S. 209-213. Oder Brüderlin, Markus (Fondation Beyeler) (Hrsg.): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Köln 2001.

³²⁸ Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau (1926), übernommen von: Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 10.

³²⁹ Peplow, Michael R.: Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments, in: Franke, Ursula; Heinz Paetzold: Ornament und Geschichte. Bonn 1996. S. 173-190, hier S. 174.

³³⁰ Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen, in: Siepmann, Eckhard (Hrsg.): Kunst und Alltag. Jahrbuch 3 des Werkbund-Archivs. Berlin 1978. S. 373-384, hier S. 373. Vgl. auch: A.a.O. S. 176. (Peplow bezieht sich auch auf frühere Texte von Loos wie „Trotzdem“ (Neudruck, hrsg. von A. Opel, Wien 1982).)

³³¹ A.a.O. S. 177.

³³² Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen, in: Siepmann, Eckhard (Hrsg.): Kunst und Alltag. Jahrbuch 3 des Werkbund-Archivs. Berlin 1978. S. 373-384, hier S. 373.

erzielen.³³³ Loos wendet sich also nicht gegen das Ornament per se, sondern nur gegen seinen Gebrauch in Architektur und Kunsthandwerk zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Form ergebe sich aus der Funktion, die sich wiederum aus ihren praktischen Anforderungen und ihrem kulturellen Kontext ergebe. Die Form schaffe Ordnung und würde den Sinn eines Gebäudes veranschaulichen.³³⁴ Loos steht mit seiner Haltung der Geisteshaltung von Bauhaus nah.

So schreibt Walter Gropius in „Für eine lebendige Architektur“ (1938): „Die gegenwärtige Einstellung zum Ornament ist sehr kraftlos und oberflächlich. Unfähig ein modernes Ornament zu schaffen, das bei jedem Anklang fände – unfähig, weil sich unsere Sozialstruktur noch in einem Stadium des Wandels befindet –, befriedigen wir uns mit der ständigen Wiederholung vergangener Formen und Ornamente. [...] Die moderne Architektur ist [...] ein tatkräftiger Versuch, uns von diesen sinnlosen Betäubungsmitteln zu befreien und wieder einen wahren Ausdruck zu finden, der unser wirkliches Leben des Maschinenzeitalters widerspiegeln kann. [...] Eine beruhigende Umgebung, Einfachheit und Harmonie der Formen und Farben anstelle eines Überflusses an überholten oder nichtssagenden Formen und Ornamenten sind die Voraussetzungen für seine „schöpferische Pause“. [...] Ein konstruktives Zeitalter hat begonnen, eine dekorative Vergangenheit zu besiegen. Anstatt das selbstbetrügerische Kleid vergangener Zeiten, dieses Phantom der Tradition wieder und wieder anzulegen, laßt uns der Zukunft entgensehen! *Vorwärts* zur Tradition! Das Ornament ist tot! Lang lebe das Ornament!“³³⁵

Im Gegenzug wurde ab Ende der 1950er Jahre massiv Kritik an der modernen, ornamentlosen Architektur des Neuen Bauens geübt. Im Zentrum stand der Vorwurf, Neues Bauen sei eine menschenverachtende, unsoziale Architektur, also genau das Gegenteil von dem, was Bauhaus-Künstler eigentlich intendierten. Diese Kritik stand vorwiegend in Zusammenhang mit dem Beklagen eines Verlusts des Ornaments. Zu erwähnen sind an dieser Stelle beispielsweise der Maler und Architekt Friedensreich Hundertwasser, der sich 1958 in seinem „Verschimmelungs-Manifest“ gegen den „krankhaft sterilen Funktionalismus“³³⁶ wandte, oder der Verleger und Schriftsteller Wolf Jobst Siedler, der sich in Artikeln zu seiner Publikation „Die gemordete Stadt“ (1964) gemeinsam mit der Fotografin Elisabeth Niggemeyer negativ gegenüber der modernen Architektur äußerte. Beide waren der Meinung, moderne Architektur würde für Kommunikationslosigkeit und für soziale Isolation stehen. Gerade das Fehlen des Ornaments sei der Grund für den Verlust von Menschlichkeit.³³⁷ Eduard Führ bewertet diese Kritik an einer funktionalistischen Bauweise in Ost und West, die von Kritikern in der Architekturproduktion und in der

³³³ Peplow, Michael R.: Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments, in: Franke, Ursula; Heinz Paetzold: Ornament und Geschichte. Bonn 1996. S. 173-190, hier S. 180.

³³⁴ Führ, Eduard: "ich esse Roastbeef". Ornament und Praxis in der Modernen Architektur, in: Frank, Isabella; Freia Hartung (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. S. 316.

³³⁵ Probst, Hartmut, Christian Schädlich (Hrsg.): Walter Gropius. Ausgewählte Schriften. Bd. 3., Berlin 1987. S. 168f.

³³⁶ Übernommen von: Führ, Eduard: "ich esse Roastbeef". Ornament und Praxis in der Modernen Architektur, in: Frank, Isabella; Freia Hartung (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. S. 304.

³³⁷ A.a.O.

Architekturtheorie als "Bauwirtschaftsfunktionalismus" bezeichnet wurde, als Beginn einer Neubewertung des Ornaments. Die Diskussion um das Ornament hätte sich in den fünfziger und sechziger Jahre immer in Abgrenzung zur Funktion vollzogen.³³⁸ Sobald das Ornament über die Architektur dominiert, wurde es gemieden, sobald es nur als Ausstattung fungierte, wurde es toleriert, allerdings auch nicht mehr als Ornament bezeichnet.³³⁹ Dass sich die Diskussion um das Ornament in der Architekturtheorie im Zusammenhang mit der Funktion von Architektur vollzog, hilft nachzuvollziehen, wieso nun Genzken eine Formensprache an den Tag legt, die einerseits an Bauhaus erinnert und andererseits figürliche Elemente und Motive auswählt, die eine ornamentale Gestalt haben. Wie schon die Betonserie³⁴⁰ wendet sich die Serie „Fuck the Bauhaus“ aufgrund ihrer fragilen Erscheinung und dem Einsatz des Ornaments, das für Bauhaus-Architektur ganz und gar untypisch ist, gegen den universalen, rein funktional ausgerichteten Ansatz von Bauhaus, das das europäische und amerikanische Stadtbild prägt.³⁴¹

Mit dieser Annahme wende ich mich gegen Tom McDonough, der behauptet, dass es falsch sei die Serie „Fuck the Bauhaus“ am Anfang des 21. Jahrhunderts als Ausdruck eines Ressentiments gegenüber Bauhaus zu sehen.³⁴² Zur heutigen Zeit sei diese Form der Kritik überholt, die in Amerika zwischen 1965 und 1980 international zunächst von politisch linker und dann von politisch konservativer Seite Kritik an der Bauhaus-Schule und dem „International style“ geübt worden sei. Im US-amerikanischen Kontext hätte die Debatte um das Bauhaus vor allem Mitte der Sechziger und in den Siebzigern (ausgehend von politisch linker Seite, zum Beispiel vom amerikanischen Schriftsteller Norman Mailer) stattgefunden. Um 1980 sei die Kritik dann von politisch rechter Seite weitergeführt worden. Die Serie sei in erster Linie nicht als Kritik am Bauhaus zu verstehen, sondern eher im Kontext von Konzeptualismus und Minimalismus; also im Kontext von Bewegungen, die sich mit architektonischen Fragestellungen von modernistischer Architektur auseinandergesetzt hätten. Die fragile Erscheinung der Serie „Fuck the Bauhaus“ deutet McDonald als Reaktion auf die Austauschbarkeit unserer spätkapitalistischen Stadtlandschaft; ein Gedanke, der vom Marxisten Frederic Jameson stammt. Ich stimme McDonald zu, dass es zu einfach wäre, die Serie „Fuck the Bauhaus“ im Jahre 2000 unmittelbar auf die internationale Bauhaus-Debatte zu beziehen. Doch man muss Genzkens jüngste architektonische Arbeiten auch im Kontext ihrer frühen Skulpturenserien betrachten. Wie im letzten Kapitel erörtert wurde, ist die Arbeit „Fuck the Bauhaus“ nicht die erste, in der sich Genzken mit dem Baustil von Bauhaus auseinandersetzt. Vielmehr muss die Serie im Kontext von Genzkens Werk, besonders dem Frühwerk, also als Resultat einer künstlerischen Entwicklung betrachtet werden. Denn, wie bereits erläutert wurde, thematisiert Genzken das Bauhaus schon seit den achtziger Jahren. Die Betonserie entstand 1985-1991

³³⁸ A.a.O. S. 302.

³³⁹ A.a.O. S. 322.

³⁴⁰ Vgl. Kapitel 2.3.3.1.

³⁴¹ Siehe: McDonough, Tom: Fuck the Bauhaus, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 155ff.

³⁴² A.a.O.

unmittelbar nach der Hochphase der amerikanischen Bauhaus-Debatte. Es ist offensichtlich, dass die Betonserie beziehungsweise „Marcel“ von Genzken nicht als politisches Instrument konzipiert wurde und doch kann sie zu ihrer Entstehungszeit in ihrer fragmentarischen Form als Ausdruck einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Debatte verstanden werden, ohne sich politisch auf eine Seite zu schlagen. Bei „Marcel“ überwiegt aufgrund seines trist und trostlos wirkenden, fragmentarischen Erscheinungsbildes eher das destruktive Moment, das in den letzten Kapiteln als Bild für eine internationale Kritik am dogmatisch-utopischen Ansatz von Bauhaus gedeutet wurde. In diesem Unterkapitel ist dagegen nicht der fragmentarisch-ruinöse Charakter, sondern der konstruktive Charakter von „Fuck the Bauhaus“ Gegenstand der Untersuchung, der über den Einsatz des Ornamentalen evoziert wird und den ich als sozial ausgerichtet deute.

Wieso verfolgt die Serie eine primär soziale Ausrichtung? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt sich ein Blick auf den werkiternen Kontext der Serie. Genzken entwickelte „Fuck the Bauhaus“ im selben Jahr wie die Serie „Strandhäuser zum Umziehen“ (2000) (Abb. 51). Letztere wurde zum ersten Mal im Frankfurter Kunstverein in Genzkens Einzelausstellung „Urlaub“³⁴³ präsentiert.³⁴⁴ Auf einer Reihe von schmalen, weißen Sockeln, die sich an die repetitive Präsentationsform von Minimal-Art-Objekten (wie Donald-Judd-Arbeiten) anlehnt, zeigte Genzken kleine, fast quadratische Gebilde, die formal den Umrissen von in Reihen stehenden (Strand)häusern ähneln. Genzken bastelte sie, fast schon notdürftig wirkend, aus ähnlichen Materialien wie „Fuck the Bauhaus“ zusammen und beklebte sie mit unterschiedlichen Beschichtungen wie glänzenden, den Eindruck von Glamour vermittelnden Folien oder in Zeitungen gefundenen Fotografien. Diesen Umgang mit Billigmaterialien, die sie zu einer fragilen, miniaturisierten, geometrisch ausgerichteten Bauform umsetzt, setzte Genzken in „Fuck the Bauhaus“ fort, und erweitert diese Technik mit dem Einsatz von figürlichen Elementen. Genauso wie die Strandhäuser ist die Realisierung der modellähnlichen Skulpturen von „Fuck the Bauhaus“ als tatsächliche Architektur aufgrund seiner instabilen Konstruktion unvorstellbar. Dennoch markieren beide Serien den Beginn einer neuen Beschäftigung mit dem Format des Modells, die Genzken insofern bis heute fortsetzt, als dass die architektonische Umsetzung dieser Arbeiten zu einer realen Architektur für einen bestimmten Ort, zumindest in der Vorstellung, eine immer konkretere Rolle spielt. Einen Hinweis für die Möglichkeit einer konkreten Umsetzung einiger ihrer jüngsten Modelle gibt nicht nur der Untertitel „New Buildings for New York“, sondern auch die Titel der Serien „New Buildings for Berlin“ (2001-2004) oder „Ground Zero“ (2008). Alle suggerieren, dass sie Vorschläge für neue Gebäude in New York beziehungsweise Berlin oder Alternativen zur dort bestehenden Architektur sein könnten. Auch wenn Genzken selbstverständlich die

³⁴³ Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein (Hrsg.): Isa Genzken. Urlaub. New York 2000.

³⁴⁴ In der Presse wurde diese Ausstellung aufgrund von Genzkens neuer Anwendung von Collage-Techniken und dem Einsatz von Billigmaterialien als Wendepunkt in ihrem Werk rezipiert, siehe Isabelle Graw: Geschichte der Empfindsamkeit, in: Texte zur Kunst, September 2000, Heft 39. S. 177-182.

Rolle einer Bildhauerin hat und nicht die einer Architektin, bieten diese Serien als künstlerische Arbeiten gleichzeitig konkrete Vorschläge für eine tatsächlich existierende Architektur an, die insofern eine hohe soziale Ausrichtung verfolgt, als dass sie individuell unterschiedlich konzipierte architektonische Skulpturen sind, die einer universalen, flächendeckend umsetzbaren Bauweise einen Baustil entgegensetzen, der sich an die individuellen Bedürfnisse der Menschen anpasst.

Ein Ausblick auf die acht Jahre später entstandene Serie „Ground Zero“ (2008) hilft dabei, diesen Gedankengang besser zu verstehen und nachzuvollziehen, inwiefern Genzken auch dort ornamentale Elemente einsetzt, die im Kontext von architektonischen Fragestellungen einer universalen Architektur eine Alternative entgegensetzt.

Ground Zero

Ein Vergleich mit der 2008 produzierten Skulpturengruppe „Ground Zero“ (2008) verdeutlicht, dass Genzken in ihren jüngsten, architektonischen Arbeiten mit ornamentalen Mitteln einen individuell gestalteten Baustil vorschlägt, der den menschlichen Bedürfnissen und alltäglichen Handlungen angepasst ist und nicht nur allgemeingültigen, rein funktional ausgerichteten Baugesetzen folgt. Im darauf folgenden Zwischenkapitel werde ich erörtern, inwiefern diese künstlerische Technik als sozial definiert werden kann, denn Genzken geht von den individuellen Bedürfnissen des Betrachters aus. Selbstäußerungen der Künstlerin belegen, dass die Rezeption von „Ground Zero“ als Arbeit mit einer explizit sozialen Intention durchaus gewollt ist: „Da hab’ ich halt versucht was Sozialeres zu machen als jetzt wieder so Business Dinger. Ich habe das natürlich nicht deswegen gemacht, weil ich dachte „Ja das wird dann vielleicht mal irgendwann gebaut“, sondern als Anregung“, sagte sie in einem Gespräch mit Ralph Görtz.³⁴⁵

In einem Gespräch mit Kasper König äußerte Genzken allerdings den Wunsch, die Serie „Ground Zero“ als tatsächlich existierende Gebäude architektonisch umzusetzen: „Isa, wir treffen uns zu einem Gespräch über die Außenprojekte – Auftragsarbeiten und Projekte, die nicht realisiert wurden. Gibt es auch welche, von denen du dir vorstellst, idealerweise könnte dir jemand einen Auftrag geben?“ Isa Genzken: „Ja, darum ging es in meiner letzten Ausstellung in London, die „Ground Zero“ hieß, wo ich für einen der größten, freien Plätze in einer Weltstadt Entwürfe gemacht habe. Ein Grund war, dass die bisherigen Entwürfe für diesen Platz eigentlich nur darin bestanden, eine kleine Veränderung dessen herzustellen, was einmal da gewesen ist – also die Twin Towers. Jetzt haben sie andere Türme entworfen, Businesstürme, wieder nur Businesstürme. Die sollten so hoch sein, wie keine anderen auf der Welt, also wieder so mehr oder weniger unmenschliche Sachen. Ich habe mir gedacht, man müsste für diesen Platz etwas machen, das sehr sozial ist. Nicht so groß und für alle Leute, die da spazieren gehen können bei Tag

³⁴⁵ Isa Genzken - Sesam, öffne dich!, ein Film von Ralph Goertz, Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, Köln, 2010.

und Nacht.“³⁴⁶

Die Serie entstand also als künstlerische Arbeit mit der Intention auf bestehende architektonische Missstände aufmerksam zu machen, beinhaltet aber durchaus die Möglichkeit, sie auch als klassische Architekturmodelle zu verstehen, die einmal realisiert werden könnten, ohne, dass Genzken ihre Rolle als Bildhauerin (und nicht als Architektin) aufgeben muss.

Inwiefern wendet Genzken nun bei „Ground Zero“ dekorativ-ornamentale Mittel an, um einem auf Uniformität angelegten Baustil eine individuelle Gestaltung entgegenzusetzen, die das Ziel hat, die individuellen Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen? Genzken produzierte die Serie in Bezug auf den Architekturwettbewerb für die Neubebauung von „Ground Zero“ im Jahre 2002. Sechs Teams, zu denen unter anderem auch Sir Norman Foster, Daniel Libeskind oder Richard Meier zählten, wurden aus insgesamt 407 Bewerbern aus 34 Ländern ausgewählt. Als Sieger ging das Architektenteam von David Child in Kooperation mit der Architekturfirma Skidmore, Owings and Merrill (SOM) und dem Studio Daniel Libeskind hervor. Die Skulpturengruppe der Serie „Ground Zero“ setzt sich aus sieben, individuell betitelten Skulpturen zusammen, die, bis auf eine Skulptur mit dem Titel „Light“, unterschiedliche Gebäude bezeichnen und verschiedene Funktionen übernehmen: „Memorial Tower“ (Denkmal), „Osama Fashion Store“ (Einkaufszentrum), „Car Park“ (Parkhaus), „Church“ (Kirche), „Hospital“ (Krankenhaus) und „Disco Soon“ (Disco, die 24 Stunden geöffnet hat).

Ähnlich wie schon bei der Serie „Fuck the Bauhaus“ kombinierte Genzken für diese großformatigen Objekte völlig unterschiedliche, schrill glänzende, bunte Materialien, die man meist im Baumarkt findet, mit hochwertigen Materialien, die man mit Designobjekten verbindet. Anders als frühere Serien werden die Skulpturen nicht auf aufgereihten Sockeln präsentiert. Vielmehr stehen alle auf im Baumarkt zu erwerbenden Holzplatten mit Rollen, im Fachjargon „Rollbrett-Hunde“ genannt, die für den Transport von schweren Objekten gedacht sind. Sie suggerieren also, dass es sich um transportable Skulpturen handelt, die nicht für einen spezifischen Ausstellungsort gebaut wurden. Im Gegensatz zu früheren Serien nehmen alle Skulpturen eine Gesamthöhe zwischen 2,20 m und 3,12 m ein. Ähnlich wie Genzkens „Säulen“-Serie (2000) nimmt man diese übergroße Skulpturengruppe direkt als verkleinerte Hochhäuser wahr. Denn nicht nur die vertikale Form erinnert an Skyscraper, sondern auch ihre oftmals mit glänzenden Folien beklebten Oberflächen. Unmittelbar assoziiert man diese mit verspiegelten Fassaden von Firmengebäude. In Kombination mit dem Titel „Ground Zero“ stellt Genzken demnach einen direkten Bezug zum Architekturentwurf des Architektenteams von David Child her. Dessen Entwurf steht für eine Architektur, deren elegantes, monumentales Äußere typisch ist für amerikanische Businessbauten. Sie haben alle ein ähnliches Erscheinungsbild, das Macht und Geld verkörpern soll.

³⁴⁶ Kasper König/Isa Genzken: Aussenprojekte, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 94-107, hier S. 95.

Beispielhaft für eine Skulptur, die diesen Bautypus mit ornamentalen Mitteln eine individuelle Bauweise entgegen setzt, sei an dieser Stelle „Hospital“ (Abb. 52) erwähnt. Genzken wickelte eine vertikal auf einem von Antonio Citterio designten und bei „Kartell“ verkauften Servierwagen stehende, geometrisch-längliche Form mit einer silber-glänzenden und grasgrünen Folie ein, umspannte sie mit einem roten, grünen und blauen Band und band sie demonstrativ dekorierend mit einer Geburtstagsschleife fest. Die Form als solche ähnelt der Gestalt von in den Himmel ragenden Hochhäusern, die Genzken allerdings mit Verpackungsmaterialien verhüllte und dekorierte. Auf dem Dach des „Gebäude-Modells“ thront ein sommerlich-kräftiger Blumenstrauß wie ein Pokal in einer grün-pink besprühten, geschwungenen Glasvase. Ruft man sich die Bedeutung des Blumenmotivs in der Ornamentgeschichte vor Augen, so wird deutlich, dass der wie eine eigenständige Skulptur auf einem übergroßen Sockel sitzende Blumenstrauß auch hier unter anderem eine dekorative Rolle übernimmt, auch wenn er erst einmal als plastischer Gegenstand wahrgenommen wird und nicht als kunstgeschichtlich besetztes Motiv. Blumenornamente treten vorwiegend im Barock und Rokoko bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen wie Möbeln oder Gefäßen sowie bei der Ausschmückung von Innenräumen auf.³⁴⁷ Eine schmückende Funktion übernehmen die Blumen bei „Hospital“ auch wegen des großzügig zum Einsatz kommenden Geschenkbandes. Es schmückt das Geschenk und verweist zugleich auf dieses. Auch Blumensträuße können mit Geschenken assoziiert werden. Sie zu verschenken entspricht einem kulturellen Brauch, der zum Beispiel bei einem Krankenbesuch angewandt wird.³⁴⁸ Was an dieser Stelle allerdings primär zu interessieren hat, ist der Gegensatz zwischen Organischem und Gebautem, Natur und Architektur, den die Blumen im ihrem architektonischen Kontext eröffnen. Denn Blumen sind Repräsentanten der Natur und des Organischen, die zwar in Form des Blumenstraußes wieder entkontextualisiert, allerdings in einem architektonischen Kontext wieder zum Stellvertreter von Natur werden. Der Gegensatz von Natur und Architektur, Organischem und Gebautem ist auch einer von individueller Gestaltung und einem funktionalistisch-universalen Bautypus, wofür die Firmenarchitektur von David Child steht.

Dass die gesamte Serie eine individuell gestaltete Alternative zu uniformen Bauweisen bietet, veranschaulicht auch eine im Genzkenschen Oeuvre wenig ausgestellte und damit auch weniger bekannte Serie von Fotomontagen, die Genzken zur Serie produzierte (Abb. 54). Abgedruckt wurden diese im

³⁴⁷ Böhling, Luise: Blumen, Blumenmalerei, Blumenstück, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1942), Sp. 925–942; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92372>> [08.09.2015].

³⁴⁸ Dass das Motiv der Blume schon früh in den Fokus von Genzkens Aufmerksamkeit rückt, zeigt eine Fotoserie, die Anfang der Neunziger Jahre entstand, als Genzken einige Zeit im Krankenhaus verbrachte. Diesen Aufenthalt dokumentierte sie fotografisch. Kurze Zeit später ließ sie einige Fotografien, die unter anderem sie selbst im Krankenbett zeigen, neben einer Fensterbank mit Blumensträußen sowie eine Fotografie von Gerhard Richter, der vor demselben Fenster steht und von zwei Blumensträußen eingerahmt wird (Abb. 53), im Katalog „Jeder braucht mindestens ein Fenster“ (1992) abdrucken.

Die ikonographische Bedeutung solcher Motive, die Genzken seit dem Jahr 2000 verstärkt einsetzt, wird im zweiten Hauptkapitel untersucht.

Begleitkatalog der Ausstellung „Ground Zero“. Zum ersten Mal wurde sie 2008 bei Hauser & Wirth in London gezeigt. Für die Anfertigung der Montage beauftragte Genzken extra ein Architektenteam, damit es farbige Abbildungen der einzelnen Skulpturen in Schwarzweißaufnahmen der städtischen Umgebung von „Ground Zero“ platziert.³⁴⁹ Ähnlich wie in ihrem ersten Fotobuch von 1978, das in Schwarz und Weiß Berlins triste Nachkriegsarchitektur zeigt (siehe Kapitel 2.3.3.), lassen die farbigen Fotografien der knalligen Skulpturen die New Yorker Umgebung in diesem Farbkontrast trostlos aussehen. Genzkens Fotomontagen ahmen hier eindeutig die Modellfotografien nach, die im Rahmen des Architekturwettbewerbs als Vorschläge eingereicht wurden, eine Tatsache, die ihre Nähe zu Architekturmodellen, die hier weitaus größer ist als bei der frühen Betonserie, unterstreicht.

Doch was die Montage besonders veranschaulicht, ist der Gegensatz von Dystopie und Utopie³⁵⁰, der schon bei der Betonserie thematisch ist. Denn Genzken platzierte die Skulpturen in eine Fotoaufnahme, die zeigt, wie der Ort „Ground Zero“ kurz nach den Terroranschlägen von 9/11 aussah. Die Zerstörung ist hier noch deutlich sichtbar, denn man hat erst die Trümmer beseitigt, allerdings noch keinen Wiederaufbau betrieben. Die Aufnahme vermittelt – wie auch der ruinöse Charakter der Betonserie – ein dystopisches Bild. In den vorherigen Kapiteln wurde das Fragmentarische der Betonserie als eine Dystopie gedeutet, die als Kritik an der utopisch ausgerichteten Moderne (Konstruktivismus und Bauhaus) fungiert. In der Fotomontage setzt Genzken diesem dystopischen Bild nun etwas entgegen. Sie schlägt konkret für den Ort entwickelte Gebäude vor, die aufgrund von Genzkens Rolle als Bildhauerin zwar nicht auf Realisierbarkeit ausgerichtet und doch in künstlerischer Form ernst zu nehmende Alternativvorschläge für den historisch bedeutsamen Ort sind, an dem heute wieder uniforme, an Bauhaus angelehnte Firmengebäude stehen, die „Corporate Identity“ und keine sozialen Zwecke verfolgen.

Der Status des Modells wird auch in der Forschungsliteratur zur Serie diskutiert. Zum Beispiel versteht Helmut Draxler die Serie eindeutig nicht als Modelle.³⁵¹ Der im Titel und in der begleitend zu den Skulpturen entstandenen Fotomontage enthaltene Realitätsbezug sei selbst fiktiv. Ich stimme Draxler in dem Punkt zu, dass Genzkens Rolle bei der Konzeption der Serie nicht die einer Architektin ist, sondern selbstverständlich immer noch die einer Bildhauerin. Nicht nur die Missachtung tektonischer Eigenschaften, die den Skulpturen in Realgröße Stabilität verleihen würde, spricht dafür, sondern auch die Präsentation der Serie in einem Kunstkontext.

³⁴⁹ Bois, Yves-Alain: Der Clochard und der Architekt, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 11-26, hier S. 14.

³⁵⁰ Zu den Begriffen Dystopie und Utopie, siehe Kapitel 2.3.3.

³⁵¹ Vgl.: Draxler, Helmut: Ground Zero. Am Nullpunkt der Peinlichkeit, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 214-221, hier S. 220.

Auch Alois Bois betont, Genzken sei nicht an einer Übersetzung der Miniatur in den Alltag interessiert.³⁵² Er begründet seine These mit der Tatsache, dass Genzken ihre Entwurfszeichnungen und angefertigten Modelle für Skulpturen im Außenraum nicht ausstellen würde und sie deswegen auch nicht als Kunstwerke ansehe. Allerdings muss man meines Erachtens zwischen einem Modell unterscheiden, das Genzken als Vorlage für die Realisierung einer Skulptur im Außenraum dient und einer künstlerischen Serie, die sich bewusst an das Format des Modells (dessen Begrifflichkeit in Kapitel 2.3.2. dargestellt wurde) anlehnt. Darüber hinaus gibt die Installation („Realized and Unrealized Outdoor Projects“), die Genzken 2015 auf der 56. Venedig Biennale im Hauptpavillon (kuratiert von Okwui Enwezor) präsentierte (Abb. 55), Aufschluss darüber, welche Rolle das Modell bei welcher Arbeit und Serie hat. Sie zeigt, dass der Status des Modells als künstlerische Arbeit und als ein Architekturmodell für Arbeiten (Skulpturen und architektonische Gebäude), die in die Realität umgesetzt werden sollen, in Genzkens Gesamtwerk durchaus variiert. Die Installation demonstriert zudem, dass Alois Bois' Behauptung, Genzken würde die Modelle, die Genzken für die Skulpturen anfertigte, die für den Außenraum konzipiert worden sind, nicht ausstellen, nicht mehr zutrifft.

Genzken baute für alle Skulpturen, die sie für den Außenraum entweder geplant hat oder aber die im Außenraum (etwa auf der Skulptur Projekte Münster Ausstellung) gezeigt wurden bzw. dort noch aufgestellt sind, weiße Modelle, die sie auf weißen, seriell angeordneten Sockeln positionierte. Manche Arbeiten der Installation existieren bereits noch als Skulpturen im Außenraum, etwa die „Rose“ (1993), die in der Nähe des Frieder Burda Museums in Baden-Baden steht, andere wie die Skulptur „ABC“ (1987), welche Kasper König auf der Skulptur Projekte Münster Ausstellung (1987) präsentierte, wurden wieder abgebaut. Wie König mir in einem Gespräch³⁵³ sagte, wurde angedacht, diese finanziell sehr aufwendige Arbeit für die Großausstellung Skulptur Projekte Münster 2017 wieder aufzubauen. Für die Ausstellung in „Isa Genzken. Modelle für Außenprojekte“ in der Bundeskunsthalle in Bonn (16.1.-17.4.2016) baute sie jedoch ein Modell für eine in Münster geplante „Macy Parade“, deren Realisierung die Kuratoren zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht bestätigt haben.³⁵⁴

Es scheint, als ob Genzken in der Venedig-Installation retrospektiv auf ihr Gesamtwerk zurückgeblickt hätte und alle Arbeiten, bei denen eine architektonische Umsetzung von Anfang an Teil der Arbeit war, zusammengefasst hätte. Interessant ist auch, dass die Serien „Fuck the Bauhaus“, „Strandhäuser zum Umziehen“ und „Ground Zero“ nicht Bestandteil der Installation waren, und dies, obwohl Genzken

³⁵² Siehe: Bois, Yves-Alain: Der Clochard und der Architekt, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 11-26, hier S. 19; Zu erwähnen ist auch David Bussels Interpretation der Serie als architektonische Fiktion. „The works in *Ground Zero* unleash the possibilities of an architectural imaginary.“ siehe: Bussel, David: 24 Hour Ground Zero. Steidl Hauser & Wirth (Hrsg.): Ground Zero. Göttingen 2008. S. 46-49.

³⁵³ Am 24.10.2014 anlässlich der Vitrinenausstellung „Wide White Space Gallery“ im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, die mit einem öffentlichem Gespräch zwischen ihm und Anny de Decker eröffnet wurde.

³⁵⁴ Lorch, Catrin: Der lange Lauf, in: Feuilleton der Süddeutschen Zeitung, Samstag/Sonntag, 16./17. Januar 2016, Nr. 12, S. 16.

eine Realisierung als tatsächliche Architektur in Selbstäußerungen angesprochen hat. Genzken unterschied also zwischen Arbeiten, bei denen die Realisierung der (architektonischen) Skulpturen von Anfang an mit eingeplant war und Arbeiten, bei denen diese nur in der Vorstellung möglich ist, ohne jemals zur Debatte gestanden zu haben.

Dass die ornamentalen Elemente in der Serie „Fuck the Bauhaus“, die immer noch im Zentrum dieses Kapitels stehen, genauso wie bei „Ground Zero“, eine Alternative zu uniformen Bauweisen aufzeigen, die ich als „sozial“ definiere, wird im Folgenden genauer inspiziert.

Die soziale Rolle des Ornaments im Kontext von Bauhaus

Blumen, Muscheln oder dekorative Klebe- und Geschenkblätter sind verzierende Elemente, die in den beiden modellartigen Serien „Ground Zero“ und „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ im Kontext von Bauhaus-Architektur eine ornamentale Funktion übernehmen. Beide sind meines Erachtens als Denkanstoß und ernst gemeinte Aufforderung zu verstehen, über die uns umgebende Architektur nachzudenken. Beide Serien appellieren an eine Architektur, die weniger auf „Corporate Identity“ und mehr auf menschliche Bedürfnisse abgestimmt sein sollte. Aus diesem Grund steht bei beiden weniger der Kritik übende, sondern mehr der konstruktive Charakter im Vordergrund. Denn anders als bei der Betonserie, bei der das Fragmentarische und Ruinöse das Erscheinungsbild dominiert, stehen bei „Fuck the Bauhaus“ trotz fragiler Statik der einzelnen Skulpturen die ornamentale, fast überladene Oberflächenbeschaffenheit der architektonischen Objekte im Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters.

Der Ansatz, dass Architektur die sozialen Bedürfnisse des Menschen befriedigen kann, führt zur Lehre des Bauhauses. Wie in Kapitel 2.3.3.1. dargestellt, besagt die Bauhaus-Lehre im Allgemeinen, sozial gerechtes Wohnen sei über eine uniforme Bauform gegeben, die auf dem Prinzip von Gleichheit basiert und auf seine Funktion beschränkt sei. Sozial sei Architektur also dann, wenn sie ihrer Funktion entspreche.³⁵⁵ Genzken gestaltete die einzelnen skulpturalen Gebäude schon in der Betonserie und immer deutlicher in architektonischen Serien seit dem Jahr 2000 nicht nach dem Prinzip von Gleichheit in einer seriellen Präsentation, sondern formal individuell. Aus diesem Grund benutzt sie keine verallgemeinerbare Formensprache wie beim Bauhaus, dem vor allem in der Zeit seiner städtebaulichen Umsetzung vorgeworfen wurde, die sozialen Bedürfnisse des Menschen kollektiv festzulegen.³⁵⁶ 1925 forderte Walter Gropius dazu auf: „Typen für die nützlichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs“ zu entwerfen und den überflüssigen, privaten Luxus zu verwerfen, weil „die Lebensbedürfnisse der Mehrzahl der Menschen in der

³⁵⁵ Schädlich Christian: bauhaus 1919-1933, hrsg. vom Wissenschaftlich-kulturelles Zentrum Bauhaus Dessau. Dessau 1983.

³⁵⁶ Ebenda.

Hauptsache gleichartig“ seien³⁵⁷. Was sozial gerecht sei, wurde vom Bauhaus für die Allgemeinheit demnach kollektiv festgelegt. Das Ornament widerspricht der Maxime des Funktionalen und damit auch der utopischen Idee von funktionaler Architektur, die gerade aufgrund ihrer Beschränkung auf die Funktion sozial gerecht sein soll.

Folgt man Alois Riegls Bestimmung des Ornamentalen als Verhältnis zwischen „Muster und Grund“, also nach dem Verhältnis von funktionaler Grundform (Träger) und dekorativer Schmuckform (Muster), hat das Ornament eine gliedernde und strukturierende Funktion. Es ist allerdings nicht dem Grund untergeordnet, sondern hat, im Gegenteil, eine selbstständige Rolle.³⁵⁸ In „Fuck the Bauhaus 3“ strukturieren die dekorativen Elemente den Grund derart, dass er fast nicht mehr sichtbar ist. Der geometrisch-vertikale Träger und die Schmuckform gehen so ineinander über, als ob die ornamentalen Elemente den Träger fast schon verdecken bzw. verhüllen würden. Denn Genzken gestaltete oder beklebte die einzelnen Wandflächen mit flachen Fundobjekten oder gefundenen Abbildungen derart, dass man den Träger darunter nur noch erahnen kann. Anders gesagt, hat man den Eindruck, die ornamentalen Elemente bilden die Wandfläche selbst, in dem Moment, wo Genzken sie komplett aus Fundobjekten zusammensetzt. Genzken wählte allerdings keine formal komplexe oder organische Grundform, sondern eine geometrisch simple, nämlich rechteckige und verweist damit wie auch schon der Titel auf ihren architektonischen Stil, das Bauhaus.

Meine These lautet nun, dass Genzken mit ornamentalen Mitteln Bauhaus das entgegen setzt, was es ursprünglich ablehnte, das Ornament und eine für Autorschaft stehende Handschrift. Denn sie bastelte die gefundenen, ornamental gestalteten Materialien explizit notdürftig und instabil wirkend zusammen, um die künstlerische Handschrift gewollt kenntlich zu machen. Diese Instabilität verkörpernde Verfahrensweise stellt die Funktionalität von Architektur in Frage. Mit der Kenntlichmachung von Autorschaft wendet sich Genzken in diesem Kontext bewusst gegen die im Zeichen der Industrialisierung stehende Bauhaus-Architektur. Denn die Technik mit ihren Eigenschaften (Wiederholung, Serialität, Reihung) entwickelte sich im „Neuen Bauen“ zu einem stilvereinheitlichten Ganzen, wie zuvor das Ornament und die Linie im Bereich des Kunstgewerbes und des Jugendstils. Diese künstlerische Technik, individuelle Gestaltung versus funktionalistischer Uniformität deute ich als eine sozial ausgerichtete Alternative zum verallgemeinernden, dogmatisch auslegbaren Ansatz von Bauhaus. Genzkens Intention einer sozialen Architektur ist also der von Bauhaus nicht unähnlich. Allerdings schlägt sie eine andere Lösung vor und zeigt, dass auch eine individuell gestaltete,

³⁵⁷ Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion (1925), in: Wingler, H.M. (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Berlin 1987, übernommen von: Raulet, Gérard: Ornament, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4, Weimar 2010, S. 681.

³⁵⁸ Riegl, Alois (1901), 5. Aufl., 1987, S. 326ff., übernommen von: Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 11.

ornamentale Architektur (wie beispielsweise Jugendstil-Bauten), gegen die sich einst das Bauhaus wandte, durchaus als sozial definiert werden kann.

Genzkens Vorschlag für eine individuell gestaltete, den individuellen Bedürfnissen des Menschen angepassten und deswegen sozial ausgerichtete Architektur ist also der Lehre des Bauhauses entgegen gesetzt. Mit einer individuellen, ornamentalen Gestaltung der einzelnen Skulpturen aus der Serie „Fuck the Bauhaus“, legt sie nicht fest, was sozial gerecht ist, sondern definiert soziale Gerechtigkeit über individuelle Gestaltung. Schaut man sich an, wie Bewohner mit moderner Architektur des Neuen Bauens umgegangen sind, so lässt sich ein besseres Verständnis von Genzkens Serie „Fuck the Bauhaus“ gewinnen. In der DDR wurden Plattenbauten, die sich stark an den Grundsätzen des Neuen Bauens orientierten, aus ökonomischen Gründen gelobt, ab den sechziger Jahren allerdings stark kritisiert.³⁵⁹ Denn man empfand diese gleich aussehenden Bauten als menschenfeindlich. Mit ornamentalen Mitteln versuchten die Bewohner deswegen das Erscheinungsbild der rein funktional ausgerichteten Architektur zu verbessern. So verkleideten sie ihre Fassaden, hängten Gardinen vor die Fenster, stellten Blumen auf oder verzierten ihre Wohnung mit Urlaubssouvenirs oder selbst gestalteten Bilder und Gegenständen.³⁶⁰ Die Bewohner hatten demnach ein Bedürfnis nach individueller Gestaltung ihres Wohnortes. Genzken setzt an diese kreative Verhaltensweise an. Damit adressiert sie den Betrachter als Individuum und nicht als kollektives Wesen, dessen Bedürfnisse allgemein festgeschrieben werden.

„Marcel“ ruinöses Äußere wurde im letzten Kapitel (2.3.2.) vor allem als Kritik an der (utopisch ausgerichteten) Bauhaus-Bewegung, als Verweis auf das zerbombte Stadtbild in der Nachkriegszeit und im Allgemeinen als Kritik an der deutschen Nachkriegsarchitektur gedeutet. Der fragmentarische Charakter wurde am Beispiel des konstruktivistischen Modells, auf das der künstlerische Umgang mit dem Format des Modells in der Geschichte der Bildhauerei zurückgeht, als Kritik an utopisch ausgerichteten Bauweisen analysiert. Genzken nutzt also sowohl das Format des Modells sowie eine ornamentale Praxis, um Kritik am Bestehenden zu üben, aber auch um den Blick auf gegenwärtige Architektur zu schulen. Denn das Modell ist in der Lage, in miniaturisierter Form Gesamtzusammenhänge auf einen Blick zu veranschaulichen. Im Kleinen ist es Stellvertreter für das Große. Das Ornament hingegen dient Genzken als Referenz, um mithilfe einer ornamentalen Praxis mit auf Uniformität abzielenden Denkansätzen und Bauweisen zu brechen.

³⁵⁹ Führ, Eduard: "ich esse Roastbeef". Ornament und Praxis in der Modernen Architektur, in: Frank, Isabella; Freia Hartung (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. S. 301-325, hier S. 302f.

³⁶⁰ A.a.O.

3. Die menschliche Gestalt: Schauspieler II/III (2014/2015)

Am Beispiel von „Marcel“ aus der Betonserie wurde bisher erarbeitet, inwiefern Genzkens Frühwerk ein Wechselspiel von formalistischer Lesart und semantischer Auslegung anbietet. In einem körperlich aktiviertem Wahrnehmungsmodus sieht man, ganz im Sinne der Minimal Art das, was man sieht, nämlich ein auf den ersten Blick ungegenständliches, geometrisches Objekt, das der Betrachter in Relation zur eigenen Körpergröße setzt. Es vergegenwärtigt die gegenwärtige Raumsituation und lenkt die Aufmerksamkeit auf die eigene Anwesenheit und den eigenen Wahrnehmungsvorgang. Doch gleichzeitig ist die Skulptur gerade nicht nur das, was man zunächst aus der Ferne oder im Umrunden der Skulptur wahrnimmt, sondern ebenso ein fragmentarisches, verkleinertes Gebäude aus Beton. Seine formal reduzierte Form erinnert an eine funktionale Bauhaus-Architektur, sein ruinenhaftes Äußeres hingegen an Stadtbilder, die man aus dem zerstörten Nachkriegsdeutschland und somit aus einem urbanen Umfeld kennt. Bedeutung ergibt sich also einerseits situativ allein durch die Anwesenheit des Betrachters³⁶¹ und andererseits über den historischen Kontext und die Lebenswelt der Rezipienten. Zu seiner Lebenswelt knüpft der Betrachter eine Verbindung, wenn sein Wahrnehmungsmodus von einem körperlichen in einen rein visuell ausgerichteten wechselt. Die Betonserie und die Skulptur „Marcel“ verweisen also auf etwas, was jenseits einer auf die spezifische Ausstellungssituation bezogenen Wahrnehmung des Betrachters liegt. Damit wird die rein formalistische Lesart der Skulptur bereits überschritten.

Dass sich dieses Verhältnis in ihren jüngsten Arbeiten verdichtet und komplexer wird, soll Thema des zweiten Hauptkapitels werden. Im Fokus der Untersuchung steht erneut die Frage, in welcher Weise der Betrachter in ihrem jüngsten Werk adressiert wird. Herausgearbeitet werden soll, dass Genzken den Betrachter zwar einerseits, mit Buchloh formuliert, als „imaginäres Subjekt [...] einzig definiert durch seine ästhetische Erfahrung“ adressiert³⁶². Genzken adressiert ihn aber auch als Individuum mit einer persönlichen Lebensgeschichte und individuellen Erfahrungen, also als „gesellschaftlich bestimmtes Subjekt“³⁶³.

Dieser Aspekt soll in diesem zweiten Hauptkapitel an einer jungen Installation der Künstlerin erarbeitet werden: Schauspieler II/III (2014/2015). „Schauspieler II/III“ ist eine Installation, die für den musealen Innenraum konzipiert wurde. Wurde die erste Gruppe der „Schauspieler I“ für Genzkens Retrospektive in den USA produziert, entstand die zweite und dritte Gruppe „Schauspieler II/III“ für die Wanderausstellung „Isa Genzken. New Works“, die zuerst 2014/2015 im Museum der Moderne in

³⁶¹ Wie es auch bei Minimal Art der Fall ist, siehe: Krauss, Rosalind: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur (1973), in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 471-497.

³⁶² Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992. S. 129.

³⁶³ A.a.O.

Salzburg (MdM) und anschließend in erweiterter Form (inklusive der „Schauspieler III“) im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (MMK) zu sehen war.

In Salzburg bestand die Arbeit aus sechzehn, im Raum verteilten männlichen und weiblichen Schaufensterpuppen (acht Erwachsene und acht Kinder) und zwei Bodenarbeiten, die einen begehbaren Teppich bilden, der aus aneinandergereihten C-Prints unter transparenten Glasplatten besteht (Abb. 56). Zur Installation gehören darüber hinaus zwei vierteilige Wandcollagen. Genzken präsentiert die Puppen einzeln und in Gruppen. Vier Figuren stehen separat, andere fasste die Künstlerin in zwei Dreiergruppen, eine Vierer- und eine Zweiergruppe zusammen. Für die Frankfurter Schau erweiterte Genzken die Installation mit insgesamt vierundzwanzig Puppen, die in einem Raum drei Gruppen bildeten (Abb. 57). Der letzte Raum der insgesamt sechs für die Ausstellung vorgesehenen Frankfurter Ausstellungsräume beinhaltete eine Reihe von Abgüssen der Nofretete-Büste, die neben blinden Spiegeln auf einer Reihe von Sockeln präsentiert waren (Abb. 58).

Die „Schauspieler“ eignen sich besonders als Gegenstand der Analyse, denn die Installation bringt Genzkens Interesse am Betrachter in Gestalt der lebensgroßen, menschlichen Figur auf den Punkt. Wie in dieser Forschungsarbeit gezeigt werden soll, steht Genzkens Affinität zum Menschen und zu seiner formalen Gestalt seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens im Zentrum ihrer Kunst. In ihrem Frühwerk ist es eine figurative Formensprache, die anthropomorphe Fragestellungen formuliert und den Betrachter in seiner Wahrnehmungsfähigkeit und zu einer Lebenswelt gehörend adressiert. Seit dem Jahr 2000 bedient sich Genzken verstärkt installativer und figürlicher Mittel sowie (material)ikonographischer Motive, welche die Rezeption des Betrachters explizit zum Thema machen. War es bei der Betonserie, die in dieser Forschungsarbeit stellvertretend für das Frühwerk Genzkens' analysiert wird, eine doppelte Lesart zwischen formalistischer und semantischer Auslegung der Skulptur, so potenzieren sich diese beiden Wahrnehmungsweisen in Genzkens jüngsten Arbeiten zu einem Wahrnehmungsmodus, der eine Selbstreflexion des Betrachters als gesellschaftlich bedingtes Wesen, das sich die Welt wahrnehmend erschließt, in Gang setzt. Genzkens Interesse gilt dem Zusammenspiel der formalen Konzeption des menschlichen Körpers, seinem Verhältnis zum Umraum und dem Menschen als jemandem, der in eine spezifische Lebenswelt eingebunden ist, die Genzken als eine architektonische, ökonomische und (sub)kulturelle Lebenswelt bestimmt.

Aufgrund des installativen Charakters der Arbeit, durch den sie an den Ausstellungsraum gebunden ist, vollzieht sich das Verstehen der Arbeit, wie es bereits bei der Betonserie der Fall ist, situativ. Der Betrachter muss vor Ort sein, um die Skulpturen und sich selbst in Relation zum Umraum zu setzen. Genzken setzt allerdings auch künstlerische Mittel ein, die dazu führen, dass der Betrachter die Arbeit in Bezug zu seiner Lebenswelt setzt. Dies war schon bei „Marcel“ der Fall, dessen architektonisch-fragmentarische Form und dessen Material auf den urbanen Lebensraum des Betrachters verweisen. Bei den „Schauspieler II/III“ steht die

menschliche, dreidimensionale, mit Alltagsmaterialien, Kleidung und Vanitas-symbolen dekorierte Figur im Fokus der Betrachtung. Sie bietet zunächst die Möglichkeit, dass sich der Rezipient mit dem anthropomorphen Gegenüber identifizieren kann. Genzken setzt allerdings auch künstlerische Mittel ein, die dieses Angebot wieder zurücknehmen.

Damit nachvollzogen werden kann, inwiefern die Thematik von Anthropomorphismus in Genzkens skulpturalem Werk nicht nur eine Rolle bei den jüngsten, figürlichen Arbeiten spielt, sondern bereits Thema ihres Frühwerks ist, wird Anthropomorphismus im folgenden Kapitel vor der Folie von Friedes Kritik an der Minimal Art beleuchtet.

3.1. Anthropomorphismus

Wie bisher deutlich wurde, arbeitet Isa Genzken im Frühwerk vorwiegend mit geometrisch-abstrakten, formal reduzierten Formen, die den Betrachter körperlich aktivieren und seine Aufmerksamkeit auf seine eigene Anwesenheit lenken. Sie ist Bedingung dafür, das Objekt in Relation zu sich und den Raum zu setzen. In diesem Wahrnehmungsmodus rückt die formale Beschaffenheit der minimalistischen Skulpturen in den Vordergrund. Allerdings rückt der Abstraktionsgrad der Objekte in dem Moment in den Hintergrund, in dem man sich die Eigenschaften der Skulptur vergegenwärtigt, die semantisch auslegbar sind und die anthropomorphe Züge tragen.³⁶⁴ Dieses Kapitel beschäftigt sich nun mit dem anthropomorphen Charakter, den Genzkens Werk von Beginn an hat. Ein Vergleich von „Marcel“ und den Schauspielern soll Aufschluss geben, inwiefern das Frühwerk in einem engen Rezeptionsästhetischen Zusammenhang mit jüngsten Arbeiten von Genzken steht. Damit möchte ich zeigen, dass sich wiederholende Rezeptionsästhetische Muster durch das Gesamtwerk ziehen, auch wenn in der Forschungsliteratur immer wieder betont wird, inwieweit sich Genzkens Werk gerade durch seine formale Indifferenz auszeichnet. Erwähnt wird zwar des öfteren, dass sich Kontinuität über die Wiederholung von Themen oder Materialien ergibt. Bisher wurde aber noch nicht aufgewiesen, dass es auch die Art und Weise ist, wie Genzkens Skulpturen wahrgenommen werden, mit der der Betrachter adressiert wird, die einen roten Faden herstellt.

Für „Marcel“ wählte Genzken einen menschlichen Namen. Ferner entschied sie sich für eine schmale, vertikale Form, die der menschlichen Statur ähnelt, auch wenn seine Größe etwas die Körpergröße des Betrachters überragt. Die schmalen Stahlstelzen des Gestells ähneln Beinen eines lebendigen Wesens. Mit dieser Anschauung erscheint das gen Himmel strebende Stahl-Beton-Objekt plötzlich in einem anthropomorphen Licht. Denn die minimalistische Skulptur mutiert zu einer

³⁶⁴ Siehe Kapitel 2.3.3.1.

stummen Gestalt. Unmittelbar vergleicht man sie mit einer menschlichen Erscheinung.

Im Mittelpunkt der Installation „Schaufenster II“ steht das Motiv der Schaufensterpuppe. In Salzburg standen insgesamt sechzehn, lebensgroße Schaufensterpuppen entweder in Gruppen zusammen oder aber einzeln im Raum. Ihre Gruppenzugehörigkeit richtet sich nicht nach ihrem Geschlecht oder Alter. Vielmehr wechseln sich männliche und weibliche Puppen sowie Erwachsene und Kinder ab.

Für die zweite Station der Ausstellung im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main erweiterte Genzken die Installation. Etwa zwei Duzend Puppen gesellten sich nun zu den übrigen sechzehn Protagonisten. In sechs Ausstellungsräumen des MMKs standen die Figuren im Erdgeschoß entweder einzeln oder in kleinen und großen Gruppen zusammen. Im größten Raum bildeten die vierundzwanzig für die Ausstellung neu produzierten Figuren (2015) drei große Kreise, die vom Betrachter umrundet oder innen abgelaufen werden konnten. Auch in Frankfurt wechselten sich Erwachsene, Kinder, weibliche und männliche sowie weiße und schwarze Puppen ab. In einem etwas abseits gelegenen Raum wurden sieben identische Abgüsse der Nofretete-Büste gezeigt, die auf klassischen, sich zu einer Reihe formierenden Säulen sitzen. Genzken erwarb die Abgüsse der Nofretete bei der Gipsformerei der Berliner Staatlichen Museen. Anstatt die Kopien allerdings so zu belassen, wie sie sie erworben hatte, stattete die Künstlerin sie mit dunklen Sonnenbrillen aus. Neben der Nofretete-Serie hing eine Reihe von blinden, gräulich monochromen Spiegeln. Eingerahmt wurden alle Puppen und Figurengruppen an beiden Orten von Wandcollagen und Bodenplatten, unter denen collagierte Fotoausdrucke oder gescannte Bild-Fundstücke zu sehen sind. Der Museumsbesucher hat, genauso wie bei „Marcel“, keine statische Beobachterposition. Er bewegt sich auf Augenhöhe der Puppen im Raum so, dass er von Puppe zu Puppe und auf den Bodenplatten hin und her oder um die Figuren herum läuft. Die Anordnung und Gestaltung der Puppen sowie die Bodenplatten lenken dabei den Weg des Betrachters. Die Künstlerin formte die Puppen nicht selbst. Vielmehr wurden die Puppen als Massenware industriell produziert. Ihre Menschenähnlichkeit ist also nicht Resultat des künstlerischen Herstellungsprozesses, sondern liegt im Wesen des Puppengegenstandes selbst.

Fast dreißig Jahre nach der Betonserie (1985-1991) scheinen die Schauspieler-Gruppen zunächst in formaler Hinsicht nicht unterschiedlicher zu sein, wenn man ihre menschliche Gestalt den minimalistischen, formal reduzierten Arbeiten von Genzkens Frühwerk gegenüberstellt. Schließlich steht die abstrakt-figurative Formensprache des Frühwerks im Kontrast zur figürlichen Erscheinung ihrer jüngsten Arbeiten. Und doch verbindet beide ein wesentliches Moment: ihre anthropomorphe Erscheinung (Abb. 59).

Etymologisch stammt der Begriff „anthropomorph“ aus dem Griechischen und bedeutet „menschengestaltig“.³⁶⁵ Als anthropomorph können Darstellungen, Gebilde, Gebäude und Objekte dann bezeichnet werden, wenn ihre Formen und Proportionen denen des Menschen ähneln, ohne aber ihnen direkt nachgebildet zu sein.

Möchte man nachvollziehen, wieso die stählerne Betonskulptur „Marcel“ durchaus anthropomorphe Züge trägt, möchte man also verstehen, was genau unter einer anthropomorphen Skulptur zu verstehen ist, die keine figürliche, sondern eine abstrakte Gestalt hat, hilft es, sich Michael Frieds Begriff der „Theatralität“³⁶⁶ vor Augen zu führen.

Fried charakterisierte Minimal Art als eine hochanthropomorphe Kunst, obwohl sich gerade die Minimal Art vom Anthropomorphismus in der Skulptur distanzieren wollte. Er wirft Minimal Art deswegen vor, „theatral“ zu sein. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwiefern Frieds Begriff der Theatralität für das Genzkensche Werk fruchtbar gemacht werden kann. Denn Frieds Begriff trifft auf den anthropomorphen Charakter, den Genzkens Werk in seinen minimalistischen Anfängen hat und der in Genzkens jüngstem Werk aufgrund seiner figürlichen Elemente immer stärker zur Geltung kommt, sehr gut zu.

Als Fried 1967 den Aufsatz „Art and Objecthood“³⁶⁷ veröffentlichte, konnte er nicht wissen, dass der von ihm negativ konnotierte Begriff zu einem Leitbegriff für die gegenwärtige Kunsttheorie wird.³⁶⁸ Mit seiner Kritik am anthropomorphen Charakter, den Minimal Art als eine Art geheimes Innenleben habe und den er mit dem Effekt einer „Bühnenpräsenz“ umschreibt, entlarvt er die von der Minimal Art intendierte rein buchstäbliche Auslegung des Minimal Art-Objekts als einen Widerspruch. Denn ähnlich wie der Schauspieler auf der Bühne, sei das Kunstwerk es selbst und zugleich ein anderer. Genau diese illusionistische, anthropomorphe Wirkung benennt Fried mit dem Begriff der „Theatralität“.

Dennoch kritisiert Fried nicht den anthropomorphen Charakter einer Skulptur als solchen, sondern nur den der Minimal Art, da er eigentlich in maskierter Form zum Vorschein käme. Der Anthropomorphismus als solcher stellt für Fried in der Minimal Art demnach kein Problem dar, allerdings seine theatrale Präsenz. Aus diesem Grund benutzt Fried die negative Formulierung, der Betrachter würde von einem Minimal-Art-Objekt „bedrängt“ werden. Mit dem negativ konnotierten Wort „bedrängen“ beschreibt der Autor einen Effekt, der den theatralen Charakter von

³⁶⁵ Siehe Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. I. Westberlin 1984. S. 88f.

³⁶⁶ Zu Frieds Begriff der Theatralität vgl.: Lüthy, Michael: Theatralität/Michael Fried, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.): Skulptur Projekte Münster 07. Köln 2007. S. 465ff.; Rebutisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003; Meyer, James: Notes from the Field. Anthropomorphism, in: The Art Bulletin. Vol. XCIV, No. 1, March 2012. S. 24-27.

³⁶⁷ Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

³⁶⁸ Vgl. den bis 2010 von der DFG geförderten und von Erika Fischer-Lichte geleiteten SFB „Kulturen des Performativen“ oder den seit 2003 geförderten SFB „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin. Aus beiden Sonderforschungsbereichen gingen Publikationen hervor, die sich intensiv mit Frieds Begriff der „Theatralität“ auseinandersetzten.

Minimal Art als eine anthropomorphe Eigenschaft ausmacht. Minimal Art würde also mit einer seriellen Arbeitsweise³⁶⁹, der Vermeidung figürlicher Elemente und dem Prinzip von Nonrelationalität eine formalistische Lesart vorgaukeln, die aber immer wieder von ihrem versteckten, anthropomorphen Wesen durchbrochen werden würde. Fried stört also der Anspruch der Minimal Art, sich vom tradierten Anthropomorphismus der Skulptur abzugrenzen. Zugleich entlarvt er diesen Anspruch als Widerspruch, da Minimal Art eigentlich in hohem Maße theatral, das heißt auf den Betrachter bezogen sei.

Es ist also der theatrale Betrachterbezug, den Fried als anthropomorph interpretiert, da der Betrachter vom Objekt derart bedrängt wird, als ob es ein Eigenleben führen würde. Grund dafür sei auch die oftmals den menschlichen Maßen angepassten Größe der Objekte. Fried spricht Minimal Art demnach ein illusionistisches Moment zu; eine Eigenschaft, von der sich die Minimal Art in Abgrenzung zur Malerei eigentlich distanzieren wollte.³⁷⁰

Theatral sei auch die sogenannte „Bühnenpräsenz“ der Minimal Art, von der man bedrängt werde, wie von einer anderen Person.³⁷¹ „Der Betrachter weiß, daß er als *Subjekt* in einer unbestimmten, offenen – und nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht. Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders, als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden; das Erlebnis einer unerwarteten Begegnung mit literalistischen Objekten [...] kann jemanden in genau der gleichen Weise für einen Augenblick enorm beunruhigen.“³⁷² Fried interpretiert das minimalistische Objekt, das sich einer repräsentativen Erscheinungsform verweigert, demnach als eine Kunst, die eigentlich eine neue Form von Repräsentation schaffe. Genau diese neue Gestalt bezeichnet er als „Theatralität“.

Fried versuchte nun über den Begriff der Theatralität minimalistische Kunst aufgrund ihrer Objekthaftigkeit – also ihres Anspruches als das wahrgenommen zu werden, was sie ist, nämlich ein Objekt im Raum – als eine „Nicht-Kunst“ zu entlarven beziehungsweise ihr ihren Kunststatus abzusprechen. Fried ist Vertreter einer Kunst, die die „Fiktion der Nichtexistenz des Betrachters“³⁷³ voraussetzt, damit das Werk als in sich versunken erscheinen kann.³⁷⁴ Als solcher kritisierte er vor allem die buchstäbliche, konkrete Gegenwart des Objekts und sein situatives Erleben, das die

³⁶⁹ Vor allem Hal Foster interpretierte das serielle Arbeitsverfahren als primäres Merkmal für die Abkehr der Minimal Art vom tradierten Anthropomorphismus in der Skulptur, siehe: Foster, Hal: *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century.* 1996. S. 63.

³⁷⁰ Vgl. Lüthy, Michael: *Theatricality/Michael Fried*, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.): *Skulptur Projekte Münster 07.* Köln 2007. S. 466.

³⁷¹ Fried, Michael: *Kunst und Objekthaftigkeit*, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.* Dresden Basel 1995. S. 465f.

³⁷² Fried, Michael: *Kunst und Objekthaftigkeit*, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.* Dresden Basel 1995. S. 346.

³⁷³ Siehe Fried, Michel: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley 1980; Vgl. auch: Lüthy, Michael: *Theatricality/Michael Fried*, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.): *Skulptur Projekte Münster 07.* Köln 2007. S. 465ff., hier S. 466.

³⁷⁴ Vgl. Kap. 3.3.

Trennung von Form und Inhalt sowie ein zeitloses Kunsterlebnis aufheben würde. Frieds Kritik richtet sich also gegen die Objektivität der Minimal Art, das heißt gegen die Intention der Minimal Art, nichts außerhalb ihrer materiellen und formalen Beschaffenheit zu repräsentieren. Dieses Vorhaben führe dazu, dass die Objektivität und Materialität des Kunstwerks aufgrund seiner fehlenden Komposition nicht mehr künstlerisch transzendiert werden könne. So kommt Fried zum Begriff der literalistischen bzw. buchstäblichen Kunst – wie er die Minimal Art nannte – die er als ausdruckslose Dinge begreift:

„Wie die Form des Objekts, so repräsentieren, bezeichnen und verweisen die Materialien auf nichts; sie sind, was sie sind, mehr nicht.“³⁷⁵

„Literalistische“ Kunst würde sich vom Betrachter abhängig machen. Der phänomenologische, d.h. der rein den Wahrnehmungsprozess betreffende Zugang zur „literalistischen“ Kunst, impliziere eine zeitlich bedingte Erfahrungsdauer, die Fried als „theatral“ empfindet. Denn er vergleicht die Erfahrung, die man durch die aktive körperliche Teilnahme macht und die Voraussetzung für ein vollständiges Erfassen des Minimal-Art-Objekts ist, mit dem Kunsterlebnis eines Theaterstücks. Theater sei die Negation von Kunst; eine Kunstform, die nicht augenblicklich, sondern nur im Vollzug, in einer zeitlichen Dauer erlebt werden könne und zwar nur, wenn der Betrachter vor Ort präsent ist.

Juliane Rebentisch diskutiert in ihrer Forschung das Kunstwerk zwischen Ding und Zeichen sowie die Frage nach seinem Autonomiestatus am Beispiel installativer Kunst. Um das duale Spannungsverhältnis zwischen buchstäblicher und semiotischer Auslegung von Kunst zu veranschaulichen, zieht sie Frieds Begriff der Theatralität heran. Mit seiner Kritik an der Verfügungsgewalt des Subjekts über das minimalistische Kunstwerk versuche Fried das moderne Prinzip des autonomen Kunstwerks zu retten. Autonom könne ein Kunstwerk nach Fried nur dann sein, wenn es nicht von der ästhetischen Erfahrung des Betrachters abhängig sei. Rebentisch deutet dieses modernistische Verständnis von einem idealen Kunstwerk als objektivistisches Missverständnis, denn die Integration des Betrachters würde nicht die Idee ästhetischer Autonomie angreifen, sondern nur eine objektivistische Auffassung des Kunstwerks, die impliziert, dass die Bedeutung von Kunstwerken betrachterunabhängig sei und die Bedeutung des Kunstwerks an Eigenschaften des Objekts und nicht an den beurteilenden Rezipienten geknüpft ist. Theatralität im Friedschen Sinn (als eine Kunst, die auf den Betrachter bezogen ist) ist nach Rebentisch vielmehr ein Strukturmerkmal aller Kunst. Minimalistische Kunst mache diesen Grundzug ästhetischer Erfahrung überhaupt explizit. Mit Frieds widersprüchlicher Auslegung von Minimal Art versucht Rebentisch zu zeigen, dass es auch bei minimalistischer Kunst nicht möglich sei den Buchstaben vom Sinn und das Material von seiner Bedeutung zu trennen. Eine rein positivistische Auffassung, wie sie nach Rebentisch von Vertretern der Minimal Art repräsentiert werden würde, würde zu kurz greifen, um die wesentliche Struktur des Kunstwerks zu fassen. Doch

³⁷⁵ Fried, Michael: Kunst und Objektivität, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 362., übernommen von : a.a.O. S. 122.

auch eine symbolische Auffassung von Kunst, die davon ausgeht, dass Kunstwerke nur dann als Kunst zu bezeichnen seien, wenn sie einen symbolischen Sinn verkörpern, greifen nach Rebentisch zu kurz. Fried's Begriff der „Theatralität“ zeige nur, dass das Kunstwerk vielmehr eine doppelte Figur sei, die beide Auslegungen miteinander vereint.³⁷⁶ An dieser Stelle stimme ich Rebentisch zu. Fried hat letztlich selbst den Beweis dafür geliefert, dass Kunst nie nur als Objekt erfahrbar, also buchstäblich auslegbar sein kann, genauso wenig wie sie nur symbolhaft wahrgenommen werden kann, d.h. ganz über ihre Materialität und Macht hinwegtäuschen kann.

Versteht man Theatralität im Fried'schen Sinne als eine Wahrnehmungsform einer explizit auf den Betrachter bezogenen Kunst, einer Kunst, die als eine Art maskierte Person auftritt, so gilt Theatralität als Modell für die ästhetische Erfahrung des Genzken'schen Werkes im Allgemeinen. Denn Genzken's Kunst aktiviert nicht nur den Betrachter körperlich, sondern setzt auch seine Imaginations- und Identifikationsfähigkeit voraus.

Was bedeutet die rezeptionsästhetische Figur der Theatralität für die Betonserie und die Skulptur „Marcel“? Die gen Himmel sich ausrichtende Skulptur „Marcel“ erweckt den Eindruck im Fried'schen Sinne theatral zu sein, denn auch sie „bedrängt“ den Betrachter. Man setzt das abstrakte Objekt mit seinem eigenen Körper und seiner menschlichen Verfassung in Beziehung. Hätte man es mit einer horizontal konzipierten oder sogar flachen Bodenskulptur zu tun, wäre der Effekt, sich in der schmalen geometrisch-vertikalen Form, die der menschlichen Figur ähnelt, wiederzuerkennen sicherlich nicht so stark.

Die Höhe der 202 cm großen Stahl-Beton-Skulptur überschreitet leicht die Durchschnittsgröße des Menschen. Auch wenn sich Genzken nicht bewusst an anthropomorphen Architekturtheorien orientierte, die in dieser Forschungsarbeit in Kapitel 3.2.2 in einem Vergleich einiger Schauspieler mit dem Vitruvianischen Menschen thematisiert wird, so lehnt sich Genzken mit der Entscheidung, Marcel in einer Größe von ungefähr zwei Metern zu bauen, stark an anthropomorphe Proportionsschemata an. Exemplarisch sei an dieser Stelle dasjenige Schema von Le Corbusier genannt.

Folgt man Le Corbusier's architekturtheoretischen Überlegungen zum Verhältnis des Menschen zur Architektur, liegt die durchschnittliche Größe des Menschen bei 183 cm (sechs Fuß).³⁷⁷ Sie ist Ausgangspunkt für alle weiteren Maßeinheiten seines Maßsystems. Die Größe von „Marcel“ reicht demnach mit seinen zwanzig Zentimeter Unterschied nah an Le Corbusier's menschliche Maßeinheiten heran. Der Architekt entwickelte ein Proportionensystem, also eine mathematisch berechnete

³⁷⁶ Siehe: Rebentisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003. S. 115 und 124.

³⁷⁷ Vgl.: Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee, Bibliopolis 2004. S. 307-344. hier S. 336.

Maßeinheit für eine Architektur, die sich am Maß des Menschen orientiert. Seine Ergebnisse veröffentlichte der Architekt unter dem Titel „Modulor“ (frz.: Proportionsschema) (1948) und „Modulor 2“ (1955)³⁷⁸. Er orientierte sich dabei an Vitruvs Ausführungen zu einer am Menschen orientierten Architektur. Zöllner interpretiert Le Corbusiers Proportionenschemata deshalb als einen Versuch, das in der Architekturtheorie des 16.-19. Jahrhunderts verloren gegangene menschliche Maß wieder in die Architektur einzuführen.³⁷⁹ Darüber hinaus deutet er Le Corbusiers Architekturtheorie als eine Bemühung, die moderne Architektur gegenüber ihren Kritikern zu verteidigen. Wie bereits im letzten Kapitel ausgeführt, stand die moderne Architektur seit den dreißiger Jahren stark in der Kritik. Kritiker wie Ernst Bloch deklarierten sie aufgrund ihrer Ornamentlosigkeit als menschenfeindlich, leer und seelenlos. Nach Zöllner habe Le Corbusier diesem Vorwurf eine durchaus am Menschen ausgerichtete und demnach anthropomorphe Architektur entgegensetzen wollen.³⁸⁰ Eine Verbindung zu Le Corbusiers anthropomorphen, architekturtheoretischen Überlegungen besteht also in der Größe der Skulptur, die Genzken der menschlichen Durchschnittsgröße anpasste.

Ferner trägt „Marcel“ einen menschlichen Namen als Titel, nämlich vermutlich den von Marcel Duchamp und Marcel Breuer. Auch seine horizontale Form, sein schmaler Körper und sein vierfüßiges Gestell, das auch als Anordnung menschlicher Beine deuten lässt, erwecken den Eindruck, als hätte man es mit einem lebendigen Wesen zu tun. Das Objekt wird demnach nicht nur als Objekt im Raum erfahren oder aber als eine architektonische Skulptur, sondern auch als ein Objekt, das zugleich anthropomorphe Züge hat, wahrgenommen. Die am Objekt wiedererkannten menschlichen Eigenschaften der abstrakten Skulptur bewirken also, dass sich der Betrachter mit dem geometrischen Objekt vergleicht und dies, obwohl seine Menschenähnlichkeit nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, sondern vielmehr (wie Fried Minimal Art vorwarf) in maskierter Form auftritt.

Bei den Schauspielerinnen II/III“ hat man es rein äußerlich mit Puppen-Objekten zu tun, die nicht vorgeben, menschliche Züge zu haben, sondern sie wurden unmissverständlich der äußerlichen Form des Menschen nachgebildet. Ihre Funktion und ihr Wesen besteht also darin, dass sich der Betrachter unmittelbar in den menschlich wirkenden Objekten wiedererkennt.³⁸¹ Ihr Anthropomorphismus ist also kein versteckter oder maskierter, wie es, folgt man Fried, bei der Minimal Art und, wie ich versucht habe aufzuzeigen, auch bei der Skulptur „Marcel“ der Fall ist, sondern ihr „Quasi-Subjekt-Sein“³⁸² tritt offensichtlich zu Tage und ist demnach im

³⁷⁸ Le Corbusier: Modulor. 2. Bd. Stuttgart 1985.

³⁷⁹ Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnensee, Bibliopolis 2004. S. 307-344. hier S. 342.

³⁸⁰ A.a.O.

³⁸¹ Zum Versuch sich mit Genzken Puppen zu identifizieren und dessen Scheitern, siehe das folgende Kapitel.

³⁸² Begriff übernommen von: Rebentisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960, in: Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel?. München 2005. S. 23-37, hier S. 23ff.

Wesen der Puppe begründet. Denn ihre Funktion liegt unter anderem darin, der menschlichen Gestalt nachgebildet und deswegen menschenähnlich zu sein.

Darüber hinaus ist es gut vorstellbar, dass Genzken den anthropomorphen Titel der Installation „Schauspieler II/III“ vor dem Hintergrund von Michael Frieds Begriff von „Theatralität“ auswählte. Wie in Kapitel 2.2. herausgestellt, kannte Genzken den Diskurs über die Minimal Art sehr gut. Es ist also davon auszugehen, dass sie auch Frieds Schriften kennt.

Bisher wurde in der Forschungsliteratur³⁸³ der Zusammenhang zwischen Frieds Vorwurf des Anthropomorphismus an die Minimal Art, seinem Begriff der Theatralität und dem Titel von Genzkens Schauspielern noch nicht thematisiert.

Fried warf Minimal-Art-Objekten vor, so aufzutreten, als seien sie Schauspieler, die vorgeben etwas zu sein, was sie letztlich nicht sind. Er kritisierte also ihren versteckten Anthropomorphismus, der sich negativ auf den Betrachter auswirkt. Dass Genzken also ihre jüngste Installation mit einem Titel versieht, der eine direkte Verbindung zu Frieds Minimal-Art-Kritik herstellt, ist offensichtlich. Der Titel „Schauspieler“ besagt, dass die im Zentrum der Installation stehenden Schaufensterpuppen nicht etwa vermeiden wollen, anthropomorph zu sein, es aber auf versteckte Weise sind. Vielmehr sind sie genau das, was der Titel zum Ausdruck bringt, nämlich figürliche Objekte, die offensichtlich als „Quasi-Subjekte“ auftreten. Sie geben offensiv vor, menschlich zu sein, sind es aber nicht wirklich. In diesem Sinne sind sie in hohem Maße explizit anthropomorph.

Juliane Rebentisch führt den Begriff des „Quasi-Subjekts“ ein, um den Autonomie-Status eines Kunstwerks zu verteidigen.³⁸⁴ Die Vorstellung, ein Kunstwerk könne nur dann autonom sein, wenn es betrachterunabhängig sei, ist nach Rebentisch falsch. Denn gerade Kunstwerke, die explizit auf den Betrachter ausgerichtet seien, seien gerade dadurch autonom, und zwar nicht weil der Betrachter über das Kunstwerk verfügt und auch nicht, weil das Kunstwerk verdinglicht ist, sondern da es eine Art „Quasi-Subjekt“, also eine doppelte Figur von Ding und Zeichen, Buchstäblichkeit und Bedeutung sei. Minimalistische Objekte würden diese doppelte Lesbarkeit auf den Punkt bringen.

³⁸³ Sie beschränkt sich bisher auf: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013; Rugoff, Ralph: The human factor: the figure in contemporary sculpture. London 2014. - Siehe auch Lisa Lees Überlegungen zur menschlichen Figur in der zeitgenössischen Kunst. Sie deutet in ihrem Beitrag, der im Begleitkatalog zur oben genannten Ausstellung „Human Factors. The Figure in Contemporary Sculpture“ in der Hayward Gallery in London erschienen ist, das zunehmende Interesse an der menschlichen Figur in der Bildhauerei der letzten Jahrzehnte als Ausdruck eines veränderten Umgangs mit dem öffentlichen Raum. Hat sich die Bildhauerei in den fünfziger bis siebziger Jahre der Abstraktion zugewandt, um nicht für ideologische Zwecke im öffentlichen Raum vereinnahmt zu werden, würde sich eine jüngere Künstlergeneration der menschlichen Figur zuwenden, um das Verhältnis zwischen privat und öffentlich, Individuum und Kollektiv, Subjekt und Objekt, neu zu bedenken. Exemplarisch für diese Generation, sei neben Isa Genzken auch der Bildhauer Thomas Hirschhorn. (Beteiligt waren u.a. Pawel Althamer, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Thomas Hirschhorn, John Miller, Thomas Schütte, Mark Wallinger. Die in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen vereint ein Umgang mit der menschlichen Figur. Sie ist kein Stellvertreter für das Porträt. Stattdessen fungiert die menschliche Gestalt bei den oben genannten künstlerischen Positionen als Bild für den historisch, sozial und gesellschaftspolitisch bedingten Menschen.; vgl auch: Lee, Lisa: Sculpture's Conditon. Conditions of Publicness. Isa Genzken and Thomas Hirschhorn. Dissertation. Princeton University. 2012.

³⁸⁴ A.a.O.

Mit Genzkens Titelwahl, die Puppen als Schauspieler zu bezeichnen, also mit einer Eigenschaft zu betiteln, die eine spezifisch menschliche ist, die impliziert, in andere Rollen zu schlüpfen, gibt sie dem Betrachter einen Hinweis darauf, es auch wirklich mit anthropomorphen Geschöpfen zu tun zu haben; mit menschenähnlichen Objekten, die wie Subjekte auftreten. Im Gegensatz zu Minimal-Art-Objekten, deren Anthropomorphismus nach Fried ein versteckter ist, treten Genzkens Puppen also ganz offensichtlich als Subjekte auf.

Dass sich die anthropomorphe Erscheinung von Genzkens Skulpturen wie ein roter Faden durch ihr Werk zieht, wird deutlich, wenn man sich den werkinernen Kontext von „Marcel“ und den Schauspielern, insbesondere den Installationen von Genzken vergegenwärtigt, bei denen Genzken mit figürlichen Elementen arbeitete. Auffällig ist, dass der dystopische Charakter der früheren Puppen-Arbeiten, der durch die fast gewalttätige Deformierung der Puppen hervorgerufen wird, bei den Schauspielern stark zurück genommen ist. Genzken band solche Arbeiten stärker in emotionalisierende Szenarien ein. Bei den Schauspielern hingegen steht vielmehr die formale Gestalt der Figuren im Verhältnis zum Umraum im Vordergrund, sowie ihre an Subkulturen erinnernde und im Designer-Punk-Rock-Stil kreierte Kleidung, welche die Körper zum größten Teil verdeckt und verhüllt.

Sind es in der Betonserie menschliche Namen, die Hinweise auf Anthropomorphismus liefern, ist es auch bei „Schwule Babys“ (1997) (Abb. 60) der Titel, der auf ein menschliches Lebewesen rekurriert. Auf die Schwulen Babys folgen im Jahr 2000 eine Reihe von die Körpergröße des Betrachters übersteigende Stelen, die sogenannten „Säulen“. Die vertikal aufgestellten, rechteckig-schmalen Objekte, deren Oberfläche mit industriell hergestellten Materialien wie Spiegelfolie oder gerasterten Metallen beklebt wurden, ragen elegant in die Höhe. Wie bei „Marcel“ ähneln sie zum einen Gebäuden, in diesem Fall Hochhäusern, und zum anderen aufgrund ihrer vertikalen, aufrechten Form, dem menschlichen Körper. Genzken benannte die einzelnen Objekte nach weiblichen und männlichen Freunden oder Bekannten wie „Wolfgang“ (Wolfgang Tillmans“), „Karola“ (Karola Krauss) oder „Dan“ (Dan Graham). Wie die Schauspieler treten auch sie wie „Quasi-Subjekte“ auf. Die erste Puppenfigur taucht dann im Jahr 2000 auf, und zwar in der Serie „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ (2000) (Abb. 61). Dort platzierte Genzken eine Barbiepuppe im Abendkleid auf dem Boden. Seit diesem Zeitpunkt ist das Motiv der Puppe nicht mehr aus Genzkens Werk wegzudenken. Es entwickelte sich zum zentralen Motiv ihrer künstlerischen Formensprache:

2003 überrascht Genzken mit der dreiteiligen Serie „Empire Vampire. Who Kills Death“ (2002/2004)³⁸⁵ (Abb. 62). Auf einer Reihe von weißen, schmalen, nun klassischen Sockeln platzierte sie flache Platten, auf denen kleine Spielzeugfiguren zwischen wüst besprühten Alltagsgegenständen wie Schuhen oder Gläsern

³⁸⁵ 1. Teil: „Empire / Vampire. Who Kills Death“ (2002/2003) (Die geschlossene, 22-teilige Serie befindet sich in der Christian Friedrich Flick Collection im Hamburger Bahnhof), 2. Teil: „Empire / Vampire. Who Kills Death I“ (2003), 3. Teil: „Empire Vampire“ (2004) (Teil 2 und 3 wurden nicht als Skulpturengruppen, sondern einzeln verkauft).

agieren.³⁸⁶ Die dystopische Stimmung³⁸⁷, welche die deformierten Figuren und Objekte vermitteln, sind auf den Irakkrieg nach dem 11. September 2001 zurückzuführen. Anders als bei den Schauspielern begegnen die Spielzeugfiguren dem Betrachter in Miniaturformat. Man setzt die Figürchen also nicht in eine physische Relation zum eigenen Körper.

Zwei Jahre später soll sich dies ändern. Es folgen Genzkens Beiträge zum deutschen Pavillon auf der Venedig Biennale 2007 und zur „Skulptur Projekte Münster“-Ausstellung. Für Erstere entwickelte die Künstlerin eine Installation mit dem prägnanten Titel „Oil“ (Abb. 64). Auch hier ist die Puppe ein zentrales Darstellungsmedium. Seitdem steht die lebensgroße Puppe im Zentrum von Genzkens Oeuvre. Der mittlere größte Raum wird von einer Apsis abgeschlossen und von zwei Seitenräumen eingerahmt.³⁸⁸ Im Hauptraum angelangt, begegneten einem als erstes von der Decke hängende Schaufensterpuppen in Raumfahrtanzügen. Sie schwebten über einer Ansammlung von zum Teil mit Bildern und Eulen dekorierten Koffern, die den Eindruck vermittelten, als seien sie stehen gelassen worden. Neben anderen Figuren wie etwa Spielzeugaffen, traf der Besucher auch in den Nebenräumen auf Puppen. In einem der beiden Räume lagen zwei auf dem Boden liegende lebensgroße Puppen³⁸⁹, ebenfalls ausgestattet mit Raumfahrtuniformen. Schon hier tritt wie auch bei den Schauspielern der Effekt ein, dass man sich der lebensgroßen Puppe näher fühlt als der Puppe in Miniaturformat. Denn sie ist der menschlichen Gestalt ähnlicher.

Genzken platzierte im anderen Raum, mit silberner Farbe besprühte, zum größten Teil zerstörte Kinderpuppen auf Hockern. Das Motiv der gewaltsam behandelten Kinderpuppe setzt sich in ihrem Beitrag für die Großausstellung „Skulptur Projekte Münster“ 2007 fort (Abb. 65). Dort bespielte sie den Kirchenvorplatz der Liebfrauenkirche mit unterschiedlichen Sitzgelegenheiten, auf denen sie massiv

³⁸⁶ Obwohl die Szenerien nicht hinter abgeschirmten Schaukästen zu sehen sind, erinnern die kleinteiligen Kriegsdarstellungen an Dioramen oder miniaturisierte Bühnenbilder. Denn Genzken teilte die Fläche in einen oftmals halbkreisförmigen Hintergrund und in einen Vordergrund auf, in dem die Figuren agieren.

³⁸⁷ Diese Atmosphäre setzt sich in der schrill bunten Installation „Kinder Filmen“ (2005) (Abb. 63) fort, die sich aus Alltagsobjekten und –materialien zusammensetzt. Sie befindet sich in der Sammlung des Museum Ludwig. Flache, an der Wand hängende Objekte wie Bauzäune, Wandcollagen versammeln sich zusammen mit umgestürzten Stühlen oder einer Donald-Duck-Figur, die an einem Tisch in Miniaturformat sitzt, um große Transportkisten. Auf den mit verschiedenen Folien beklebten Kisten liegen zwei Kinderpuppen. Sie bewegen sich zwischen zwei umgestürzten Coca-Cola-Sonnenschirmen und einem Designer-Stuhl. Die deformierten Gegenstände vermitteln hier, vergleichbar mit „Empire Vampire. Who Kills Death“, eine katastrophale Stimmung.

³⁸⁸ Genzken verkleidete die Außenfassade des von den Nationalsozialisten gebauten Gebäudes mit einem leuchtenden orangenen Bauzaun und verspiegelte den gesamten Vorraum, den man durchlaufen muss, wenn man zum Hauptraum gelangen möchte.

³⁸⁹ Das Motiv der auf dem Boden liegenden, lebensgroßen Figur geht auf Genzkens Ausführungen der Performance „Two Exercises“ (1973) von Bruce Nauman (siehe Kapitel 2.2.) zurück. Es taucht auch in der Arbeit „Poverty“ (2009) auf, die Genzken als eine Art Zusammenfassung der Oil-Installation verstand, wie mir Nikolaus Schafhausen in einem Gespräch am 21.8.2014 sagte. Genzken inszenierte zwei mit einfachen Filzdecken ausgestattete Schlafplätze und platzierte zwei mit einem Hut und einer Mütze bedeckte Gesichtsmasken auf dem Kopfkissen. So entstand das grausame und zugleich nostalgische Bild von zwei auf dem Boden schlafenden Obdachlosen.

zerstörte, verdrehte, fingerlose, mit Farbe bespritzte Kinderpuppen so platzierte, dass der Eindruck entstand, die Figuren könnten nicht mehr aus eigener Kraft gerade sitzen. Alle Stühle wurden von bunten Sonnenschirmen geschützt. Da auch sie stark zerstört waren, konnten sie allerdings ihrer Funktion, die Kinder vor Wettereinflüssen zu schützen, nicht nachkommen. Da die Installation aus Materialien bestand, die nicht für den Außenraum gedacht waren, sie nicht extra befestigt wurden und es kein Wachpersonal gab, das die Installation tagsüber und nachts bewachte, waren die interaktiven Reaktionen der Besucher mit eingeplant. Fühlten sich Einige eingeladen, Vandalismus zu betreiben, bedeckten andere die Puppen fürsorglich mit Decken. Dieser dystopische Charakter, der durch die fast gewalttätige Deformierung der Puppen hervorgerufen wird, ist bei den Schauspielern stark zurück genommen.

Eine größere Ähnlichkeit zu den Schauspielern besteht bei der Installation mit dem Titel „Straßenfest“ (Abb. 66), die Genzken 2009 in ihrer ersten Retrospektive in Deutschland erarbeitete. Sie bildete das Entrée zur Ausstellung. Ähnlich wie bei „Ground Zero“ platzierte Genzken Wäschewagen im Raum, auf denen sie sperrige Gegenstände drapierte. Einige Wagen beinhalteten mit Hüten verzierte oder mit anderen High- and Low-Fashion-Utensilien bestückte Schaufensterpuppen, die entweder auf oder neben den Wagen standen oder lagen. Ihr schriller Modestil erinnert stark an die Kostüme während der Karnevalszeit, aber auch an die zum Teil karnevaleske Kleidung einiger Schauspieler-Puppen, die in Kapitel 3.2.1. thematisiert werden.

Doch auf welche Weise ist die Figur der „Schauspieler“ in Szene gesetzt? Die erste Serie der „Schauspieler“ konzipierte Genzken für ihre Retrospektive in den USA (mit Station in New York, Chicago und Dallas) (Abb. 67). Die zweite Skulpturengruppe, die Gegenstand der Untersuchung ist, wurde hingegen als geschlossene Installation für die Wechselausstellung produziert, die 2014/2015 als Einzelausstellung mit dem schlichten Titel „Isa Genzken. New Works“ zunächst im Museum der Moderne in Salzburg und anschließend im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zu sehen war. Da Genzken die Installation auf die Räumlichkeiten des Museums abstimme, erweiterte sie die Arbeit für die Frankfurter Schau um etliche Puppen und veränderte die Anordnung der Figuren. Bei den Schauspielern steht die formale Gestalt der Figuren im Verhältnis zum Umraum im Vordergrund, sowie ihre zu einem großen Teil aus Subkulturen stammende Kleidung, welche die Körper zum größten Teil verdeckt und verhüllt.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, welche Reaktionen die lebensgroßen, verschnürten, verpackten, dekorierten und zum Teil freigelegten Schaufensterpuppen hervorrufen. In welchem Zusammenhang steht die Lesart dieser figürlichen Arbeit mit der von Genzkens Frühwerk? Um Antwort auf diese Fragen zu erhalten, soll in den folgenden Unterkapiteln systematisch die affektive Wirkung der Puppe untersucht und auf ihren kunsthistorischen Kontext von Surrealismus und Bauhaus hin befragt werden. Erläutert werden soll, dass die „Schauspieler“ ein Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung und

dementsprechend von Identifikation und Nicht-Identifikation bewirken; eine Lesart, die mit der Wahrnehmungsstruktur von Nähe und Ferne im Frühwerk vergleichbar ist.

3.2. Objektivität und Verlebendigung: Das Motiv der Puppe zwischen Begierde und Befremden

Mit Beginn der 2000er Jahre fing Genzken an, sich von einer zuvor angewandten Formensprache sowie von Verfahrensweisen und Materialien abzuwenden, die bis dahin charakteristisch für ihr Schaffen gewesen waren.³⁹⁰ Genzken wandte sich ab von einer figurativen Formensprache hin zu einer figürlichen. Die Arbeit mit dem Einzelobjekt verschob sich zu einer installativen Arbeitsweise. Serielle Verfahrensweisen wurden ersetzt oder erweitert mit einer das Handgemachte betonenden Collage-Technik. Die Konzentration auf ein Material verschob sich zu einer eklektizistischen Material- und Objektvielfalt.

Bisher wurde dieser sprunghafte Wechsel primär mit biographischen Ereignissen begründet, die für ihren künstlerischen Werdegang prägend waren.³⁹¹ Ende der Neunziger zog Genzken von Köln nach Berlin, wo sie, neben der in Köln und Berlin ansässigen Galerie Buchholz, seitdem auch von der jungen Galerie Neugerriemschneider vertreten wird. Genzkens Umzug nach Berlin markiert den Beginn einer Zusammenarbeit und eines intensiven Austausches mit jüngeren Künstlern wie Wolfgang Tillmans oder Kai Althoff. Berlin ist auch der Ort, an dem Genzken sich aktiv an der Schwulen- und Technoclubszene beteiligt, wie aus Berichten von bekannten Freunden, Galeristen und Kuratoren hervorgeht; Erfahrungen, die sich seit 2000 auch auf Genzkens Umgang mit spiegelnden und schimmernden Oberflächen auswirken.

Die fundamentale Veränderung von Genzkens künstlerischen Verfahren, die sich seit dem Jahr 2000 vor allem in der Fokussierung auf die menschliche Figur äußert, biographisch zu begründen, ist sicherlich gerechtfertigt. Bisher hat aber noch keiner eine Antwort auf die Frage gefunden, was Genzken aus künstlerischer Sicht dazu bewogen hat, sich seit dem Jahr 2000 so konsequent auf die menschliche Figur in ihrem Werk zu konzentrieren. In diesem Kapitel soll deshalb dargestellt werden, dass Genzkens junge Arbeiten trotz wesentlichen formalen Unterschieden eine ähnliche Betrachteradressierung erzeugen wie ihre frühen Werke. Denn das rezeptions-

³⁹⁰ Siehe meine Ausführungen zu Genzkens veränderter Arbeitsweise seit dem Jahr 2000 zu Beginn des dritten Kapitels.

³⁹¹ Beispielhaft sei an dieser Stelle Laura Hoptman genannt, siehe: Hoptman, Laura: Isa Genzken: The Art of Assemblage, 1993-2013, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 131-169; sowie Nicolaus Schafhausen und Michael Darling, die Genzkens radikalen Wechsel ihrer Formensprache, Motivwahl und Verfahrensweise in persönlichen Gesprächen mit mir (am 22.5.2014 (mit Darling in Chicago) und am 21.8.2014 (mit Schafhausen in Wien)) mit Genzkens Umzug nach Berlin Ende der Neunziger Jahre begründeten.

ästhetische Muster von Genzkens Frühwerk ist dem von ihren jüngsten Arbeiten sehr ähnlich.

Das Frühwerk fordert den Betrachter zu einer Wahrnehmungsweise auf, die ich im ersten Hauptkapitel am Beispiel der Betonserie als Wechselspiel von Nähe und Ferne, formalistischer Lesart und semantischer Auslegung charakterisiert habe. Dieses Verhältnis von minimalistischer Form und semantischer Dichte erweist sich bei den Schauspielern, so meine These, als eines von Objekthaftigkeit und Verlebendigung, der Möglichkeit zur Identifikation³⁹² und deren Verweigerung.

Die folgenden Überlegungen zum Kunstwerk als Objekt stützen sich auf den kunsttheoretischen Diskurs um den Begriff der Objekthaftigkeit in den sechziger Jahren, der vor allem von Michael Fried geprägt wurde. Fried rekurriert in „Art and Objecthood“ (1967) auf Donald Judds Text „Specific Objects“ (1965). Dort erörtert Judd sein Vorhaben, eine dreidimensionale Kunst zu produzieren, die eine Identität als Objekt anstrebt; eine Kunst, die nicht auf Erfahrungen und Ideen außerhalb ihrer materiellen Beschaffenheit verweist. Das objekthafte Kunstwerk sollte nicht den illusionistischen, sondern den buchstäblichen Raum, in dem sich das Objekt befindet, erfahrbar machen. Aus diesem Grund definiert er seine Kunst, weder als Skulptur, noch als Malerei, sondern als Objekte.³⁹³ Michael Fried widerspricht in „Art and Objecthood“ (1967) Donald Judds Kunstbegriff. Der Kunstkritiker ist der Annahme, Kunst könne nur dann Kunst sein, wenn sie einer spezifischen Gattung (Skulptur, Malerei oder Architektur) entspreche. Kunst, die sich einer repräsentativen Erscheinungsform verweigere, würde eigentlich eine neue Form von Repräsentation schaffen, die Fried „Theatralität“ nennt (siehe Kap. 3.1.). Damit spricht Fried³⁹⁴

³⁹² In der Psychologie bezeichnet „Identifikation“ ein emotionales Sichgleichsetzen mit einer anderen Person oder Gruppe, teils indem Motive oder Ideale übernommen werden, vgl.: Dudenredaktion: Fremdwörterbuch. Bd. 5. Mannheim 2001. S. 419.

³⁹³ Rosalind Krauss entlarvt Judds Intention ausdruckslose Objekte zu schaffen, dessen Inhalt gerade in der Verneinung von Bedeutung liegt, als Irrtum. Sie interpretiert Judds „Skulpturen“, wie sie seine Kunstobjekte nennt, als eine Kunst, die durchaus illusionistisch ist, nicht in einem bildhaften Sinn, sondern in Form einer erlebten Illusion, siehe: Krauss, Rosalind: Allusion and Illusion bei Donald Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 228-238.

³⁹⁴ Fried unterstellte der Minimal Art eine Kunst zu sein, die sich auf die Situation entgrenzt, indem sie den „Betrachter umfasse“. Dadurch würde sich die Kunst vom Betrachter abhängig machen. Juliane Rebentisch antwortet Fried mit einer These, die besagt, dass die Entgrenzungstendenzen in der Kunst der letzten vierzig bis fünfzig Jahre nicht, wie oft angenommen werden würde, die moderne Idee ästhetischer Autonomie als solche angreifen, sondern allein deren objektivistisches Missverständnis. Dieses Missverständnis würde sich unter anderem in der Idee der Betrachterunabhängigkeit von Kunst artikulieren. Fried vertritt nach Rebentisch eine Kunsttheorie, die einer Logik der Verdinglichung folgt. Denn wahrhaft autonome Kunst, das sei der ethische Kerngedanke der modernistischen Kunsttheorie und Ästhetik, unterscheidet sich von der Ware dadurch, dass man sie allein anerkennen, nicht aber konsumieren könne. Deshalb sollte das autonome Kunstwerk einem anderen Subjekt eher als einem dinglichen Objekt ähneln. In dem Maße jedoch, so die modernistische Kritik, wie sich die Werke dem Betrachter als Projektionsflächen andienen, kommen sie zu bloßen Dingen, zu ‚Kulturwaren‘ herunter. Rebentisch geht hingegen davon aus, dass Kunst erst dann autonom sein kann, wenn sie an die Wahrnehmung des Betrachters gebunden ist, siehe: Rebentisch, Juliane: Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006.

Minimal Art ein geheimes Innenleben zu, das den Betrachter wie eine Person bedränge und dem Judds Objekt-Begriff eigentlich widerspricht.

Im Folgenden verwende ich den Begriff des Objektes in zweifacher Hinsicht. Erstens als Begriff für das dinghafte Ready-made³⁹⁵ und zweitens als Begriff für einen Gegenstand, der aufgrund seiner formalen Gestaltung den realen Umraum erfahrbar werden lässt und somit eine tatsächliche Erfahrung des Raumes – und keine illusionistische Erfahrung, die man in einer imaginären Seheinstellung hätte – ermöglicht.

Der Begriff der Lebendigkeit hingegen ist einer der ältesten Topoi in der Kunsttheorie. Seit der Antike (Aristoteles) bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Vorstellung, die Aufgabe der Kunst sei es, Lebendigkeit als ästhetischen Schein zu erzeugen und über die de facto leblosen Darstellungsmittel hinwegzutäuschen, ein Leitgedanke der Kunsttheorie. Lebendigkeit bezeichnet die Wirkung eines scheinbar lebendigen, aber in Wirklichkeit toten Artefaktes. Lebendigkeit verweist zudem auf eine Analogiebeziehung zwischen Kunst und der Sphäre des Organischen.³⁹⁶

Meine These dieses Kapitels lautet nun, dass die „Schauspieler“ zum einen unter formalistischen Gesichtspunkten in ihrer Readymade-Erscheinung als Objekte wahrgenommen werden, die den architektonischen Raum wahrnehmbar werden lassen und zum anderen als Objekte, die potenziell imaginär verlebendigt werden können. Eine ähnliche Rezeption erfordert auch „Marcel“. Denn die Skulptur macht in ihrer formalen Auslegung architektonische Gegebenheiten wahrnehmbar und aktiviert mit ihrem semantischen Potenzial zugleich die Imaginationsfähigkeit des Betrachters.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal Formen der Rezeption, die „Marcel“ dem Betrachter abverlangt. Marcells Größe von fast zwei Metern veranlasst den Betrachter dazu, seine eigene Körpergröße in ein Verhältnis mit dem skulpturalen Gegenüber zu setzen. Darüber hinaus wird seine Aufmerksamkeit auch auf die räumliche Umgebung gelenkt, die ihn und das Objekt umgibt. Er kann die Skulptur

³⁹⁵ Zum Begriff des Readymades, eine Bezeichnung, die auf Marcel Duchamps Dada-Objekte (Alltagsobjekte, deren Gebrauchswert in ihrer musealen Präsentation verschwindet) zurückgeht, siehe: Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. IV, Berlin 1984. S. 54.

Im Unterschied zu Marcel Duchamps Objektbegriff, bei dem die Funktion des Fundstückes und Alltagsobjektes, die in der musealen Präsentation des Objektes verloren geht, im Zentrum steht, ist beim surrealen (auf Alberto Giacomettis basierendem) Objektbegriff (beim (Object trouvé), die ästhetische, affektive Wirkung des veränderten Gegenstandes, seine Stimulierung der unterbewussten Triebe des Betrachters, also die Poetik des Objekts von Relevanz, siehe: Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.): Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dali bis Man Ray. Frankfurt am Main. 2011. S. 17. - Sebastian Egenhofer definiert (mit Duchamp, Breton und der Minimal Art) das Readymade als eine Form des objekthaften Kunstwerks. Er untersucht das Readymade in der Kunst nach Marcel Duchamp und bestimmt das zeitgenössische Readymade als Katalysator der Gegenwart sowie als Vermittler seiner historischen Bedeutung, siehe: Egenhofer, Sebastian: The Becoming of the Readymade. The Concept of the Work of Art after Duchamp, in: Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): The Challenge of The Object. Die Herausforderung des Objekts. Part 4, Nürnberg 2012. S. 1228-1230.

³⁹⁶ Fehrenbach, Frank: Lebendigkeit, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Weimar 2011. S. 273-278.

nur vollständig visuell erfassen, wenn er um sie herumläuft. Somit ist seine körperliche Aktivierung Voraussetzung für ein vollständiges Erfassen des Betonobjektes. In dieser Seheinstellung, die der Betrachter primär aus der Ferne oder im Umgehen der Skulptur hat, steht der formale Charakter der Skulptur im Vordergrund. Denn man legt das Stahl-Beton-Objekt nicht gegenständlich aus, sondern unter formalistischen Gesichtspunkten als einen abstrakten Gegenstand, der in Relation zum eigenen Körper und zum geometrischen Umraum steht. Genau in diesem Erfahrbar-Machen des tatsächlichen Raums besteht der Objektcharakter der Skulptur.

Die minimalistische Gestalt der Skulpturen aus der Betonserie kann jedoch auch gegenständlich ausgelegt werden. Denn das Stahlgestell übernimmt nicht nur die Rolle eines ungegenständlichen Elements, sondern auch eine Sockelfunktion. Nimmt man das Gestell als Sockel wahr, so wird deutlich, dass die geometrische Betonform eine architektonische ist, die der Betrachter leicht unterhalb der Augenhöhe, unmittelbar vor der Skulptur als eine verkleinerte, sprich als eine miniaturisierte sieht. In diesem, rein visuell ausgerichteten Wahrnehmungsmodus, wird der Betrachter nicht körperlich aktiviert, sondern nur seine Imaginationskraft. Er stellt sich seine eigene Körpergröße als verkleinert vor beziehungsweise das verkleinerte Gebäude in realer Größe. In unmittelbarer Nähe zum skulpturalen Gegenstand wird die oben beschriebene Objekthaftigkeit wieder überschritten. Denn die Auswahl des Materials Beton sowie die formale, an Bauhaus erinnernde Gestaltung des architektonischen Betonquaders³⁹⁷, die man nur erkennen kann, wenn man nah vor dem Objekt steht, bestimmt die Skulptur als einen Gegenstand, der nicht nur den buchstäblichen, sondern auch den illusionistischen (Innen)Raum der architektonischen Skulptur erfahrbar werden lässt.

Wie verhält sich dieses rezeptionsästhetische Wechselspiel bei den insgesamt dreißig Schaufenster-Puppen der Schauspielergruppen II und III? Genzken gestaltet, verpackt und bestückt die „Schauspieler“ derart mit hochwertigen und billigen (Alltags)materialien und -gegenständen, dass auch sie den Objektcharakter der Figuren betonen.

Die „Schauspieler“ werden als Readymade-Objekte wahrgenommen, da sie Gegenstände sind, die der Betrachter aus seinem Alltag kennt. Die Figuren verschwinden oftmals unter ihrer collage-artig gestalteten Verpackung, die die Puppen nicht mehr zu menschenähnlichen Projektionsflächen macht, sondern zu Gegenständen, die aufgrund ihrer Positionierung und zum Teil geometrisch gestalteten Verhüllung einen Bezug zum Umraum schaffen (Abb. 68). Damit lenkt Genzken die Aufmerksamkeit auf die formale Gestaltung der unkenntlich gemachten

³⁹⁷ Genzken kreierte eine Ausdrucksform, die den Betrachter als jemanden adressiert, der in eine spezifische Lebenswelt eingebunden ist. Denn Beton und das Bauhaus ist aus dem Städtebau und damit aus der Lebenswelt des Betrachters bekannt. Mit dem Fokus auf eine sinnliche und semantische Ebene ihrer Materialien vertritt Genzken eine Auffassung, die der in den achtziger Jahren aufkommenden, konzeptuell ausgerichteten Strömung in der Kunst konträr gegenüber steht. Denn diese Bewegung stellt tradierte Charakteristika der Skulptur wie Volumen, Schwerkraft, Material, der Innen- und Außenform zur Diskussion und steht für eine Richtung, die nach Lucy Lippard auf eine Dematerialisierung von Kunst abziele, siehe: Lippard, Lucy: *The Dematerialization of Art* (1968), in: *Dies.: Changing, Essays in Art Criticism*, New York 1971. S. 254.

Puppen. Eine Verbindung der menschlichen Gestalt zum Umraum entsteht genau dann, wenn Genzken die Gesichter und zum Teil das Geschlecht der Puppen unkenntlich macht oder aber durch den kompositorischen Einsatz von Elementen wie überlange Hutobjekte, die die Vertikale oder Horizontale des menschlichen Körpers verlängern und betonen. In dieser formalistischen Seheinstellung ist es dem Betrachter zwar möglich, sich mit den menschenähnlichen Objekten zu vergleichen, nicht aber, die Puppe als Alter Ego wahrzunehmen. Eine formalistische Seheinstellung hatte der Betrachter bei „Marcel“ aus der Ferne heraus. Diese distanzierte Haltung nimmt der Rezipient auch zu den Puppen ein, wenn er sie als unter einer oftmals geometrischen Verpackung versteckte abstrakte Objekte betrachtet.

Zugleich fungiert die Puppe als Stellvertreter für den Betrachter. Genzken ließ bei einigen Figuren das Gesicht frei (Abb. 69). Ferner wählte sie Kleidungsstücke³⁹⁸ aus, die wie Punk-Rock-Design anmuten. Der aus einer jüngeren Generation stammende, in einer Großstadt lebende Betrachter kennt den Stil der Kleidung aus Subkulturen³⁹⁹ wie etwa der Techno- Club- oder Homosexuellenszene. Die Auslegung der Puppen als beseelte Objekte⁴⁰⁰, die den Menschen nachgebildet sind und die Funktion eines Spiegels übernehmen, bewirkt, dass der Betrachter menschliche Eigenschaften in die Figuren hinein projiziert. Diese Wahrnehmung entspricht einer imaginativen Leistung, die der Betrachter auch in unmittelbarer Nähe zu „Marcel“ hat, nämlich genau dann, wenn er das Betonobjekt als verkleinertes Gebäude wahrnimmt und dessen miniaturisierte Innenräume in seiner Vorstellung durchläuft. Das Wechselspiel von Nähe und Ferne, minimalistischer Formensprache und semantischer Dichte erweist sich bei den Schauspielern, so meine These, als Zusammenspiel von Identifikation und Nicht-Identifikation⁴⁰¹, Objekthaftigkeit und Verlebendigung.

Bevor das oben beschriebene rezeptionsästhetische Phänomen der „Schauspieler“ am Beispiel einzelner Figuren durchgespielt wird, soll der kunsthistorische Kontext der Puppe und ihre wesentlichen Charakteristika beleuchtet werden.⁴⁰² Davon

³⁹⁸ Zum ikonographischen Motiv der Kleidung siehe das folgende Kapitel.

³⁹⁹ Zum Begriff der Subkultur vgl.: Schnell, Ralph (Hrsg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien. Formen und Institutionen seit 1945. Weimar 2000. S. 466ff.

⁴⁰⁰ Der Eindruck, dass man es bei einer Puppe mit einem beseelten Objekt zu tun hat, das heißt der Prozess der Verlebendigung (Animationsprozess) der Puppe entsteht in der Phantasie des Betrachters, siehe: Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte“ des Puppenspiels. Tübingen 1995. S. 66.

⁴⁰¹ Tom McDonough interpretiert die affektive Wirkung von Genzkens „Säulen“ (2000) ähnlich. Ihre schillernde Oberfläche würde als eine Art „verdinglichter Subjektivismus“ ein Wechselspiel zwischen Begehren und Abstoßung evozieren; eine dialektische Rezeptionsform, die, wie ich meine, der von Identifikation und Nicht-Identifikation entspricht. McDonough, Tom: „Einen gewissen Bezug zur Realität“. Isa Genzken zwischen Subjekt und Objekt, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 103.

⁴⁰² Die folgenden Ausführungen basieren auf Pia Müller Tamms und Katharina Sykoras ausgezeichnet aufgearbeiteten und recherchierten Ausführungen zur Geschichte der Puppe, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 65-93.

ausgehend soll in Abgrenzung zur herkömmlichen Ikonographie der Puppe deren Verwendung und Vorkommen im Werk Isa Genzken geklärt werden.

Etymologisch stammt der deutsche Begriff Puppe vom lateinischen Wort „Pupilla“ (die Pupille).⁴⁰³ Das Wort Puppe leitet sich vom visuellen Organ der Pupille ab, da sich der Betrachter in den Augen einer Puppe spiegeln und sich dadurch auch selbst reflektieren kann. Puppen sind handgemachte oder industriell hergestellte Artefakte, die von ihrem menschlichen Gegenüber mittels Vorstellungsvermögen und Phantasie verlebendigt werden können. Als plastische Nachbildungen der menschlichen Gestalt lösen Puppen eine Selbstreflexion des Betrachters aus. Sie verweisen zum einen auf ihren Hersteller und zum anderen auf den sie betrachtenden Menschen.⁴⁰⁴ Da sie auf ihren Hersteller hinweisen sind sie leblose Objekte. Und dennoch fungieren sie als (unheimliche) Gegenstände der Verlebendigung. Puppen sind also leblose Objekte und funktionieren dennoch als Gegenstände, die emotional aufgeladen werden können. Sie verkörpern eine Identifikationsfigur für den Betrachter. Denn als Alter Ego emanzipieren sie sich von ihrem Schöpfer und bieten eine Projektionsfläche für den Betrachter. Dementsprechend behaupten sie sich als Eben-, Wunsch- oder Vorbild.⁴⁰⁵

Die animistische Macht der Puppen fasziniert die Menschen seit der Frühzeit⁴⁰⁶. Seitdem werden sie als Spielzeug, Fetisch oder Kultobjekt gebraucht. Die Geschichte der Puppe in der Bildenden Kunst⁴⁰⁷ reicht zurück in die Antike zu den sogenannten „Effigien“.⁴⁰⁸ Die Effigie ist eine Puppe aus Holz, Wachs, Weidengeflecht oder anderem, leicht vergänglichem Stoff. Sie liegt bei Totenfeiern auf dem geschlossenen Sarg oder dem sogenannten „castrum doloris“, einem Trauergerüst. Die Holzpuppe vertritt den Toten beim Bestattungsritual. Sie wird mit dessen Staats- oder Prunkgewändern bekleidet und mit künstlichem, zum Teil auch mit natürlichem Haar versehen. Der Begriff „Effigie“ bedeutet entweder die Puppe oder einen lebenden Schauspieler, der im Kostüm oder in der Maske des Ahnen diesen verkörpert.⁴⁰⁹

In der Antike und im Mittelalter hatte die Puppe einst ihren Platz in einem religiösen Zusammenhang, seit der Renaissance kommt ihr primär eine profane Rolle

⁴⁰³ Duden, Bd. 7, Das Herkunftswörterbuch, Die Etymologie der deutschen Sprache, Artikel Pupille. Mannheim 1963. S. 539.

⁴⁰⁴ Zweite, Armin: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 14, siehe auch Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138, hier S. 125.

⁴⁰⁵ Ausst.-Kat.: Traumwelt der Puppen, hrsg. von der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. Passau 1991. S 42.

⁴⁰⁶ Zu den Gattungen der Puppe und ihrer Entwicklung, siehe: Dröscher, Elke: Puppen im Wandel der Zeit. München 1982.

⁴⁰⁷ Zur Historie der Puppe, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 65-93, hier S. 68ff.

⁴⁰⁸ Harald Keller, Effigie, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 743–749; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89345>> [27.02.2015].

⁴⁰⁹ A.a.O.

zu.⁴¹⁰ Gliederpuppen, Kinderpuppen, Sprechpuppen, Fingerpuppen, Marionetten, Automaten, Modepuppen und Schaufensterpuppen gehören seitdem zu den Hauptgattungen der Puppe. Beginnend in der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert diente etwa die Gliederpuppe im Künstleratelier als Modell für die Darstellung des bewegten Körpers. Im 18. Jahrhundert wurde dann die sogenannte Automatenpuppe erfunden, eine Figur, die den Eindruck erweckt als könne sie sich von selbst bewegen. Sie ist ein beliebtes Motiv in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.⁴¹¹ Neben Baby- und Kinderpuppen, die es seit dem 19. Jahrhundert gibt, etablierte sich die Modepuppe als jüngste Erscheinung in der Geschichte der Puppe. Sie entwickelte sich aus der Schneiderbüste, zum Wachsmannequin und letztlich als Massenware zur modernen, industriell hergestellten Schaufensterpuppe⁴¹².

Mit Aufkommen des Impressionismus entwickelte sich die Puppe schließlich zu einem zentralen Motiv in der Bildenden Kunst. Sie wurde zu einer ästhetischen Krisenfigur⁴¹³, an der sich die Ablösung eines naturalistischen Menschenbildes durch ein technisches und künstlich verstandenes Körperbild vollzog.⁴¹⁴ An die Stelle des menschlichen Körpers trat die anthropomorphe Figur der Puppe, also eine künstliche Figur, die vorgibt, menschlich zu sein, es aber de facto nicht ist. Das Puppenmotiv entwickelte sich in einer Zeit, die von den Erlebnissen des Ersten Weltkrieges geprägt war, zu einem beliebten Motiv der Bildenden Kunst, da es Fragen nach dem Verhältnis von Echtheit und Künstlichkeit,⁴¹⁵ Natur und Kunst, Schein und Sein, Wirklichkeit und Simulation, Original und Kopie⁴¹⁶ formuliert.

⁴¹⁰ Der folgende Abschnitt basiert auf: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 65-93.

⁴¹¹ Beispielhaft sei an dieser Stelle E.T.A. Hoffmanns Schauerroman „Der Sandmann“ (1816) genannt.

⁴¹² Die Gattung der Schaufensterpuppe wird an späterer Stelle im Kontext der Rolle der Puppe im Surrealismus erörtert.

⁴¹³ Die Kuratoren der Ausstellung „Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne“ bezeichnen die Puppe in der modernen Kunst als ästhetischen Grenzfall der Moderne. Sie sei Ausdruck für das Bild des Menschen Anfang des 20. Jahrhunderts, das zerrissen und gespalten gewesen sei. Diese Interpretation wurde zur Ausstellungsthese der umfangreichen Schau in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen gemacht, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora im Vorwort von: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 22

⁴¹⁴ In einer hoch technologischen und medialisierten Welt ist der Körper laut Müller Tamm und Sykora nicht mehr der Ort des Natürlichen, sondern ein Konstrukt und eine Projektionsfläche für historisch wechselnde Einschreibungen. Der künstliche Körper der Puppe ist Stellvertreter für dieses Körperverständnis, das den Künstlern bis heute zugrunde liegt, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 66f.

⁴¹⁵ Zur folgenden Charakterisierung der Puppe siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 22 und S. 76.

⁴¹⁶ Wie in Kapitel 2.3.1. erläutert wurde, ist Genzken nicht primär an einer Diskussion um das Verhältnis von Kopie und Original interessiert. War es bei der Betonserie der künstlerische Effekt, der sie am Verfahren des Abgusses interessiert, ist es bei der Gattung der Schaufensterpuppe ebenfalls die affektive Wirkung der Puppe, sprich das Verhältnis von Gleichförmigkeit und individueller Gestaltung, das Genzken am Status der Puppe als Kopie ohne Original interessiert. Dies belegt auch die Bestückung der aneinandergereihten Nofretete Abgüssen, die Genzken mit unterschiedlichen Sonnenbrillen ausstattete.

Im Folgenden soll nun ausgehend von ausgewählten Puppen aus der Serie „Schauspieler“ aufgezeigt werden, dass Genzken die Puppe zum zentralen Motiv ihrer Arbeit seit dem Jahr 2000 macht, da sie vor allem an dieser ambivalenten Eigenschaft der Puppe interessiert ist, zum einen dinghaft und zum anderen Identifikationsfigur und Projektionsfläche für emotionale Aufladung zu sein.⁴¹⁷ Der künstliche Körper der Puppe steht also einerseits für den industriell produzierten Alltagsgegenstand, sprich für das Dinghafte. Andererseits ist der Körper der Puppe Gegenstand einer illusionistischen Verlebendigung.⁴¹⁸

Genzken kreierte die Puppen derart verschieden, dass einige von ihnen eine Identifikation mit dem menschlichen Gegenüber suggerieren und letztlich doch verhindern. Bei diesen Figuren ist die illusionistische Wirkung der Puppe zentral. Bei Anderen steht wiederum ihre Objekthaftigkeit, also entweder der Ready-made Charakter oder aber ein abstraktes Erscheinungsbild so im Vordergrund, dass eine Identifikation schon im Vorhinein verunmöglicht wird. Die für die Puppe typische Eigenschaft, den Betrachter zu täuschen und gleichzeitig zu ent-täuschen, wird hier offensichtlich zur Schau gestellt.

Nachdem beide affektiven Wirkungen exemplarisch an ausgewählten Figuren aufgezeigt werden, soll im Anschluss die sexuell aufgeladene Bedeutung der Schaufensterpuppe im Vergleich mit der Rolle der Puppe im Surrealismus erörtert werden, um deutlich zu machen, dass Genzkens Puppenkörper zum einen sexuell attraktiv wirken, zum anderen aber auch ein verstörendes Empfinden beim Betrachter auslösen. Deutlich werden soll demnach, dass der von den Schauspielern ausgelöste Identifikationsprozess und seine Verweigerung bei manchen Figuren mit der affektiven Wirkung von Begierde und Befremden einhergeht.

Die Puppe als Identifikationsfigur und Gegenstand der Verlebendigung

Etlche Figuren bieten dem Betrachter zunächst die Möglichkeit sich mit ihnen zu identifizieren. In der Psychologie bezeichnet „Identifikation“ ein emotionales Sichgleichsetzen mit einer anderen Person oder Gruppe,⁴¹⁹ in der Psychoanalyse die unbewusste Übernahme bestimmter Motive oder Merkmale anderer Personen (oder Objekte) in das eigene Ich.⁴²⁰ Man identifiziert sich also mit jemandem oder etwas dann, wenn die Identität gleichgesetzt wird.⁴²¹ Im Falle der „Schauspieler“ bedeutet

⁴¹⁷ Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 67.

⁴¹⁸ Müller Tamm, Sykora sowie Beate Söntgen bezeichnen dieses ambivalente Verhältnis als eines zwischen Täuschung und Enttäuschung, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 66 und 76 und Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138.

⁴¹⁹ Dudenredaktion: Fremdwörterbuch. Bd. 5. Mannheim 2001. S. 419.

⁴²⁰ F.A. Brockhaus (Hrsg.): Brockhaus Enzyklopädie. 10. Bd. Mannheim 1989. S. 373.

⁴²¹ A.a.O.

dies, dass der Betrachter menschliche Eigenschaften in die Puppen hineinprojiziert und sich selbst in ihnen wieder erkennt.

Ich beginne mit einer Figur, die im Vergleich zu anderen Mannequins aus der Installation dem Betrachter am offensichtlichsten eine Projektionsfläche bietet. Sie gibt vor, als Alter Ego zu dienen, beschäftigt man sich aber ausgiebiger mit ihr, wird die Illusion, Identifikationsfigur zu sein, wieder enttäuscht. Es handelt sich um eine weibliche Schaufensterpuppe, die in beiden Ausstellungen gemeinsam mit einer Kinderpuppe und einer Puppe in der Größe eines Jugendlichen, eine Dreiergruppe bildete. Sie standen mit dem Rücken zueinander in einem Kreis und zwar so, dass ihr Blick nach außen gerichtet war.

Die weibliche Figur steht aufrecht in einem leichten Kontrapost⁴²² (Abb. 70). Ihr gerade und lässig herunter hängender linker Arm spiegelt sich kompositorisch im rechten Standbein. Die Haltung des rechten leicht angewinkelten Arms verhält sich wiederum parallel zum linken eingeknickten Bein. Die Puppe nimmt also eine natürlich und harmonisch wirkende Körperhaltung ein. Anders als bei vielen anderen Figuren der Installation ist ihr Gesicht weitestgehend unverhüllt. Sie trägt zwar eine braune, kinnlange Perücke, deren Pony so ins Gesicht fällt, dass ein Teil des Gesichtes, nämlich das rechte Auge, verdeckt ist. Und doch ist es möglich, der Figur ins Gesicht zu schauen. Im Gegensatz zu anderen Gattungen der Puppe (etwa der Gliederpuppe), die beispielsweise anonyme Gesichtszüge aufweisen, ist das Gesicht der Schaufensterpuppe dem des Menschen am ähnlichsten nachgebildet. Deshalb ist es der Ort, der den menschlichen Körper imaginär mit Leben erweckt. Ein Blick in die Augen des künstlichen Gegenübers erlaubt, es so zu betrachten, als ob es lebendig sei. Ein Blick in die Augen der Puppe ermöglicht es, Eigenes in den Menschenkörper zu projizieren, sich mit der lebendig erscheinenden Puppe zu identifizieren. Allerdings ist ein Blickkontakt, der die Illusion vermittelt, die Puppe könne lebendig sein und den Betrachter anschauen, nicht möglich. Bewusst schaute sie in Salzburg und Frankfurt am Main leicht nach außen. Egal wie man sich vor oder neben sie stellt, die Puppe verweigert konsequent einen direkten Blickaustausch.

Genzken malte den hellblauen Kragen des Rollkragenpullovers, den die Puppe trägt, auf dem Kinn der Figur weiter. Die Farbkontur endet an den rosafarbenen Lippenlinien der Puppe halbkreisförmig. Dadurch wird das Gesicht der Figur eingerahmt, was wiederum den Blick direkt auf das Gesicht lenkt. Das Gesicht ist der zentrale Ort am menschlichen Körper, das ermöglicht, die menschliche Gestalt mittels Phantasie und Projektion zu verlebendigen. Wie am Beispiel von „Marcel“ deutlich wurde, kann selbst eine abstrakte Skulptur Ähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt haben. Allerdings kann ein nicht gegenständliches Objekt dem Betrachter nicht das Gefühl vermitteln, lebendig zu sein. Es ist nicht in der Lage so zu wirken und einem das Gefühl zu geben, als ob es menschlich sei. Dafür müsste meinem Empfinden nach mindestens ein Gesicht angedeutet sein, also Augen, Nase und Mund. Die Fähigkeit, einen „Als-ob-Effekt“ zu erzeugen, bleibt einzig und allein

⁴²² Der Kontrapost ist eine künstlerische Technik, die aus der Bildhauerei der Antike und Renaissance stammt, siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III. Leipzig 1991. S. 849.

der Puppe vorbehalten. Denn sie verfügt über ein menschlich wirkendes Gesicht. Vor allem die Augen der Puppe suggerieren, dass der Puppenkörper lebendig ist. Denn sie erwecken den Anschein, einerseits den Betrachter anzuschauen und andererseits beseelt zu sein.

Das Gesicht der Puppe demonstrativ zu betonen, um den Blick des Betrachters geschickt auf dieses zu lenken, ist ein Kunstgriff, den Genzken auch bei einigen Kinderpuppen aus der Installation anwendet. Zu nennen ist beispielsweise eine Kinderfigur, die sowohl in Salzburg als auch in Frankfurt am Main gemeinsam mit zwei anderen Figuren eine Dreiergruppe bildete (Abb. 71): einer jugendlich wirkenden Figur, deren Mund rot besprüht ist, bekleidet mit kurzer Hose, Rollkragenpullover, einem lässig umgeworfenen Mantel und silbernen Hut sowie einer anderen Kinderfigur, lediglich bekleidet mit einer schwarzen, langen Strickjacke und einem über dem Kopf gezogenen Regencap. Sowohl in Salzburg als auch in Frankfurt am Main war dies eine der ersten Gruppen, auf die man stieß. Genzken kleidete die Kinderpuppe mit einem dunkelblauen Nachthemd ein, das einen knallgelben Stern auf der Vorderseite hat. Da es sich um ein Kleidungsstück für Erwachsene handelt, trägt es das Puppenkind als Maxikleid mit hoch gekrempelten Ärmeln. Auch seine braun-beigen Schwimmschuhe, die wie Pantoffeln aussehen, sind ihm viel zu groß. Nur sein leuchtend gelb-blau-rotes Regencap, das lässig vom Kopf des Kindes wie ein Mantel herunterhängt, entspricht der Kleidergröße der Puppe. Eine um das Cap herumgeschlungene Kette verhindert, dass es herunterfällt. Erst auf den zweiten Blick fällt auf, dass der Kettenanhänger ein Totenkopf ist, der genau in der Mitte des gelben Sterns platziert wurde. Alles in allem wirkt das Kind so, als ob es sich für Karneval verkleidet hätte. An dieser Stelle soll primär die Gestaltung des Gesichts interessieren, die es ermöglicht, dass der Betrachter – in diesem Fall vor allem Kinder – die Chance hat, den künstlichen Kinderkörper imaginär zu beleben. Das Gesicht des Kindes wird von der Kapuze des Regencaps und von einer blauen Sonnenbrille für Erwachsene, die viel zu groß für das Kind und ihm deswegen bereits von der Nase gefallen ist, eingerahmt. Unmittelbar blickt man also zuerst in das Gesicht des Kindes. In Salzburg war ein Blickkontakt allerdings nicht möglich. Das Kind schaute nämlich aus der verglasten Wandseite hinaus auf den Museumsvorplatz des Mönchsbergs, von dem man einen weiten Blick auf die Stadt Salzburg hat. In Frankfurt am Main hingegen schaute es in die Richtung des anderen, schräg gegenüber stehenden Kindes aus der Gruppe, so als ob es mit ihm kommunizieren würde. Dafür spricht auch sein verschmitztes Lächeln auf dem Gesicht. Dem Betrachter wird also suggeriert, dass das Kind eine Tätigkeit ausübt und demnach beseelt ist.

Auf welche Weise setzte Genzken die weibliche, oben beschriebene Figur in Szene? Genzken positionierte sie im Museum der Moderne Salzburg derart, dass sie entweder verträumt über den Betrachter weg leicht nach außen blickte oder aber die an der gegenüberliegenden Wand angebrachte dreiteilige Collage (ohne Titel, 2014) anschaute. Dass die Puppe in Aktion inszeniert wurde, und zwar so, als ob sie ein Bild betrachtete, also eine kontemplative Tätigkeit ausüben würde, verstärkte die

potenzielle Lebendigkeit, die sie in sich birgt. Im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, schaute die Puppe zwar nicht auf eine Wandcollage, dafür aber in Richtung des Eingangs und zwar so, als würde sie die Besucher der Ausstellung erwarten. Hier zeigt sich, dass Puppen nicht bloß Abbilder sind, sondern sie nähern sich der Illusion eines wirklichen Gegenübers.⁴²³

Bei meinem Ausstellungsbesuch war sehr auffällig, dass sich Kinder vor allem neben den Kinderpuppen und Erwachsene neben den Erwachsenen-Puppen fotografieren ließen (Abb. 72). Genzkens Puppen laden also zum vergleichenden Sehen zwischen dem lebendigen Betrachter und der menschenähnlichen und lebendig wirkenden, künstlichen Puppe ein. Dies deute ich als Beleg für einen Identifizierungsprozess, der beim Betrachter stattfindet. Instinktiv sucht man sich die Figur aus, die einem selbst am ähnlichsten ist und die sich am besten für einen Verlebendigungsprozess eignet.

Am oben beschriebenen Beispiel wurde analysiert, inwiefern die Freilegung des Gesichts und die Inszenierung der Puppe bei einer kontemplativen Tätigkeit die Figur zu einem Alter Ego und einem menschenähnlichen Objekt machen, das in der Vorstellung des Betrachters lebendig wird.

Wie anfangs dargestellt, ist die Vorstellung, es sei die Aufgabe der Kunst, Lebendigkeit als ästhetischen Schein zu erzeugen und über die de facto leblosen Darstellungsmittel hinwegzutäuschen, bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Leitgedanke der Kunsttheorie. In dieser Bedeutung bezeichnet Lebendigkeit somit die Wirkung eines scheinbar lebendigen, aber in Wirklichkeit toten Artefaktes.⁴²⁴ Michael Lüthy vergleicht die „ästhetische Lebendigkeit“ älterer Kunst mit der von moderner Kunst.⁴²⁵ Der alte Topos ästhetischer Lebendigkeit basiert auf der Annahme, das Kunstwerk müsse die Lebendigkeit des Dargestellten durch seine darstellerischen Mittel anschaulich vergegenwärtigen. Das Leben des Dargestellten sollte also auf die tote Materie des Bildes oder der Skulptur überspringen. Das Dargestellte sollte für den Betrachter die Illusion vermitteln, als ob es real sei. Dieser anthropomorphe Topos, ist nach Lüthy auch noch in der modernen Kunst vertreten, allerdings in anderer Gestalt. Am Beispiel eines ungegenständlichen Gemäldes von Barnett Newman, weist Lüthy nach, dass der Prozess nicht mehr nur an das Dargestellte gebunden sei. Vielmehr würde moderne Kunst dadurch verlebendigt, dass sie sich immer wieder unter anderen Aspekten zeigen würde. Diese affektive Wirkung beschreibt Lüthy mit dem Begriff des „Aspektwechsels“. Das Changieren unterschiedlicher Aspekte, die dem Betrachter am Kunst-Gegenstände auffallen, würde zum einen den Ding-Charakter des Kunstwerks und zum anderen seine Lebendigkeit zum Vorschein bringen. Das Kunstwerk zeigt sich als materielles Objekt (etwa als bemalte, flache Leinwand oder als eine tote Materie, die zu einer

⁴²³ Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (Hrsg.): Traumwelt der Puppen. Passau 1991. S. 25.

⁴²⁴ Fehrenbach, Frank: Lebendigkeit, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Weimar 2011. S. 273-278.

⁴²⁵ Vgl. Lüthy, Michael: Zur ästhetischen Lebendigkeit moderner Kunst-Dinge, in: Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): The Challenge of The Object. Die Herausforderung des Objekts. Part 4, Nürnberg 2012. S. 1249-1252.

Skulptur geformt wurde) und als immaterielles Objekt (als ein Bild, das Räumlichkeit suggeriert oder eine Skulptur, die als Gegenstand der Projektion dient) zugleich. Während der ältere Lebendigkeitstypus darin bestand, die Materialität und mediale Beschaffenheit des Kunstwerks zu verstecken, um eine hohe illusionistische Wirkung zu erzielen, stellt die moderne Kunst nach Lüthy seine Materialität und Medialität gerade zur Schau. Moderne Kunst erscheine immer wieder neu, aber so, dass es seine Faktizität und Dinglichkeit nicht versteckt. Genau darin würde das neue Konzept von Lebendigkeit bestehen.⁴²⁶

Lüthys Position ist hier insofern relevant, da auch bei Genzken's „Schauspieler“ der Eindruck einer beseelten Figur entsteht. Im selben Moment machen sie darauf aufmerksam, es auch mit einem toten Objekt zu tun zu haben. Denn etliche Puppen aus der Gruppe der „Schauspieler“ verhindern den oben beschriebenen Identifikationsprozess, da sie ihre mediale und materielle Beschaffenheit betonen. Fällt einem dies auf, wird die Illusion, es mit einem lebendigen Gegenüber zu tun zu haben, zerstört. Schauen wir uns dies an einzelnen Beispielen an.

Die Puppe in ihrer Objekthaftigkeit als Gegenstand der Ent-täuschung

Eine Figur sticht aus den Schauspielern besonders hervor. Sowohl in Salzburg als auch in Frankfurt am Main wurde sie isoliert präsentiert, im MdM (Salzburg) vor einer Glasfassade, im MMK (Frankfurt am Main) in einem schmalen, halbkreisförmigen Gang vor einer Wand (Abb. 73). Dass es sich um die menschliche Gestalt eines Kinderkörpers handelt, lässt sich nur anhand der Umriss des Oberkörpers erahnen. Sie steckt nämlich bis zu den Schultern in einer grau-weiß besprenkelten Schaumstoffmatte, die von einem schwarzen Klebeband zusammen gehalten wird. Hervor schaut der kleine, schmale Oberkörper. Er wird verdeckt von einem roten Wollpullover, dessen Kragen bis zu den Augen des Gesichts hochgezogen ist. Auch die Augen der Figur sind nicht zu erkennen, denn sie trägt eine große, schwarze Sonnenbrille, die von dem Kragen und einer schwarzen Schirmmütze aus Leder eingefasst ist. Inwiefern die Verhüllung oder Erweiterung des Körpers über geometrische Formen einen Bezug zum Raum herstellt und das Motiv der Maske ein Indiz für das Infragestellen von Identitäten ist, wird Thema der nächsten Kapitel sein. An dieser Stelle soll interessieren, dass Genzken bewusst Körperteile wie das Geschlecht oder das Gesicht unkenntlich macht, damit sich der Betrachter gerade nicht mehr mit dem künstlichen Gegenüber identifizieren kann. Vielmehr lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die Umriss des verhüllten Körpers. Dies hat zur Folge, dass man die Puppe nicht mehr als Gegenstand der Verlebendigung und als Projektionsfläche für menschliche Befindlichkeiten betrachtet, sondern als einen skulpturalen, abstrakten Gegenstand.

⁴²⁶ A.a.O.

Man erkennt zwar noch schemenhaft die menschliche Gestalt unter der collagenartigen Verpackung, allerdings nur noch so, dass man dessen anthropomorphe Gestalt mit der formalen Konzeption des eigenen Körpers abgleicht, aber sich nicht mehr mit der künstlichen Gestalt identifiziert. Dieser Eindruck ist mit der affektiven Wirkung von „Marcel“ zu vergleichen (Abb. 126), die die Skulptur dann hat, wenn man sich den Titel und die schmale, vertikale Gestalt des Stahl-Beton-Objektes vergegenwärtigt, dessen formale Konzeption den Umrissen des menschlichen Körpers gleicht. Ein vergleichender Blick stellt sich ein, nicht aber ein Identifizierungsprozess. Die täuschende Wirkung, menschlich zu sein, wird genau dann enttäuscht, wenn man sich klar macht, es doch nur mit einem Gegenstand zu tun zu haben, der nur die Umrisse der menschlichen Gestalt aufweist nicht aber Eigenschaften, welche seine Lebendigkeit bezeugen. Genau in diesem schillernden Wechselverhältnis liegt die Wirkkraft der Puppe.

Ähnlich verhält es sich mit einer Figur, die Teil einer Zweiergruppe ist (Abb. 74): eine aufrecht stehende, erwachsene Figur, deren Geschlecht und Gesicht verdeckt und damit unkenntlich gemacht worden ist. Sie steht hinter dem Kopf einer auf dem Rücken liegenden, männlichen Puppe. Das Geschlecht des maskulinen Mannequins wurde entblößt und ist, genauso wie das Gesicht, mit Farbe besprüht, wodurch es besonders betont wird. An dieser Stelle soll der vertikal ausgerichtete, fast komplett verhüllte Körper im Zentrum der Untersuchung stehen. Die Hautfarbe dieser Puppe ist schwarz. Das rechte Standbein und das linke, leicht angewinkelte Bein bilden auch hier einen Kontrapost, der eine harmonische Körperhaltung erzeugt. Beide Arme hängen locker herunter, was die Ausrichtung des Körpers in die Vertikale betont. Vor allem die länglich zu einer, nach unten hin breiter werdenden Rolle aus Pappe, die auf den Schultern der Puppe sitzt und um den Kopf gebunden wurde, bekräftigt die gen Himmel zeigende Ausrichtung des menschlichen Körpers im stehenden Zustand. Kompositorisch trifft sich die Vertikale mit der horizontalen Position der liegenden Puppe. Genzken akzentuierte die Vertikale der Figur, da der Hut den aufgerichteten Körper um ca. siebzig Zentimeter verlängert. Ähnlich wie bei „Marcel“ muss der Betrachter also nach oben in Richtung der Decke schauen, um die Gestaltung der Puppe vollständig zu erfassen.

Unter der hutähnlichen Rolle schaut eine bunt karierte Wolldecke hervor. Genzken wickelte sie lässig wie einen Mantel um die Schultern der Puppe. Den Rest des Körpers bedeckte die Künstlerin bis zu den Knien mit blauer Spiegelfolie, auf deren Vorderseite ein silberner, vertikal verlaufener Streifen zu sehen ist. Von weitem sieht das glänzende Kleidungsstück wie ein elegantes Etuikleid im Discolook aus. Allerdings steht das Naturprodukt Wolle ästhetisch im Widerspruch zu der chemisch hergestellten Materialität des verspiegelten Gewandes.

Anders als bei der anfangs beschriebenen weiblichen Figur, ist es bei dieser Puppe nicht möglich, Eigenschaften und Befindlichkeiten in die Figur hineinzuprojizieren. Das liegt nicht allein daran, dass das Geschlecht sowie das Gesicht unkenntlich gemacht wurde. Ein Blickkontakt könnte dem Betrachter Anlass geben, Emotionen

an der Mimik der Figur abzulesen. Vielmehr beklebte Genzken die Papprolle genau an der Stelle des Gesichtes mit einer Fotografie, auf der die Künstlerin selbst zu sehen ist (Abb. 75). Es ist also nicht so, dass Genzken das Gesicht einfach nur verdeckt, um den Blick auf die formale Gestaltung der Puppe oder auf die Beschaffenheit der Oberfläche zu lenken. Stattdessen zeigt sie ein Selbstporträt, das wie eine Maske funktioniert, und zwar an dem Ort, dem Gesicht, das normalerweise als Projektionsfläche per se fungiert.

Steht man vor der verhüllten Puppe und versucht, ihr ins Gesicht zu schauen, sieht man also nicht etwa das Gesicht Genzkens, dafür aber eine Fotografie des gesamten Körpers der Künstlerin. Genzken ist schräg von der rechten Seite im Profil zu sehen. Es sieht so aus, als ob sie hinter einer männlichen Person in einer Schlange stehen würde. Die Künstlerin wendet sich der Kamera mit der linken Hand am Kinn in einer Denkerpose zu. Das Foto wirkt jedoch nicht gestellt, sondern so, als ob sie überrascht worden ist, fotografiert zu werden. Auffällig ist, dass Genzkens Kleidungsstil sehr der Inszenierung ihrer Puppen gleicht. Zu einer rosa-weiß getupften Hose trägt sie ein gestreiftes Longshirt und eine gelbe Blousonjacke aus Leder.⁴²⁷ Interessant war auch Genzkens Auftritt bei der Eröffnung der Salzburger Ausstellung, der vielmehr einer Selbstinszenierung der Künstlerin gleichkam (Abb. 76). Genzken trug ein Outfit, das wie eine Verkleidung aussah; eine Wirkung, die sicherlich gewollt war. Zu rot braunen Turnschuhen trug sie eine blaue Hose, einen braunen Mantel, blaue Kopfhörer, eine schwarze Sonnenbrille und eine schwarze Ledermütze. Im Salzburger Publikum, das zum größten Teil aus einem Bildungsbürgertum stammte, stach Genzkens Kleidungsstil demnach stark heraus. Ohne dieses Wissen würde es dem Betrachter nicht so schwer fallen, sich mit den Puppen zu identifizieren. Mit diesem Wissen hat er allerdings das Gefühl, es mit einem Selbstbildnis der Künstlerin zu tun zu haben. In dieser Sichtweise tritt wieder der Objektcharakter, den die Puppe aufgrund der Körperverhüllung bekommt und sie zu einem ungegenständlichen Objekt macht, zugunsten einer imaginären Verlebendigung zurück. Die Puppe wird wieder anthropomorphisiert und verlebendigt, da sie mittels fotografischer Selbstporträts und Kleidungsstücken als Stellvertreterin der Künstlerin betrachtet wird.

⁴²⁷ Vor der Ausstellung wurde die Information preisgegeben, dass einige Kleidungsstücke aus der Installation der Künstlerin selbst gehören und zuvor von ihr getragen wurden, zum Beispiel die rote Lederjacke aus „Schauspieler II, 1“.

Die oben besprochene Figur ist nicht die einzige, die Fotografien von Genzken selbst beinhaltet. Macht man sich beim Durchschreiten der Installation⁴²⁸ auf die Suche nach Bildern von Genzken, so springen sie einem nach und nach ins Auge. Autorschaft ist ein zentrales Thema im Genzkenschen Oeuvre seit dem Jahr 2000⁴²⁹ und wird in dieser Studie nicht ausführlich bearbeitet. Es kann an dieser Stelle aber festgehalten werden, dass sich Selbstporträts der Künstlerin bei den Schauspielern in rezeptionsästhetischer Hinsicht zweifach auf den Betrachter auswirken. Nicht sich selbst in der Puppe wiederzuerkennen, sondern die Künstlerin und damit Macherin der Puppen, verhindert eine totale Identifikation mit der Puppe. Man sieht sich nicht mehr selbst im künstlichen Gegenüber, sondern projiziert die Produzentin der Puppe in sie hinein. In dieser Seheinstellung rückt wieder der anthropomorphe Charakter des verpackten Körpers stärker in den Vordergrund.

Sowohl im Museum der Moderne Salzburg als auch im Museum für neue Kunst Frankfurt am Main standen Figuren im Zentrum, deren Gesicht entweder komplett verdeckt oder maskiert waren oder aber Figuren, wie die anfangs beschriebene weibliche Figur; Puppen, deren Gesichter zwar gut zu sehen waren, die allerdings einen Blickkontakt vehement verweigerten.⁴³⁰ Genzken gestaltete insgesamt vierundzwanzig neue Schaufensterpuppen für einen dreieckigen Raum des MMKs in Frankfurt am Main. Er war der größte der sechs für die Frankfurter Schau vorgesehenen Ausstellungsräume. Im Gegensatz zu den anderen frei oder in Kleingruppen zusammen stehenden Figuren, standen die neu für die Frankfurter Schau kreierten Geschöpfe in insgesamt drei großen Kreisen zusammen (Abb. 83). Die Konstellation dieser drei Gruppen hat die Künstlerin selbst so festgelegt. Angedacht ist, dass die „Schauspieler III“ auch zukünftig in diesen drei Kreisen installiert werden.⁴³¹ Sie drehen dem Betrachter allerdings den Rücken zu. Er war

⁴²⁸ Und zwar sowohl bei den Wandcollagen (Abb. 77 und 78) als auch bei der oben besprochenen und einer weiteren Figur aus der Salzburger Gruppe. In Salzburg und Frankfurt wurden alle drei nah beisammen positioniert (Abb. 79). Im MMK fand man bei einigen Figuren ebenfalls Hinweise auf Autorschaft. Auf die schwarze Jacke und den Bauch einer ansonsten nackten, männlichen, schwarzen Figur sprühte Genzken in leuchtendem Gelb ihren Vornamen „ISA“. Dieser Schriftzug taucht auch auf dem Rücken eines nackten Mannes (Abb. 80) auf, der eine blonde Perücke und ein auf dem Oberkörper gespanntes Lederbondage trägt. Auch eine Kinderpuppe aus den insgesamt vierundzwanzig neu hinzugekommenen Figuren weist biographische Hinweise auf die Künstlerin auf (Abb. 81). Genzken pinnte auf den Rücken der Kinderfigur einen Ausdruck im DIN A4 Format mit insgesamt drei Fotografien. Sie zeigten Genzken selbst neben Puppen, die Teil der Skulpturengruppe „Schauspieler I“ waren. Sie wurden für die amerikanische Retrospektive 2014/15 hergestellt. Zu einer schwarzen Hose trägt Genzken eine weiße Schirmmütze, ein rotes offenes Hemd unter dem ein geprintetes Shirt zu sehen ist. Auch hier ist die Ununterscheidbarkeit ihres Kleiderstils mit dem ihrer Figuren auffällig. Genzken präsentiert sich hier selbstbewusst als Schöpferin der Puppen. Eine vertikale, schmale Collage der Ausstellung bezeichnet Genzkens selbst als Selbstporträt von sich und Gerhard Richter: „Hallelujah“ (2012). Über zwei Bildelementen (unten das größte, in der Mitte ein mittelgroßes) thront eine kleinformatige Fotografie des Pärchens (Abb. 82).

⁴²⁹ Seitdem arbeitet Genzken mit künstlerischen Arbeitsverfahren, die ihre Handschrift kenntlich machen, integriert fotografische Selbstporträts in ihre Installationen oder verwendet ihren Namen in Ausstellungstiteln wie „Im Isa Genzken. The only Female Fool“ (28.5.-7.9. 2014 in der Kunsthalle Wien).

⁴³⁰ Die zuletzt genannten Figuren fielen im MMK mehr ins Gewicht als in Salzburg.

⁴³¹ Diese Information basiert auf einer Aussage von Katharina Forero, die in der Galerie Buchholz für Isa Genzken zuständig ist.

also erst einmal aus der Gruppe ausgeschlossen. Die Puppen schienen sich selbst anzuschauen, nicht aber den Museumsbesucher, der die Gruppe erst einmal von außen umrundete. Genzken ließ bei allen Kreisen einen kleinen Spalt offen (Abb. 84), damit er in den Kreis eintreten konnte. Doch auch hier war es nicht möglich, den einzelnen Puppen ins Gesicht zu schauen und einen Blickkontakt herzustellen. Das lag nicht nur daran, dass die Augen der meisten Figuren etwa mit einer Augenbinde (Abb. 85), einer zu tief sitzenden Schirmmütze (Abb. 86) oder einer anderen Kopfbedeckung (Abb. 87) verdeckt waren. Auch die Puppen, denen man offen ins Gesicht schauen konnte, waren, wie die zuerst beschriebene weibliche Figur, so positioniert, dass sie nicht geradeaus, sondern schräg nach außen blickten, so als würden sie kontemplativ in die Ferne schauen (Abb. 88). Unmittelbar nimmt man in dem Moment, in dem man ihnen nicht direkt in die Augen schauen kann, Abstand zum künstlichen Alter Ego. Die menschenähnliche Skulptur ist zwar immer noch anthropomorph, allerdings ist hier der Readymade-Charakter vordergründig. Die Puppe wird in ihrer Gattung der Schaufensterpuppe wahrgenommen. Man nimmt sie als toten Gegenstand wahr, den man aus seinem Alltag heraus kennt und nicht mehr nur als ein in seiner Vorstellung verlebendigtes Objekt.

Das Zusammenspiel von Objekthaftigkeit sowie Verlebendigung, der Möglichkeit zur Identifikation und deren Verweigerung wird komplexer, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Bedeutung die Gattung der Schaufensterpuppe bei ihrer Rezeption spielt. Diese soll im Folgenden im Vergleich zur Rolle der Schaufensterpuppe im Surrealismus erörtert werden.

Die Schauspieler als sexuelles Objekt der Begierde vor der Folie der Schaufensterpuppe in der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938)

„Wir orientierten uns an der Puppe ... Aber wir begriffen bald, daß wir sie weder zu einem Ding noch zu einem Menschen machen konnten, und in solchen Momenten wurde sie uns zu einem Unbekannten, und alles Vertrauliche, womit wir sie erfüllt und überschüttet hatten, wurde uns unbekannt in ihr.“⁴³²

Der Dichter Rainer Maria Rilke beschreibt in seinem Text „Puppen“ (1914) genau das Phänomen, das Genzken an der Puppe zu interessieren scheint; die Fähigkeit, ihr menschliches Gegenüber zu täuschen und gleichzeitig zu ent-täuschen. Aus diesem Wechselspiel speist sich das der Puppe eingeschriebene Unheimliche, einerseits mittels animistischer Phantasie lebendig zu wirken und andererseits einem toten Körper zu ähneln. Im Gegensatz zu anderen Puppenformaten spitzt sich die affektive Wirkung der Puppe als Korrelation von Täuschung und Ent-täuschung, Ding und Objekthaftigkeit und Verlebendigung, das sie so unheimlich erscheinen lässt, in der

⁴³² Rilke, Rainer Maria: Puppen (1914), in: Lotte Pritzel 1887-1952. Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Ausst.-Kat. Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum. München 1987, S. 13, übernommen von Maria Müller: Die Kinderpuppe, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 258f.

Gattung der Schaufensterpuppe zu. Einerseits ist sie täuschende Nachbildung des Menschen, eine Gestalt, die imaginär belebt werden kann, andererseits aber auch ein Wesen, das aufgrund seines unbewegten Körpers leichenhaft und damit objekthaft wirkt.⁴³³ Ihr unheimliches Eigenleben widerspricht ihrer eigentlich toten Materie.⁴³⁴

Die Kleider- und Schaufensterpuppe gehört zur jüngsten Gattung in der Geschichte der Puppe. Als Weiterentwicklung der Schneiderpuppe war die Schaufensterpuppe Anfang des 20. Jahrhunderts meist weiblich.⁴³⁵ Mit Aufkommen der Industrialisierung wurde die Modepuppe dann serienmäßig als Massenware produziert. Deswegen eignet sich die Schaufensterpuppe besonders, um Themen wie Weiblichkeit und Konsum, Hoch- und Populärkunst zu untersuchen.⁴³⁶

Die Fähigkeit der Puppe zu täuschen, ist eine Disziplin, die vor allem die Schaufensterpuppe beherrscht. Wie bereits angesprochen täuscht das künstliche Mannequin, da es mittels Einbildungskraft und animistischer Phantasie beseelt werden kann. Da die Schaufensterpuppe (in der Mode und vor allem in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts) meistens dem weiblichen Körper nachempfunden ist und dem Rezipienten eine ideale Schönheit vorgaukelt, dient die spezifisch weibliche Puppe den Idealvorstellungen des männlichen Konsumenten von weiblicher Schönheit.⁴³⁷ Denn die Schaufensterpuppe wurde nach dem Ideal der vollkommenen Schönheit geschaffen, um auf paradoxe Weise als künstlicher Gegenstand Natürlichkeit herzustellen. Die weibliche, künstliche Gestalt stellt in ihrem idealen Äußeren die perfekte Frau dar und täuscht demnach über die Mängel der Frau hinweg. Gerade aufgrund dieser Intention stellt die feminine Schaufensterpuppe nach Beate Söntgen ausgerechnet den Mangel zur Schau, den sie eigentlich verdecken soll. Der täuschende Charakterzug der Puppe und die damit verbundene egozentrisch-männliche Projektion wird als Enttäuschung entlarvt.⁴³⁸

⁴³³ Aufgrund der potenziellen, befremdlich wirkenden Leichenhaftigkeit der Puppe wurde im frühen 20. Jahrhundert das Wachsmannequin ersetzt durch die Schaufensterpuppe, bei der trotz leichenhaftem Charakter mehr der Warencharakter im Vordergrund steht, siehe: Söntgen, Beate: Die Schaufensterpuppe, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999.

⁴³⁴ Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138, hier S. 125.

⁴³⁵ Zur Entwicklung der Schaufensterpuppe aus der Gattung der Schneiderpuppe, siehe: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 65-93, hier S. 71.

⁴³⁶ A.a.O.

⁴³⁷ Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138, hier S. 125.

⁴³⁸ Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138, hier S. 125.

Wie anfangs beschrieben, ist die Puppe objekt- und dinghaft und potenziell lebendig zugleich. Diese affektive Wirkung entspricht dem oben beschriebenen, rezeptionsästhetischen Phänomen, von der weiblichen Puppe als solche gleichzeitig getäuscht und enttäuscht zu werden. Ich möchte nun zeigen, dass dies nicht ein Effekt ist, den Genzken Figuren aufgrund ihrer dargestellten idealen Weiblichkeit auslösen. Vielmehr ergibt sich, wie bereits erläutert, das oben beschriebene Wechselspiel aufgrund der Verhüllung des Puppenkörpers und der Unkenntlichmachung der Körperteile wie etwa dem Geschlecht oder der Augenpartie. Die Verpackung der Körper nimmt dem Betrachter die Illusion, es mit einem lebendigen Menschen zu tun zu haben, mit dem man sich identifizieren kann. Vielmehr stellt sie die Materialität und die formalen Eigenschaften der puppenhaften Skulptur zur Schau (und, wie im nächsten Unterkapitel veranschaulicht wird) einen Bezug zum architektonischen Umraum her.

Obwohl Genzken nicht die Gattung der Schaufensterpuppe wählte, um, wie ich meine, die Thematik von Weiblichkeit kritisch zu beleuchten, wählte sie das lebensgroße, künstliche Mannequin, um sexuelle Normen in Frage zu stellen und eine Lesart zu evozieren, die sich zwischen sexueller Begierde und Befremden bewegt.

Den Begriff der (sexuellen) Begierde verwende ich im Folgenden in der Bedeutung des Fetisch-Begriffs. Der Begriff Fetisch wurde im 18. Jahrhundert aus dem französischen „fétiche“ (mit magischer Kraft erfüllter Gegenstand) entnommen.⁴³⁹ Vor allem bei den Surrealisten standen Fetisch-Objekte im Zentrum ihrer Kunst. Sie arbeiteten mit Gegenständen, die reich an imaginären Bedeutungen sind und oftmals eine erotische Bedeutung haben (etwa Frauenhandschuhe etc.).⁴⁴⁰ Fetisch-Objekte werden also mittels Phantasie als beseelte Objekte wahrgenommen. Deswegen werden auch sie imaginär verlebendigt. Die Puppen, die Genzken für die Salzburger Version der „Schauspieler II“ auswählte, sind nicht rein weiblich. Eher im Gegenteil, die anfangs besprochene Figur ist die einzige, die anhand ihrer langen Haare und ihrer unter dem Shirt sichtbaren Brüste als weiblich zu identifizieren ist. Im MMK, Frankfurt am Main, gesellten sich zwei weitere Frauen dazu. Zwei der maskulinen Figuren tragen eine weibliche Perücke (Abb. 89).

Bei allen anderen Kinder- und Erwachsenenpuppen ist der Körper derart verhüllt, dass das Geschlecht unkenntlich gemacht wurde oder aber mit Kleidung bestückt, die entweder androgyn wirkt oder aber homosexuell konnotiert ist. Auch bei den Puppen, deren Körper aufgrund ihrer muskulösen Erscheinung als männlich wahrgenommen werden, sind die Geschlechtsteile entweder verhüllt oder aber das Gegenteil, nämlich bemalt und damit explizit hervorgehoben.

Vor allem an den drei großen in Kreisen zusammen stehenden Gruppen, die in Frankfurt hinzukamen, fiel der hohe Anteil an Kinderpuppen auf (Fünfzehn der vierundzwanzig neu hinzugekommenen Puppen waren Kinderpuppen oder

⁴³⁹ Schultz, Joachim: Fetisch, in: van den Berg, Hubert, Walter Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009. S. 98.

⁴⁴⁰ A.a.O.

Jugendliche). Zu einem großen Teil war ihr Unterkörper und somit ihr Geschlecht völlig entblößt (Abb. 90).

Bei dem bereits erwähnten Pärchen wurde bei der stehenden Figur das Geschlecht unkenntlich gemacht, bei der liegenden Figur wurde es hingegen explizit hervorgehoben. Wie bereits dargestellt, kann das Geschlecht, der stehenden, schwarzen Figur, deren Vorder- und Rückseite mit Spiegelfolie verdeckt und deren Gesicht mit einem steil nach oben verlaufenden Hut dekoriert ist, nicht identifiziert werden. Bei der weißen, liegenden Figur verhält es sich anders. Ihr männliches Geschlechtsteil ist komplett entblößt. Sie liegt mit dem Kopf zwischen den Beinen der vertikal aufgerichteten Puppe. Nur sie kennt also das Geschlecht der stehenden Person. Dem Betrachter bleibt der Sexus des Partners verborgen.

Auf dem Rücken liegend streckt das männliche Mannequin die Beine und den linken Arm von sich, der rechte Arm⁴⁴¹ hingegen ist angehoben, und zwar so, als würde sie Hilfe holen wollen oder würde darauf warten, dass ihr jemand aufhilft. An dieser Stelle soll primär interessieren, dass Genzken den männlichen Puppenkörper so einkleidete, dass sein Geschlecht komplett freigelegt und eingerahmt ist. Die hilflos auf dem Boden liegende Puppe trägt einen schwarzen Wollmantel. Sein schwarz-weiß kariertes Saum verrät, dass es sich um einen Damenmantel handelt. Genzken knöpfte ihn nur bis zur Taille zu und legte den rechten und linken Teil des Mantels zur Seite, damit das männliche Geschlechtsteil gut zu sehen ist. Farblich auf den Mantel abgestimmt, trägt die Figur schwarz-weiß karierte Gummistiefel. In Kombination mit dem Mantel und der weißen Hautfarbe der Figur rahmen sie deren Geschlecht farblich ein. Und nicht nur dies. Genzken betonte die Sexualität, indem sie das Geschlecht genauso wie das linke Auge, mit roter Signalfarbe kräftig einsprühte. Die Puppe sieht also so aus, als könne sie nur mit einem Auge sehen. Hinzu kommt, dass Genzken den Mund mit blauer Farbe übermalte. Auf den ersten Blick wirkt die Farbe wie blaues Tape, so als ob Genzken die Figur nicht nur blind, sondern auch stumm machen wollen würde. Die Art und Weise, wie Genzken den auf einem Auge blinde, „stumme“ und entblößten Körper inszeniert, erweckt den Eindruck, als sei der bewegungslose Körper Gewalt ausgesetzt worden. Unmittelbar empfindet man Mitleid für die schutzlose Figur und hat das Bedürfnis, sie zu bedecken. Doch wieso stellt Genzken bewusst das männliche Geschlechtsteil zur Schau?

Ein Vergleich mit der Pariser „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938) soll Aufschluss geben, in welcher Verbindung die „Schauspieler“ mit der Thematik von Sexualität steht. Beide Ausstellungen stellen trotz unterschiedlicher Interessen die Sexualität von Schaufensterpuppen offensichtlich zur Schau.

Unter der Federführung von André Breton und dem Dichter Paul Eduard stellten 1938 Breton und andere Mitstreiter insgesamt sechzehn individuell gestaltete Schaufensterpuppen im Eingangsbereich der Galerie Beaux-Arts aus, in der die

⁴⁴¹ Als Pendant zum Selbstporträt auf der Stirn des stehenden Partners trifft man auch bei der liegenden Person auf ein von Wolfgang Tillmans fotografiertes Selbstbildnis Genzkens. Es befindet sich auf einer um den rechten Arm der Puppe gebundenen Papprolle und zeigt Genzken in Anwesenheit einer weiblichen Person in einem asiatischen, gehobenen Restaurant.

legendäre Internationale Surrealismus-Ausstellung⁴⁴² stattfand. Sie war vom 17. Januar bis zum 24. Februar 1938 in der Pariser Rue du Faubourg zu sehen. Bis heute ist sie eine der am meisten rezipierten Kunstausstellungen der Moderne.⁴⁴³ Die Künstler Denise Bellon⁴⁴⁴ und Raoul Ubl dokumentierten die Ausstellung fotografisch.⁴⁴⁵ Insgesamt sechzehn weibliche Puppen, die von jeweils einem Künstler gestaltet, bestückt oder eingekleidet wurden, standen aufgereiht im Eingangsflur der Galerie. Mit einer von Salvador Dalí kreierten Puppe, die in einem Taxi neben einer Nähmaschine, umringt von Salatblättern und lebenden Schnecken saß („Taxi Pluvieux“), begann die Schau bereits draußen im Hof und endete mit einem quadratischen Raum. In diesem waren unter anderem Marcel Duchamps Kohlesäcke an der Decke installiert. Wolfgang Paalen hingegen füllte den Boden mit welken Blättern. Daran angeschlossen konnte ein weiterer Nebenraum begangen werden. Er fand erst vor einigen Jahren in der Literatur zur Ausstellung Erwähnung⁴⁴⁶.

Hier soll die Gestaltung der Mannequins von Interesse sein, die ebenfalls erst seit einigen Jahren Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung ist⁴⁴⁷. Auf Dalis Taxi im Hof folgten die Puppen von Hans Arp, Yves Tanguy, Sonja Mossé, Marcel Duchamp, André Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Joan Miro, Augustín Espinoza, Wolfgang Paalen, Maurice Henry, Man Ray, Oscar Dominguez, Leó Málet und Marcel Jean. Über jeder der Puppen hing ein Pariser Straßename. Die Wand, vor der sie standen, war mit surrealistischen Texten, Fotografien und Bildern plakatiert.

Vor allem die Surrealisten waren fasziniert von der unheimlichen Ausstrahlung der Schaufensterpuppe, die sie aufgrund ihrer Nähe zum Tod sowie wegen ihres

⁴⁴² Die folgenden Ausführungen zur Ausstellung basieren auf Elena Filipovics und Annabelle Görgens systematische Untersuchungen der Ausstellung, siehe: Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die "Exposition Internationale du Surréalisme" von 1938, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 200-218, und: Görgen, Annabelle: Exposition International du Surrealisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. München 2008.

Annabelle Görgen untersucht die Gestaltung der Exposition International du Surrealisme vor der Folie von Raumgestaltungen des 19. Jahrhunderts. In ihrer systematischen Untersuchung definiert sie die Inszenierung der einzelnen Puppen im Raum selbst als surrealistisches Objekt. Die surrealistische Ausstellung sei Vorläufer der Gattung der Installation. Ziel dieser Ausstellungsgestaltung sei es gewesen, den Betrachter in sein Unbewusstes zu verführen.

⁴⁴³ Seit Brian O'Dohertys „Inside the White“ wird die Internationale Surrealismus-Ausstellung unter anderem als Vorläufer der Installationskunst rezipiert. Teil der Ausstellung war unter anderem auch Marcel Duchamps Deckengestaltung eines Raumes, den er mit Kohlesäcken ausstaffierte, siehe: O'Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982.

⁴⁴⁴ Le Roy, Éric: Denise Bellon. Paris 2004.

⁴⁴⁵ Heute gelten diese Installationsansichten als wertvolle Grundlage für die wissenschaftliche Forschung sowie für die wissenschaftliche Rekonstruktion der Ausstellung.

⁴⁴⁶ Vgl. Görgen, Annabelle: Exposition International du Surrealisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. München 2008. S. 39.

⁴⁴⁷ Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die "Exposition Internationale du Surréalisme" von 1938, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 200-218, hier S. 200.

Fetisch- und Warencharakters hat.⁴⁴⁸ Im Surrealismus war die Puppe zum einen erotisch⁴⁴⁹ konnotiert, da die weibliche Figur ein zentrales Motiv im Surrealismus ist, das zum Objekt der Begierde wird.⁴⁵⁰ Zum anderen fungierte sie als Sinnbild für die Erfahrung des Unheimlichen⁴⁵¹.

Der Begriff des Unheimlichen entwickelte sich im späten 20. Jahrhundert. Es handelt sich um keinen ästhetischen Grundbegriff mit langer historischer Tradition. Doch auch wenn der Begriffsstatus in der Theorie oftmals in Frage gestellt wird, funktioniert er in der Praxis durchaus als Begriff.⁴⁵² Der Psychiater Ernst Jentsch vertritt in „Zur Psychologie des Unheimlichen“ (1906) die Ansicht, unheimlich sei etwas dann, wenn eine intellektuelle Unsicherheit darüber bestehen würde, ob etwas beseelt oder nicht beseelt sei. Er veranschaulicht seine Beobachtungen an der Puppe Olimpia, die in E.T.A. Hoffmanns Novelle „Der Sandmann“ (1816) eine zentrale Figur ist und die der Hauptprotagonist für ein lebendiges Wesen hält.⁴⁵³ Auch Sigmund Freud erforschte aus psychoanalytischer Sicht das Unheimliche (1936). In seiner Interpretation von Hoffmanns Novelle steht jedoch das in der Erzählung vorkommende Motiv der ausgerissenen Augen im Zentrum, das Freud als Angst vor Kastration deutet. Unheimlich würde etwas dann erscheinen, wenn Verdrängtes, aber eigentlich Vertrautes wiederkehrt, das heißt wieder ins Bewusstsein rückt.⁴⁵⁴ Die Surrealisten bezogen sich stark auf Freuds Schriften und seinen Überlegungen zur Sexualität des Menschen.⁴⁵⁵

Ziel der Pariser surrealistischen Ausstellung⁴⁵⁶ war es, eine unheimliche Atmosphäre zu schaffen, die den Besuchern Zugang zu den Tiefen ihres Unbewussten verschaffen sollte.

⁴⁴⁸ Söntgen, Beate: Die Schaufensterpuppe, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 394f.

⁴⁴⁹ Zur Puppe als Objekt der sexuellen Begierde, siehe: Smith, Marquard: The Erotic Doll: A Modern Fetish. London 2013.

⁴⁵⁰ Sigmund Freuds Theorie, dass die Idee der Schönheit in der sexuellen Erregung wurzelt, wurde für die Surrealisten ein grundlegender Gedanke. André Breton lud deswegen seine Kollegen (unter ihnen waren insgesamt drei Frauen) zu zwölf Gesprächen über Sexualität ein. Sie fanden zwischen 1928 und 1932 statt. Diskutiert wurden Tabuthemen wie Orgasmus, Masturbation oder Analverkehr etc. Obgleich nur der weibliche Körper zum Sinnbild für Erotik im Surrealismus wurde, stellte sich heraus, dass die unterschiedlichen Auffassungen nicht geschlechtsspezifisch waren, siehe: Kanz, Christine: Sexualität, in: van den Berg, Hubert Walter Fährnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009. S. 300-302, hier S. 301.

⁴⁵¹ Masschelem, Anneleen: Unheimlich/das Unheimliche, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005. S. 241-260, hier S. 241f.

⁴⁵² A.a.O.

⁴⁵³ Masschelem, Anneleen: Unheimlich/das Unheimliche, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005. S. 244.

⁴⁵⁴ A.a.O.

⁴⁵⁵ Kanz, Christine: Sexualität, in: van den Berg, Hubert Walter Fährnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009. S. 300-302, hier S. 301.

⁴⁵⁶ Vgl. Görgen, Annabelle: Exposition International du Surrealisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. München 2008.

Denn das Unheimliche der Puppe legt, wie André Breton im „Erstem surrealistischen Manifest“ anschaulich beschreibt, Spuren in die Kindheit:⁴⁵⁷

Die Puppe sei „Verkörperung des Wunderbaren als dessen Offenbarung. Das Wunderbare, dieses Schaustück des objektiven Zufalls, wird von Wiederholung im Sinne des Unheimlichen und des Todestriebes regiert, von der Wiederkehr kindlicher Ängste, die transformiert und gebändigt werden im überraschenden Schönen.“⁴⁵⁸

Das Unheimliche des künstlichen Frauenkörpers hatte bei den Surrealisten eine primär erotische Komponente. Die Frau und der weibliche Körper waren zentrale Motive im surrealistischen Schaffen, da sich die weibliche, lebensechte Schaufensterpuppe hervorragend eignet, um erotische Phantasien freizulegen und um Triebfeder für Obsessionen zu sein. Aufgrund ihrer Leblosigkeit ist das weibliche Mannequin wehrlos. Das macht sie zum perfekten Projektionsgegenstand für sexuelle, männliche (Unterdrückungs-)Phantasien. Die Modepuppe weckt Begierden, denn ihre Makellosigkeit steht für die perfekte Schönheit. Somit wurde sie zu einer Vorlage für die kreative Gestaltung der Surrealisten – in Form einer Verkleidung oder einer collagenartigen Verfremdung. Formen der Verstümmelung und Schändung geben allerdings auch naheliegende Hinweise darauf, dass sexuelle Phantasien nicht nur reflektierend zur Schau gestellt, sondern auch als Unterdrückungsphantasien ausgelebt wurden. Schließlich war es ausschließlich die weibliche und nicht männliche Figur, die zum Objekt der Begierde und brutalen Deformation wurde.⁴⁵⁹

In den Räumen verteilt, traf man auf etliche Körperteile verstümmelter Frauenpuppen. Da die Geschlechtsteile der meisten von ihnen – ähnlich wie bei Genzkens Schauspielern – entweder entblößt oder aber bewusst betont wurden, wurde die Sexualität der Puppe also demonstrativ zur Schau gestellt.

Ein Mannequin aus der surrealistischen Schau weist eine erstaunliche Nähe zu Figuren aus der Schauspieler-Serie auf und verfolgt doch eine andere Thematik; die Schaufensterpuppe, gestaltet von André Masson. Ein Vergleich zu einer Figur aus Genzkens Serie (Abb. 91) soll Gemeinsamkeiten und Unterschiede verdeutlichen.

Wie bei vielen anderen Puppen aus der Ausstellung steht auch bei Massons weiblicher Figur der Genitalbereich im Fokus der Betrachtung. Sie war die fünfte in der Reihe und folgte auf Marcel Duchamps Mannequin. Masson beließ den Körper der schlanken Puppengestalt weitestgehend nackt. Dem perfekten Frauenkörper stülpte er einen weißen Vogelkäfig über den Kopf. Dadurch dass der Kopf

⁴⁵⁷ Beate Söntgen erörtert dieses Phänomen unter anderem am Beispiel von E.T.A. Hofmanns „Sandmann“ (1816), siehe: Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138, hier S. 127.

⁴⁵⁸ Foster, Hal: Compulsive Beauty. Cambridge 1993, übernommen von: Söntgen, Beate: Die Schaufensterpuppe, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 394f.

⁴⁵⁹ Obwohl durchaus auch Frauen wie beispielsweise Jeannette Tanguy zur Surrealisten-Szene gehörten. (Frauen wie Louise Bourgeois bilden mit ihrem feministischen Ansatz eine Ausnahme.)

weitestgehend versteckt ist, rückt der nackte Frauenkörper in den Fokus der Betrachtung. Masson betonte also bewusst die Brüste und das Geschlechtsteil. Durch die vorne offen gelassene Türe und die Stäbe hindurch konnte man zwar in das Gesicht der Puppe schauen. Allerdings knebelte Masson sie derart und verband ihren Mund mit einem Stück Stoff, auf dem über ihrem Mund eine Blüte befestigt war, dass lediglich ihre großen Augen den Betrachter fast hilflos wirkend anblickten. Vor ihren Genitalbereich hingte Masson einen runden, mit Plastikkreisen verzierten Spiegel. Im Vergleich zu anderen Figuren der surrealistischen Ausstellung stattete der Künstler sein Mannequin nur mit minimalen Gesten und Attributen aus. Doch gerade deshalb lenkt er den Blick des Betrachters auf die Sexualität der mundtot gemachten, makellosen und dem bis heute weiblichen Schönheitsideal entsprechenden Mannequins. Die Frau wird hier als wehr- und schutzloses Objekt der sexuellen Begierde öffentlich zur Schau gestellt; eine Geste, die auch kritisch intendiert sein kann.⁴⁶⁰

Auch Genzkens Figuren thematisieren aufgrund ihrer Bekleidung und der Betonung ihres Genitalbereichs ihre Sexualität, allerdings nicht die spezifisch weibliche. Vielmehr ist es das männliche Geschlecht, das in der Salzburger Fassung im Vordergrund steht. Im MMK Frankfurt am Main gesellten sich zu den männlichen Körpern auffällig viele Kinder, deren Schambereiche ebenso häufig betont und ausgestellt waren wie bei den männlichen Puppen. Neben den weiblichen Figuren, die vor allem androgyn gekleidet waren, trugen viele der Kinder und besonders die männlichen Mannequins Requisiten und Kleidungsstücke, die auf eine Ästhetik der Techno- und Schwulenszene verweisen.⁴⁶¹ Inwiefern die Thematik von Sexualität bei Genzkens Schauspieler-Gruppe eine Darstellungsform hat, die beim Betrachter Begierden auslöst, soll im Folgenden deutlich werden. Gezeigt werden soll auch, dass die affektive Wirkung von Begierde nicht nur sexuell motiviert ist, sondern auch auf einem klassischen Schönheitsideal basiert. Ist es auf der einen Seite Begierde, die Genzkens Schauspieler wecken, lösen sie zum anderen Befremden aus.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Elena Filipovic deutet die brutale Darstellungsform von Weiblichkeit in der Ausstellung als eine Geste, die sich bewusst gegen eine faschistische Ästhetik und deren ideologisch bestimmten idealen Frauen- und Männerbildes stellte. Denn wenige Monate vor Ausstellungsbeginn wurde in München die Ausstellung „Große deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“ eröffnet, siehe: Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die "Exposition Internationale du Surréalisme" von 1938, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung. Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 200-218, hier S. 208.

⁴⁶¹ Siehe Kapitel 3.2.1.

⁴⁶² Tom McDonough interpretierte die Wirkung von Genzkens Sozialen Fassaden und der „Säulen“ als eine Ästhetik, die sich zwischen Begehren und Abstoßung bewegen würde, siehe: McDonough, Tom: „Einen gewissen Bezug zur Realität“. Isa Genzken zwischen Subjekt und Objekt, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 103.

„Die Schauspieler II/III“ zwischen Begierde und Befremden

Begehren weckt die Gattung der Schaufensterpuppe als solche, da sie ideal dazu geeignet ist Waren zu verkaufen. Ihr bildschöner Körper entspricht in der Regel dem allgemeinen Schönheitsideal, das die Modeindustrie vorgibt. Inwiefern wecken die „Schauspieler“ aber sexuelle Begierden? Eine Figur sticht im Vergleich zu Massons Puppe aus der Masse heraus (Abb. 146). Ein schwarzer, muskulöser Männerkörper, der erstaunliche Ähnlichkeit mit André Massons Schaufensterpuppe aufweist. Wieso? Genzken wählte zwar kein feminines, sondern ein maskulines Mannequin, das nicht weiß, sondern schwarz ist. Doch ähnlich wie bei Massons Figur konzentriert sich die Gestaltung der Puppe auf drei Stellen: den Genitalbereich, die Brust und den Kopf. Auch Genzken ließ den Körper weitestgehend nackt. Im Gegensatz zu Massons Figur ist der Schambereich von Genzkens Figur vollständig sichtbar. Fällt der erste Blick auf sein Geschlechtsteil, wandert er weiter in Richtung der Brust. Sie wird von einem Leder-Bondagen-Geschirr für Männer eingefasst. Es handelt sich um ein Requisit, das der sexuellen Stimulierung dienen soll und vor allem in der Homosexuellen-Szene Verwendung findet. Auf dem Kopf des nur so vor Männlichkeit strotzenden Körpers sitzt allerdings eine weibliche, blonde Perücke. Sie verwandelt das homosexuell anmutende Mannequin in eine Puppe, die an einen Transvestiten⁴⁶³ erinnert.

Spätestens seit der Serie der Schauspieler ist Genzkens Vorliebe für die Techno- und Schwulenszene bekannt.⁴⁶⁴ Bekannt ist auch, dass Genzken bis vor einigen Jahren selbst gerne in Berliner Techno- und Schwulenclubs unterwegs war.⁴⁶⁵ In einem Telefongespräch im November 2015 verriet mir Isa Genzken, dass sie nicht ins Berliner Berghain, sondern in kleinere Clubs geht. Ferner pflegt Genzken eine intensive Freundschaft mit den Künstlern Wolfgang Tillmans und Kai Althoff⁴⁶⁶, die ebenfalls eine hohe Affinität zur Clubszene haben.

Genzken besorgte viele Requisiten, mit denen sie die „Schauspieler“ ausstattete, im renommierten Berliner Shop „ROB“⁴⁶⁷, ein Großwarenhandel für Sexspielzeug, Lack und Leder sowie Bekleidung mit dem Hauptadressaten von Homosexuellen und eventuell Personen mit einer Affinität zu Sadomasochismus. Genzken hinterließ etliche Hinweise auf diesen Laden. Zwei der Kinderfiguren tragen etwa eine große

⁴⁶³ Transvestitismus ist unabhängig von der sexuellen Orientierung und kommt sowohl unter Heterosexuellen als auch unter Homosexuellen vor.

⁴⁶⁴ Diedrich Diederichsen zieht einen Zusammenhang von Minimalismus und psychedelischer (Club)kultur und bezieht diesen auf ausgewählte Arbeiten von Genzken wie beispielsweise auf die „Säulen“ (2000). Er vergleicht eine psychedelische Erfahrung, die man mit Clubmusik macht, mit der auf eine phänomenologische Disziplin zurückgehenden Rezeption von minimalistischen Kunstwerken. Die Verbindung beider Wahrnehmungsformen würde im Verfahren der Ausklammerung (bzw. in der „phänomenologischen Reduktion“) bestehen, siehe: Diederichsen, Diedrich: Subjekte am Ende der Fahnenstange, in: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): Isa Genzken. Sie sind mein Glück. Ostfildern 2000. S. 32-48.

⁴⁶⁵ Laut Aussage von beispielsweise Nicolaus Schafhausen (unveröffentlichtes Gespräch mit Schafhausen am 21.8.2014 (in Wien) und Michael Darling, (unveröffentlichtes Gespräch am 22.5.2014 (in Chicago)).

⁴⁶⁶ Von Wolfgang Tillmans (lebt u.a. in Berlin) ist bekannt, dass er homosexuell ist, von Kai Althoff (lebt in New York) meines Wissens nicht.

⁴⁶⁷ Vgl. <http://www.rob-berlin.de/shop/> .

schwarze Einkaufstasche mit dem Schriftzug „ROB“ (Abb. 92). Auch auf einer der Wandcollage „Briefmarke“ (2014) (Abb. 93) klebt ein Flyer des Stores in dreifacher Ausführung mit einem muskulösen Male Model, das in ROB-Kleidung für die Marke wirbt. Vergleichbar mit Massons bildschönem, weiblichen Mannequin, das dem allgemeinen Schönheitsideal (für Heterosexuelle) entspricht, verkörpert das männliche Model das Schönheitsideal, das in der Schwulenszene gültig ist. Ähnlich wie Massons weibliches Mannequin mit seinem harmonisch proportionierten und schlanken Körper, vermag auch das für „ROB“ werbende Male-Model mit seinem ausgeprägten muskulösen Körper, der in der hautengen Kleidung detailliert zur Geltung kommt, sexuelle Begierden zu wecken. Genau diese attraktive Figur verkörpert auch Genzkens schwarze Puppe (Abb. 94). Auch sie ist extrem muskulös. Ihr Körper kommt ähnlich gut zur Geltung und ist darauf ausgerichtet, besonders sexy zu wirken.

Genzkens figurbetonte und nackte Mannequins weisen, wie am Beispiel des entblößten Mannes deutlich wird, eine erstaunliche Nähe zu Körperdarstellungen auf, die sich auf die klassische Idee von Schönheit stützen. Sie ist eng verbunden mit dem Prinzip von Harmonie, die seit Plato als wichtigstes Merkmal des Schönen in der Kunst gilt.⁴⁶⁸ Michelangelos David ist ein ausgezeichnetes Beispiel für ein klassisches Schönheitsideal. Sein wirklichkeitsgetreu ausgebildeter und detailliert dargestellter Körper ist der eines sportlichen, muskulösen Jünglings. Davids Körperhaltung befindet sich in einem harmonischen Verhältnis. Die antike Harmonielehre⁴⁶⁹ besagt, dass sich Harmonie (griech. Eintracht) aus der dialektischen Verbindung von Ungleichartigem und Entgegengesetztem ergibt und sich durch Ordnung, Symmetrie oder Klarheit auszeichnet. Eine künstlerische Technik, die Harmonie erzeugen kann, ist der auf die Bildhauerei der Antike und der Renaissance zurückgehende „Kontrapost“⁴⁷⁰ (ital. *contraposto* „Gegensatz“). Er ist ein Mittel der Komposition, das für einen harmonischen Ausgleich von Bewegung und Ruhe sowie von verschiedenen Bewegungsrichtungen und, beim menschlichen Körper, von Stand- und Spielbein sorgt. Wie viele von Genzkens Schauspielern weist auch Michelangelos David einen Kontrapost auf. Ist es beim David ein Stand- und Spielbein, die ihre formale Parallele in der herunterhängenden und gebeugten Haltung der Arme findet, steht Genzkens Mannequin fest mit beiden Beinen auf dem Boden. Auch die Arme verhalten sich in einem harmonischen Verhältnis zu den Beinen. Sie hängen parallel gerade herunter.

Genzken greift nun die antike Technik des Kontraposts auf, um eine kompositorische Harmonie herzustellen und dem Betrachter den Eindruck eines athletischen Körpers zu vermitteln, der unserem allgemein gültigen Schönheitsideal eines sportlich durchtrainierten Körpers entspricht.

Eine auffällige Ähnlichkeit besteht ebenfalls zwischen einer Kinderfigur aus den Schauspielern und Donatellos Daviddarstellung. Beide Körper befinden sich aufgrund des Kontraposts in einem harmonischen Verhältnis. Beide Figuren haben

⁴⁶⁸ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 2. Berlin 1984. S. 214.

⁴⁶⁹ Vgl. Henckmann, Wolfhart, Konrad Lotter (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik. München 1992. S. 94f.

⁴⁷⁰ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III. Leipzig 1991. S. 849.

das Alter eines Kindes bzw. Jugendlichen. (Donatellos David hat das Alter eines Teenagers, Genzkens Figur hingegen das Alter eines Grundschulkindes). Genzkens Kind trägt lediglich lässig einen bunten Strickpullover um die Schulter. Diese Geste erinnert stark an die Steinschleuder, die Michelangelos David mit einer gewissen Lässigkeit und entspannt über der rechten Schulter trägt. Eine weiße Maske, die auf der Stirn sitzt, gibt das Gesicht des zur Seite schauenden Kindes frei. Auch der Kopf von Donatellos David ist bedeckt, allerdings mit einem runden Hut. Vor ihm befindet sich der Kopf von Goliath, auf den David siegessicher und selbstbewusst herunterschaut. Ähnlich verhält es sich bei Genzkens Kind, vor dem ein Paar gebrauchte Schuhe stehen, die viel zu groß sind. Hier handelt es sich nicht um einen Gegenstand, der auf eine Bibelgeschichte verweist und damit historisches Wissen voraussetzt, sondern um einen Gegenstand, den man aus dem Alltag kennt.

Eine Gemeinsamkeit von Michelangelos und Donatellos Davis sowie von Genzkens nackten Figuren, ist die Aktdarstellung⁴⁷¹. Bei allen drei Künstlern wird Nacktheit als etwas dargestellt, was nicht schamhaft besetzt ist. Eher im Gegenteil. Die selbstbewussten Posen der drei Figuren wecken mit ihren makellosen Körper eher sexuelle Begierden. Wurde Nacktheit in der Kunst des Mittelalters eher mit der Thematik der Sünde assoziiert, wird sie seit der Renaissance vorwiegend mit Vorstellungen von Natürlichkeit und idealer Schönheit sowie mit den damit verbundenen Maßverhältnissen verbunden.⁴⁷²

In „The Nude: A Study of Ideal Art“ (1965) untersucht Kenneth Clark die Darstellung des Aktes in der bildenden Kunst unter anderem am Beispiel von Sandro Botticellis „Die Geburt der Venus“ (1484-1486).⁴⁷³ Er geht von einer doppelten Figur der Venus aus: der himmlischen und der irdischen. Diese Zweiteilung nimmt Clark als Grund zur Annahme, der Akt würde eine ideale Kunstform darstellen. Im Gegensatz zur Nacktheit, die mit Scham behaftet sei und bei der die sexuelle Funktion des Dargestellten im Vordergrund steht, sei der Akt eine auf die Antike zurück zu führende, ästhetische Kunstform, die Resultat eines geistigen Verfahrens sei.⁴⁷⁴ Würden Darstellungen von Nacktheit mittels „Einführung“ wahrgenommen, seien Aktdarstellungen Gegenstand von ästhetischen Urteilen.⁴⁷⁵

Genzkens nackte Figuren sind zwar angelehnt an auf die Antike zurückgehende Aktdarstellungen aus der Renaissance. Aber da Genzken die Puppen mit alltäglichen Gegenständen ausstattet, wie den Pantoffeln oder anderen Bekleidungsstücken, nimmt man sie nicht als biblische Figuren wahr und demnach auch nicht unbedingt als Helden oder nur als athletische Körper. Vielmehr lassen

⁴⁷¹ Zum Begriff des Akts, siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I. Leipzig 1987. S. 82-84.

⁴⁷² Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I. Leipzig 1987. S. 82-84, hier S. 83.

⁴⁷³ Der folgende Abschnitt wurde auf der Grundlage von Didi Hubermans Interpretation von Clarks oben genannten Text erarbeitet, Huberman, Didi: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit., www.diaphanes.de/download.php?f...t=leseprobe, [Stand: 15.1.2016].

⁴⁷⁴ Didi Huberman deutet Clarks Verständnis eines Aktes deshalb im Sinne von Vasaris disegno-Begriffes, siehe: Huberman, Didi: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit., www.diaphanes.de/download.php?f...t=leseprobe, [Stand: 15.1.2016].

⁴⁷⁵ A.a.O.

diese Figuren auch zu, sie als entblößt und demnach als schamhaft und ihrer Würde beraubt aufzufassen.

Ist es also auf der einen Seite aufgrund ihrer entspannten Körperhaltung und ihres sportlichen Körpers (sexuelle) Begierde, welche die Schaufensterpuppe weckt und ein auf antiken Ideen basierendes Schönheitsideal, an das sich die oftmals nackt dargestellten „Schauspieler“ anlehnen, haftet einigen Schauspielern auf der anderen Seite etwas Befremdliches an. Vor allem bei den Surrealisten wurde Nacktheit dargestellt, um Tabuthemen anzusprechen, männliche sexuelle Phantasien zu stimulieren oder sogar zu befriedigen. Sie stellten die Frau als Objekt sexueller Begierde dar, aber auch als verfügbaren Gegenstand der Unterdrückung. Ein Vergleich zu in diesem Kapitel bereits vorgestellten Mannequin von André Masson soll das befremdliche Empfinden verdeutlichen, das sich bei der Betrachtung seiner und Genzkens Puppe einstellt (Abb. 146).

Der oben erwähnte Vogelkäfig über dem Kopf von Massons Schaufensterpuppe verkörpert eine immense Einschränkung der weiblichen Figur. Ihr Gesicht, und damit der Ort, der den Körper nicht zu einem Objekt (der Begierde), sondern zu einem Subjekt, sprich einem lebendigen Individuum macht, ist weitestgehend verdeckt. Auch ihr Mund, mit dem die in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkte Frau Hilfe rufen und sich artikulieren könnte, ist geknebelt. Sie wurde mundtot gemacht. Der befremdliche Eindruck, die Figur habe Gewalt erfahren, drängt sich auf. Auch die Tatsache, dass sie unbekleidet und damit den voyeuristischen Blicken des Besuchers ausgesetzt ist, unterstützt das befremdliche Gefühl, das der Anblick beim Betrachten der Figur auslöst. Die Frau wird hier nicht nur als sexuelles Objekt der Begierde, sondern als ein Gegenstand dargestellt, über den man verfügen kann.

Welche künstlerischen Darstellungsmittel lösen an Genzkens Figuren Befremden aus? Genzken beschränkt die Sexualität ihrer Figuren nicht auf ein Geschlecht, sondern präsentiert neben einigen weiblichen zum größten Teil männliche Figuren. Eine auffällige Tendenz macht sich bei den meisten der Figuren bemerkbar. Sie weichen von der sexuellen Norm ab. So werden Gegenstände und Utensilien, die eindeutig einem Geschlecht zugeordnet werden, mit dem jeweils anderen Geschlecht verbunden. Beispielsweise trägt eine Schauspieler-Figur eine Schutzkleidung, die American-Football-Spieler tragen. Obwohl diese Sportart auch von Frauen ausgeübt wird, gilt sie im Allgemeinen als eine klassisch männliche Domäne. Der Träger dieser Schutzkleidung entspricht allerdings ganz und gar nicht einem traditionellen Männlichkeitsbild. Unter dem Sportschutz schaut kein muskulöser Oberkörper, sondern ein pinkes weites Oberteil in Leopardenprint hervor. Passend zu dieser karnevalesken Bekleidung trägt die Puppe eine eindeutig für Frauen gedachte blonde, leicht gelockte Perücke. Sie lugt unter einem Lampenschirm hervor, den Genzken auf skurrile Weise zu einem Hut umfunktioniert. Auch eine andere Figur ist mit Attributen bestückt, die aus einer traditionellen Sichtweise auf Geschlechterrollen als gegensätzlich wahrgenommen werden könnten (Abb. 95); die gleiche schwarze, männliche Schaufensterpuppe, wie sie in

der Ausstellung des Öfteren vorkommt. Auch dieses Mal zeigt sie selbstbewusst ihren durchtrainierten, muskulösen Körper. Zu weißen Schuhen trägt sie ein kurzes, enges Badehöschen, an dem zwei Träger befestigt sind. Auch die blau-weiße, sportliche Weste bringt den Körper gut zur Geltung, ebenso der für Schweißerarbeiten gedachte Sichtschutz. An dieser Stelle soll weniger interessieren, dass die Maske auf die Klasse einer Arbeiterschicht verweist, sondern eher, dass sie den Blick auf den Körper und nicht auf das Gesicht der Figur lenkt. Was man bei der Figur des männlichen, durchtrainierten Sportlers weniger vermutet und deshalb befremdlich wirkt, ist, dass man sie zugleich als Vaterfigur wahrnimmt. Unter einem der Hosenträger klemmt nämlich ein Puppenbaby. Doch wird es nicht liebevoll mit beiden Händen getragen. Vielmehr trägt die Sportlerfigur das Baby eher wie ein Accessoire mit sich herum.

Befremdlich sind auch die vielen Kinderfiguren⁴⁷⁶ in der Frankfurter Version, die mit Attributen bestückt sind, die aus einer homosexuellen Szene stammen oder bei denen das Geschlecht zur Schau gestellt ist. Manche Kinder ließ Genzken vollständig nackt. Stattdessen malte sie einen Teil des Körpers und des Gesichts mit gelber Farbe an (Abb. 96) und zwar so, als ob die Bemalung unfreiwillig geschehen sei. Diese wirkt außerordentlich verstörend auf den Betrachter. Schließlich bemalte sie das Kindergesicht nicht mit Motiven, wie man es von Kinderschminken etwa auf Kindergeburtstagen kennt. Die gestische Bemalung wirkt im Zusammenhang mit dem nackt belassenen Körper eher brutal, so als sei diese Situation nicht freiwillig geschehen. Unmittelbar entsteht das Bedürfnis, den schutzlosen Wesen helfen zu wollen und sie zu bedecken. Genzken kleidete die Kinderpuppe derart, dass das Geschlecht gerade durch die Bekleidung betont wird. Die Figur trägt ein neon-gelb blaues Regencap so über dem mit einer Schirmmütze bedecktem Kopf, dass die Vorderseite des Körpers völlig unbedeckt ist. Nur ein breitmaschiger Kettenumhang bietet Schutz. Doch statt den Körper zu bedecken, weist er vielmehr auf seine Enthüllung hin.

Die entblößten Kinderkörper wirken vor allem befremdlich, da Kinder sexuell indifferent sind. Dass sie in manchen Situationen nackt sind, ist nicht unüblich. Allerdings wählte Genzken Kinderfiguren aus, die im Grundschulalter sind und damit zu alt, um keine Schamgefühle zu haben. Ferner überwiegt die Anzahl der entblößten Kinderpuppen im Vergleich zu den viel Körper zeigenden männlichen Mannequins. Ihre Nacktheit fällt somit auf. Unmittelbar drängt sich die Assoziation von Pädophilie auf.⁴⁷⁷ Kurz vor dem Entstehen der Installation hatte das Thema Pädophilie in der deutschsprachigen Presse Relevanz (Anfang 2014). Ausgelöst wurde die Debatte vom Fall des Politikers Sebastian Edathy, der unter Verdacht stand, sich pornographisches Material besorgt zu haben. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Genzken Bezug nimmt auf diese aktuelle politische Debatte, vor allem da sie schon in früheren Arbeiten die Kinderpuppe zum Gegenstand der

⁴⁷⁶ Zur Gattung der Kinderpuppe: Antje Lode: Skulptur und Puppe. Vom Menschenbildnis zum Spielzeug. Leipzig 2008.

⁴⁷⁷ Siehe: http://www.sueddeutsche.de/thema/Sebastian_Edathy, Stand: 9.7.2015.

Deformation machte. Das Motiv des nackten und gewalttätig behandelten Kindes schließt sich an eine frühere Arbeit von Genzken an: „Kinder filmen“ (2005). Der Titel der Installation ist einer Collage entnommen, die Genzken 2005 in der Galerie Buchholz ausgestellt hat: „Grausamer Handy-Trend – Kinder filmen“. Ihr Titel geht wiederum auf eine Schlagzeile aus einer Boulevardzeitschrift zurück, die Genzken ausschnitt und als Vorlage für eine Einladungskarte zur Ausstellung nutzte. Der Artikel handelte von Schülern, die Mitschülern filmten, während sie misshandelt wurden.⁴⁷⁸ Auch die demolierten, zum Teil fragmentierten und wüst besprühten Kinderpuppen, die 2007 Bestandteil von Genzkens Beitrag für die Skulptur-Projekte-Münster-Ausstellung und für die Venedig Biennale waren, vermitteln den verstörenden Eindruck von misshandelten Kindern.

Genzken nutzt also eine aktuelle politische Debatte zu einem Thema, das in den Medien auf eine sehr emotionale Art geführt wird. Pädophilie ist ein Thema, das in der Bevölkerung allgemeine Empörung und Bestürzung auslöst und wenig Raum lässt für eine vernünftige Debatte über den konstruktiven Umgang mit diesem gesellschaftspolitischen Problem. So wird etwa von Seiten der Rechten Pädophilie zum Thema gemacht, um Anhänger zu gewinnen.⁴⁷⁹ Genzken wählt also ein Thema aus, das starke emotionale Regungen wie Empathie, Empörung oder Mitleid beim Betrachter zu erzeugen vermag.

Nimmt man die nackten Kinder als Kommentare auf ein antikes Schönheitsideal wahr, so nimmt man ihr Nacktsein auf eine ästhetische Weise als etwas Natürliches wahr. Bringt man die nackten Kinder allerdings mit dem Thema von Pädophilie in Zusammenhang, so verbindet man die Thematik von Nacktheit mit Scham. Eine starke Abneigung, wenn nicht sogar Ekel vor denen, die Kindern so etwas antun können, stellt sich bei der Betrachtung der misshandelten oder ausgezogenen Kinder ein. Anders formuliert, vermitteln die halbnackt gekleideten Jugendliche ein befremdliches Gefühl, das nichts mehr mit (sexueller) Begierde zu tun hat.

Festzuhalten bleibt: Genzken wählte die Gattung der Schaufensterpuppe, damit der Betrachter zunächst versucht sich mit den begehrenswerten Gegenständen zu identifizieren. Allerdings verschwinden die Figuren oftmals unter einer kreativ gestalteten Verpackung, die sie zu abstrakten Gegenständen transformiert. Damit lenkt Genzken die Aufmerksamkeit auf die formale Gestaltung der anthropomorphen Objekte, welche oftmals die Vertikale oder Horizontale des menschlichen Körpers verlängern und damit eine Verbindung der menschlichen Gestalt zum Umraum herstellen. In dieser formalistischen Seheinstellung ist es dem Betrachter zwar möglich sich mit den menschenähnlichen Objekten zu vergleichen nicht aber mehr

⁴⁷⁸ Engelbach, Barbara: Isa Genzken. Kinder Filmen, 2005. Die Bildhauerin und der kinematographische Raum, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch. Bd. 68. 2007. S. 319-324, hier S. 319.

⁴⁷⁹ Dass Pädophilie bis heute ein politisches Thema der Rechten ist, geht auf die Politik der Linken in den siebziger Jahren zurück, gegen die sich die Rechten wenden. Zu diesem Zeitpunkt kämpften die Linken für eine Liberalisierung von Pädophilie, da sie das Ausleben von sexuellen Tabus wie Pädophilie mit sexueller Befreiung verwechselten, mit der die Vergangenheit bewältigt werden sollte, vgl. Soboczynski, Adam: Pädophiler Antifaschismus: <http://www.zeit.de/2013/42/ paedophiler-antifaschismus-kindesmishbrauch>, [Stand:17.1.2016].

sich mit ihnen zu identifizieren. Man wird sich seiner leblosen, materiellen Beschaffenheit bewusst und nimmt die Objekte als skulpturale Objekte wahr.

Zugleich ließ Genzken bei einigen Figuren das Gesicht frei. Die „Schauspieler“ werden also auch als beseelte Objekte betrachtet in die menschliche Eigenschaften hinein projiziert werden können.

Genzken kreierte die Puppen also derart verschieden, dass einige von ihnen erstmals eine illusionistische Wirkung haben und demnach eine Identifikation mit dem menschlichen Gegenüber suggerieren, diese letztlich aber doch verhindern. Bei Anderen steht wiederum seine Objekthaftigkeit, also entweder der Ready-made Charakter oder aber ein abstraktes Erscheinungsbild so im Vordergrund, dass eine Identifikation schon im Vorhinein verunmöglicht wird. Die für die Puppe typische Eigenschaft den Betrachter zu täuschen, wird hier ent-täuscht. Das Wechselspiel von formalistischer Lesart und semantischer Auslegung in Genzkens Frühwerk, erweist sich bei den Schauspielern, so meine These, als Zusammenspiel von Identifikation und Ent-täuschung, Objekthaftigkeit und Verlebendigung.

Im Vergleich zum von André Massons gestalteten Mannequin aus der „Exposition international du surréalisme“ (1938) und im Vergleich zu Körperdarstellungen in der Renaissance, die auf einem klassischen Schönheitsbegriff basieren, wurde deutlich, dass Genzken die Gattung der Schaufensterpuppe wählte, um sexuelle Begierden zu wecken, allerdings nicht um die Thematik von Weiblichkeit kritisch zu beleuchten, sondern um sexuelle Normen in Frage zu stellen. Wirken einige der muskulösen, männlichen Figuren sexuell attraktiv, da sie nicht nur einem zeitgenössischen, sondern auch antiken Schönheitsideal entsprechen, lösen andere Figuren, wie die nackt belassenen Kinder und Teenagerpuppen Befremden aus. Nacktheit wird also einerseits auf eine ästhetische Weise empfunden, aber auch als etwas, was mit Scham behaftet ist und eher auf Abneigung beim Betrachter stösst. Genzken wendet also künstlerische Techniken an, die unterschiedliche und zum Teil sich widersprechende Sichtweise und Wahrnehmungsformen der Puppen erzeugen. Ist es auf der einen Seite die formale Beschaffenheit, die im Vordergrund steht, sind es auf der anderen Seite komplexe, semantische Ebenen, auf denen die Puppen wahrgenommen werden.

Im Folgenden soll deutlich werden, welche Rolle die Kleidung der „Schauspieler“ für den rezeptionsästhetischen Vorgang von Identifikation und dessen Verweigerung spielt.

3.2.1. Der vestimentäre Code von Kleidung

Noch während ihres Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf produzierte Genzken den tonlosen 16mm Schwarzweiß-Film „Zwei Frauen im Gefecht“ (1974). In diesem steht sie selbst vor der Kamera, zusammen mit der Künstlerin Susan Grayson. Beide tauschen gegenseitig ein Set an Kleidung: Shirt, Rock, Schuhe, Unterwäsche, Genzken, schlank und groß, Grayson, etwas fülliger und klein. Ist die eine nackt und die andere angekleidet, beginnt das Umzieh-Spiel von neuem.⁴⁸⁰ Genzkens Affinität zu Kleidung, Modestilen und deren Bedeutung innerhalb von Subkulturen ist also schon früh in ihrem Werk angelegt.⁴⁸¹ Das humoristisch konzipierte Video stellt das Nacktsein dem Gekleidetsein gegenüber. Wird ein nackter Körper nur auf sein Geschlecht und seine Figur reduziert, die eventuell mit einem allgemein gültigen Schönheitsideal abgeglichen wird, so wird eine bekleidete Person an anderen Kriterien gemessen. Der nackte, zuvor als anonym wahrgenommene Mensch wird zu einer Person. Mittels Kleidung wird seine soziale Herkunft, sein Geschmack erkennbar. Plötzlich wird der Mensch als Typ identifiziert. Wurde im letzten Kapitel erläutert, inwiefern das Motiv der Puppe und ihre die Sexualität der Puppe betonende Gestaltung eine Identifikation mit dem Objekt anbietet und letztlich doch verweigert, einige „Schauspieler“ Begierden wecken und andere Befremden erzeugen, so soll in diesem Kapitel erörtert werden, welche Bedeutung Kleidung für die affektive Wirkung der „Schauspieler“ hat. Herausgestellt werden soll, dass Genzkens Kleidungsstücke auswählte, die entweder in bestimmten Subkulturen symbolhaft getragen werden, oder aber gesellschaftlichen Schichten zugeordnet werden können. Genzken adressiert den Betrachter, so meine These, demnach nicht nur als wahrnehmendes, kontemplatives Wesen, sondern auch als gesellschaftspolitisch, sozial und sexuell bedingte Person, der in einer bestimmten Zeit und Lebenswelt verortet ist.⁴⁸² Der Betrachter wird somit auf zwei Ebenen angesprochen, die in den folgenden Unterkapiteln am Beispiel der „Schauspieler“ aufgefächert werden.

Ich komme zu vereinzelt Beispielen aus der Schauspielergruppe. Viele sind mit Attributen ausgestattet, die aus unterschiedlichen Subkulturen stammen. Ist es auf

⁴⁸⁰ Dass Genzken also vor Entstehung der „Ellipsoiden“ und „Hyperbolos“, mit denen sie in der Kunstwelt erstmals als Bildhauerin wahrgenommen wurde, anfangs mit dem Medium des Films arbeitete und zwar in einer Zeit, die in der Bildenden Kunst von einer neuen Generation feministischer Künstlerinnen geprägt war, die Video und die Body Art als Medium neu besetzten, findet erst seit ihrer international beachteten Retrospektive im den USA Beachtung.

⁴⁸¹ Vgl. Heiser, Jörg: Drei Kinder im Kreis. Ins Werk der Künstlerin Isa Genzken fallen die "Schauspieler" ein - eine Ausstellung in Frankfurt, in: Süddeutsche Zeitung, Samstag/Sonntag, 14./15. März 2015, Nr. 61. S. 18.

Genzkens Faible für Mode als solche ist sicherlich auch mit ihrer Tätigkeit als Modemodell Ende der 60er Jahre zu begründen, siehe: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 303.

⁴⁸² Hal Foster kritisierte an der Minimal Art, dass sie den Betrachter gerade nicht in diesem Sinne als Individuum adressiert, sondern als historisch unschuldig und sexuell indifferent, siehe: Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-633, besonders S. 618.

der einen Seite die sogenannte „Lederszene“⁴⁸³, die Subkultur von Homosexuellen, sind es auf der anderen Seite Jugendkulturen wie Punk(-Rock) und Hip Hop, auf die Kleidungsstücke und Gegenstände verweisen.

Kommen wir noch einmal zum bereits vorgestellten männlichen Mannequin, das ein Requisit aus der Homosexuellenszene trägt. Die Puppe ist mit einem aus der „Lederszene“ stammenden Lederbondage und einer weiblichen blonden Perücke bestückt. Erinnert die Perücke an die Maskerade von Transvestiten⁴⁸⁴, so strotzt der muskulös definierte Körper hingegen nur so vor Männlichkeit.

Die Lederszene ist eine Subkultur von Homosexuellen. Nach den „Stonewall-Unruhen“ 1969 in New York⁴⁸⁵ adaptierten Homosexuelle eine Vielzahl an Symbolen, um ihre Homosexualität nach außen zu tragen. Die Lederszene formierte sich 1973 nach einem ersten internationalen Ledertreffen in Amsterdam.⁴⁸⁶ Schwule, die sich der Lederszene zugehörig fühlten, eigneten sich ein betont „machohaftes“ Männlichkeitsbild an, etwa über einen extrem muskulösen Körper, der Gesundheit und Jugend ausstrahlt, über Schnurrbart, Stiefel, enge Kleidung und vor allem Kleidung aus Leder.⁴⁸⁷ Arbeits- und Lederkleidung oder Uniformen sollten ihre Männlichkeit unterstreichen.⁴⁸⁸ Leder wurde das verbindende Material, da sich „die Ledermänner“, wie die in dieser Szene aktiven Homosexuellen genannt werden, anfangs mit Rockern identifizierten. Kommerziell betriebene Treffpunkte für „Ledermänner“ gab es anfangs tendenziell wenig. Um das gemeinsame Interesse am Leder ausleben zu können, gründeten sich in den 70er Jahren dann Vereine, die als „Lederclubs“ bezeichnet wurden.⁴⁸⁹ Zu dieser Zeit wurde der Sodomasochismus und der damit einhergehende Lederfetischismus immer mehr zu einer gesellschaftlich akzeptierten Variante sexueller Lust.⁴⁹⁰

⁴⁸³ Zur Entstehung und zum Phänomen der Lederszene (in Hamburg), siehe: Rosenkranz, Bernhard; Gottfried Lorenz: Hamburg auf anderen Wegen. Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt. Hamburg 2005. S. 203-215.

Zur Schwulenbewegung in Deutschland siehe: Roland Roth, Dieter Ruch (Hg.): Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 2008. S. 541-556.

⁴⁸⁴ Transvestismus bezeichnet eine meist sexuell motivierte Neigung, sich wie ein Angehöriger des anderen Geschlechts zu kleiden und zu benehmen, vgl.: Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann (Hrsg.): Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. 6. Bd.. Stuttgart 1984. S. 276.

⁴⁸⁵ Stonewall ist die Bezeichnung für die gewaltsamen Proteste, die am frühen Morgen des 28. Juni 1969 im Greenwich Village in der Christopher Street stattfanden. Sie waren Folge einer Polizeirazzia einer Schwulenbar namens „Stonewall Inn“ und etlicher Festnahmen von Homosexuellen, siehe: David Carter: Stonewall. New York 2004.

⁴⁸⁶ Ausst.-Kat.: Akademie der Künste, Berlin; Schwules Museum, Berlin (Hrsg.): Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung. Berlin 1997. S. 289.

⁴⁸⁷ Vicki L. Eaklor: Queer America. A GLBT History of the 20th Century. London 2008. S. 139.

⁴⁸⁸ Rosenkranz, Bernhard; Gottfried Lorenz: Hamburg auf anderen Wegen. Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt. Hamburg 2005. S. 203-215, hier S. 203.

⁴⁸⁹ Da damals die Gründung von homosexuellen Vereinen aufgrund fehlender gesellschaftlicher Toleranz Probleme mit sich brachte, wurden viele Vereine unter dem Namen von „Motorradclubs“ (MSC) eingetragen, siehe: Rosenkranz, Bernhard; Gottfried Lorenz: Hamburg auf anderen Wegen. Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt. Hamburg 2005. S. 203-215, hier S. 206f; und Ausst.-Kat.: Akademie der Künste, Berlin; Schwules Museum, Berlin (Hrsg.): Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung. Berlin 1997. S. 289.

⁴⁹⁰ Ausst.-Kat.: Akademie der Künste, Berlin; Schwules Museum, Berlin (Hrsg.): Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung. Berlin 1997. S. 289.

Der sich in Subkulturen auskennende Besucher versteht die Herkunft solcher Lederattribute. Hat man einen Gegenstand aus der „Lederszene“ bei den Schauspielern entdeckt, so fallen peu à peu weitere Figuren auf, die Kleidungsstücke aus Leder tragen. Zu nennen ist beispielsweise ein Kind, das eine viel zu große schwarze Lederjacke wie ein Kleid trägt, oder eine weitere homosexuell anmutende Figur mit Cowboyhut und angemaltem Schnurrbart (Abb. 97). Genzken warf einen langen schwarzen Ledermantel so um sie, dass darunter noch der muskulöse Körper in hautenger Leggings und im Adidas-Shirt hervor scheint.

Andere Schaufensterpuppen verweisen auf Jugendkulturen wie Hip Hop oder Punk. So tragen einige Jugendliche tief sitzende Baggy-Hosen mit tief sitzenden Streetwear-Mützen und andere tief ins Gesicht gezogene Hip Hop Caps mit sportlicher Rebay-Trainingsjacke und Pantoffeln in Neonfarben, die aktuell in Mode sind (Abb. 98). Ist es hier offensichtlich ein lässiger Hip Hop-Stil, für den der Kleidungsstil steht, so tragen andere Figuren Kleidungsstücke aus dem Punk-Rock Milieu. Eine weibliche Schaufensterpuppe mit einem von einem braunen Schaumstoffobjekt verdeckten Gesicht (Abb. 99) trägt beispielsweise ein Fan T-Shirt der Punkband „Ramonés“ unter einer schwarzgrauen Hotpants und einem schwarzen Mantel. Ähnlich wie das männliche Mannequin im Ledermantel trägt sie einen Besen wie einen Zepter in der rechten Hand.

Neben Puppen mit auf Subkulturen verweisenden Attributen, tragen andere Kleidungsstücke der Haute-Couture; Stile, die einst Avantgarde waren und von kommerziellen Modemarken für Prêt-à-porter-Mode adaptiert wurden. Das weibliche Mannequin, dessen Gesicht weitestgehend frei gelassen wurde, trägt zum Beispiel aus verschiedenen Stilrichtungen stammende Kleidungsstücke, die auf bekannte Designer schließen lassen. Auf dem Kopf der Figur platzierte Genzken einen Blumenkranz mit lilafarbenen Krokussen; eine Blumenart, die im Frühling blüht. Blumenkränze sind klassische ikonographische Motive wie Stilllebenmotive oder Attribute griechischer Götter.⁴⁹¹ Sie sind allerdings auch Requisiten, die man im Alltag aus Werbefotografien von romantischer Mode, etwa einem aktuell in der Designer-Mode angesagten Folklorestil und Ethno-Look⁴⁹², kennt. Passend dazu stellte Genzken neben die Figur eine Shisha (eine arabische Wasserpfeife). Sie steht auf einem quadratischen Spiegel, auf dem auch die Puppe platziert ist (Abb. 100). Isoliert betrachtet vermittelt die Shisha ein orientalisches Lebensgefühl, in Kombination mit dem Blumenschmuck eine Atmosphäre, die an Jugendkulturen der sechziger Jahre wie die Hippie-Bewegung erinnert. Genzken kombinierte diesen Stil allerdings mit einer grau-schwarz-roten Blouson Lederjacke. Lederjacken als solche stammen ursprünglich aus einem Rocker Milieu, also aus einer Subkultur, deren Stil mittlerweile von hochkarätigen Designern wie beispielsweise von Vivienne Westwood oder auch Yves Saint Laurent adaptiert wird. Das Rot der Jacke findet man auch in der Farbe der Trainingshose. Dass die Hose von Adidas ist, erkennt der Betrachter an den weißen Streifen an den Seiten der Hose.

⁴⁹¹ Die ikonographische Bedeutung des Blumenmotivs wird in einem späteren Kapitel dargestellt.

⁴⁹² Beispielhaft sind hier die Kollektionen der Herbst/Wintermode 2014/15 von Calvin Klein, Christopher Bailey, der für Burberry designed oder die Mode der Designerin Veronica Etro zu nennen.

Entgegen dieser sportlichen Moderichtung mutet der unter der Jacke hervor scheinende blau-lila-grau gestreifte Rollkragenpullover recht brav an. Er sieht so aus, als würde er aus einem Kaufhaus stammen, das keine High Fashion, sondern Alltagsmode verkauft.

Schaut man sich den Kleidungsstil der Puppen insgesamt an, so fällt auf, dass Genzken Kleidungsstücke aus ganz verschiedenen Subkulturen und Designerstilen wählte, diese entweder miteinander kombinierte oder aber so mit Alltagsgegenständen bestückte, dass sie ein skulpturales, Haute-Couture ähnliches Erscheinungsbild erhalten.

Wie verändert sich das Verständnis und die affektive Wirkung der „Schauspieler“, wenn man Alltagsgegenstände wieder erkennt oder aber stilistisch (etwa einer bestimmten Subkultur oder einem Kleidungsstil) zuordnen kann?

Auf der Grundlage von Modezeitschriften untersucht Roland Barthes in „Die Sprache der Mode“ (1985)⁴⁹³, wie sich Kleidung in eine Sprache übersetzen lässt. Kleidung sei ein Zeichensystem, das wie ein (vestimentärer) Code entziffert werden könne. Obwohl sich seine Untersuchung auf die Darstellung von weiblicher Kleidung in der Mode beschränkt, bleibt für Genzkens Schaufensterpuppen festzuhalten, dass sie geschlechtsspezifische oder aber androgyne Kleidungsstücke tragen, die im Bartheschem Sinne in ein ganz bestimmtes, kulturelles Zeichensystem eingebettet sind.

In „Schocker. Stile und Moden der Subkultur“ analysiert Dietrich Diederichsen genau diesen vestimentären Code am Beispiel von Kleidung aus Subkulturen. Der Begriff der Subkultur⁴⁹⁴ wird dann verwendet, wenn Abgrenzungen von dominanten Kulturen (etwa (bürgerliche) Hochkulturen oder Massenkulturen) beschrieben werden sollen. Subkulturen richten sich deshalb gegen gesellschaftliche Normen. Das Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) geht davon aus, dass sich Kulturen als Ausdrucksweise für den Lebensstil sozialer Gruppen firmieren. CCCS analysiert Gruppen wie Rocker, Punks, Skinheads etc. aus denen sich Subkulturen entwickeln. Solche Gruppen teilen gemeinsame Wertvorstellungen, soziale Beziehungen und Praktiken. Subkulturen haben also zwei Funktionen, nach innen fungieren sie als Zeichen der Zugehörigkeit und nach außen als Zeichen der Abgrenzung.⁴⁹⁵ Diederichsen untersucht die Entstehung von jugendlichen Subkulturen und die Bedeutung ihrer Stilformen, die sich unter anderem in Kleidung äußert.⁴⁹⁶ Er geht der Frage nach, wie Alltagsobjekte (etwa Sicherheitsnadeln, Motorräder oder spitze Schuhe) bedeutsam und zu Symbolen werden. Bedeutung sei immer ein Resultat von Aktion und Reaktion. Seine Untersuchung beschränkt sich auf die Funktion von Stilen bei Teds, Mods, Skinheads und Punks in

⁴⁹³ Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main 1985.

⁴⁹⁴ Siehe: Schnell, Ralph (Hrsg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien. Formen und Institutionen seit 1945. Weimar 2000. S. 466ff.

⁴⁹⁵ A.a.O.

⁴⁹⁶ Diederichsen, Dietrich; Dick Hebdige, Olaph-Dante Marx (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbeck bei Hamburg. 1983; siehe auch: Roderer, Ursula: Mode als Symbol. Regensburg 1986.

Großbritannien und in Deutschland. Er kommt zu dem Ergebnis, Subkulturen würden sich alltägliche Objekte aussuchen und als Symbole für (Verweigerungs-)Haltungen und Botschaften aneignen, um bestehende soziale Ordnungen in Frage zu stellen. Denn in Subkulturen würden sich Spannungen von herrschenden und untergeordneten Gruppen äußern. Subkulturen würden dem Prozess der Normalisierung und dem Mythos des Konsens widersprechen.⁴⁹⁷ Als symbolischer Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung ziehe eine solche Abweichung alle Augen auf sich und provoziere Zensur.⁴⁹⁸ Im Punk würde sich diese Verweigerungshaltung am deutlichsten zeigen. Genzken bedient sich nun einer Kleidersymbolik, die zum einen eine Gruppenzugehörigkeit markiert und sich zum anderen teilweise auf eine provokante Art von konventionellen Moden abgrenzt, um den Betrachter explizit als Individuum zu adressieren, der eingebunden ist in eine gegenwärtige (Sub-)Kultur.

Den Betrachter als ein sexuell und historisch definiertes Individuum zu adressieren, ist eine Strategie, die im Verlauf von Genzkens Oeuvre immer offensichtlicher wird. Die „Schauspieler“ sind ein ausgezeichnetes Beispiel, da sie aufgrund ihrer anthropomorphen Gestalt und ihrer Ausstattung mit Alltagsobjekten dem Betrachter eine Möglichkeit zur Identifikation anbieten und ihn in einer konkreten Lebenswelt verorten. Wieso? Anhand von Kleidung kann man das Geschlecht, das Alter, die soziale Herkunft und die berufliche Stellung des Gegenübers ermitteln. Mit Barthes gesprochen verfügt Kleidung über einen vestimentären Code, der entschlüsselbar ist. Vor allem Kleidungsstile aus Subkulturen veranschaulichen diese Logik explizit. Sie zeigen, dass sie Ausdruck einer bestimmten Lebenshaltung sein können. Genzken bestückte einige „Schauspieler“ mit Attributen aus Subkulturen, die entweder aus bestimmten Jugendkulturen stammen oder aber Aufschluss über die sexuelle Orientierung der Figuren geben. Da besonders die der menschlichen Gestalt lebensecht nachempfundene Schaufensterpuppe „Alter Ego“ des Menschen ist, fühlt sich der in Subkulturen auskennende oder Mode affine Betrachter dazu aufgefordert, sich selbst in die Personen ähnlichen Geschöpfe hineinzuprojizieren. Trägt die Puppe nun Kleidungsstücke, die man selbst tragen würde oder die man aus dem Alltag kennt, wird nicht mehr nur die eigene Wahrnehmungsfähigkeit aktiviert, sondern auch das individuelle Wissen, über das der Betrachter verfügt. Die oftmals bunt gemischten Kleidungsstile der „Schauspieler“ sind von Genzken so gewählt, dass nicht nur Jugendliche, sondern auch Erwachsene die verschiedenen Modestile in einen Kontext stellen können.

⁴⁹⁷ Diederichsen entwickelt seine These vor der Folie von Roland Barthes' Kulturbegriff. Barthes Begriff von Kultur umfasst die Ganzheit des Alltagslebens. In „Mythen des Alltags“ (1957) untersucht er wie Regeln, Kodexe und Konventionen, mit dem die Bedeutung einer bestimmten sozialen Gruppe (den herrschenden) zu universalen und naturgegebenen der ganzen Gesellschaft gemacht werden, siehe: Diederichsen, Diedrich; Dick Hebdige, Olaph-Dante Marx (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbeck bei Hamburg. 1983.S. 14.

⁴⁹⁸ A.a.O. S. 23.

Wie bereits am Anfang dieser Arbeit ausgeführt, adressiert auch die Skulptur „Marcel“ den Rezipienten in zweifacher Hinsicht, da er die Skulptur auf zwei Ebenen wahrnimmt. Erst einmal ganz im Sinne der Minimal Art als Objekt, das Raumstrukturen vergegenwärtigt. Genzken gestaltete das formal reduzierte Betonobjekt jedoch auch als eine architektonische Skulptur auf einem Gestell, das die Funktion eines Sockels übernimmt. Sie entschied sich für eine architektonische Form, die auf die notwendigsten Bestandteile reduziert ist und für das Material Beton. Beides erinnert an die funktional ausgerichtete Architektur von Bauhaus. Zudem wählte sie eine ruinöse Erscheinung, die man mit zerstörten, ausgebombten Städten der Nachkriegszeit assoziieren kann. Damit ist die erstmals wahrgenommene Buchstäblichkeit der Skulptur, als ein Objekt im Raum, bereits überschritten. „Marcel“ hat also etwas an sich, das der Betrachter aus seiner Lebenswelt kennt. Damit ist er aber nicht mehr nur der körperlich, neutrale Wahrnehmende, sondern jemand, der in einer bestimmten Lebenswelt verortet ist. Genau das verbindet das Werk Genzkens mit der Adressierung des Betrachters einer konzeptuell ausgerichteten Kunst der 90er Jahre. Um zu verstehen, auf welche Weise der Betrachter adressiert wird, wenn er plötzlich Gegenstände aus Subkulturen und seiner alltäglichen Lebenswelt wiederentdeckt und sich gegebenenfalls sogar mit ihnen identifizieren kann, weil er sie beispielsweise selber besitzt oder tragen würde, hilft es sich anzuschauen, wie sich die Rolle des Betrachters ausgehend von der Minimal Art bis in die 90er Jahre verändert hat. Nina Möntmann beschäftigt sich mit der Frage wie sich die Betrachtung des Raums als eine Bedingung von Kunst und der damit verbundenen Adressierung des Betrachters ausgehend von den Minimal Art bis zur institutionskritischen Kunst der 90er Jahre entwickelte.⁴⁹⁹ Mit zum Teil seriell angeordneten, einfachen Formen wie dem Kubus, dem Quadrat oder Gitterstrukturen versuchte die Minimal Art den Ausstellungsraum neu zu definieren. Wie Brian O’Doherty in „Inside the White Cube“⁵⁰⁰ anschaulich beschreibt, entsprach die Präsentationsform des „White Cube“ den Ausstellungskonventionen der Moderne⁵⁰¹. Er gewährleistete jegliche Ablenkung vom Kunstwerk und dadurch eine „auratische“ Präsentation.⁵⁰² Die scheinbare Neutralität des White Cubes machte ihn zu einem idealen Ausstellungsraum.

⁴⁹⁹ Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002; siehe auch: Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17-35.

⁵⁰⁰ O’Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982.

⁵⁰¹ Bis zu den 60er Jahren schrieben die Ausstellungskonventionen vor, dass Kunstwerke dann ideal präsentiert würden, wenn man sie mithilfe von Sockeln und weißen Wänden in einer zeit- und ortslose Sphäre zeigt. Nichts durfte die Tatsache, dass ein Kunstwerk als Kunstwerk betrachtet wird, stören wie Brian O’Doherty feststellte, siehe: Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17.

⁵⁰² Vgl. Möntmann, Nina: Minimalism, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 6.

Minimal-Art-Künstler versuchten nun diesen idealen Ort zu einem realen Ort umzudefinieren.⁵⁰³ Mit dem Verzicht auf den Sockel und einer Präsentation auf dem Boden, stellten Minimal-Art-Objekte einen formalen Bezug zur Architektur des Ausstellungsortes her, von dem die Künstler die Grundformen der Minimal-Art-Objekte ableiteten. Damit erklärten sie die Skulptur selbst zum Ort. Die Bewegung des Betrachters ist Voraussetzung dafür, dass er die Ganzheit des Objektes und den umliegenden Raum erfasst. Der Betrachter ist hier kein distanzierter mehr, der das Kunstwerk kontemplativ erfährt, sondern er wird zu einem körperlich wahrnehmenden Teilhaber der Situation.⁵⁰⁴

Wie im ersten Hauptkapitel deutlich wurde, erlaubt auch Genzkens Skulptur „Marcel“ aus der Betonserie diese Rezeptionsform. Denn auch die architektonische Stahl-Beton-Skulptur besteht aus einer geometrischen Grundform, die sich in der Architektur des Ausstellungsraums wiederholt. Um die Raumsituation und die gesamte Gestalt aus verschiedenen Perspektiven erfassen kann, muss der Betrachter um die Skulptur herum laufen. „Marcel“ ermöglicht also eine rein auf die körperliche Wahrnehmung des Betrachters bezogenen Rezeptionsform.

Im Sinne der Raumauffassung von Minimal Art, wird der Raum hier ausschließlich als ästhetischer Rahmen verstanden.⁵⁰⁵ Der Ausstellungsort von Minimal-Art ist also nicht an einen bestimmten Ort geknüpft. Damit wird sowohl der Raum als auch der körperlich wahrnehmende Betrachter neutral gedacht. Den Raum und den Betrachter als neutral zu verstehen, bedeutet ihn unter Ausschluss seiner sozialen und historischen Bedingungen zu verstehen.

Möntmann beschreibt, wie erst mit der „Kontext-Kunst“ der 70er Jahre⁵⁰⁶ und der darauf folgenden Institutionskritik der 90er Jahre⁵⁰⁷ ein Verständnis eines sozialen Raums eingeführt worden ist. Sie entwickelt ihre These auf der Basis von Hal Fosters Kritik an der Minimal Art. In „Die Crux der Minimal Art“⁵⁰⁸ stellt er die These auf, ausgehend von der Minimal Art hätte sich die Kunst bis in die 90er Jahre von einer „Wahrnehmungskritik zu einer Institutionskritik“ entwickelt. Mit diesem veränderten Verständnis wird der Ausstellungsraum nicht mehr nur in ästhetischer Hinsicht als neutrale Raumstruktur (unabhängig von seinem Standort, seiner historischen Bedeutung und seinen ökonomischen Bedingungen, denen er unterworfen ist) aufgefasst, an der eine Form entwickelt wird, die auf andere Räume übertragbar ist und die seriell erweitert werden kann. Vielmehr entsteht in den 90er Jahren eine institutionskritische Kunst, die im Rahmen von institutionellen Ausstellungen eine – reale oder thematisierte – Beteiligung des Betrachters an der Entstehung des Kunstwerks fordert. Dadurch würde ein „sozialer Raum“ entstehen,

⁵⁰³ Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 18.

⁵⁰⁴ A.a.O. S. 18f.

⁵⁰⁵ Zum folgenden Abschnitt, a.a.O. S. 20ff.

⁵⁰⁶ Zu nennen sind beispielsweise Michael Asher, Daniel Buren oder Gordon Matta-Clark

⁵⁰⁷ Möntmann bezieht sich beispielsweise auf Andrea Fraser, Andrea Zittel, Maria Eichhorn oder Heimo Zobernig, siehe: Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17-35.

⁵⁰⁸ Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 618.

konstatiert Möntmann.⁵⁰⁹

Mit diesem veränderten Raumverständnis hat auch der Betrachter eine andere Rolle. Er wird nicht mehr als neutrales, körperlich wahrnehmbares Wesen aufgefasst, sondern auch als ein historisch, gesellschaftspolitisch und sexuell bedingtes Wesen. In diesem Kapitel wurde thematisiert, welche Rolle Kleidung für eine individuelle Form der Betrachteradressierung bei der Rezeption der „Schauspieler“ spielt. Genzken wählte Kleidungsstücke und -stile, die den Betrachter in einer ganz bestimmten Lebenswelt verorten und ihn als Person adressieren. Das folgende Kapitel beschäftigt sich hingegen mit der formalen Gestaltung der „Schauspieler“, deren Gesichter verdeckt sind und die geometrische Outfits tragen. Herausgestellt werden soll, dass sich der Betrachter mit diesen Figuren nicht in dem Maße identifizieren kann, wie es der Fall wäre, wenn er Kleidungsstücke aus seinem kulturellen Umfeld wieder erkennen würde. Vielmehr macht die geometrische Kleidung den Betrachter auf die architektonische Umgebung der „Schauspieler“ aufmerksam. In diesem Wahrnehmungsmodus rückt die Adressierung des Betrachters als Person wieder in den Hintergrund, seine Verfassung als wahrnehmendes Wesen hingegen in den Vordergrund.

3.2.2. Geometrische Kleidung und der Raum

Im vorletzten Kapitel wurde erörtert, wie sich diejenigen „Schauspieler“, deren Körper und Gesicht weitestgehend verdeckt sind, auf die Rezeption des Betrachters auswirken. Herausgestellt wurde, dass sie anders als bei den Schauspielern, denen man ins Gesicht schauen kann und deren Körper klar als menschlicher Körper identifiziert wird, nicht die Möglichkeit anbieten, sich mit ihnen zu identifizieren. Man betrachtet sie nicht als beseelte Körper, Stellvertreter und Alter Ego. Vielmehr nimmt man sie als abstrakt skulpturale Körper wahr, deren anthropomorpher Charakter zwar beibehalten wird, aber nicht wesentlich von ihm dominiert wird.

In diesem Kapitel sollen Figuren im Zentrum stehen, die zu dieser Kategorie gehören. Genzken integrierte auffällig viele „Schauspieler“ in die Gruppe, deren Kleidung, Verhüllung oder Verpackung⁵¹⁰ streng geometrische Formen aufweisen. Folglich soll deutlich werden, inwiefern diese Figuren einen formalen Bezug zum architektonischen Umraum herstellen. Damit verbunden lenken sie die Aufmerksamkeit des Betrachters, ähnlich wie es bei der Skulptur „Marcel“ der Fall ist, auf den ihn und die Skulptur umgebenden Raum.

⁵⁰⁹ Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002; siehe auch: Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17-35.

⁵¹⁰ 2004 veröffentlichte Texte zur Kunst im Themenheft über Mode einen Artikel von Dierich Diederichsen über das Phänomen von Verpackungen. Diederichsen geht zwar vom Motiv der Schallplattenverpackung aus, seine Untersuchung ließe sich aber auch auf die Mode im Allgemeinen übertragen. Der Autor verfolgt einen kulturkritischen Ansatz. Er untersucht die Verpackungskritik, die er als Kulturkritik deutet. Diese würde den Tausch- gegen den Gebrauchswert ausspielen und diesen Widerspruch auf das Verhältnis von Verpackung und Warenobjekt übertragen, siehe: Dierich Diederichsen: Was ist rund, schwarz und steckt in der Unterhose? Zur Logik der Verpackung, in: Texte zur Kunst, Heft 56, 2004. S. 146-157.

Gegenstand der Untersuchung ist ein hinter dem Kopf einer liegenden Puppe stehendes Mannequin, dem Genzken ein langes, zu einem Trichter gerolltes, von ihrer Form an einen Bischofshut erinnerndes Element komplett über den Kopf stülpte, sowie eine Kinderpuppe, die bis zum Kopf in einer dicken, zu einem Kreis gerollten Schaumstoff-Matte steckt.

Insgesamt drei Figuren tragen das oben beschriebene Hutobjekt (Abb. 101): eine Puppe, deren längliche Gesichtsverdeckung sich aus einer golden schillernden Spiegelfolie bildet. Ein anderes männliches, schwarzes Mannequin, dessen Brust und Genitalbereich Genzken mit silberner Spiegelfolie beklebte. Auf seinem Kopf sitzt eine leuchtende, orangene Rolle mit einem fotografischen Selbstporträt an der Stelle des Gesichts. Im MdM Salzburg und im MMK Frankfurt am Main stand sie in unmittelbarer Nähe zum bereits erwähnten Pärchen, dem liegenden Mann in Gummistiefeln und der dahinter stehenden Figur im Discolook (Abb. 102-104). Auch sie trägt eine zu einem Trichter geformte, knallblaue Rolle über dem Kopf ihres schwarzen Körpers.⁵¹¹ Die Arme der Verhüllten hängen gerade und eng am Körper herunter. Sie rahmen kompositorisch das aus Spiegelfolie gemachte Kleid ein. Besteht die Vorderseite aus silberner Folie, entschied sich Genzken bei der Rückseite für eine goldene Folie, aus der die Künstlerin auch den anfangs beschriebenen Hut kreierte. Genzken formte das Kleid im Stil eines Etuikleides. Demnach sind die Unterschenkel der Figur gut sichtbar. Da der Spiegelfolien-Dress nicht auf Taille geschnitten ist, bilden die Arme und der Körperbereich, den das Kleid verdeckt, ein nach oben aufgestelltes Rechteck. Beide Elemente, die schmale nach oben ragende Rolle und das hoch aufgestellte Rechteck betonen die Vertikale des skulpturalen Körpers. Auch die leicht im Kontrapost sich befindende Beinstellung verstärkt die gen Himmel gerichtete Körperstellung. Der rechteckige Schnitt des glitzernden Gewandes und der steil nach oben steigende schmale Hut lenken den Blick vom Boden zur Decke. Von der Vertikalen wird der Blick weiter in Richtung der liegenden Figur gelenkt, die eine Horizontale bildet. Horizontale und Vertikale ergeben schließlich die geometrischen Figuren Dreieck und Quadrat. Denn Genzken positionierte die Figur so, dass sich die Vertikale, welche die stehende Puppe erzeugt, mit der horizontalen Kompositionslinie des sich auf dem Boden liegenden Mannes kreuzt. Beide Linien zusammen ergeben entweder ein Dreieck (verbindet man die Kompositionslinien auf direktem Weg) oder aber ein Quadrat (verdoppelt man das Dreieck in der Vorstellung) (Abb. 105-106).

Es entsteht ein rechter Winkel, der sich im geometrischen Grundriss des Ausstellungsraumes widerspiegelt. Die Komposition der Figuren sowie der geometrisch-futuristische Look der Stehenden lehnen sich an die Geometrie des Ausstellungsraums an. Unmittelbar wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den architektonischen Umraum gelenkt.

Ähnlich verhält es sich bei einer weiteren Figur, die aus den Schauspielern besonders hervorsticht (Abb. 68): eine Puppe im Jugendalter, die völlig verummmt

⁵¹¹ Wie auch beim orangenen Hut des Kollegen befindet sich an der Stelle des Gesichts ein fotografisches Selbstporträt der Künstlerin.

von einer grau melierten, dicken Schaumstoff-Matte umringt ist. Genzken schlug die Matte so eng um die Puppe und befestigte sie mit einem schwarzen, breiten Klebeband, das der Figur kein Bewegungsspielraum bleibt. Hätte sie wenigstens ein Oberteil an, das es ihr erlauben würde die Arme zu bewegen. Doch Genzken stülpte einen roten, warmen Wollpullover mit Rollkragen so über die Figur, deren Arme eng am Körper herunterhängen, dass der Oberkörper nur statisch bleiben kann. Da der Pullover so dick ist, ist es nicht möglich, feine Konturen des Körpers zu sehen. Auch das Gesicht ist komplett verdeckt. Genzken schlug den Rollkragen bis zur Augenpartie hoch und setzte der Figur eine dunkle Sonnenbrille mit blauem Rand auf. Um auch die Haare des Mannequins unkenntlich zu machen, setzte sie dem Kinderkörper eine schwarze Schirmmütze aus Leder auf.

Da die Stellen verdeckt sind, die den Betrachter dazu verleiten würden, in diesen Schauspielern eine Person zu sehen, wird er dazu animiert, die verpackte Puppe unter formalistischen Gesichtspunkten zu betrachten. Zieht man eine Kompositionslinie entlang der runden Schaumstoff-Matte, entsteht die geometrische Figur des Kreises um die Vertikale der stehenden Puppe (Abb. 106).

Der Kreis vergegenwärtigt die Möglichkeit des menschlichen Körpers, sich im Kreis um die eigene Achse zu drehen. Ferner verweist der Kreis auf den gesamten Raum, den die Skulptur umgibt. Um die formale Beziehung des runden Körpers zu den räumlichen Gegebenheiten sichtbar zu machen, wählte man im von Hans Hollein gebauten MMK in Frankfurt am Main einen ovalen Zwischenraum als Aufstellungsort.

Genzken entschied sich demnach für ein streng geometrisches Outfit, um den Blick des Betrachters auf die Architektur zu lenken und beim Betrachter ein Bewusstsein für den architektonischen Umraum zu erzeugen.

Eine zentrale Rolle für anthropomorphe Architekturtheorien⁵¹² spielt das antike Architekturtraktat des Architekten und Architekturtheoretikers Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) „De architectura libri decem“ („Zehn Bücher über Architektur“, zwischen 22 und 33 v. Chr.), der unter dem römischen Kaiser Augustus tätig war. Im Traktat leitet Vitruv architektonische Maßeinheiten von den Körpermaßen des Menschen ab. Vitruvs anthropomorphes Maßsystem spielt für Genzken, wie ich hier zeigen möchte, eine zentrale Rolle, da auch Genzken den menschlichen Körper unter architektonischen, geometrischen Gesichtspunkten auffasst und demnach als Maßstab für die Wahrnehmung von Architektur nimmt.

Nach Vitruv basiert die Formgebung von Sakralarchitektur auf zwei Prinzipien: Symmetrie und Proportion. Beide würden dem Verhältnis der menschlichen Körperteile zueinander entsprechen. Vitruv versteht Symmetrie nicht etwa als

⁵¹² Zu anthropomorphistischen Architekturauffassungen von der Antike bis zur Moderne, insbesondere zu Vitruvs „Vitruvianischem Mensch“ im folgenden Abschnitt, siehe: Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnese, Bibliopolis 2004. S. 307-344.

Axialsymmetrie⁵¹³, sondern als eine vom menschlichen Körper abgeleitete und festgelegte Maßeinheit, aus der sich ein Maßsystem ergibt. Symmetrie ist laut Vitruv also ein in allen Größen enthaltenes Einheitsmaß, das die Verhältnisse einzelner Glieder zum Ganzen umfasst und bestimmt.⁵¹⁴ Alle nach einem Maß entstandene Dinge sind also, mit Vitruv gedacht, symmetrisch. Der menschliche Körper bietet für Vitruv die Grundlage für Maßeinheiten.⁵¹⁵

Symmetrie ergibt sich aus der Proportion der verschiedenen menschlichen Körperteile. Sie verhalten sich proportional so zueinander, dass sich aus ihnen die geometrische Figur des Dreiecks und des Quadrats gewinnen lässt.

„Ferner ist natürlich der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.“⁵¹⁶

In Vitruvs Beschreibung des „homo ad quadratum“ (Mensch in einem Quadrat) entspricht die Körperhöhe des Menschen genau der Länge seiner waagrecht ausgestreckten Arme. Zieht man also über die Enden der beiden Fingerspitzen eine Linie von der Fußsohle bis zum Kopf, ergibt sich ein Quadrat, das nach Vitruv die Maßeinheit ergibt, von der er die Proportionen der restlichen Körperteile wie Brust, Unterarm, Finger, Hände, Fuß, Zehen, Kopf, Kinn, Scheitel und Gesicht ableitet.

Streckt Vitruvs Mensch seine Arme und Beine auf dem Rücken liegend aus, so ergibt sich aus den in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehenden Körperteilen die geometrische Figur des Kreises (von Vitruv als „homo ad circulum“ (Mensch in einem Kreis) bezeichnet). Vitruv leitet also das Quadrat und den Kreis als zwei Grundformen der Geometrie aus den Proportionen des

⁵¹³ Vgl. auch Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 289.

⁵¹⁴ Vgl. auch Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 289.

⁵¹⁵ Erst mit der Einführung des Meters als Maßeinheit wurde 1875 das am Menschen orientierte Maß durch ein an der Erde orientiertes Maß ersetzt. Zuvor galt das sogenannte siehe: Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Mass aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möneseesee, Bibliopolis 2004. S. 313f.

⁵¹⁶ Vitruv: De architectura libri decem, 3.1.3., zitiert nach: Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Mass aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möneseesee, Bibliopolis 2004. S. 310.

menschlichen Körpers ab.⁵¹⁷

Der menschliche Körper ist für Vitruv nicht etwa ein Modell für die Form des zu bauenden Gebäudes, sondern ein Modell für das Verhältnis verschiedener Maßeinheiten untereinander (nach Vitruv die Symmetrie).⁵¹⁸ Zöllner deutet Vitruvs Figur deswegen als metaphorisch gemeinten Vergleich zwischen der Baukunst und dem Menschen.⁵¹⁹

Der sogenannte „Vitruvianische Mensch“, wie er heute bezeichnet wird, nimmt in der Architekturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts eine zentrale Rolle ein. Die bekannteste Proportionsstudie nach Vitruv ist wohl die von Leonardo (um 1490)⁵²⁰ (Abb. 160). Die Kunst von Leonardo da Vinci nimmt in Genzken's jungen Werken seit Beginn ihrer Arbeit mit Collagetechniken eine auffällig zentrale Rolle ein. In mehreren Interviews (etwa mit Nicolaus Schafhausen, Simon Denny oder auch Wolfgang Tillmans) bekundet Genzken ihre Faszination für das außergewöhnliche Werk des Künstlers. Genzken integriert in etlichen Arbeiten Abbildungen von Leonardos Werks und überblendet sie zum Teil mit fotografischen Selbstporträts oder benennt Arbeiten nach dem Künstler oder seinen Werken. Zu nennen ist beispielsweise die Collage „Mona Isa“ (2010) (Edition in einer Auflage von 120 für die Zeitschrift „Texte zur Kunst“) oder die Skulptur „Leonardos Katze“ (2005). Den Ausstellungstitel „Wind“ (Ausstellung 2008) wählte Genzken unter anderem, da sie so fasziniert gewesen sei von Leonardos Wunsch zu fliegen.⁵²¹ Auch bei der Installation „Oil“ (2007) habe Genzken zunächst in Erwägung gezogen, sie „Leonardo incognito“ zu nennen.⁵²²

Leonardos Zeichnung nach Vitruv entstand in einer Zeit, in der Leonardo gemeinsam mit dem Bildhauer, Maler, Architekten und Architekturtheoretiker Francesco di Giorgio Martini am Projekt für die Mailänder Domkuppel arbeitete. Leonardo besaß das Traktat „Codex Ashburnham 361“ von Francesco di Giorgio, in dem er

⁵¹⁷ Dass die Umsetzung von Vitruvs Idee eines Ideals von menschlichen Proportionen durchaus problematisch ist, zeigen etliche Skizzen, die Architekturtheoretiker im 16. Jahrhundert nach Vitruvs Schema angefertigt haben. Aus diesem Grund fertigten einige Architekten und Architekturtheoretiker im 16. Skizzen nach dem vitruvianischem Modell an, bei denen der Mensch nicht mit gespreizten, sondern mit geschlossenen Beinen auf dem Boden steht (eine Darstellung, die dem antiken und neuzeitlichem Maß, der griechischen sogenannten „kalamos“ entsprach), siehe: Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee, Bibliopolis 2004. S. 316.

⁵¹⁸ Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 287-310, hier S. 290.

⁵¹⁹ Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee, Bibliopolis 2004. S. 311.

⁵²⁰ Die folgenden Ausführungen zu Leonardos Zeichnung basiert auf den Ausführungen von: Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 287-310.

⁵²¹ Denny, Simon: Out To Lunch With Isa Genzken, last modified April 1, 2011. (<http://www.moussmagazine.it/articolo.mm?id=508>).

⁵²² Irgendwann musst du innerlich sagen: „Jetzt ist es okay. Jetzt hast du alles versucht.“ Gespräch zwischen Isa Genzken und Nicolaus Schafhausen, in: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007. S. 157.

Passagen aus Vitruvs Traktat übersetzte.⁵²³ Aus Texten von Leonardo geht hervor, dass er Vitruvs Ausführungen zu seiner anthropomorphen Architekturauffassung eingehend studierte. Seine schriftlichen Zeugnisse geben Aufschluss darüber, inwiefern Leonardo Vitruvs Maßverhältnisse zum größten Teil übernahm, an einigen Stellen jedoch abänderte.⁵²⁴

Seit Erscheinen von Rudolf Wittkowers „Architectural Principles in the Age of Humanism“⁵²⁵ wurde Leonardos Studie nach Vitruv in einem kosmologischen Sinn als Darstellung der Verbindung zwischen Mensch und Welt ausgelegt.⁵²⁶ Da Leonardo um 1490 zum Entstehungszeitpunkt der Zeichnung auch als Architekt tätig war, wird die Skizze auch als Darstellung von Leonardos Zentralbaugedanken der Renaissance gedeutet.⁵²⁷ Bis heute gilt seine Studie exemplarisch für eine anthropomorphe Architekturauffassung⁵²⁸.

Wie führt Leonardo die bedeutungsschwächeren Figuren des „homo ad quadratum“ und des „homo ad circulum“ aus? Bei der zuletzt genannten Figur bestimmt Leonardo den Nabel als den Mittelpunkt, beim Ersteren hingegen den Genitalbereich. Er setzte also den Kreis und das Quadrat so in ein Verhältnis, dass der Kreis nicht im Quadrat oder andersherum erscheint. Vielmehr ragt das Quadrat leicht unterhalb des Kreises heraus. Dafür lenkt die fein gesetzte Schraffur rings um den vitruvianischen Menschen die Aufmerksamkeit auf den Körper. Zöllner zieht deswegen das Fazit, Leonardo hätte ein größeres Interesse an der Genauigkeit der menschlichen Proportionen gehabt, als an der Bedeutung der geometrischen Figuren.⁵²⁹ Leonardo entschied sich dafür, den Vitruvianischen Menschen mit ausgebreiteten Armen in Quadrat und Kreis darzustellen und nimmt in Kauf, dass die geometrischen Figuren des Kreises und des Quadrats sich nicht in einem direkten geometrischen Verhältnis zueinander verhalten.

Auch andere Skizzen der vitruvianischen Figur vom 15. bis ins 19. Jahrhundert (etwa von Cesare Cesarianos, bei dem ein Mann so weit seine Arme und Beine spreizt, dass er letztlich eine ganz unnatürliche Körperhaltung einnimmt)⁵³⁰ zeigen, dass sie nicht eins zu eins übertragen werden kann. Zöllner schlägt deswegen vor, den „homo ad circulum“ als einen Mann in einen Kreis mit geschlossenen Beinen und gerade über den Kopf hochgehaltenen Händen zu interpretieren (Abb. 169). Diese

⁵²³ Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 287.

⁵²⁴ Zu den Abweichungen und Übereinstimmungen von Leonardos Proportionsstudien zum Vitruvianischen Menschen, siehe: Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987. S.77-87.

⁵²⁵ Wittkower, Rudolf: Architectural Principles in the Age of Humanism (Studies of the Warburg Institute 19), London 1949, übernommen von: a.a.O. S. 4.

⁵²⁶ Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987. S.7.

⁵²⁷ A.a.O. S. 77.

⁵²⁸ Vgl. u.a.: Frings, Marcus: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998. (zu Leonardo: S. 291-293).

⁵²⁹ A.a.O. S. 78ff.

⁵³⁰ Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee, Bibliopolis 2004. S. 316.

Darstellung würde einer in der antiken und neuzeitlichen Metrologie gängigen Maßeinheit, dem griechischen „kalamos“, entsprechen. Diese von den Füßen bis zu den Händen gehende Messlatte wurde bis ins 17. Jahrhundert vor allem in der Landvermessung angewandt. (Bis dahin entsprach dieses Standardmaß insgesamt 12 bis 18 Fuß).⁵³¹

Vitruvs Proportionsfigur steht also für eine anthropomorphe Maßeinheit. Ferner betonen der Mann im Quadrat und der Mann im Kreis die für den Architekten wichtigsten Instrumente zu dieser Zeit: den Zirkel und das Winkelmaß.⁵³² Genauso wie Genzken, leitet Vitruv also geometrische Grundfiguren aus den Umrißen des menschlichen Körpers ab.

An dieser Stelle soll deswegen interessieren, in welchem Zusammenhang der Vitruvianische Mensch zu einigen Figuren aus der Schauspielergruppe steht, die aufgrund ihrer geometrischen Kleidung, welche die aufrechte oder liegende Körperhaltung betont und die geometrischen Formen des Ausstellungsraums wiederholen, in einer formalen Beziehung zum architektonischen Umraum stehen. Wie beim vitruvianischen Menschen, leitet Genzken das Quadrat, das Dreieck und den Kreis als zwei Grundformen der Geometrie aus den Proportionen des menschlichen Körpers ab. Zieht man eine Linie entlang der um eine der Kinderpuppen gerollten Matte, entsteht ein Kreis. Vervollständigt man die Komposition der stehenden und liegenden Figur, bilden sich ein Dreieck und ein Quadrat.

Diese „Schauspieler“ weisen deswegen eine erstaunliche Nähe zum vitruvianischen Menschen und seiner Verkörperung eines anthropomorphen Architekturverständnisses auf. Was bedeutet es, wenn sich eine zeitgenössische Künstlerin auf eine antike, in der frühen Neuzeit wieder aufgegriffene anthropomorphe Architekturauffassung bezieht? Welches Interesse verfolgt Genzken mit der geometrischen Konzeption der Kleidung und der kulturell besetzten Konnotation von Alltagskleidung? Ihr geht es hier nicht darum, die Proportionsfigur des menschlichen Körpers als Symbol für den Makro- und Mikrokosmos darzustellen.⁵³³ Genzken geht es auch nicht darum, Aussagen über eine spezifische anthropologische Auffassung des Menschen zu treffen. Wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, teilt Genzken den humanistischen Ansatz, den Menschen ins Zentrum der Welt zu stellen. Auch in Genzkens Werk steht von Anfang an der Mensch im Fokus ihrer Kunst. Ist es auf der einen Seite die formale Gestalt des menschlichen Körpers, ist es auf der anderen Seite der in einer spezifischen, gegenwärtigen Lebenswelt verortete Mensch, dem Genzkens Interesse gilt. An dieser Stelle soll vor der Folie von Leonardos vitruvianischem Menschen im Vordergrund stehen, inwiefern unsere architektonische

⁵³¹ A.a.O. S. 316f.

⁵³² A.a.O. S. 319

⁵³³ Der Kunsthistoriker Rudolf Wittkower rezipierte den vitruvianischen Menschen in „Architectural Principles in the Age of Humanism“ (1949) zu einem Symbol mikrokosmologischer Welterschließung. Seitdem gilt Vitruvs Proportionsfigur als eine der zentralen Formeln für das Architekturverständnis des 15. und 16. Jahrhunderts, siehe: Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987. S.3ff.

(und dementsprechend städtebauliche) Umwelt nur wahrgenommen werden kann, da der menschliche Körper selbst geometrisch aufgebaut ist. Für Genzken ist er der Ort, von dem architektonische Grundformen abgeleitet sind. Er ist also Maßstab für Größenverhältnisse und unsere Umwelt sowie dafür, sich selbst in Relation zu anderen architektonischen Maßen wahrzunehmen; ein Gedanke, den schon „Marcel“ mit seinem architektonisch skulpturalen Körper verdeutlicht.

In welchem Zusammenhang genau stehen die „Schauspieler“ zum architektonischen Umraum? Das Motiv der liegenden und stehenden Figur kann Aufschluss geben. Ersteres ist ein Motiv, das im Genzkenschen Oeuvre seit 2007 vorkommt: 2007 in der Venedig-Installation, 2009 in der Arbeit „Poverty“ und nun 2014 erneut bei den Schauspielern. Ich möchte zeigen, dass Genzken das Motiv der liegenden Figur wählt, damit sich der Betrachter in die Perspektive des Liegenden hineinversetzt, um genau die oben beschriebene Erfahrung zu machen, dass nämlich die (architektonische) Umwelt nur wahrgenommen werden kann, weil der menschliche Körper mit seiner vertikalen und horizontalen Ausrichtung durch Arme und Beine geometrisch aufgebaut ist. Diese körperliche Strukturiertheit bildet den Ausgangspunkt und die Grundlage für körperliche Wahrnehmung.

Genzken hat biographische Beweggründe für die Wahl des auf dem Rücken liegenden Menschen. Denn 1973 führt sie, wie in Kapitel 2.2. erläutert, in der Galerie Konrad Fischer eine Performance von Bruce Naumans Performance „Two Exercises“ (1973) aus.⁵³⁴ An sieben Tagen (vom 30.7.-4.8.1973 je eine halbe Stunde mit einer kurzen Pause) setzte sie zwei von Nauman angegebene Handlungsanweisungen für Meditationsübungen um (Exercise A und Exercise B), die darauf abzielen, ein Gefühl für den Raum zu entwickeln und ihn sowie den eigenen Körper bewusst wahrzunehmen. Der Ausführende sollte sich auf sein räumliches und begrenztes Sehvermögen konzentrieren. Bestand die erste Übung darin, den Raum auf dem Bauch liegend wahrzunehmen, sollte der Meditierende bei der zweiten Aufgabe auf dem Rücken liegend erfasst werden. „Lie on your back on the floor near the center of the space and slowly allow the floor to rise up around you. [...] In B. begin to deemphasize peripheral vision – become aware of tunneling of vision – so that the edges of the room and begin to sink below the edges and finally under the floor.“⁵³⁵ Genzkens Schilderungen ihrer Erfahrungen, die sie während der Performance machte, wurden 1974 in der von Benjamin H.D. Buchlohs herausgegebenen Zeitschrift „Interfunktionen“ abgedruckt (Abb. 22-23).

„2. Tag Übung B: Diesmal hatte ich den Boden beidseitig im Blickfeld. Langsam verschwammen die Kontraste zwischen Wänden und Fußboden; der Boden nahm eine neblige graue Farbe an. Es entstand der Eindruck, dass sich der Boden insgesamt minimal anhob. [...]

4. Tag Übung B: [...] Ich hatte den ganz starken Eindruck, dass sich der Boden

⁵³⁴ Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 21ff., siehe auch: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006. S. 125.

⁵³⁵ Handlungsanweisung von Bruce Nauman, Exercise B von „Two Exercises“, abgedruckt in: Interfunktionen 11, 1974, hrsg. von Benjamin H.D. Buchloh. S. 122.

gleichzeitig von beiden Seiten her in meinem Körper in der Linie des Rückgrates konzentrierte und sich mit mir an hob. [...]

7. Tag Übung B: [...] Bei dieser Übung hatte ich nach kurzer Zeit das Gefühl, ein Teil des Bodens zu sein, bzw. dass der Boden durch mich hindurchgeht. Ich fühlte mich mit dem Boden flächig konzentriert und deutlich angehoben. [...]

Die Übungen hatten eine wirkliche Schwierigkeit: die gedankliche Konzentration. Dabei bediente ich mich der von Nauman vorgegebenen Mittel, die Begrenzung des Raums zu erfassen, obwohl man sie nicht wirklich sehen konnte. Dann stellte ich mir also vor, ich versänke in diesem Raum. Der Körper wurde fühlbar schwer und schwerer, zuerst die Arme und der Kopf. Der Boden schien sich an den Seiten des Körpers zu teilen und ich fühlte mich zeitlupenhaft sinken. Ich glaubte tatsächlich ganz langsam tiefer zu sein, als der Boden, auf dem ich lag. Unklar blieb, ob ich nun wirklich sank oder ob ich schwebte.⁵³⁶

Was sagen diese Schilderungen über Genzkens Motivwahl der liegenden Figur aus? In welchem Zusammenhang steht der vitruvianische Mensch mit diesem Motiv? Genzken nutzt die Eigenschaft der lebensgroßen⁵³⁷ Puppe, Projektionsfläche für den Betrachter zu sein. Denn steht man neben oder vor der liegenden „Person“, stellt man sich unmittelbar vor, was der Liegende aus seiner Position sieht und welches Körpergefühl er hat. Man imaginiert sich also in die Puppe hinein und verlebendigt die eigentlich tote Materie des Puppenkörpers. Man macht die Erfahrung, dass sich die Horizontale des liegenden Körpers in der Horizontalen des Bodens und der Decke wiederholt. Der Betrachter wird visuell auf den Umraum aufmerksam, kann ihn aber auch körperlich wahrnehmen, da die Geometrie des Raumes in der Geometrie des eigenen Körpers angelegt ist. Der Raum wird hier mittels Vorstellungskraft erfahrbar.

Darüber hinaus verweist auch die geometrische Figur des Dreiecks, Quadrats und des Kreises, die sich aus der Komposition der Puppen sowie aus der den Körper verdeckenden geometrischen Kleidung ergeben, auf die Geometrie des umliegenden Ausstellungsraumes. Wie es auch bei „Marcel“ der Fall ist, wiederholt sich die durch ihre „Kleidung“ betonte geometrische Komposition der Figuren im Grundriss des rechteckigen Ausstellungsraums. Auf den Ausstellungsraum wird man demnach nicht nur aufmerksam, wenn man sich vorstellt, welches Raumgefühl man hätte, wenn man mit den Augen der liegenden Puppe sehen könnte, sondern auch wenn man die durch die Kleidung betonte geometrisch angelegte Komposition der Puppen auf den Ausstellungsraum überträgt.

⁵³⁶ Isa Genzken: Interfunktionen 11, 1974, hrsg. von Benjamin H.D. Buchloh. S. 126f.

⁵³⁷ Wie in Kapitel 2.2. herausgestellt geht der Minimal-Art-Künstler Robert Morris mit seinen oftmals lebensgroßen Skulpturen vom menschlichen Vermögen aus, über ein Bewusstsein für Größenverhältnisse zu verfügen, das sich immer im Vergleich zwischen der eigenen Körpergröße und dem Gegenüber konstituiert.

(Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 102.). Folgt man Morris Verständnis von lebensgroßen Objekten, eignet sich die auf den menschlichen Körper abgestimmte lebensgroße Schaufensterpuppe deshalb vorzüglich, um erstens als Identifikationsfigur zu dienen und zweitens um räumliche Gegebenheiten sichtbar zu machen.

Ein Vergleich zu Kostümen von Oskar Schlemmer soll diesen architektonischen Bezug veranschaulichen, in dem einige der Outfits von Genzkens Schauspieler stehen.

3.2.2.1. Oskar Schlemmers Figurinen

„[...] ein großes Thema [in der Kunst bleibt] uralte, ewig, neu, Gegenstand der Bilder aller Zeiten: der Mensch, die menschliche Figur. Von ihm ist gesagt, dass er das Maß aller Dinge ist.“⁵³⁸

Im ersten Hauptteil dieser Arbeit wurde dargestellt, dass Genzkens Werk von Anfang an eine Verbindung zur Kunst des Bauhauses ausweist. Ist es bei ihren architektonischen Skulpturen die Bauhaus-Architektur, so steht bei den Schauspielern das medienübergreifende Werk Oskar Schlemmers im Vordergrund, ein Künstler, der die Bauhausbühne am Bauhaus in Dessau leitete. Sein Werk ist von einem hohen Interesse an der menschlichen Figur geprägt. Wie für viele Avantgarde-Künstler, war für Oskar Schlemmer die (Erneuerung) des Menschenbildes Gegenstand und Herausforderung seines künstlerischen Schaffens. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen blieb die menschliche Figur Hauptmotiv seines medienübergreifenden Oeuvres.⁵³⁹ Der Mensch sei „einerseits ein Organismus aus Fleisch und Blut, andererseits auch der Träger von Zahl und „Maß aller Dinge“ (Goldener Schnitt)“.⁵⁴⁰

Die Kunst Oskar Schlemmers, insbesondere seine Kostümentwürfe für das „Triadische Ballett“ (Uraufführung 1922) und für die Bauhaustänze⁵⁴¹, bietet sich in ausgezeichneter Weise zum Vergleich zu Genzkens Schauspielern an: Zum einen weisen seine Kostüme eine hohe formale Ähnlichkeit zu einigen geometrisch verpackten Schauspielern auf. Zum anderen verfolgen sie ein ähnliches Ziel, den Träger der Kleidung mit dem kubischen, planimetrischen und stereometrischen Umraum zu verbinden.

Schlemmers Verständnis des menschlichen Körpers und dessen Raumbezug bringt er im Traktat „Mensch und Kunstfigur“⁵⁴² in eine sprachliche Form. Es handelt sich um eine bühnentheoretische Schrift. Sie bildet die Grundlage für Schlemmers Arbeit als Bildender Künstler, Bühnengestalter und Theatermacher. Der Text erschien mit

⁵³⁸ Oskar Schlemmer, in Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, undatiert [Juni 1923], zitiert nach Tut Schlemmer (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher. Stuttgart 1977, übernommen von: Zweite, Armin: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 13.

⁵³⁹ Vgl. Krystof, Doris: Bühnentheorie und Unterricht am Bauhaus, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 194.

⁵⁴⁰ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 12.

⁵⁴¹ Raum-, Formen-, Gesten- und Kulissentanz, Baukastenspiele, Metall-, Glas-, Stäbe- und Reifentanz, siehe: <http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/lehre/unterricht-oskar-schlemmer>, [Stand: 5.8.2015].

⁵⁴² Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7-20.

einem theaterreformatoren Interesse⁵⁴³, zwei Jahre nachdem Schlemmer die Bühnen-Abteilung am Bauhaus von Lothar Schreyer übernommen und in Dessau weiterentwickelt hatte.⁵⁴⁴ Seine Überlegungen basieren auf seiner Arbeit für das „Triadische Ballett“, die bereits 1916 in Stuttgart begann.

Das Traktat kann als Versuch gelesen werden, die Grundelemente des Theaters kenntlich zu machen und eine zeitgemäße Umsetzung in einer technisierten Zeit für sie zu finden. Schlemmer führt sie auf Mittel der Bildenden Kunst zurück: Raum, Form und Farbe. „Zeichen der Zeit“ seien die Mechanisierung, Technik und Erfindung sowie die Abstraktion.⁵⁴⁵

Im Medium des Tanzes sieht Schlemmer eine künstlerische Form, die sich aus den Gesetzen des Raums, des menschlichen Körpers, der Farbe und der Form ergibt. Der ideale Tänzer sei der Mechanische, der hinter einem „Organismus der Mechanik“⁵⁴⁶ zurücktritt. Denn sein Menschenbild ist, ganz im Sinne von Bauhaus, von einer technizistischen Fortschrittsgläubigkeit geprägt. Der natürliche Mensch soll an den abstrakten Raum angepasst werden, dies geschähe auf der abstrakten Bühne.⁵⁴⁷ Sein Bühnenkonzept veranschaulicht die Gesetze des kubischen Raums, die aus einem unsichtbaren Liniennetz von planimetrischen und stereometrischen Beziehungen bestehen würden.⁵⁴⁸

„Die Gesetze des organischen Menschen (...) liegen in den unsichtbaren Funktionen seines Inneren: Herzschlag, Blutlauf, Atmung, Hirn- und Nerventätigkeit. Sind diese bestimmend, so ist das Zentrum der Mensch, dessen Bewegungen und Ausstrahlungen einen imaginären Raum schaffen. Der kubisch-abstrakte Raum ist dann nur das horizontal-vertikale Gerüst dieses Fluidums. Diese Bewegungen sind organisch und gefühlsbestimmt.“⁵⁴⁹

Um den organischen Körper des Menschen mit den kubischen Gesetzen des Raumes zu verbinden, schafft Schlemmer nun geometrische Kostüme für eine abstrakte Bühne, die beide den planimetrischen, geometrischen Gesetzen des Raumes folgen. Sie sollten die Gesetze zwischen Mensch und Raum, Mensch und Bewegung, sprich den Raum als Resultat einer leiblichen Wahrnehmung, sichtbar machen.

Das Kostüm sollte formal so beschaffen sein, dass es die geometrische Veranlagung des menschlichen Körpers (Länge, Breite, Achse, ovale Form des Kopfes etc.) betont.

⁵⁴³ Vgl. Cornelia Ackers: Dilettantismus und „Strenge Regularität“. Prinzipien der gegenwärtigen Schauspielerausbildung und Oskar Schlemmers bühnenpädagogische Konzeption. München 1996. S. 215-268.

⁵⁴⁴ Vgl. Hans M. Wingler: Vorwort, in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 6.

⁵⁴⁵ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7.

⁵⁴⁶ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 12.

⁵⁴⁷ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher Nr. 4, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7-20, hier S. 13.

⁵⁴⁸ A.a.O.

⁵⁴⁹ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher Nr. 4, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7-20, hier S. 15.

Insgesamt vier Typen charakterisieren die skulpturalen Körper⁵⁵⁰: 1. Das mit kubischen Formen gestaltete Kostüm, das die „Gesetze“ des kubischen Raums sichtbar macht. 2. Das an die Gliederpuppe angelehnte Kostüm als Bild für die „Funktionsgesetze des menschlichen Körpers im Raum“. 3. Das durch runde Formen wie Schnecke oder Spirale sich auszeichnende Outfit, das die rotierende Bewegung des menschlichen Körpers im Raum veranschaulicht und 4. Das Kostüm, das für den entmaterialisierten Körper steht und eine „metaphysische Ausdrucksform“ verkörpert: die Sternform der Hand, die Endlosschleife (verbildlicht in verschlungenen Armen) oder die Kreuzform von Schulter und Rückgrat.

Schlemmers Figur des „Tänzersmenschen“ vereint den organischen Körper, seine mechanischen Bewegungen und die „Gesetze“ des Raumes. Der Tänzersmensch würde also den Gesetzen des Körpers als auch den Gesetzen des Raumes folgen und beide mithilfe des Kostüms vereinen. Im Tanz sollten sowohl die körperlich biologischen Gesetze des Körpers als auch die Gesetze des Raumes visualisiert werden. (Der Tanz sollte allerdings keine exponierte Stellung erhalten. Vielmehr strebte Schlemmer eine Gleichrangigkeit der gestalterischen Elemente (Bühnenbild, Tanz, Kostüm, Musik) an).⁵⁵¹

Dass sich Schlemmers Kostüme an die formale Beschaffenheit der Glieder- und Marionettenpuppe anlehnen, zeigen vor allem seine Kostüme des Triadischen Balletts. Sie sind so konzipiert, dass sie die natürlichen Bewegungen des Menschen einschränken, ihm keinen Raum zu Improvisation lassen.⁵⁵² Vielmehr geben sie ihm statische, festgelegte Bewegungen vor.⁵⁵³ Die Person des Tänzers tritt hier zugunsten einer mechanischen Tänzerfigur zurück. Träger des Kostüms und der Marionettenspieler werden eins. Der Tanz ergibt sich aus den Bewegungen, die das Kostüm vorgeben.

Das „Triadische Ballett“ wurde am 30. September 1922 im Württembergischen Landestheater in Stuttgart uraufgeführt. Mit der finanziellen Unterstützung des Tänzerhepaares Elsa Hötzel und Albert Burger und der technischen Hilfe von Schlemmers Bruder Carl, entstehen die Kostüme.⁵⁵⁴ Der Titel „Triadisch“ beinhaltet die Einheit von Form, Farbe, Raum und Höhe, Tiefe, Breite sowie Quadrat, Kreis, Dreieck oder „Tanz, Kostüm und Musik“⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher Nr. 4, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7-20, hier S. 16f.

⁵⁵¹ Andreas Bossmann: Theaterreform – Lebensform, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 22-30, hier S. 24.

⁵⁵² Vgl. Andreas Hüneke: Entfesselung durch Fesselung. Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und seinem Umkreis, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 41-45, hier S. 43.

⁵⁵³ Doris Krystof deutet die durch die geometrischen Formen der Kostüme zustande kommenden schematischen Bewegungen als Indikatoren für eine Auffassung des Künstlers, die auf die mittelalterliche Beziehung von Mikro- und Makrokosmos zurückgehe. (Krystof, Doris: Bühnentheorie und Unterricht am Bauhaus, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 194.

⁵⁵⁴ Maria Müller: Das Triadische Ballett, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 156-161, hier S. 156.

⁵⁵⁵ Oskar Schlemmer, zitiert nach: a.a.O.

In drei Szenen bewegen sich die kostümierten Tänzer auf drei unterschiedlich gestalteten Bühnen (in Gelb, Rosa und Schwarz).

Von den ursprünglich 18 Kostümen sind bis heute neun erhalten, die Schlemmer 1939 in einer New Yorker Ausstellung zeigte. In New York blieben sie bis Kriegsende erhalten.⁵⁵⁶ Heute befinden sich die Originale in der Staatsgalerie Stuttgart. Sie werden auf den sogenannten Figurinen, eigens von Schlemmer angefertigten Figuren, präsentiert.

Drei der Figurinen bieten sich aufgrund ihrer erstaunlichen Ähnlichkeit zum Vergleich mit den Schauspielern von Genzken an, die im letzten Kapitel als Beispiel für Figuren dienten, deren verpacktes Design einen Bezug zum Umraum herstellten: „Der Taucher“ (Abb.170), „Figur mit Kugelarmen“ (Abb. 172) und „Weißer Tänzer“ (Abb. 173). Das erste Kostüm entspricht dem dritten Kostümtypus aus Schlemmers Traktat „Mensch und Kunstfigur“. Dieser Typus veranschaulicht die rotierenden Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum. Die beiden letzteren Figurinen verkörpern hingegen den ersten Typus, der die kubischen Gesetze des umliegenden Raums sichtbar macht. Alle waren für den ersten Part auf der gelben Bühne vorgesehen.

Das Kostüm des Tauchers verhüllt den Körper des Trägers so, dass er nur noch erahnt werden kann. Kopf, Arme und Beine verschwinden unter einem voluminösen, clownesken Ganzkörperanzug. Das Gesicht des Tänzers versteckt sich hinter einer silbernen Maske mit schwarzen runden Öffnungen für Mund und Augen. Sie erinnert an den Kopf von Robotern, deren Gesichter keine Merkmale aufweisen, die auf menschliche Regungen schließen lassen. Weiter geht es mit einem weit ausladenden schwarzen Reifen unterhalb des Kinns, der die Form eines Lampenfußes hat. An ihm hängen circa einen halben Meter lange orangene Kordeln herunter, an denen gelbe zitronen- oder glühbirnenförmige Elemente befestigt sind. Unter diesen beweglichen Teilen müssten die Arme des Tänzers verborgen sein. Sie sind nicht zu sehen. Stattdessen schließt das Kostüm mit zwei horizontal schwarz-weiß gestreiften Hosenbeinen ab, die allerdings so einen weiten Möhrenschnitt haben, dass die Beine des Trägers nicht zum Vorschein kommen. Geht man nur von den Umrisslinien aus, so erhält das Gewand die Form eines Kegels. Die kreisförmige Rundung ist also zentrales Charakteristikum dieser Figurine.

Welche formalen Gemeinsamkeiten weisen die „Schauspieler“ zu Schlemmers Figurinen auf? Auch Genzkens Figur in Rolle (Abb. 107) zeichnet sich durch einen kreisförmigen, runden Look aus. Sind es beim „Taucher“ die Beine des Trägers, die sichtbar machen, dass es sich um eine menschliche Gestalt unter der Verhüllung handelt, so erkennt man den menschlichen Körper bei Genzkens Figur an den Schemata des unter einem roten Rollkragenpullovers versteckten Oberkörpers und Gesichts. Wie bei Schlemmer ist der Kopf der Puppe verhüllt, nicht unter einer Maske, aber unter Mütze, Sonnenbrille und Kragen des Pullovers. Der Rest des Kinderkörpers befindet sich in der eng um den Leib geschlungenen dicken Schaumstoff-Matte. Sie verleiht der Puppe einen ähnlich runden Umriss wie Schlemmers Taucher seinem Tänzer. Beide suggerieren eine Rundumansicht und

⁵⁵⁶ A.a.O., S. 161.

verweisen auf die Fähigkeit des Körpers, sich drehend seinen Umraum zu erschließen. Beide Kostüme sind demnach nicht darauf ausgerichtet, auf den Träger zu verweisen, sondern auf eine geometrische Form aufmerksam zu machen, dem Kreis, der sich dann ergibt, wenn der menschliche Körper eine Grundbewegung ausführt, nämlich sich um die eigene Achse dreht.

Auch eine andere Kinderpuppe aus der zweiten Schauspielergruppe (Abb. 108) weist eine erstaunliche Ähnlichkeit zum „Taucher“ auf. Sie trägt einen schwarzen, massiven Rugbyhelm mit einem gelben Gitter vor dem Gesicht. Auch er verleiht der Gestalt etwas roboterhaftes, da das Individuum hinter seiner Maskerade verschwindet. Unter einer locker über den Schultern hängenden schwarzen Strickjacke in Erwachsenengröße, die ebenfalls die Arme des Kindes verdeckt, trägt die Puppe eine knallorangene Schwimmweste. Unter einem Gurt steckt auf der Brust offensiv ein Reisepass. Er weckt den Impuls beim Betrachter nachzuschauen, mit wessen Identität man es denn bei der verummten Gestalt zu tun hat. Auch das Geschlecht des Kindes ist nicht auszumachen. Denn es trägt abschließend einen aus silberner Spiegelfolie kreierte Rock in Etuiform. Ist es bei der Figur in der Rolle die kreisförmige Umrisslinie, so ist es bei dieser Figur die roboterartige Maske und die Betonung des Oberkörpers, die eine formale Ähnlichkeit zum „Taucher“ aufweist. Beide Körper verschwinden wie bei Schlemmers Figurine fast vollständig unter ihrer voluminösen Verpackung.

Anders verhält es sich bei der „Figur mit Kugelarmen“ (Abb. 109). Sie bietet sich aufgrund ihrer langen ovalen Kopfform zum Vergleich mit einigen der „Schauspieler“ an, die lange Hutobjekte über den Kopf gestülpt haben. Der menschliche Körper verschwindet nicht. Das hautenge Kostüm bildet ihn vielmehr akzentuiert heraus. Zu einem weißen, engen Ganzkörperbody, der an der Brust mit blau roten Punkten bestückt ist und an der Hüfte von einem lilafarbenen Ring eingefasst wird, trägt die Figur an der rechten Hand eine lilafarbene und an der linken Hand eine rote große Holzkugel. Passend dazu hat der Tänzer am linken Fuße einen roten Balletschuh und am rechten einen lilafarbenen. An dieser Stelle soll aber primär die stark gen Himmel strebende ovale Maske interessieren, die der Tänzer komplett über den Kopf gestülpt trägt. Die Gesichtszüge sind auf dem weiß bemalten Gesicht schemenhaft nachgezeichnet, die Stirn ist um ca. dreißig bis vierzig Zentimeter zu einer länglich, schmalen und silbernen Kegelform erweitert.

Die Kopfform zu verlängern ist eine künstlerische Technik, die Genzken bei einigen (oben bereits erwähnten) Schauspielern einsetzt. Auf der weitestgehend nackt belassenen schwarzen Puppe, deren Brust und Geschlechtsteil Genzken mit Silberstreifen verklebte, thront beispielsweise ein langer, schmaler, leicht in Kegelform aufsteigender Hut in Orange. Ähnlich wie bei Schlemmers Kostüm, positionierte ihn Genzken komplett über dem Kopf. Beide Figuren betrachtet man deswegen unter formalistischen Gesichtspunkten und nicht als individuelle „Personen“. Die Verlängerung des Kopfes bewirkt, dass man von der Figur hoch zur Decke schaut. Denn der lange schmale Hut betont die Vertikale des menschlichen

stehenden Körpers. Schlemmers und Genzkens Kostüme mit Kopfverlängerungen veranschaulichen somit beide die Grundform des aufrecht stehenden oder sitzenden menschlichen Körpers: die Vertikale. Sie stellt eine Verbindung des Körpers mit dem über dem Kopf liegenden Raum her, der architektonischen Decke, aber auch dem Himmel. Die Vertikale verkörpert, dass der Mensch mit den Füßen mittels Schwerkraft auf dem Boden steht und mit dem Kopf gen Himmel zeigt; eine Grundeigenschaft des menschlichen Körpers, die sich banal anhört, aber nicht selbstverständlich ist.

Auch das Kostüm des Weißen Tänzers (Abb. 110) besteht aus geometrischen Elementen. Sie verhalten sich so zueinander, dass der Körper des Tänzers einer aus lauter Einzelteilen sich zusammensetzenden Gliederpuppe gleicht. Arme, Beine und Oberkörper werden durch blaue Reifen an den Schultern und der Hüfte sowie einem von vorne rechteckig erscheinenden Ring, in dem der Oberkörper steckt, abgetrennt.

Die im letzten Kapitel analysierte Puppe mit blau-gelbem Hut, die den Gegenpart zur liegenden Figur bildet, bietet sich hier zum Vergleich an; nicht unbedingt, da sie ein strikt geometrisch durchkomponiertes Outfit trägt. Dafür lockert die leger um die Schulter gebundene karierte Woldecke den Look zu sehr auf. Allerdings weist das aus Spiegelfolie bestehende kurze Kleid im Etuisschnitt die geometrische Figur des Rechtecks auf; eine mathematische Grundform, die sich in der umgebenden Architektur des kubischen Ausstellungsraumes widerspiegelt. So wiederholt sich die untere Kante in der Horizontalen des Bodens, die obere hingegen in der der Decke und die beiden Außenkanten in den vertikalen Linien der Wände. Auch hier verweisen also die Kostüme auf die Verbindung des geometrischen Aufbaus der menschlichen Gestalt mit dem architektonischen Umfeld.

Welche Rückschlüsse lassen die formalen Übereinstimmungen der „Schauspieler“ mit Schlemmers Figurinen zu? Sowohl Genzken als auch Schlemmer verpacken den menschlichen Körper mittels Kostüm und Verkleidung so, dass sein Träger weitestgehend unkenntlich gemacht wird. Beide designen Kostüme mit geometrischen Formen (wie dem Kreis, dem Rechteck oder dem Kegel), die einen Bezug zum kubischen Umraum aufweisen. Sie machen auf ihn aufmerksam und verdeutlichen den formalen Bezug, in dem der menschliche Körper zur Architektur steht. Beide stilisieren also die menschliche Figur und verstehen den Raum als gesetzgebend für die Situation des menschlichen Körpers in ihm.

Bei Schlemmer wirkt das Kostüm erst in voller Erscheinung, wenn der Tänzer die vom Design vorgegebenen Bewegungen auf der abstrakten Bühne ausführt. Trotz Gleichrangigkeit von Form, Farbe, Bewegung und Musik ist die Bewegung Teil der Gesamtinszenierung und die adäquate Wirkung des Kostüms ohne sie nicht zu denken. Genzkens Schauspieler stehen hingegen statisch. Hier ist es die Bewegung des Betrachters, die dazu beiträgt, die Kleidung von allen Seiten zu betrachten.

Schlemmer und Genzken verorten den Menschen jeweils als Teil einer bestimmten Kulturgeschichte. Mit der zunehmenden Technisierung der Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts machte man die kollektive Erfahrung, dass der menschliche Körper ersetzt wird durch Maschinen und Prothesen, die Arbeitsvorgänge und die Fortbewegung beschleunigen.⁵⁵⁷ Der Körper wurde als natürlich und artifiziell zugleich wahrgenommen. Vor allem für Bildende Künstler, unter anderem für Schlemmer, wurde er zu einer verfügbaren Sache. Er wurde als künstlerisches Material entdeckt, das deformiert, transformiert oder etwa demontiert werden konnte.⁵⁵⁸ Der sich natürlich bewegende Körper verschwand zugunsten der mechanisch funktionierenden Puppe.

Die „Schauspieler“ hingegen verorten den Menschen als jemanden, der eingebettet ist in technikaffine Subkulturen wie etwa der Techno- und Schwulenszene, ohne aber die formale Konzeption der menschlichen Figur und ihren Bezug zum Umraum zu vernachlässigen. Geometrische Outfits tauchen seit den 80er Jahren verstärkt in der elektronischen Popmusik auf. Zu erwähnen sind an dieser Stelle beispielsweise Bühnenausfits von Stars, etwa die minimalistischen Kostüme der Pet Shop Boys, Kansai Yamamos Kostüme für David Bowie, Madonnas Spitz-BH-Bustiers (designt von Paul Gaultier) oder Lady Gagas extravagante, oftmals futuristisch wirkende Bühnenkleidung. Mittels geometrischer Formen verkörpern sie den regelmäßigen Rhythmus der Musik, machen den Körper zu einem Kunstkörper und den Performer zu einer Kunstfigur. Genzken interessiert sich für diese subkulturellen Modephänomene. Ihr Interesse gilt allerdings auch dem architektonischen Bezug, den ihre Kostüme zum Umraum herstellen. Denn ihre geometrischen „Kostüme“ verändern die Umriße des menschlichen Körpers nicht gravierend, sondern betonen vielmehr seinen geometrischen Aufbau. Genzken stellt deswegen den menschlichen Körper als Bezugspunkt für subkulturelle Modeerscheinungen dar. Schlemmers und Genzkens „Kostüme“ machen den Raum aber auch mittels Kostüm als Resultat einer leiblichen Wahrnehmung sichtbar. Die Künstlerin stellt den Körper demnach zugleich als Maßstab für die Wahrnehmung der architektonischen Umwelt zur Schau.

⁵⁵⁷ Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 65-93, hier S. 66.

⁵⁵⁸ A.a.O.

3.3. Installation: Steuerung des Betrachters – Intermedialität – Ort

In diesem Kapitel soll deutlich werden, welchen Einfluss die installative Präsentationsform der „Schauspieler II/III“ auf die Wahrnehmung des Betrachters hat. Wie wirkt sich der auf eine körperliche Aktivierung des Betrachters abzielende, intermediale und auf den Ausstellungsort verweisende Charakter der Arbeit auf die Rezeption des Betrachters aus?

Genzkens „Schauspieler II/III“ bestehen aus drei Elemente: den frei im Raum stehenden Schaufensterpuppen, den Wandcollagen und den bebilderten Bodenplatten. Bis auf die Decke sind also alle Bestandteile des kubischen Ausstellungsraums bespielt; Wand, Bodenfläche und das Raumvolumen. Die „Schauspieler II“ wurden in Salzburg neben dem Treppenhaus und einem kleinen Vorraum hauptsächlich in einem Ausstellungsraum gezeigt. Da es sich bei der Frankfurter Version um die erweiterte Fassung der Installation handelt und kleine Gruppen der Puppen auf verschiedene Räume aufgeteilt waren, was die Steuerung des Rezeptionsvorgangs komplexer werden lässt und den Aktivitäts- und Handlungsspielraum des Betrachters verstärkt, wird sie in diesem Kapitel Gegenstand der Untersuchung sein.

Im Gegensatz zu einem einzeln präsentierten Gemälde oder einer allein stehenden Skulptur sind Installationen auf einen oder mehrere Räume verteilt. Der Begriff der Installation⁵⁵⁹ entwickelte sich in den 60er Jahren in Zusammenhang mit installativen Kunstformen wie der Minimal Art und Konzeptkunst. Er geht zurück auf den Ansatz der klassischen Moderne, den realen (Ausstellungs-)Raum als Kunstraum erfahrbar werden zu lassen. Nicht nur die künstlerische Handlung, sondern auch die Handlung des Betrachters, zu der mit installativen Mitteln aufgefordert wird, steht im Zentrum der ästhetischen Erfahrung. In der Installation wird der Raum zum Teil der künstlerischen Arbeit.⁵⁶⁰

Anders als in Salzburg durchlief der Besucher in Frankfurt insgesamt sechs Räume, um die Installation vollständig zu sichten. Im von Hans Hollein erbauten Museumsbau reihten sich die einzelnen Räume nicht hintereinander. Vielmehr erlaubte die offene Raumstruktur, dass fast alle Räume von einem zentralen, mittleren Raum aus zugänglich und durch die Bildachsen von dort schon zu sehen waren. Er war der erste Raum, auf den man beim Betreten der Ausstellung traf. Neben der Bodenarbeit, die in Salzburg im Treppenhaus präsentiert wurde, stand die Dreiergruppe von Puppen im Kinder- und Jugendlichenalter (Abb. 111). Rechts daneben folgte ein mittelgroßer Raum mit drei an der Wand hängenden Collagen (O.T., 2014) und sechs der Schauspieler, die schon in Salzburg mit dabei waren (1-3, 5-7) (Abb. 112). Den daran anschließenden Zwischenraum durchlaufend, in dem sich die Figur in der Rolle befand, stieß man auf den größten Raum der Installation (Abb. 113). In drei Kreisen standen die neu für die Ausstellung produzierten Puppen, die

⁵⁵⁹ Flach, Sabine: Installation, in: van den Berg, Hubert, Walter Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009. S. 145.

⁵⁶⁰ A.a.O.

„Schauspieler III“. Genzken verteilte sie auf die drei Enden des dreieckigen Raums. Er war der größte von allen Räumen in der Ausstellung. Die drei Gruppen wurden gegenüber von vier Collagen positioniert, den „Briefmarken I-IV“ (2014). Figuren im Kinder- und Erwachsenenalter wechselten sich ab. Anders als im vorherigen Raum, der es jedem selbst überließ, ob man sich von rechts oder links den einzelnen Figuren näherte, forderten die Kreise nun dazu auf, um sie herum zu laufen oder aber sie über einen schmalen Eingang zu betreten.

Einen Raum weiter (Abb. 114) gelangte der Betrachter zur zweiten Bodenarbeit. Eingerahmt wurde sie von dem in dieser Arbeit bereits zur Sprache gekommenen Pärchen, der Figur mit langem Hutobjekt auf dem Kopf und der mit einem Rugby-Helm verdeckten Kinderfigur. Etwas versteckt schloss sich an diesen Raum der am strengsten komponierte Raum der Installation an (Abb. 58). Vier graue, blinde Spiegel hingen dort an der Wand, direkt neben einer schräg verlaufenden Reihe von weißen Sockeln, auf denen identische Abgüsse der Nofretete-Büste sitzen, jeweils mit unterschiedlichen, modernen Sonnenbrillen.

Bevor dargestellt wird, wie der Weg und die Wahrnehmung des Betrachters durch die installativ angeordneten einzelnen Elemente gesteuert wird, sollen Juliane Rebentischs Überlegungen zur Ästhetik der Installation sowie Sotirios Bahtsetzis daran anschließende historische Untersuchung der Gattung der Installation vorgestellt werden, denn beide untersuchen das Medium Installation aus historischer und kunsttheoretischer Perspektive und analysieren Aspekte wie die Steuerung des Betrachters oder die Beziehung des Betrachters zum Ausstellungs-ort. Da diese installativen Merkmale zentral sind für die Wahrnehmung der „Schauspieler“, können Rebentischs und Bahtsetzis Ergebnisse für den Rezeptionsvorgang von Genzkens Schauspieler fruchtbar gemacht werden. Rebentisch nennt drei wesentliche Eigenschaften der Installation, an denen sich meine rezeptionsästhetische Analyse der „Schauspieler II und III“ orientiert: Theatralität (als eine Form auf den Betrachter bezogen zu sein, den Betrachter zu aktivieren und seinen Wahrnehmungsvorgang zu steuern), Intermedialität und „Ortsspezifik“, wie Rebentisch die dritte Kategorie nennt.

In „Ästhetik der Installation“⁵⁶¹ beschäftigt sich Juliane Rebentisch aus Sicht der philosophischen Ästhetik erstens mit der Frage, was die Kunst definiert, wenn sie nicht mehr durch die Gattung definiert wird. Zweitens stellt sie die damit verbundene Frage, welcher Status den traditionellen Kunstgattungen noch zukommt, wenn die Produktion von Kunst nicht mehr notwendig in ihrem Rahmen stattfindet.⁵⁶² Gegenstand der philosophisch-ästhetischen Untersuchung ist die Präsentationsform der Installation. Rebentischs Interesse gilt der Installation, weil dort die Intermedialität am stärksten ausgeprägt ist, welche die traditionellen Kunstgattungen miteinander verschmelzen lässt. Intermedialität stellt modernistische Kunsttheorien, die an der Gattungslogik festhalten, dass Kunst ihren jeweiligen

⁵⁶¹ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003.

⁵⁶² Vgl. auch ein Radiointerview mit Juliane Rebentisch: Eigenlogik und Ästhetik intermedialer Kunst. Ein Beitrag von Norbert Lang, Bayern2, Stand: 16.12.2011. (<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/aesthetik-intermedial-rebentisch100.html>)

Gegenstandsbereich nicht verlassen dürfe und Kunst erst aufgrund dessen autonom sei, in Frage. Als eine intermediale Kunstform würde die Installation die Grenzen der einzelnen Medien aufheben und deswegen die moderne Idee ästhetischer Autonomie in Frage stellen. Wurde von Seiten der modernistischen Kunsttheorie der sechziger Jahre die Installation als eine Kunstform deklariert, die nicht autonom sei, wurde die Autonomie von Seiten der Kunstpraxis verworfen. Rebentisch stellt nun die These auf, dass die Installation nicht die Idee ästhetischer Autonomie angreifen würde, sondern nur ihr objektivistisches Missverständnis, das sich in der Idee der Betrachterunabhängigkeit von Kunst zeigen würde.⁵⁶³

Der ästhetische Kern der Gattung der Installation bestehe in ihrem theatralen Charakter, also darin, dass sie auf die aktive Rolle des Betrachters abhebt. Nach Rebentisch gilt das zwar für alle Kunst, die Installation mache dies aber ausdrücklich. In der Kunstgattung der Installation würde die Rolle des Betrachters in der Kunsterfahrung generell reflektiert werden. Denn über unterschiedliche Verfahren, vor allem räumlicher Art, klärt die Installation darüber auf, dass der Standort des Betrachters und seine Sichtweisen für die Art und Weise, wie Kunst erscheint, konstitutiv ist. Deswegen bringe die Installation die ästhetische Praxis der Betrachtung als solche explizit zum Ausdruck.⁵⁶⁴

Sotirios Bahtsetzis schließt sich in seiner kunstwissenschaftlichen Studie zur Geschichte der Installation⁵⁶⁵ Rebentisch an. Er bestimmt die Gattung der Installation als eine Kunstform, die sich primär dadurch auszeichnet, dass sie situativ erfahren und rezipiert wird. Die Installation hätte sich ab dem Impressionismus vom traditionellen Paradigma der „Kunst als Objekt“ abgekehrt und einer „Kunst als Situation“ zugekehrt.⁵⁶⁶ Die Aktivierung des Betrachters für den Wahrnehmungsvorgang eines Kunstwerks habe Einfluss auf die Wirkung der Installation. Die Installation wird nicht von einem festgelegten, statischen Betrachterstandpunkt aus erfahren. Vielmehr verlangt sie dem Betrachter ab, sich aktiv an der installativen Ausstellungssituation zu beteiligen. Im Gegensatz zu einem einzeltem Kunstobjekt, das nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist und das in

⁵⁶³ Rebentisch analysiert den Betrachterbezug in der Installation vor dem Hintergrund einer Diskrepanz zwischen philosophischer Ästhetik und künstlerischer Praxis. Diese Diskrepanz würde vor allem in der Rede von der ästhetischen Autonomie zum Ausdruck kommen. Ausgehend von modernistischen Kunsttheorien (von Clement Greenberg oder Theodor W. Adorno) würde die ästhetische Kunsttheorie davon ausgehen, Kunst sei dann autonom, wenn sie betrachterunabhängig sei. Diese These interpretiert Juliane Rebentisch als objektivistisches Missverständnis. Sie hingegen versteht Autonomie nicht vom Kunstobjekt her, sondern vom Zusammenspiel zwischen der ästhetischen Verfasstheit des Kunstobjekts und der des wahrnehmenden Subjekts. Die Installation erweist sich nach Rebentisch als inkompatibel mit objekt- und werkästhetischen Auffassungen von ästhetischer Autonomie wie sie von modernistischen Kunsttheorien verfolgt wird. Rebentisch stellt hingegen die These auf, dass die Installationskunst nicht die Idee ästhetischer Autonomie angreift, sondern nur ihr objektivistisches Missverständnis. Deswegen schlägt sie vor, die Autonomie des Kunstwerks (eingeschlossen medienhybrider Kunstformen wie die Installation) erfahrungstheoretisch zu betrachten, siehe: Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 9ff.

⁵⁶⁴ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 16.

⁵⁶⁵ Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. S. 12ff. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015].

⁵⁶⁶ A.a.O. S. 9.

der Regel kontemplativ wahrgenommen wird, wird der Betrachter bei einer Installation körperlich involviert. Die affektive Wirkung des installativen Kunstwerks sei zeit- und bewegungsabhängig⁵⁶⁷, also abhängig von der Zeit, die der Betrachter beim Ablaufen der Installation benötigt und abhängig von seinen Bewegungsabfolgen.

Die Involvierung des Betrachters ist allerdings nicht beliebig, sondern wird von der Struktur des Werkes bestimmt. Die Bewegungsabfolgen werden in der Regel weitestgehend von Installationen gesteuert. Insofern die strukturelle Organisation der Arbeit mehrere Möglichkeiten des Ablaufens bereit hält, kann sie allerdings auch individuell unterschiedlich ausfallen. Installationen können also entweder eine festgelegte „Route“ vorgeben oder sie überlassen es dem Betrachter, in welcher Reihenfolge – ob von rechts oder links, vorne oder hinten – er welches Element der Installation anschaut. Installationen können demnach nur situativ, in einer prozessorientierten Wahrnehmungsweise erfahren werden.⁵⁶⁸

Aufgrund der zeit- und bewegungsabhängigen Rezeption von Installationen bezeichnet Bahtsetzis den Wahrnehmungsvorgang von installativer Kunst als „kinematographisch“⁵⁶⁹, obwohl der Betrachterstandort im Kino im Gegensatz zu dem in der Installation fix ist. Die Zeit, die der Betrachter beim Abschreiten der Installation benötigt, würde die installative Organisation bestimmen. Gerade weil die installative Raumgestaltung dem Prinzip folgt, die Bewegungen und Sichtweisen des Rezipienten soweit wie möglich vorzugeben, sind die Bewegungen des Betrachters Bahtsetzis zu Folge kinematographisch. Die unterschiedlichen Eindrücke, die man im zeitlich bedingten Ablaufen der Installation gewinnt, interpretiert er als rhythmische Wahrnehmungsform, die durch ein Vor- und Nachher bestimmt sei. Die zeitlich bedingte Wahrnehmungsform würde zugleich eine Raumwahrnehmung ermöglichen. Denn je mehr Perspektiven man einnimmt, umso vollständiger wird der räumliche Eindruck der Installation.

Auch bei Juliane Rebentisch entspricht die Zeitlichkeit einer Wahrnehmung, die man in der Bewegung macht, der räumlichen Gestaltung der Installation.⁵⁷⁰ Installationen werden, ähnlich wie einzelne Objekte, um die man herumläuft, nie in ihrer Gesamtheit von einem Standpunkt aus betrachtet. Man muss vielmehr verschiedene Perspektiven einnehmen. Der Präsentationsort der Installation, das räumliche Umfeld, wird also prozesshaft erschlossen. Die räumliche Logik der Installation sei deswegen zeitlich, weil sie zeitbedingt wahrgenommen wird.⁵⁷¹

⁵⁶⁷ A.a.O. S. 12.

⁵⁶⁸ Sotirios Bahtsetzis Ausführungen zum situativen Erfahrungscharakter von Installationen basieren auf Oskar Bätschmanns Forschung zum prozessästhetischen Methodenansatz der Rezeptionsästhetik und seinem Begriff der „Erfahrungsgestaltung“, siehe: a.a.O. S. 12f.

⁵⁶⁹ Der folgende Abschnitt zu Bahtsetzis Ausführungen einer kinematographischen Wahrnehmungsform von Installationen bezieht sich auf: a.a.O. S. 29ff.

⁵⁷⁰ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 173, übernommen von: Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. S. 12ff. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015]. S. 29.

⁵⁷¹ A.a.O. S. 29.

Bahtsetzis vergleicht die Wahrnehmungsweise, sich Raum in der Bewegung zu erschließen, mit der Wahrnehmung von Filmen, bei dem durch Einnehmen der Perspektive der Kamera der filmische Raum erschlossen wird und narrative Handlungsstränge verfolgt werden.⁵⁷² Auf der Vorlage von Erwin Panowskys und Stanley Cavells Filmtheorien bestimmt er Erzähltechniken der Montage, perspektivische Manipulation durch bestimmte Bildeinstellungen, die Positionierung des Betrachters durch Kameraeinstellungen, die Technik des Einrahmens und eine narrative Abfolge von Bildsequenzen als typische kinematographische Techniken.⁵⁷³ Diese filmische Diskontinuität des Raumes sei am besten durch das Prinzip der wechselnden Perspektiven umschrieben, die vom Betrachter eingehalten werden, sobald er das Werk in seiner Gesamtheit zu erschließen sucht.⁵⁷⁴ In Anlehnung an Susan Sontag⁵⁷⁵ schlussfolgert Bahtsetzis, dass die kinematographische Bildbegrenzung, welche die Bewegung durch den filmischen Raum ermöglicht, der Raumwahrnehmung einer Installation gleicht. Denn die Begrenzung des installativen Ausstellungsraums, also seine strukturelle Verfasstheit, schreibt die Bewegungen des Betrachters durch die Installation vor⁵⁷⁶, genauso wie die Einstellung der Kamera und die Abfolge der filmischen Bilder die filmische Raumwahrnehmung des Zuschauers bestimmt.

Ich folge Bahtsetzis Ansatz, räume allerdings ein, dass viele Installationen dem Betrachter mehrere Möglichkeiten bieten, das installative Kunstwerk zu erleben. Bei einer Installation kann der Rezipient freier agieren, da es oftmals keine klare Lenkung gibt wie sie durch die Perspektive der Kamera gegeben ist.

Inwiefern steuert die Installation „Schauspieler II und III“ die Rezeption des Betrachters und in welcher Weise macht der Betrachter eine Erfahrung, die man als kinematographisch, beschreiben kann? Wie gestaltet sich die spezifische Ausstellungssituation der „Schauspieler II und III“ für den Betrachter?

Alle Puppen tragen denselben Titel, „Schauspieler II oder III“. Der Titel der einzelnen Puppen unterscheidet sich nur in einer angehängten Nummer (zum Beispiel „Schauspieler III, 3). Sobald man bemerkt, dass sich das Motiv der Puppe, ihre formale Gestaltung in allen Räumen wiederholt und der Titel der Puppen derselbe ist, versteht man, dass die einzelnen Figuren Teil der gesamten Skulpturengruppe sind, die Genzken zusammen mit den Collagen in den verschiedenen Räumen installierte. Genzken stimmte die Wand- und Bodencollagen formal auf die Kleidung und Verpackung der Schaufensterpuppen ab. Materialien wie Spiegelfolie wiederholen sich etwa in beiden Medien. Sowohl in den Collagen als auch bei den Puppen setzt Genzken farbige Klebestreifen ein, mit denen sie Horizontalen und/oder Vertikalen betont. Sie strukturieren die zwei- oder dreidimensionale Oberfläche. Auch leuchtende Farben wie Neongelb, Neongrün oder Neonblau tauchen in allen Medien immer wieder auf.

⁵⁷² A.a.O. S. 15f.

⁵⁷³ A.a.O. S. 31f.

⁵⁷⁴ A.a.O. S. 33.

⁵⁷⁵ Sie beschreibt Installationen als „Container“, vgl. a.a.O. S. 36.

⁵⁷⁶ A.a.O. S. 34.

Betritt man die Installation der „Schauspieler“, wird unmittelbar deutlich, dass man es selbst ist, der aktiv werden muss, um die Arbeit als Ganze zu erleben. Unmittelbar versteht man im Abschreiten der Räume, dass man selbst derjenige ist, der die Beziehungen herstellt, die das Objekt in Bezug zum Betrachter und zum Raum erfahrbar werden lässt.⁵⁷⁷ Denn beim Ablaufen der einzelnen Räume wird schnell ersichtlich, dass sich die einzelnen Elemente – Puppen, Wand- und Bodencollagen – wiederholen und deswegen zusammengehören. Nun könnte man meinen, dass gerade diese selbstbestimmte Form der Rezeption genau das Gegenteil einer kinematographischen Wahrnehmung sei. Allerdings ist in dem Moment, in dem eine Arbeit auf die räumlichen Gegebenheiten abgestimmt ist, die Steuerung des Wegs, den der Betrachter beim Erkunden der Installation geht, auch abhängig von den räumlichen Begebenheiten. In der Frankfurter Version erlaubte die offene Raumstruktur des Museums verschiedene Wege. Es gab also keinen klaren Anfang und kein klares Ende. Jede Gestaltung des Raums aktivierte den Betrachter jeweils anders und lenkte seinen Weg auf verschiedene Weise. Genzken konzipierte (in Zusammenarbeit mit der Kuratorin) die meisten der Räume so, dass der Betrachter dazu animiert wurde, einen bestimmten Weg zu hinterlegen, auch wenn dieser nicht zwingend genommen werden musste. Bei einer kinematographischen Erfahrung, ist der Betrachter zwar unbewegt. Da seine Sichtweise allerdings durch die Einstellung der bewegten Kamera gelenkt wird, hat er nicht das Gefühl unbewegt zu sein. Der Unterschied zu einer ästhetischen Erfahrung einer Installation besteht also nur darin, dass die Bewegung des Betrachters bei dieser in der Regel freier ist. Sie ist eine tatsächliche, die man vor Ort macht, wohingegen sie sich bei einer kinematographischen Wahrnehmung nur in der Vorstellung vollzieht.

Beispielhaft seien an dieser Stelle vier Räume genannt. In zwei Räumen, in dem oben erwähnten mittleren Raum und dem davon links sich befindenden angrenzenden Raum, legte Genzken wie einen langen, schmalen Teppich durchsichtige Bodenplatten aus Plexiglas aus (Abb. 115), unter denen sie flache gefundene Materialien wie Kalenderbilder, Fotokopien von Kunstwerken aus der Renaissance, Fotografien oder Briefe drapierte. Versierte Kenner der Werke von Carl Andre wussten, dass die Platten zum Abgehen gedacht sind. Doch auch Besucher, die nicht einem Fachpublikum angehörten, betraten sie intuitiv, denn sie sahen wie ein ausgerollter Teppich aus, den man betreten sollte. Genzken lenkte hier die Bewegung des Betrachters bewusst. Ähnlich verhält es sich bei dem Raum, in dem Genzken eine Reihe von weißen Sockeln mit der Nofretete-Büste on top aufstellte. Die mathematisch exakt ausgerechneten gleichmäßigen Abstände zwischen den Sockeln ergeben eine gerade Linie, die der Betrachter entweder von vorne oder von hinten ablief. Von hinten sah er den Hinterkopf des identischen Abgusses, von vorne das Gesicht der ägyptischen Königin, bestückt mit jeweils unterschiedlichen Sonnenbrillen. Die ähnlich aussehenden blinden Spiegel laden nicht nur zum

⁵⁷⁷ Vgl. Robert Morris Ausführungen zur ästhetischen Erfahrung von Minimal Art. Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur, in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 105.

Verweilen direkt vor ihnen ein, um die monochrome Fläche oder sich im Spiegel zu betrachten, sondern animieren den Betrachter die rhythmisch präsentierte Serie der Wandbilder parallel zur Nofretete-Reihe abzulaufen. Auch die drei im Kreis stehenden Schauspieler-Gruppen, die im hinteren dreieckigen Raum positioniert waren, geben die Bewegung des Betrachters vor.⁵⁷⁸ Zwar ist nicht eindeutig, zu welcher Gruppe, also ob zur rechts oder links stehenden oder zur an der Spitze des Dreiecks sich befindenden Gruppe, man zuerst geht. Und doch gestaltet sich sein Weg nicht beliebig. Denn die Kreise geben eine kreisförmige Umrundung der Gruppe vor. Eine schmale Lücke in jedem Kreis zeigt an, dass die Gruppe sowohl von außen, als auch von innen abgelaufen werden kann. Ferner lädt die individuelle Gestaltung der Puppen zu einer Betrachtung unmittelbar vor den einzelnen Puppen ein, von Angesicht zu Angesicht, was die Aufmerksamkeit weg von der Ausstellungssituation im Raum hin zu einem Dialog mit dem einzelnen Objekt lenkt. Da die drei Einheiten auf die Enden des dreieckigen Raums verteilt sind, läuft der Betrachter zugleich die Kanten des Ausstellungsraumes ab, auf den er beim Begehen der Installation aufmerksam gemacht wird.

Ist es auf der einen Seite die Komposition der Gruppen und ihre Verteilung im Raum, die die Bewegung des Betrachters lenken, ist es auf der anderen Seite die Kommunikation der einzelnen Figuren untereinander, die den Blick und die Bewegungen des Rezipienten lenken. Sie schaffen eine Art Szenerie, an der der Betrachter vor Ort aktiv teil nimmt.⁵⁷⁹ Der Betrachter wird also zum Mitgestalter der Situation, denn die kreisförmige Anordnung lädt ein, sich zu den Gruppen zu gesellen, so als hätten sie nur auf die Ausstellungsbesucher gewartet. Fast keine der Figuren schaut gerade nach vorne. Vielmehr schauen viele Mannequins entweder leicht nach rechts oder aber nach links – und zwar so als ob sie zum Nebenmann schielen würden (Abb. 176). Unmittelbar wird der Blick des Betrachters dadurch gelenkt. Fällt auf, dass eine Figur zur anderen schaut, läuft oder schaut man zumindest direkt zu dieser rüber. Man wird sich allerdings auch bewusst, dass die Grüppchen den Betrachter nur scheinbar in ihre Gruppe aufnehmen möchten, denn Genzken positionierte die einzelnen Figuren so, dass sie zwar untereinander zu kommunizieren scheinen, nicht aber mit dem Betrachter.

Michel Fried unterscheidet in „Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot“ (1980) auf der Vorlage von Diderots kunsttheoretischen Schriften über die französische Kunst des 18. Jahrhunderts zwei Tendenzen in der Kunst: eine, die auf eine Selbstvergessenheit des Betrachters abzielt und eine, die, im Gegensatz dazu, den Betrachter adressiert. Er spricht sich für die erste

⁵⁷⁸ Die Konstellation dieser drei Gruppen hat die Künstlerin selbst so festgelegt. Auch zukünftig sollen die „Schauspieler III“ in diesen drei Kreisen installiert werden. Diese Information basiert auf einer Aussage einer Mitarbeiterin der Galerie Buchholz, Katharina Forero, die für Isa Genzken zuständig ist.

⁵⁷⁹ Jörg Heiser vergleicht die „Schauspieler“ beispielsweise mit Partygästen, unter die sich der Museumsbesucher mischt, vgl. Heiser, Jörg: Drei Kinder im Kreis. Ins Werk der Künstlerin Isa Genzken fallen die "Schauspieler" ein - eine Ausstellung in Frankfurt, in: Süddeutsche Zeitung, Samstag/Sonntag, 14./15. März 2015, Nr. 61. S. 18.

rezeptionsästhetische Form von Kunst aus. Kunst habe nur dann eine gute Qualität, wenn sie dem Betrachter die Illusion vermittelt, als wäre er gar nicht da.

„Furthermore, and this ist the heart of my argument, underlying both the pursuit of absorption and the renewal of interest in the sister doctrines is the demand that the artist bring about a paradoxical relationship between painting and beholder – specifically, that he find a way to neutralize or negate the beholder’s presence, to establish the fiction that no one is standing before the canvas.“⁵⁸⁰

Der Betrachter soll demnach eine fiktive Rolle inne haben. Seine Nicht-Gegenwart sei die höchste Fiktion guter Kunst.⁵⁸¹ Harmonie und Frieden, Ruhe und Stille, folgt man Diderot, sind rezeptionsästhetische Wirkungen, die den Betrachter in einen selbstvergessenen Modus versetzen.⁵⁸² Je gleichgültiger die Figuren agieren, je ignoranter sie sich gegenüber den Betrachter verhalten, desto wirksamer ist ihre Präsenz.

Auch Genzkens Schauspieler geben sich selbstvergessen. Sie schauen den Betrachter bewusst nicht an, sondern vermeiden seinen Blick konsequent, und zwar so, als ob er gar nicht da wäre. Genzkens „Schauspieler“ agieren insofern introvertiert und auf sich selbst bezogen, als dass sie miteinander kommunizieren, nicht aber mit dem Besucher der Ausstellung.

Genzken bezieht sich mit der Positionierung der Schauspieler und ihrer Titelgebung zweifach auf Fried’s Ansatz. Sie zeigt, dass ihre „Schauspieler“ einerseits explizit den Betrachter adressieren, da sie auf der eine Seite mit dem schauspielerischen Talent ausgestattet sind, den Anschein zu erwecken menschlich zu sein und damit auf den Betrachter bezogen sind, und das, obwohl es sich bei den Schaufensterpuppen um tote Readymade-Objekte handelt.⁵⁸³ Auf der anderen Seite positionierte Genzken die Puppen derart, dass sie den Blick des Betrachters vermeiden und ihn somit aussen vor lassen. Die „Schauspieler“ verbinden demnach zwei Wirkungen, die Fried als gegensätzlich versteht.

Auch in dem Raum, in dem sich das Pärchen, die Figur mit Hut und die Kinderpuppe mit Rugby-Maske befinden, scheinen die Figuren miteinander zu kommunizieren (Abb. 116). So blickt die Kinderfigur gerade auf das Pärchen und auf die schräg dahinter stehende Figur mit Hutobjekt. Es scheint, als ob sie die Anderen beobachten würde. Eine Szene entsteht, an der der Betrachter auf Augenhöhe mit den Puppen unmittelbar am Geschehen teilnimmt.

Anders verhält es sich in dem Raum, in dem die meisten der „Schauspieler II“ untergebracht sind. Neben der in vorherigen Kapiteln bereits erwähnten weiblichen Figur mit Blumenkranz, die mit zwei Kinderfiguren eine Dreiergruppe bildet (allerdings mit dem Rücken zugewandt), stehen die anderen Figuren weitestgehend alleine. Ihre nicht den anderen Figuren zugewandte Körperhaltung bewirkt, dass sie

⁵⁸⁰ Fried, Michel: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley 1980. S. 108.

⁵⁸¹ Vgl. Kemp, Wolfgang: Versunkenes sprechen lassen, in: Die Zeit, Nr. 23/2014, 28.5.2014. [<http://www.zeit.de/2014/23/michael-fried-fotografie-als-kunst>].

⁵⁸² Fried, Michel: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley 1980. S. 115.

⁵⁸³ Vgl. Kap. 3.2.

als Einzelfiguren wahrgenommen werden und nicht als Teil einer kommunizierenden Gruppe. Sie laden also dazu ein, um sie herum zu laufen oder aber sich vor sie zu stellen, geben aber keine Richtung vor, wie der Betrachter im Raum weiter verfahren sollte.

Folgt man Rebentischs und Bachsetzis Ausführungen zu einer prozesshaften Erfahrung, die Installationen ermöglichen, so lassen sich ihre Beobachtungen auch auf die „Schauspieler II/III“ übertragen. Herausgearbeitet wurde: Beim Durchlaufen der verschiedenen Räume, auf die die Installation verteilt ist, wird dem Betrachter bewusst, dass er selbst aktiv werden muss, um die Installation als Ganzes zu sehen. Er selbst muss verschiedene Perspektiven einnehmen, um alle Elemente der Ausstellung zu überblicken. Dem Betrachter wird klar, dass seine Wahrnehmung von der jeweiligen Ausstellungssituation abhängt. Eine Betrachtung von fotografischen Installationsansichten, die keine Allansicht bieten, könnte die Erfahrung, die man vor Ort mit den Objekten und dem Raum macht, nicht ersetzen. Diese Form der Betrachtung unterscheidet sich von einer kinematographischen Seheinstellung, bei der der Betrachterstandpunkt festgelegt ist.

Wie lässt sich die körperliche Aktivierung des Betrachters bei den Schauspielern nun mit Bachsetzis Ausführungen zu einer prozesshaften Erfahrung verbinden, die man bei einer kinematographischen Wahrnehmung von Filmen macht? Er geht davon aus, dass so, wie die Kameraeinstellung die räumliche Wahrnehmung des Zuschauers im Kino lenkt, auch die strukturelle Organisation der Installation die Bewegungen und Sichtweisen des Betrachters lenken würde. Auch Genzken lenkt über vorgegebene Wege, die der Betrachter einschlagen kann, oder aber über die Positionierung der Mannequins zueinander, wie oben dargestellt, die Wahrnehmung des Betrachters. Bei der Betrachtung von bewegten, filmischen Bildern, ist der Standort der Betrachtung zwar festgelegt, aber dennoch wird der Blick des Zuschauers etwa über die Kameraeinstellung geführt. Lässt man sich darauf ein, hat man demnach nicht das Gefühl, unbewegt zu sein.

Dass bei den Schauspielern das Einnehmen unterschiedlicher Positionen, die man entweder aus freien Stücken einnimmt oder aber, weil die Anordnung der einzelnen Elemente den Weg des Betrachters vorgeben, vergleichbar ist mit einer kinematographischen Wahrnehmung, die man beim Schauen eines Films hat, veranschaulicht auch Genzkens Film „Empire/Vampire“, der unmittelbar nach der Installation „Empire/Vampire, Who Kills Death“ (2002/2003)⁵⁸⁴ entstanden ist; kleinformatische Figürchen, die auf flachen Platten agieren, welche auf weißen Sockeln platziert sind. Aufgrund ihres oftmals halbkreisförmigen Hintergrunds, dem Miniaturformat und der offenen Vorderfront erinnern die schaukastenähnlichen Gebilde an Dioramen. Mithilfe des Kameramanns Christoph Manz filmte Genzken die winzigen Spielzeugfiguren in Nahaufnahme und auf Augenhöhe ab. In dieser Kameraeinstellung erscheinen sie plötzlich groß. Hatte man vor den Skulpturen stehend den Eindruck, im Vergleich zu den Figuren relativ groß zu sein, so hat man nun das Gefühl dieselbe Größe wie die miniaturisierten Spielzeugmaterialien zu

⁵⁸⁴ Vgl. Kapitel 3.1.

haben. Obwohl man beim Betrachten des Films nur eine Position hat, entsteht der Eindruck trotzdem in Bewegung zu sein. Denn man übernimmt die Perspektive der sich bewegenden und die Skulpturen umrundenden Kamera. Mit diesem Wissen erscheinen die einzelnen Skulpturen der Installation „Empire/Vampire. Who Kills Death“ wie Filmsets, die als Vorlage für den Film dienen.

Der Film veranschaulicht mit filmischen Mitteln, welche Wahrnehmung man hat, wenn man, wie aus der Perspektive einer sich bewegenden Kamera, die Installation der „Schauspieler“ durchläuft. Denn über die oben dargestellten Verfahren, vor allem räumlicher Art, klärt die Installation darüber auf, dass der Standort des Betrachters und seine Sichtweisen für die Art und Weise, wie Kunst erscheint, konstitutiv ist. Die Installation und der damit verbundene Raum erschließen sich in der Bewegung, genauso wie sich die Einzelobjekte, die Wand- und Bodenarbeiten und die Schauspieler-Puppen, in der Bewegung zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Was erschließt sich noch in der Bewegung außer, dass man sich die räumliche Situation vergegenwärtigt? Dadurch, dass man sich selbst bewegt, um die unbewegten Elemente der Installation aus allen Blickwinkeln zu sehen, wird einem bewusst, dass die menschenähnliche Schaufensterpuppe, die einerseits in ihrem anthropomorphen Charakter imaginär verlebendigt wird, andererseits eigentlich unbewegt und deswegen de facto tote Materie ist. Gerade der Gegensatz zwischen dem eigenen Bewegtsein und der unbewegten Verfassung der Puppen nimmt einem die Illusion es mit einem Wesen zu tun zu haben, das mit dem Menschen identisch ist. Diese Erfahrung hat man allerdings nur vor Ort, wo man körperlich aktiviert wird und sich auch physisch mit den beseelt wirkenden Geschöpfen auseinandersetzen kann. Die Struktur des Werkes involviert den Betrachter also derart, dass eine situative, also von der Situation bestimmte Erfahrung entsteht.

In „Ästhetik der Installation“ führt Rebentisch ferner aus, inwiefern modernistische Kunstkritiker im Hinblick auf neue Formen der Kunst auf der Grundlage der Kunst der fünfziger Jahre Verfallsdiagnosen gestellt haben. Die Kritik bestand im Allgemeinen in Vorwürfen wie: installative Kunst würde ihre Autonomie verlieren, Kunst würde vereinnahmt von der Kulturindustrie und auf Unterhaltung herunter kommen. Rebentisch deutet diese Verfallsdiagnosen als Indiz für die Notwendigkeit eines neuen Paradigmawechsels. Als Alternative zur modernistischen Auffassung, Kunst könne nur dann autonom sein, wenn sie betrachterunabhängig sei, schlägt Rebentisch vor, Kunst erfahrungstheoretisch zu fassen.

Wie bereits erwähnt, ist der Begriff der Installation auch einer, unter dem die traditionelle Gattungslogik problematisch wird. Mit seiner Theorie der Gattungslogik antwortet Clement Greenberg auf die Frage, ob und wie Kunst ihren Autonomiestatus behalten könne, und zwar gegen die Gefahr, dass Kunst zur reinen Unterhaltung wird.⁵⁸⁵ Denn was macht Kunst genau aus, wenn sie nicht mehr an die

⁵⁸⁵ Clement Greenberg: Modernistische Malerei, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.). Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Dresden 1997. S. 266ff; Vgl. auch Radiointerview mit Juliane Rebentisch: Eigenlogik und Ästhetik intermedialer Kunst. Ein Beitrag von Norbert Lang, Bayern2, Stand: 16.12.2011. (<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/aesthetik-intermedial-rebentisch100.html>)

Kirche oder den Staat gebunden ist? Greenbergs Antwort lautet: jede Kunstgattung muss ihren eigenen Gegenstandsbereich haben, den sie nicht verlassen sollte.⁵⁸⁶ Die Künste müssten beweisen, dass die Erfahrung, die sie ermöglichen einzigartig sei. Jede Kunst müsse diesen Beweis für sich alleine liefern, denn ihre Einzigartigkeit würde in ihrer spezifischen Medialität und Plastizität, also im Wesen ihres jeweiligen Mediums liegen.⁵⁸⁷ Dieser Gegenstandsbereich zeichnet sich demnach über die spezifisch künstlerischen Darstellungsmedien aus. Die jeweiligen Gattungen müssen sich auf ihre spezifischen Darstellungsmittel besinnen. So bestehe die Essenz der Malerei in der Flächigkeit der Leinwand, die sie gegen die Dreidimensionalität der Skulptur und das Assoziative und Narrative der Literatur abgrenzt. Die Autonomie der Kunstgattungen sei nun in ihrer spezifischen Medialität zu begründen.⁵⁸⁸ Stellt man diese offensiv zur Schau, täuscht man auch nicht über sie hinweg. Deswegen war Greenberg auch ein absoluter Feind von intermedialer Kunst⁵⁸⁹ und ein Freund des Abstrakten Expressionismus, der nicht über seine Materialität hinwegtäuscht und demnach keine illusionistische Kunstform sei, sondern Farbe und Flächigkeit der Leinwand zum zentralen Motiv der Malerei machte. Nach Rebentisch würde Greenbergs Definition die künstlerische Freiheit und die Darstellungsmittel, die sich Künstler immer wieder neu erschließen, allerdings enorm verengen. Genzkens Schauspieler zeigen nun, dass sich die Intermedialität der Installation und das Zurschaustellen des Gegenstandsbereichs der einzelnen Medien nicht unbedingt ausschließen. Denn wie in den vorherigen Kapiteln dargestellt wurde,

⁵⁸⁶ Clement Greenberg: Modernistische Malerei, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.). Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Dresden 1997. S. 266ff, übernommen von Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 82.

⁵⁸⁷ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 82ff, hier S. 83.

⁵⁸⁸ Auch Rosalind Krauss und Michael Fried verstehen ästhetische Autonomie als gebunden an einen medial eigenen Gegenstandsbereich, der die Kunst gegen den Vorwurf einer „Spektakelkultur“ verteidigt. Mit Niklas Luhmanns „Die Kunst der Gesellschaft“ wendet Rebentisch allerdings ein, dass das Medium nur in Verbindung mit der Form betrachtet werden könne. vgl. Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 82ff, hier S. 84ff.

Folgt man Rebentischs Lesart von Adorno, so widerspricht Adorno hingegen Greenbergs Medienpurismus und ist zugleich auch Gegner von Intermedialität. Kunstwerke sollten fortschrittlich sein. Fortschritt könne nur dann geschehen, wenn sich die Kunst mit ihren jeweiligen Gattungen auseinandersetzen würde.

Adorno sei allerdings nicht wie Greenberg daran interessiert, dass sich Gattungen eine fest umrissene Identität bewahren sollen, im Gegenteil, er kritisiert die Angst vor allem Hybriden. Die Gattungslogik soll nicht gesprengt werden, sondern differenziert werden, insofern als das man sich anschaut in welchem Bezug die Darstellungsmittel zu anderen stehen.

Folgt man Rebentisch, so knüpft die intermediale, installative Kunst durchaus an Adornos Fortschrittsbegriff an, denn er geht davon aus, dass sich die Kunst immer wieder gegen ihre Konventionalisierung, gegen bestehende Erwartungen wenden würde. Genau darin würde ihre Autonomie begründet sein.

Rebentisch deutet Adornos Festhalten an der Gattungslogik als Kurzschluss, denn Intermedialität sei gerade ein Aufbegehren gegen diese Konvention. Deswegen sei Intermedialität im Grunde eine Radikalisierung von Adornos Ansatz, vgl. Radiointerview mit Juliane Rebentisch: Eigenlogik und Ästhetik intermedialer Kunst. Ein Beitrag von Norbert Lang, Bayern2, Stand: 16.12.2011. (<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/aesthetik-intermedial-rebentisch100.html>), zu Rebentischs Interpretation von Adornos Position vgl. auch: Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 82ff, hier S. 101-146.

⁵⁸⁹ Vgl. Radiointerview mit Juliane Rebentisch: Eigenlogik und Ästhetik intermedialer Kunst. Ein Beitrag von Norbert Lang, Bayern2, Stand: 16.12.2011. (<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/aesthetik-intermedial-rebentisch100.html>)

betonen vor allem die Schauspieler-Puppen ihre Plastizität und spezifische Materialität, um mit der Illusion, es mit einem lebendigen Wesen zu tun zu haben, zu brechen. Es ist möglich die Puppen isoliert von den Wand- und Bodencollagen und als einzelne Objekte zu betrachten, auch wenn die einzelnen Elemente installativ präsentiert werden. Das Einnehmen unterschiedlicher Perspektiven entspricht keiner illusionistischen Seherfahrung, wie es bei der Wahrnehmung von Filmen der Fall ist, wo einem die Illusion vermittelt wird, den Standort der Kamera zu haben. Vielmehr nimmt man die unterschiedlichen Perspektiven selbst ein, vor allem aber nimmt man sie vor Ort ein. Installationen wahrzunehmen bedeutet also auch, eine Erfahrung zu machen, die eine tatsächliche und keine illusionistische ist.

Gleichzeitig zeichnen sich die „Schauspieler II/III“ durch Intermedialität aus, auch wenn es möglich ist, sie isoliert zu betrachten. Ihr intermedialer Charakter zeigt sich in der Kombination der dreidimensionalen Puppen und zweidimensionalen Wandarbeiten. Vor allem aber die bebilderten, zum Betreten gedachten Bodenplatten sind ein adäquates Beispiel, an dem sich die von Rebentisch erläuterte Intermedialität von Installationen ausdrückt. Möchte man die Bodenarbeiten einer bestimmten Gattung zuordnen, so kommt man in Schwierigkeiten, denn aufgrund ihres flachen Volumens sind sie weder reine Skulpturen noch können sie als zweidimensionale Bilder bezeichnet werden. Schließlich werden die Bilder flach auf dem Boden präsentiert; einer Fläche, die man nicht nur betrachten, sondern die man auch auf ihr laufend benutzen soll. Objekt und Bild zugleich, binden die intermedialen Bodenplatten den Betrachter an den jeweiligen Ausstellungsort und erlauben gleichzeitig eine rein kontemplative Rezeption, die nicht nur auf eine körperliche Aktivierung abzielt, sondern auch auf eine Wahrnehmungsform, bei der das materielle Objekt transzendiert wird.

Rebentisch bestimmt die Eigenschaft, an den jeweiligen Ausstellungsort (im Innen oder Außenraum) gebunden zu sein, als drittes Hauptcharakteristikum der Installation (neben Theatralität und Intermedialität). Wie in dieser Arbeit im Minimal-Kapitel des ersten Hauptkapitels herausgearbeitet wurde, waren minimalistische Objekte die ersten installativen Arbeiten, die das ortslose Kunstwerk in Frage stellten und formale Bezüge zur räumlichen Umgebung herstellten. Das minimalistische Objekt war somit wesentlich an den Ort gebunden und der Ort wesentlicher Bestandteil des Objekts. Gerade in der Ausweitung des ästhetischen Bereichs auf den Ort selbst, liegt Douglas Crimp zu Folge die Errungenschaft des Minimalismus.⁵⁹⁰

„Die Koordinaten der Wahrnehmung wurden nicht nur zwischen Betrachter und Werk, sondern auch zwischen Betrachter, Kunstwerk und dem von beiden bewohnten Ort festgelegt. Dies wurde entweder durch das Eliminieren der gesamten internen Objektbeziehungen erreicht oder indem diese Beziehungen als Funktion einer einfachen strukturellen Wiederholung definiert wurden, von ‚einem Ding nach dem anderen‘. Alles, was jetzt als Beziehung wahrzunehmen war, wurde durch die

⁵⁹⁰ Vgl. Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. S. 12ff. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015]. S. 40.

Bewegung des Betrachters in der Zeit und in dem, mit dem Objekt geteilten Raum bedingt. Folglich gehörte das Werk zu seinem Ort [...].“⁵⁹¹

Carl Andre bezeichnet Minimal-Art deshalb selbst als Ort. „Ein Platz ist ein Bezirk inmitten einer Umwelt, welche durch diese Situation so verändert wurde, dass in ihr gerade die Umwelt (und das Verhältnis des Einzelnen zu ihr) bewusster wird. Jedes Ding ist Umwelt, aber ein Platz ist von beiden abhängig, von den allgemeinen Eigenschaften der Umwelt und von den besonderen Eigenschaften des Werkes, das hergestellt wurde.“⁵⁹²

Damit die Skulptur körperlich erfahrbar wird, suchte Andre nach einer künstlerischen Form, durch die der konkrete Ort, an dem sich die Skulptur befindet, situativ erfahrbar wird. Die Skulptur sollte insofern selbst zum Ort⁵⁹³ werden, als dass sie die Aufmerksamkeit auf die Gesamtumgebung lenkt und weniger auf die Arbeit selbst. Ferner sollte der Betrachter zu einem Teilhaber der Situation werden. So entschied er sich für die flachste Form der Skulptur: die Bodenplatte⁵⁹⁴, eine Form, die Genzken etwas mehr als vierzig Jahre später aufgreift. Der Betrachter sollte nicht etwa um sie herumlaufen, sondern auf ihr gehen und sie dementsprechend benutzen. Durch das Betreten der Metallplatten exponierte Andre den Körper des Betrachters derart, dass die Unterscheidung zwischen dem Betrachter als Subjekt und dem Kunstwerk als Objekt hinfällig wird. Vielmehr erweist sich der physische Kontakt des Betrachters zur Bodenplatte beim Begehen der Platten als ein Wechselspiel zwischen Skulptur, Betrachter und dem Raum.⁵⁹⁵ Der Ort wird nicht als abgetrennt wahrgenommen, sondern als Teil des eigenen Bewegungsraums.

In dem Moment, in dem der Betrachter von Genzkens Schauspielern aufgefordert wird, die Bodenplatten zu betreten, ermöglichen sie eine ähnliche Erfahrung wie auf Andres Bodenplatten. Aus der zu einem Teppich zusammengesetzten länglichen Form entsteht ein Weg, der die eine Seite des Raumes mit der anderen Seite verbindet. Beim Abschreiten der einzelnen Plexiglasplatten wird der Betrachter auf den umliegenden Raum aufmerksam. Er versteht, dass er selbst aktiv werden und die Platten betreten sowie ablaufen muss, um die Arbeit adäquat zu erleben. In Genzkens Einzelausstellung in der Galerie Zwirner (16.9.-31.10.2015, 519 West 19th Street in New York) stellte Genzken eine der Figuren („Schauspieler II, 1“) sogar direkt auf die Bodenplatten. Damit wird noch offensichtlicher, dass die Platten zum

⁵⁹¹ Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne. Dresden Basel 1996. S. 168, übernommen von a.a.O. S. 39, Fußnote 125.

⁵⁹² Carl André (1969), In: Büttner, Claudia, Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997. S. 180, übernommen von: Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. S. 12ff. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015]. S. 40.

⁵⁹³ Interview zwischen Dodie Dust und Carl Andre, in: The Aspen Times, 18.7.1968, übernommen von: Enno Develing: Skulptur als Ort, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 245-254, hier S. 246.

⁵⁹⁴ Damit entschied sich Andre für eine Form, die das Anthropomorphe in der Skulptur radikal ausschaltete, vgl. Kerber, Bernhard: Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades., in: Nobert Werner (Hrsg.): Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 8, 1990. S. 152.

⁵⁹⁵ Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 19.

Betreten gedacht sind. Die Figur wird hier zum Stellvertreter für den Betrachter. Doch im Unterschied zu Andres monochromen Platten sind Genzkens Bodenplatten bebildert. Fotografische Selbstporträts von Genzken, Kalenderbilder mit Katzenmotiven, Reproduktionen und Ausschnitte von Renaissance-Gemälden, zum Teil gepaart mit Abbildungen von Werken aus dem Oeuvre von Genzken, flache Materialien wie die für das Genzkensche Werk typische gerasterte Spiegelfolie oder Fotografien von Blumen (ein Motiv, das ebenfalls charakteristisch ist für die Handschrift der Künstlerin) sind Teil der Bodencollagen⁵⁹⁶. Der Museumsbesucher muss also nicht unbedingt die Platten betreten. Er kann auch neben ihr herlaufen, um die einzelnen Bilder aus der Nähe zu betrachten. Doch auch wenn er sie direkt betritt, konzentriert er sich nicht nur aufs Laufen und den umliegenden Raum, sondern auch auf die Bilder, die er beim Verweilen und im Stehenbleiben anschaut. In dem Moment, in dem er sich weniger für eine Erfahrung in der Bewegung, sondern mehr für das Betrachten der Bilder interessiert, wird der Betrachter nicht mehr körperlich aktiviert. Vielmehr ist es eine kontemplative Leistung, welche die Collage dem Betrachter abverlangt. Die rein materielle Beschaffenheit der Bodenplatte wird nun über die kompositorische Struktur und den Motiven der Bilder transzendiert. Bedeutung ergibt sich nicht nur auf der Grundlage seiner formalen und materiellen Beschaffenheit, sondern auch über die Vielzahl an Bildern.

Das Sammelsurium an Motiven lädt zum detaillierten Sehen ein. Schließlich steht man auf oder vor groß- und kleinformatigen Fotografien und Reproduktionen, die zum Teil nur gesehen werden können, wenn man sich zu ihnen herunterbückt. So unterschiedlich die Formate sind, so vielfältig gestaltet sich das Sujet der Bilder: private fotografische Selbstporträts der Künstlerin oder andere biographische Motive liegen neben Kalenderbildern von niedlich wirkenden Katzen oder aber Reproduktionen von Renaissance- oder Barockkunstwerken, zum Teil ornamental umrahmt von Blumenmotiven.

Genzken stellt also Bilder aus der High- und Lowkultur⁵⁹⁷ gleichwertig nebeneinander. Denn sowohl Katzenbilder sind beliebtes Motiv für die private Wandgestaltung (etwa von Teenagern) als auch Poster von Hauptwerken der Kunstgeschichte. In dieser Form der Präsentation nimmt man die einzelnen, collagiert präsentierten Bilder nicht als eigenständige Kunstwerke wahr, sondern als Teile eines Gesamtbildes, das vielfältige Assoziationen von Genzken als Person und Künstlerin bis hin zu im Netz zu findenden Bildern einer digitalen Bilderflut, die nicht

⁵⁹⁶ Die affektive Wirkung von ikonographischen Motiven wird im nächsten Kapitel am Beispiel der Vanitas-Motive der Maske und des Spiegels erörtert.

⁵⁹⁷ High und Low bezeichnet das Verhältnis von anspruchsvoller und trivialer Kultur. Das Begriffspaar bringt mit sich, dass die Hochkultur bis heute elitär im Gegensatz zu einer volksnahen Massenkultur als abgehoben und gewertet wird, vgl.: van den Berg, Hubert, Walter Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009. S. 170.

mehr zwischen anspruchsvollen und trivialen Bildern unterscheidet, freilegt.⁵⁹⁸ Sie können an dieser Stelle nur erwähnt, aber nicht systematisch untersucht und dargestellt werden.

In Anlehnung an Rosalind Krauss⁵⁹⁹, geht Rebentisch davon aus, dass im weitesten Sinne alle installativen Praktiken und Raumkünste (inklusive der Malerei) sich buchstäblich auf ihre Umgebung hin entgrenzen.⁶⁰⁰ Wie bereits dargestellt, rekurrierte Minimal Art in den sechziger und siebziger Jahren stark auf Maurice Merleau-Pontys Schrift „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1966)⁶⁰¹. Die von Merleau-Ponty untersuchte phänomenologische Wahrnehmung zielt auf eine spezifisch körperliche Wahrnehmung ab; eine Erfahrung, durch die man sich über die Bewegungen des eigenen Körpers und die Relation des eigenen Körpers zum Objekt und zum Raum bewusst wird. Bewegung ist nach Merleau-Ponty eine ursprüngliche Zugangsweise des Menschen zur Welt. Rebentisch geht nun davon aus, dass alle installativen Praktiken, bei denen die Bewegung des Betrachters, das Wechseln seines Standortes und das Einnehmen von unterschiedlichen Perspektiven bedeutsam sind für die Art und Weise, wie das Kunstwerk erfahrbar wird, diese Wahrnehmungsform ermöglichen.⁶⁰² Die Installation ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, bei der sich die Bedeutung der Arbeit aus der situativ bedingten Anwesenheit des Betrachters ergibt.

Rebentisch interpretiert die installative Kunst nun als eine Kunstform, die den Raum zum einen auf eine phänomenologische Wahrnehmungsweise erfahrbar werden lässt und zum anderen als ein Medium, das die Rahmenbedingungen des Ausstellungsortes sichtbar werden lässt.⁶⁰³ Der ästhetisch erfahrene Raum sei also

⁵⁹⁸ Diese doppelte Form der Rezeption von körperlicher Aktivierung und Kontemplation erinnert an den Wahrnehmungsmodus, den man bei der Betonskulptur „Marcel“ einnimmt. Wie bereits im ersten Hauptkapitel am Beispiel von „Marcel“ aus der Betonserie herausgestellt, ermöglicht die abstrakte Skulptur mit ihrem geometrischem Grundriss und ihrer minimalistischen Erscheinung unter anderem eine Raumerfahrung, die mit der von Minimal Art zu vergleichen ist. Betrachtet der Betrachter das Objekt allerdings als verkleinertes, ruinöses Gebäude, wird auch seine Imaginationsfähigkeit aktiviert. Denn das Miniaturformat veranlasst ihn dazu, gedanklich die Möglichkeit der Realisierung, die das Modell veranschaulicht, auszuformulieren. Die eigene Körpergröße schrumpft in der Vorstellung auf die Größe von ein paar Zentimetern. Der Betrachter wird nicht mehr nur körperlich aktiviert, sondern auch seine Imaginationsfähigkeit, die es ermöglicht sich gedanklich in die miniaturisierte Situation hineinzusetzen.

⁵⁹⁹ Krauss versteht die Skulptur als ein Spannungsfeld, das von der Opposition von Architektur und Landschaft als Ausprägung der Oppositionen von Kultur und Natur, Gebautem und Ungebautem bestimmt wird, vgl. Lüthy, Michael: Expanded Field/Rosalind Krauss, in: skulptur projekte münster 07, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster, hrsg. von Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath, Köln 2007, S. 356-357.

⁶⁰⁰ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 258.

⁶⁰¹ Einen hilfreichen Überblick über die amerikanische Rezeption von Merleau-Ponty liefert Meyer, James: Der Gebrauch von Merleau-Ponty, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 178-196.

⁶⁰² Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 260.

⁶⁰³ Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 261.

nicht neutral, wie man der Raumauffassung von Minimal Art vorwarf⁶⁰⁴, allerdings würde dies nicht im Widerspruch zu einer phänomenologischen Raumauffassung stehen. Vielmehr sei der Raum der Phänomenologie ein Raum der Bedeutung.⁶⁰⁵ Denn auch nach Merleau-Ponty sei jede Raumwahrnehmung zugleich an die Welt gebunden. Rebentisch schlussfolgert, dass deswegen keine ästhetische Erfahrung ohne Bedeutung möglich sei. In jeder ästhetischen Erfahrung würden lebensweltliche Bedeutungszusammenhänge mit erschlossen werden. Sie könne nicht auf die Wahrnehmung eines buchstäblichen Raums und die rein körperliche Wahrnehmung eines Kunstgegenstandes beschränkt werden. Denn die menschliche Wahrnehmung sei immer schon institutionell oder kulturell geprägt.⁶⁰⁶

Rebentisch rekurriert auf Michael Frieds Essay „Kunst und Objekthaftigkeit“, um diesen Unterschied zwischen einer symbolästhetischen Position, wie sie von Fried vertreten würde, und einer positivistischen Position, wie die der Minimal Art (wie Rebentisch Minimal Art interpretiert), deutlich zu machen.⁶⁰⁷ Frieds Hauptkritikpunkt an der installativen Minimal Art liegt in deren explizitem Betrachterbezug, den er mit der Betrachteradressierung des Theaters vergleicht. Kunst könne nur dann Kunst sein und vor allem autonome Kunst, wenn sie betrachterunabhängig sei. Minimal Art als eine installative Kunstform könne zudem nicht im Augenblick gänzlich verständlich gemacht werden. Sie beansprucht, im Gegenteil, eine zeitliche Dauer, da ihre vollständige Wahrnehmung von dem Einnehmen verschiedener Perspektiven abhängig sei. Wie Fried an den Skulpturen des von ihm sehr geschätzten Bildhauers Anthony Caro veranschaulicht, könne sich Bedeutung und Sinn nur ergeben, wenn die einzelnen Elemente des Kunstwerks in einer Komposition zueinander stehen würde. Fried hat den Anspruch an Kunst, mit bildnerischen oder skulpturalen Mitteln über ihre spezifische Materialität und Objekthaftigkeit hinwegzutäuschen bzw. diese zu transzendieren, um Bedeutung zu suggerieren. Um einer symbolischen Auslegung zu entgehen, vermied Minimal Art nun ihre Objekthaftigkeit zu transzendieren. Mit der Vermeidung einer formalen Komposition und der Betonung der Gleichsetzung von Objekt und Form, stellte sie den Status des Kunstwerks als Objekt im Raum vielmehr in den Vordergrund. Auch die räumliche Distanz, die man beim Herumlaufen um das Objekt einnimmt, würde den Objektstatus des

⁶⁰⁴ Kritiker wie Hal Foster (Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 618) oder James Meyer (Meyer, James: Der funktionale Ort, in: Ausst. Kat.: Platzwechsel, hrsg. von der Kunsthalle Zürich. Zürich 1995. S. 52-41; zu Meyers Begriff des funktionalen Ortes siehe auch; Möntmann: Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 22f.) kritisierten nun an der von der Minimal Art intendierten phänomenologischen Erfahrung, dass sie zwar eine subjektiv-körperliche Raumerfahrung ermögliche, den Ort, an dem sie ausgestellt ist allerdings nicht unter institutionellen, politischen, ökonomischen oder kulturellen Gesichtspunkten reflektieren würde. Genauso wie der Betrachter als neutrale Person, allein unter den Voraussetzungen seiner körperlichen Voraussetzungen adressiert werden würde, würde der Raum von der Minimal Art als ein neutraler Ort aufgefasst werden, Vgl. hierzu das Kapitel 3.2.1. in dieser Arbeit.

⁶⁰⁵ A.a.O.

⁶⁰⁶ A.a.O. S. 261f.

⁶⁰⁷ Zur folgenden Passage siehe Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 40-65.

Kunstwerks und den damit verbundenen Subjektstatus des Betrachters betonen. Da es keine einzelnen Teile mehr gibt, gäbe es laut Fried auch keine Sinnfülle mehr. Minimalistische Objekte seien deswegen nur buchstäblich und literalistisch, was gleichbedeutend sei mit ausdruckslosen Dingen.

An Fried's Anthropomorphismus-Kritik an der Minimal Art⁶⁰⁸ entlarvt Rebentisch nun Fried's symbolästhetische Auffassung von Kunst als zu kurz gedacht und den Anspruch von Minimal Art, keine Bedeutung außerhalb seiner Materialität haben zu wollen, als nicht haltbar. Vergewegenwärtigen wir uns noch einmal kurz Fried's Vorwurf: Er warf der Minimal Art vor, vorzugeben allein als Objekt erfahrbar sein zu wollen, allerdings in maskierter Form menschliche Eigenschaften aufzuweisen. Aufgrund ihrer Anlehnung an die menschliche Größe würden sie eine Art geheimes Innenleben führen und den Betrachter wie Personen auf eine unangenehme, ja unheimliche Art bedrängen.⁶⁰⁹ Dieses Phänomen bezeichnet er als „Bühnenpräsenz“. Fried kritisiert allerdings nicht den Anthropomorphismus der Skulptur als solchen, sondern nur die unehrliche Art von Minimal Art in maskierter Form anthropomorph zu sein.

Rebentisch schlussfolgert nun, dass Fried im Grunde selbst den Beweis dafür geliefert habe, dass Kunst nicht bloß Ding oder Symbol sein kann, sondern stets Beides ist. Der Buchstaben könne nicht vom Sinn und das Material nicht von der Bedeutung getrennt werden.⁶¹⁰ Buchstäblichkeit und Bedeutung seien so miteinander verknüpft, dass das Eine das Andere aufhebt. Das Kunstwerk geht nicht im Sinn auf, es kann aber auch nicht auf seine Buchstäblichkeit, das heißt Ding- und Objekthaftigkeit beschränkt werden. Die Verdoppelung sei keineswegs spezifisch für die Installation. Vielmehr würde installative Kunst nur bewusst machen, dass Kunst immer ein Zusammenspiel aus Ding und Zeichen sei. Mit dem Fried'schen Vokabular gesprochen, gäbe es also gar keine nicht-theatrale Kunst. Fried's Begriff der „Theatralität“ zeige nur, dass das Kunstwerk vielmehr eine doppelte Figur von Ding und Zeichen sei; eine Figur, die beide Auslegungen miteinander vereint.⁶¹¹ Folgt man Rebentisch, spaltet sich also die Kunsttheorie der sechziger Jahre in zwei Richtungen: Zielt Fried's Kunstbegriff auf die Transzendierung des Literalistischen, liegt die Essenz seines Kunstbegriffs im Symbolhaften, so besteht die positivistische Position der Minimal-Art-Vertreter in einem tautologischen Sinne auf dem Buchstäblichen. Fried's Rede von der sogenannten „Bühnenpräsenz“ von Minimal Art belegt nach Rebentisch allerdings, dass es keine Kunst ohne Bedeutung, also keine rein buchstäblich oder rein symbolästhetisch auslegbare Kunst geben könne.

⁶⁰⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

⁶⁰⁹ Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 345f.

⁶¹⁰ Rebentisch schließt sich mit ihrer These an die Christoph Menkes Interpretation von Kants „Ästhetische Theorie“ an, siehe: Christoph Menke: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main 1988. S. 37ff., vgl.: Rebentisch, Juliane: Die Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. S. 52.

⁶¹¹ Theatralität ist nach Rebentisch deswegen der Name für den Raum der ästhetischen Erfahrung überhaupt, Vgl. Rebentisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003. S. 115 und 124.

Rebentischs Rede von Kunst als doppelter Figur von Ding und Zeichen veranschaulicht ausgezeichnet, wie am Beispiel der bebilderten Bodenplatten dargestellt wurde, die doppelte Lesart der „Schauspieler“ als Objekt und Bild zugleich. Zwar zielt Genzkens Installation nicht darauf ab, auf die institutionellen Bedingungen aufmerksam zu machen. Vielmehr wendet sie künstlerische Techniken an, durch die nach Michael Fried die materielle Beschaffenheit des Kunstgegenstandes symbolhaft überstiegen wird. Fried bestimmt in erster Linie Techniken wie die Komposition eines Kunstwerks oder aber anthropomorphe Eigenschaften einer Skulptur (Bühnenpräsenz) als Kriterien für Sinnerzeugung. Im Kapitel über das Motiv der Puppe wurde herausgearbeitet, inwiefern Genzken die Aufmerksamkeit des Betrachters einerseits auf die formale und materielle Beschaffenheit des dem menschlichen Körper nachempfundenen Puppenobjekts lenkt, und zwar so, dass die Wahrnehmung des Betrachters auch auf die räumliche Umgebung ausgerichtet ist. Andererseits aktivieren die Puppen die Imaginations-fähigkeit des Betrachters, denn ihre anthropomorphen Eigenschaften (wie ihre menschliche Gestalt oder ihre aus Subkulturen stammende Kleidung) lassen die eigentlich tote Materie lebendig wirken. Im Fall der bebilderten Bodenplatten verhält es sich ähnlich. Auf der einen Seite nimmt der Betrachter sie als geometrische Form wahr, die ihn körperlich aktiviert und an den jeweiligen Ausstellungsort bindet. Der physische Kontakt des Betrachters zur Bodenplatte erweist sich beim Begehen der Platten als ein Wechselspiel zwischen Skulptur, Betrachter und dem Raum.⁶¹² Der Ort wird nicht als abgetrennt wahrgenommen, sondern als Teil des eigenen Bewegungsraums. Auf der anderen Seite lädt die Bodencollage zum kontemplativen Verweilen ein. Die vielfältig zusammengestellten mannigfaltigen Motive ergeben Sinnbezüge, die über die Materialität der Platte hinausgehen. Genzkens Bodenplatten veranschaulichen Rebentischs These, dass die Wahrnehmung eines neutralen Raums ohne Bedeutung nicht möglich ist. Man muss vielmehr Beides zusammen denken.

Im Zentrum dieses Kapitels stand die Frage, wie sich der installative Charakter der „Schauspieler II/III“ auf die Rezeption des Betrachters auswirkt. Herausgearbeitet wurde erstens: aufgrund des gleichen Titels der einzelnen Bestandteile der Installation und der Wiederholungen vieler Elemente in den Wand- und Bodencollagen sowie designten Schaufensterpuppen fällt auf, dass man selbst derjenige ist, der solche Beziehungen herstellt, welche die einzelnen Elemente der Installation in Bezug zu sich und zum Raum erfahrbar und zu einer Einheit werden lassen. Vergleichbar mit einer kinematographischen Wahrnehmung, bei der wechselnde Kameraeinstellungen die Perspektive des Zuschauers erzeugen, erschließt sich der Betrachter zweitens in der Bewegung, also beim Durchschreiten der Installation, den Raum. Er nimmt verschiedene Perspektiven ein, aus denen sich ein Gesamtbild der Installation ergibt. Drittens lenkt Genzken den Weg des Betrachters über die Positionierung der Puppen zueinander. Eine Situation entsteht, an der der Betrachter auf Augenhöhe unmittelbar am Geschehen teilnimmt. Am

⁶¹² Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 19.

Beispiel der collagierten Bodenplatten wurde viertens erörtert, dass die Intermedialität der Installation eine doppelte Lesart ermöglicht; eine formalistische, die den Betrachter körperlich aktiviert und eine semantische Auslegung, die über das Medium des Bildes Sinnbezüge herstellt.

Welche diese genau sind, soll im folgenden Kapitel an ausgewählten Vanitas-Symbolen aus der Installation deutlich werden.

3.4. (Vanitas-)Symbole

Wurde im letzten Kapitel die Ästhetik des installativen Charakters der „Schauspieler II/III“ und seine Auswirkung auf die Betrachter herausgearbeitet, so liegt in diesem Kapitel der Fokus auf der rezeptionsästhetischen Funktion der Genzkenschen Ikonographie. Motive, die mit tradierten Bedeutungen besetzt sind, tauchen in Genzken's Werk konsequent seit dem Jahr 2000 auf: Blumen, Tiere, Schädel, Muscheln, Nüsse, Kerne, Masken oder Spiegel gehören seitdem zum Genzken'schen Repertoire.

Genzken platzierte beispielsweise für „Empire/Vampire, Who Kills Death“ (2003/2004) auf schlanken, gleichmäßig aneinander gereihten Sockeln, die die minimalistische Logik der Serie aufgreifen, spiegelnde, bühnenartige Platten. Auf ihnen befinden sich Soldatenfiguren, die sich zwischen gestricheltes Landschaften aus Schuhen oder Vasen bewegen, als ob sie um ihr Leben kämpften. Die Platten erinnern an Theaterbühnen im Miniaturformat. Was sich dort auf Augenhöhe des Betrachters abspielt, scheint sich, von der Tradition des Formalismus her betrachtet, zu widersprechen. Denn Genzken wählte Gegenstände und Materialien aus, die man aus unterschiedlichen Kontexten heraus kennt (aus dem Baumarkt, Läden für günstiges Kinderspielzeug, Designermöbelläden etc.) und die hier zu einer „Landschaft“ umfunktioniert werden, um auf diese Weise den Umraum der agierenden Figuren zu bilden.

Für ihre „Theaterbühnen“ verwendet Genzken bewusst kunstgeschichtlich besetzte Motive wie Walnüsse, Trinkbecher, Blumen, die dem historischen Stillleben entnommen und mit unterschiedlichen Bedeutungen wie Vergänglichkeit, Leben und Tod etc. besetzt sind. Genzken drapierte sie oftmals um die Figuren herum. Die Gegenstände muten deswegen wie Teile eines Stilllebens an. Uneindeutig und von daher irritierend erscheint der Bedeutungsgehalt. Sind es einerseits Motive, die eine ganz bestimmte Bedeutung in der Motivgeschichte haben, so sind es auch Motive, Materialien und Konsumgegenstände, die der Betrachter aus seinem Alltag und Lebensumfeld kennt. Es sind also genauso Motive, die mit tradierten Bedeutungen besetzt sind, wie Motive, die Sinnbezüge zur Lebenswelt des Betrachters herstellen.

Ziel ist es herauszustellen, inwiefern Genzken diese symbolträchtigen, in der Kunstgeschichte auf eine lange Tradition zurückblickende Motive, aber auch Motive mit einem aktuellen Gegenwartsbezug, aus rein formalen Gründen auswählt, etwa um eine bestimmte Oberflächenbeschaffenheit zu erzeugen, dem Betrachter eine

Ausstellungssituation zu ermöglichen, die situativ bestimmt ist, oder aber, um mit semantischen Mitteln eine Rezeption hervorzurufen, die an das individuelle sowie kollektive Wissen des Betrachters appelliert.

Bevor näher auf die Motivik der Maske und des Spiegels eingegangen wird, soll vorab die kunstgeschichtliche Bedeutung von Vanitas-Symbolen umrissen werden. Etymologisch geht der Begriff „Vanitas“ auf das lateinische Wort „Vulgata“ (Eitelkeit, Nichtigkeit, Vergänglichkeit) zurück. In der christlichen Ikonographie stellen weltliche Güter wie Reichtum, Schönheit oder Macht Eigenschaften wie Vergänglichkeit oder Eitelkeit und somit Nichtigkeit dar, seelische Tugenden hingegen stehen für Unvergänglichkeit.⁶¹³ Im Zuge der Reformbewegungen stand die Absage an alles Weltliche im Vordergrund. Vanitas-Darstellungen traten vermehrt im 16. und 17. Jahrhundert einem stark diesseitig orientierten Lebensstil entgegen – zugunsten einer Besinnung auf die wahren, christlichen Werte. Der Sinn von Vanitas-Darstellungen besteht somit in einer moralischen Lesart darin, den Betrachter an die wahren Werte des christlichen Lebens zu erinnern.⁶¹⁴

Als personifizierte Vanitas gilt meist eine nackte Frau mit Spiegel und Schmuck.⁶¹⁵ Masken und Spiegel sind in Vanitas-Darstellungen oftmals Attribute, mit denen sich die Dargestellten schmücken. Sie stehen für Eitelkeit und somit für Schönheit, die im christlichen Weltbild vergänglich ist und als nichtig verstanden wird.⁶¹⁶

Auch Genzken dekorierte und schmückte ihre „Schauspieler“ mit Attributen, die symbolhaft für Vergänglichkeit stehen. Neben Blumen, Tieren und Schädeln sind es Masken und Spiegel, die eine zentrale Rolle in der Ikonographie der „Schauspieler“ einnehmen. Da das Motiv der Maske und das Motiv des Spiegels besonders auffällig in jüngsten Arbeiten und in der Installation der „Schauspieler“ ist, werden in diesem Kapitel beide Motive als Fallbeispiel herangezogen. Im Folgenden soll untersucht werden, welche formale, ornamentale und semantische Rolle beide Motive bei den Schauspielern einnehmen. Ihre Funktion soll vor der Folie der christlichen Ikonographie und ihrer Rolle im Ornament herausgearbeitet werden.

⁶¹³ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig 1994. S. 552.

⁶¹⁴ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 367.

⁶¹⁵ Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 367.

⁶¹⁶ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig 1994. S. 552.

3.4.1. Masken

Aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausformungen ist die Maske ein vielfältiger Untersuchungsgegenstand in der Wissenschaft: aus Sicht der Theaterwissenschaften wird sie in ihrer Funktion als Theatermaske untersucht, aus Sicht der Ethnologie als rituelle Maske, aus Sicht der Kunstgeschichte als Kunstgegenstand und aus Sicht der Soziologie, Anthropologie und Philosophie als Metapher für Rollenspiel, Identität, Verdopplung und Andersheit.⁶¹⁷

In diesem Kapitel soll die Maske als künstlerischer und ikonographischer (Alltags-)Gegenstand im Zentrum stehen. Der Ursprung von Masken liegt in allen Weltkulturen in einem rituellem Gebrauch, gebunden an Ahnenkult und Jagdzauber.⁶¹⁸ Ausgehend vom Einsatz der Maske in rituellen Tänzen fanden Masken Eingang in das frühe Theater sowie in den bis in die Neuzeit reichenden Dämonenglauben in der Bauplastik. Für alle Maskentypen (Kult-, Tanz-, Theater-, Toten-, Schand- und Kriegsmaske) ist eine drohende, expressive, groteske Gestaltung ein formal verbindendes Element.

Die folgende Untersuchung der Funktion der Maske bei den Schauspielern konzentriert sich auf drei Merkmale, die für die Maske charakteristisch sind: 1. Ihre Eigenschaft etwas zu zeigen, darzustellen und gleichzeitig zu täuschen sowie das Gesicht des Trägers zu verhüllen, 2. Die ikonographische Bedeutung der Maske als Vanitas-Symbol und 3. ihre Rolle im Ornament der Groteske. Ich beginne mit dem oben genannten ersten Punkt: der Eigenschaft der Maske ein Gesicht zu zeigen und gleichzeitig das Gesicht des Maskenträgers zu verbergen.

1. In der Neuzeit tauchte das Motiv der Maske oftmals als allegorische Darstellung der Falschheit auf⁶¹⁹ und demnach als Sinnbild für Täuschung, Betrug und Lüge. Denn so wie der Schauspieler auf der Bühne nur eine Rolle vorspielt, ging man davon aus, dass sie im wahren Leben dazu dienen würde auch nur etwas vorzutäuschen, was man selbst nicht ist.⁶²⁰ Heute spricht man der Maske nicht nur die Eigenschaft zu, etwas vorzutäuschen, sondern auch etwas sichtbar zu machen, was ohne Maske so nicht zum Vorschein käme.

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwiefern die Maskierung der Schauspieler diese Differenz von Zeigen und Verbergen, von Sichtbarmachen und Täuschen übernehmen: weisen sie einerseits auf den leblosen, unbelebten Körper des Puppenobjekts hin, indem sie auf dessen formale Gestaltung verweisen,

⁶¹⁷ Vgl. Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004. S. 33.

⁶¹⁸ Zum Begriff und Entwicklungsgeschichte der Maske, siehe: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992. S. 588-592.

⁶¹⁹ Gerlind Werner, Falschheit, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1974), Sp. 1374-1407; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89140>> [08.09.2015], vgl. auch Kretschmer, Hildegard: Lexikoneintrag zur „Maske/Larve“, in: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011, S. 279.

⁶²⁰ Guillaume de La Perrière, zitiert nach: Gerlind Werner, Falschheit, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1974), Sp. 1374-1407; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89140>> [08.09.2015].

täuschen sie andererseits über diesen hinweg, um die Puppe imaginär zu verlebendigen. Übernimmt die Maske einerseits die Funktion einer Objektivierung, indem sie auf die unbelebte Verfassung des skulpturalen Objekts verweist, fungiert sie andererseits als Ausdrucksträger.

Wie gestaltet sich das Verhältnis des Gesichts zur Maske bei Genzkens skulpturalen Schauspielern im Einzelnen? Was zeigen die „Schauspieler“ und was verbergen sie? Um diese Fragen differenziert zu beantworten, müssen drei verschiedene Darstellungsformen der Maske unterschieden werden: diejenigen, die das Gesicht komplett verdecken; diejenigen, die es nur halb zu erkennen geben und die, die um den Hals oder auf der Stirn getragen werden und deshalb das Gesicht freigeben.

Ich beginne mit den Maskierungen, die das Gesicht so unkenntlich machen, dass sie nicht etwa ein zweites Gesicht zeigen. Vielmehr handelt es sich um Schutzmasken, die das Gesicht komplett verdecken, ohne aber ein alternatives Gesicht anzubieten. Das ist beispielsweise bei der Figur mit schwarzer Schweißermaske, dem Kind mit Rugbyhelm und dem weiblichen Mannequin mit Ramones-Shirt und Schaumstoffplatte vor dem Gesicht (Abb. 117) der Fall.

Die Erstgenannten tragen klassische Schutzmasken. Wird die eine zum Schweißen genutzt, so schützt die andere beim Sport das Gesicht. Beide Masken haben also keine dekorative Gestalt und gehören nicht zu der Kategorie der Maske, die etwa als Theater, Karnevalsmaske oder ritueller Gegenstand ein alternatives Gesicht zu dem des Trägers zeigt. Dies gilt auch für die dritte Figur mit Schaumstofffläche vor dem Gesicht. Hier hat man es zwar nicht mit einer klassischen Schutzmaske zu tun, allerdings mit einer Vollmaske, die das Gesicht so verdeckt als ob sie es verstecken oder schützen wollen würde.

Alle drei Masken werden nicht in einem kulturellen Sinne gebraucht. Vielmehr handelt es sich um Alltagsgegenstände, die der Betrachter aus seinem Lebensumfeld kennt. Wie wirkt sich dieser Maskentypus auf die Rezeption aus? Der Betrachter hat es nicht mit einer Maske zu tun, die ihm die Illusion vorgibt, es mit einem Gesicht, mit einer Person zu tun zu haben, die sie eigentlich gar nicht ist. Vielmehr versteckt sich der Träger hinter der gesichtslosen Vollmaske. Er wird zu einem Typus (dem Arbeiter, dem Sportler). Plötzlich richtet man seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf das Individuum und den Träger der Maske, sondern auf dessen formale Gestalt. Nun hat man es bei den Schauspielern nicht mit lebendigen Schauspielern zu tun, sondern mit lebendig erscheinenden Schaufensterpuppen. Als Projektionsflächen und Alter Ego des Menschen wirken sie zwar lebendig, sind aber de facto Alltagsgegenstände und Objekte. Mit dem Einsatz der Schutz- und Vollmaske nimmt Genzken dem Betrachter also die Illusion, es wirklich mit lebendigen Wesen zu tun zu haben. Nun könnte man meinen, dass gerade eine Maske einen Verlebendigungsprozess des Trägers in Gang setzt. Denn gerade am starren Gesicht der Puppe wird ersichtlich, dass es nicht belebt ist. Allerdings wählte Genzken Vollmasken aus, die gar kein Gesicht haben. Ohne Gesicht wird es schwierig, eigene Befindlichkeiten in die Figur hineinzuprojizieren oder etwa Emotionen an den Gesichtern abzulesen. Im Grunde betonen die Masken

das, was die Puppen tatsächlich sind. Lebendig erscheinende, aber dennoch dem Wesen von Objekten entsprechende Gegenstände.

Dieser Maskentypus weist eine erstaunliche Nähe zu Masken von Oskar Schlemmer auf.⁶²¹ Auch Schlemmer wählte eine Maske für seine Tänzer, die das Gesicht so verdeckt, dass der Zuschauer keine Informationen über die Person des Tänzers erhält. Aufschlußreich ist eine Schwarzweiß-Fotografie von Erich Consemüller (Abb. 118) (1926). Sie zeigt eine Person, mit überschlagenen Beinen selbstbewusst auf einem B 3 Stahlrohrstuhl von Marcel Breuer in einem Dress, entworfen von Lis Beyer. Der umliegende Raum ist sonst leer. Mit erhobenem Kopf schaut sie in Richtung Kamera. Obwohl hier der einzelne Mensch, das Individuum im Zentrum des Bildes steht, weiß man im Grunde nicht, mit wem man es zu tun hat. Denn die Person trägt eine schlichte, monochrome Maske. Mund und Nase sind grafisch angedeutet, nur für die Augen ließ Schlemmer zwei Löcher frei, damit der Träger zwar mundtot, aber wenigstens nicht blind ist. Das Foto entstand im Auftrag von Gropius. Absicht war, die drei Werkstätte des Bauhauses in einem Bild festzuhalten. Bühnenkunst, Möbel- und Textildesign sind hier versammelt. Bildunterschriften zur Fotografie besagen, dass es sich entweder um Lis Beyer oder aber um Ise Gropius handelt.⁶²² Die Maske verhindert letztlich mit voller Absicht, dass man die Identität des Maskenträgers erfährt. Oskar Schlemmers Masken veranschaulichen die für die Maske spezifische Charakteristik, den Träger der Maske zu verhüllen. Denn Schlemmer bediente sich des Motivs der Maske, um den Träger zu entindividualisieren und zu einer „Kunstfigur“ zu machen, deren Fokus auf der formalen Gestaltung liegt. Wie Schlemmer entschied sich Genzken bei einigen Figuren für die Schutz- oder Vollmaske, damit sich der Betrachter auf die formale Gestaltung des Maskenträgers konzentriert. In dieser Seheinstellung beschränkt sich die Ähnlichkeit mit der Menschenfigur auf die äußeren Merkmale. Würde man mehr vom Gesicht erkennen, so würde man seelische Regungen suchen, die man über den Blick in die Augen und ins Gesicht, über die kommunizierende Körperhaltung der Figuren zu anderen Protagonisten unmittelbar in die Puppen hineinprojiziert.

Dies ist bei den Figuren eher der Fall, die keine Voll-, sondern Halbmasken tragen (Abb. 119). Da hätten wir zum Beispiel die Schlafmaske, bei der die Augen verdeckt sind, damit man besser schlafen kann. Genzken platzierte diese Gebrauchsobjekte bei einigen Figuren, zum Teil auch bei Kinderfiguren, denen sie viel zu groß sind, so auf dem Gesicht, dass auch die Nasenpartie verdeckt ist. Es schaut also nur noch der Mund hervor. Der Mund ist das beweglichste Element des Gesichtes. Bei einem echten Schauspieler (mit Halbmaske) auf der Bühne – eine Praxis, die im antiken Theater angewandt wurde – würde man von der Rolle, die er verkörpert, viel über den Vorgang des Sprechens erfahren. Bei einer halbmaskierten Puppe projiziert man eine verbale Handlung vielmehr in die Figur hinein. In dem hier genannten Beispiel lugt ein rot geschminkter Mund hervor, der Aufschluss über die weibliche

⁶²¹ Zur formalen Nähe von Oskar Schlemmers Figurinen und der Kleidung von Genzken Schauspielern, siehe Kap. 3.2.2.1.

⁶²² http://bauhaus-online.de/files/imagecache/480h/bilder/198_Consemueller_1926_bauhaus-Szene.JPG, Stand: 15.10.2015.

Geschlechtszugehörigkeit gibt. Nicht nur der rote Mund weist auf eine weibliche Figur hin, sondern auch ihre mit zwei Fünf-Euro-Scheinen beklebten Brüste.

Andere Mannequins, wie der im Teenageralter sich befindende Junge, sind zwar mit einer weiß belassenen Halbmaske bestückt. Allerdings positionierte Genzken sie nicht auf dem Gesicht, sondern um den Hals des Kindes. Was bewirkt diese Geste? Ein Vergleich zwischen Gesicht und Maske stellt sich ein. Die Frage drängt sich auf, ob das Gesicht die wahre Identität des Trägers verrät und die Maske eine falsche vorgibt oder ob nicht auch das Gesicht nur eine Rolle vorspielt. In diesem Fall könnte man zwischen „Wahrem und Falschem“ nicht unterscheiden. Vielmehr würde die Maske nur veranschaulichen, dass das Gesicht verschiedene Facetten und damit Rollen des Trägers zum Ausdruck bringen kann. Eine Antwort darauf findet man eventuell bei einer Figur, die eine Käppi so tief in das Gesicht gezogen hat, dass man es nur sehen würde, wenn man sich tief bücken und unter die Mütze schauen würde. Auch sie trägt die gleiche, weiße Halbmaske um den Hals. Nun, da das echte Gesicht der Puppe verdeckt ist, hat man den Eindruck, die Maske würde stellvertretend für das Gesicht zu sehen sein, wenn auch nicht an der richtigen Stelle des Körpers, sondern als heruntergezogene Maske.

Allen Halbmasken gemeinsam ist, dass sie einen Vergleich des Gesichtes mit der Maske evozieren. Anders verhält es sich bei den Vollmasken. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf den gesamten Körper der Puppe, ihre formale Gestaltung und materielle Beschaffenheit. Der von den Halbmasken hervorgerufene Vergleich wirft Fragen über die Identität der Träger auf und aktiviert die Imaginationsfähigkeit des Betrachters. Denn die Fokussierung auf das Gesicht macht die potenzielle Lebendigkeit der Schaufensterpuppe zum Thema, auch wenn sie nur in der Vorstellung existiert und nicht etwa an Bewegungen der Puppe abzulesen ist.

In der Maske des menschlichen Antlitzes weist die Vollmaske hingegen auf die formale Gestalt der Puppe hin und versteckt gleichzeitig die Identität des Trägers, während die Halbmaske Fragen nach der Persönlichkeit der Träger stellt. Sie verweist einerseits auf ihre imaginierte, potenzielle Lebendigkeit und versteckt andererseits das de facto unlebendige Wesen der Puppe.

Dass die Maske ein künstlerisches Medium ist, das einen künstlerischen Effekt von etwas Offenbarem und Verstecktem hervorruft, wird auch in der Kunst- und Theaterwissenschaft diskutiert. Vorgestellt werden an dieser Stelle drei Autoren, die der Maske eine doppelte Eigenschaft zusprechen. Allen gemeinsam ist die Annahme, die Maske täusche nicht nur etwas vor, sondern sie zeige etwas, indem sie verbirgt. Ausgehend vom Verhältnis des Gesichtes zur Maske bezieht sich diese Paradoxie auf die Identität des Trägers und auf die emotionale Verfassung des Maskenträgers. Aufgrund der Maske kann sie nur projiziert, aber nicht mehr vom Gesicht abgelesen werden.

Richard Weihe untersucht in seiner theaterwissenschaftlichen Studie „Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form“ die paradoxe Eigenschaft der Maske, zum einen eine Eigenschaft des Gesichtes und zum anderen genau sein Gegenstück zu sein. Weihe stellt deswegen die These auf, in diesem Doppelspiel der Übereinstimmung

von Gesicht und Maske einerseits und dessen Kontrastierung andererseits würde sich die für die Maske charakteristische Dialektik von Zeigen und Verhüllen äußern. Die Maske sei ein Paradox, sie zeige, indem sie verbirgt.⁶²³

Hans Belting konzentriert sich hingegen auf die Funktion der Maske in der Porträtmalerei. Das Porträt sei eine vom Gesicht abgezogene Maske.⁶²⁴ Belting versteht die Analogie von Gesicht und Maske somit als Begründung für das gemalte Porträt.⁶²⁵ Die Maske lädt zum Vergleich mit dem lebenden Gesicht oder aber zur Erinnerung an den Verstorbenen ein. Auch Belting spricht dem Gesicht die Fähigkeit zu, etwas zu zeigen und gleichzeitig auch etwas zu verbergen. Im Gegensatz zu Weihe bezieht sich Beltings Beschreibung des Verhältnisses von Zeigen und Verbergen allerdings nicht auf die Maske und ihr Verhältnis zur Identität des Trägers, sondern auf die Eigenschaften des Gesichtes.⁶²⁶ Mittels Mimik können Emotionen sichtbar gemacht oder aber versteckt werden. Die Maske hingegen würde sich auf einen Ausdruck festlegen.

Belting nimmt auch Bezug auf die Tradition des antiken Theaters. Dort drückten die Schauspieler mithilfe einer Maske ihre Rolle aus. Die Maske verlieh dem Schauspieler auf der Bühne ein bestimmtes Gesicht, das die Figur repräsentierte.⁶²⁷ Das, was der Schauspieler also vorgibt zu sein, wird mittels Maske gespielt und im Schauspiel dargestellt. Die Maske verwandelt das dargestellte Gesicht in eine Projektionsfläche. Anders als bei einem unmaskierten Gesicht, das Aufschluss über die emotionale Befindlichkeit und seinen Bezug zur Außenwelt gibt, kann die emotionale Verfasstheit des Maskenträgers nur projiziert werden. Die Ausdrucksvielfalt des Gesichtes äußert sich beim maskierten Gesicht nicht mehr mittels Mimik, sondern via Projektionsfähigkeit des Betrachters.

Reinhard Olschanski beschäftigt sich mit genau dieser affektiven Wirkung der Maske. Auch er geht vom Verhältnis der Maske zum Gesicht aus und geht der Frage nach, welche Wirklichkeit durch die verfremdende Wirkung entsteht, die vom maskierten Gesicht ausgeht. Ähnlich wie Weihe, fasst er die Maske als einen Gegenstand auf, der ein Gesicht darstellt und gleichzeitig verhüllt.⁶²⁸ Die Maske zeigt zwar Gesichtszüge des Gesichtes, enthält dem Betrachter aber die emotionalen Regungen des Trägers vor (vgl. Belting). Geht man von einem lebendigen Menschen aus, der eine Maske trägt, so ist die Maske im Gegensatz zum belebten Gesicht, starr. Die Unbeweglichkeit und Starre der Maske löst somit

⁶²³ Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004. S. 13f.

⁶²⁴ Belting, Hans: Gesicht und Maske, in: Hoppe-Sailer, Richard; Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin 2005. S. 123-134, hier S. 123.

⁶²⁵ Belting, Hans: Gesicht und Maske, in: Hoppe-Sailer, Richard; Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin 2005. S. 126.

⁶²⁶ Belting, Hans: Gesicht und Maske, in: Hoppe-Sailer, Richard; Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin 2005. S. 124.

⁶²⁷ Belting, Hans: Gesicht und Maske, in: Hoppe-Sailer, Richard; Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin 2005. S. 132.

⁶²⁸ Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 7.

einen Verfremdungseffekt aus.⁶²⁹ Die Tatsache, dass die Maske ein Gesicht zeigt und gleichzeitig ein anderes verhüllt, hat demnach auch einen verfremdenden Effekt auf den Betrachter.

2. Ich komme zur zweiten Eigenschaft, die für die Maske charakteristisch ist, ihre Todes- und Vergänglichkeits-Symbolik. Besonders auffällig in neueren Arbeiten von Genzken ist das Motiv der venezianischen Halbmaske⁶³⁰, die auch von den Schauspielern getragen wird. Sie hebt sich von den oben genannten Masken ab, da sie kein Alltagsgegenstand ist, der eine Gebrauchsfunktion hat, wie die Schutzmaske oder die Schlafmaske. Vielmehr ist sie ein kultureller Gegenstand, der erstens beim Karneval zum Einsatz kommt und zweitens eine Vanitas-Funktion inne hat.

Das Besondere an Halbmasken ist, dass der beweglichste Teil des Gesichtes, der Mund, unverdeckt ist. Hier kommt also der Träger zum Vorschein. Nimmt man auf einmal den Träger der Maske wahr, so schwebt die Maske zwischen Typus des Dargestellten und Charakter des Trägers.⁶³¹ Den Charakter des Trägers zu bestimmen, gestaltet sich im Fall der hier im Zentrum stehenden Schauspieler-Figur allerdings schwierig (Abb. 121). Schließlich ist auch ihre Mundpartie unbewegt, zudem malte Genzken das Gesicht der Puppe passend zur metallischen Farbe der Maske, die Genzken über dem linken Auge pink besprühte, silberfarbig an, als würde die Puppe unter der venezianischen Maske noch eine weitere Vollmaske tragen. Auf ihrem Kopf sitzt unter einem schwarzen Lampenschirm, der als Mütze dient, eine pink gepunktete Käppi. Gemeinsam mit einer blonden Perücke und einer pinken Weste im Leopardendruck, die das Mannequin unter einem Brustschoner einer Rugbyausrüstung trägt, fügt sie sich in einem Bad-Taste-Stil zu einem schrillen Kleidungsgefüge. Da alle Kleidungselemente augenscheinlich nicht zusammen gehören, sondern im Gegenteil, zusammengewürfelt wirken, erwecken sie den Anschein als sei die Puppe verkleidet. Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle, dass Genzken keine Funktionsmaske wählte, sondern eine venezianische, die beim venezianischen Karneval getragen wird. Sie verstärkt den verkleideten Eindruck, den die Figur vermittelt.

Aufgrund der italienischen Sozialgeschichte steht die venezianische Maskierung in einem Zusammenhang mit dem Tod. Um sich gegen die Pest zu schützen, trugen die italienischen Ärzte (Pestdoktoren) im 17. Jahrhundert Schnabelmasken, in deren Schnabel zur Desinfizierung Watte gestopft wurde. Passend dazu trugen sie lange Mäntel. Die venezianische Schnabelmaske geht auf diesen Maskentypus rabenartiger Figuren des Todes zurück.⁶³²

⁶²⁹ Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 37.

⁶³⁰ Genzkens platzierte beispielsweise in der Installation „Oil“ (2007), ihren Beitrag für die 52. Venedig Biennale, unter anderem Vanitassymbole wie Skelette und Totenschädel, darunter Schädel, die venezianische Masken tragen, auf einer Reihe von schmalen, runden Stahlsäulen; (Konsum-)Gegenstände, die Genzken in Touristenshops erworben hat. (Abb. 120).

⁶³¹ Vgl. Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 101.

⁶³² A.a.O.

Abgesehen vom Typus der venezianischen Maske und ihrer in der Sozialgeschichte verwurzelten Todessymbolik, ist es durchaus möglich, jeder Maske eine Vanitas-Funktion zuzusprechen. Denn der Typus der Totenmaske ist einer der ältesten in der Geschichte der Maske. Totenmasken sind aus verschiedenen Kulturen bekannt. Beispielsweise nahmen die Römer von den Gesichtern der Toten Wachsmasken ab, damit sie bei Begräbnissen von Familienmitgliedern getragen wurden. Sinn war es, die Ahnen wiederzubeleben und sie beim Begräbnis zu ehren.⁶³³

Olschanski spricht jeder Maske die Eigenschaft einer Totenmaske zu, die dazu dient, an den Verstorbenen zu erinnern und ihn zu vergegenwärtigen. Denn der Tod sei einer der Zustände, der die Wahrnehmung von Masken mitbestimme.⁶³⁴ Der Autor deutet vor allem die Unbeweglichkeit der Maske als Ausdruck des Todes. Schließlich erinnern die starren Gesichtszüge der Maske an die maskenhafte Mimik eines toten Gesichtes. Die Maske verdeutlicht, dass der eigentliche Träger verhüllt und somit abwesend ist.⁶³⁵ Olschanskis Untersuchungen zu Folge steht bei der Karnevalsmaske allerdings das Starre der Maske im Dienst eines festen Rollenbilds und bestimmten Typus im Vordergrund und nicht sein Bezug zur Totenmaske.⁶³⁶ Was der Autor allerdings nicht bedenkt, ist, dass die venezianische Maske in ihrer Rolle als Karnevalsmaske einen bestimmten sozialen Stand und demnach einen Rollentypus repräsentiert und zugleich Vanitas-Symbol ist.

Inwiefern verkörperte die venezianische Maske einst auch einen bestimmten sozialen Stand? Ursprünglich geht sie auf die Tradition der römischen Saturnalien zurück; mehrtägige Festtage, bei denen soziale Hierarchien aufgehoben wurden und die Herrscher teilweise in die Rollen der Sklaven und andersherum schlüpften.⁶³⁷ Im Venedig des 17. Jahrhunderts geht sie aber auch auf die vorgeschriebene Kleidung der städtischen Oberschicht, der sogenannten „bauta“ zurück, die bei offiziellen Anlässen getragen wurde. Sie bestand aus einer weißen Halbmaske, einer haubenartigen, schulterlangen Kopfbedeckung und einem schwarzen Umhang. Die „bauta“ macht somit das Individuum unkenntlich, um einen sozialen (Massen-)Typus, ein stereotypisches Gesicht des Aristokraten zu schaffen.⁶³⁸ Da die venezianische Maske im Karneval von jedem getragen werden durfte und darf (und nicht nur von der Oberschicht), löst sie diese sozialen Unterschiede allerdings wieder auf.

⁶³³ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992. S. 589.

⁶³⁴ Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 80.

⁶³⁵ Olschanski erörtert darüber hinaus, inwiefern die tote Materialität der Totenmaske auf die abwesende Materialität des einst lebendig gewesenen Gesichtes verweist. Das Spezifische der Totenmaske liege darin, dass sie auf ihren Herstellungsprozess und ihre Materialität aufmerksam macht, siehe: Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 80.

⁶³⁶ Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001. S. 100.

⁶³⁷ Vgl. Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004. S. 162.

⁶³⁸ A.a.O. S. 163ff.

Zu Beginn des Kapitels wurde die Vanitas-Symbolik des Maskenmotivs in der Bildenden Kunst eingeführt. Rufen wir uns diese vor Augen: Im Zuge der frühneuzeitlichen Reformbewegungen sollte der Betrachter in der christlichen Ikonographie an die wahren Werte des christlichen Lebens erinnert werden und sich von vergänglichen Lebensphänomenen (wie Luxus oder irdischer Eitelkeit) abkehren.⁶³⁹ Masken (und Spiegel) tauchen in Vanitas-Darstellungen oftmals als dekorative Elemente auf, mit denen sich die Dargestellten schmücken. Sie verkörpern weltliche Laster wie Eitelkeit und stehen somit für Schönheit, die im christlichen Weltbild vergänglich ist und als nichtig verstanden wird.⁶⁴⁰ Die Maske taucht auch in der Zeichnung eines Skeletts von Johann Caspar Lavater auf, abgedruckt in den *Physiognomischen Fragmenten* (1775–78). Das Skelett hält sich eine Maske mit dem Gesicht eines jungen Mannes vor den Kopf; eine Geste, mit der der Pfarrer, Schriftsteller und Reformator den oben beschriebenen Vanitas-Gedanken visuell umsetzt.

Auch Genzken dekorierte und schmückte ihre „Schauspieler“ mit Attributen, die symbolhaft für Vergänglichkeit stehen. Neben Masken und Spiegeln sind es auch Blumen und ausgestopfte Tiere, die in Vanitas-Stillleben Vergänglichkeit symbolisieren (Abb. 122). Deshalb vergleicht Ralph Rugoff die „Schauspieler“ auch mit Readymades, die mit toten Dingen bestückt sind.⁶⁴¹

Da in der Landschaftsmalerei vor allem Ruinen- und Friedhofsdarstellungen Vanitas-Charakter haben,⁶⁴² könnte ein Zusammenhang zwischen Vanitas-Symbolen wie Blumen, Tieren, Masken oder Spiegeln, die in Genzkens Installation hier und dort eingebaut sind, und dem ruinösen Erscheinungsbild der Betonserie bestehen.⁶⁴³ Bei den Schauspielern deutet jedoch nichts darauf hin, dass Genzken Vanitas-Symbole einsetzt, um sich gegen etwas zu wenden oder mit künstlerischen Mitteln Kritik zu üben, wie es auf die Skulptur „Marcel“ zutrifft.⁶⁴⁴ Vielmehr scheint es so zu sein, dass Genzken Motive wählte, die in der Bildenden Kunst aus ikonographischer Sicht für Vergänglichkeit stehen, um mit ihrer christlichen Symbolik zu spielen und einen Bedeutungsraum für eine Auslegung der Maske in ihrer kunstgeschichtlich besetzten Symbolik zu eröffnen, um diesen mittels Auswahl eines Alltagsgegenstandes semantisch zu erweitern. In diesem Kapitel wurde aber auch deutlich gemacht, dass Genzken vor allem Motive wählte, mit denen sie die Aufmerksamkeit

⁶³⁹ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig 1994. S. 552; vgl. auch Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 367.

⁶⁴⁰ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig 1994. S. 552.

⁶⁴¹ Rugoff, Ralph: *The human factor: the figure in contemporary sculpture*. London 2014. S. 17.

⁶⁴² Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 367.

⁶⁴³ Wie in Kapitel 2.3.3. dargestellt, entsteht bei der architektonischen Skulptur „Marcel“ der Eindruck, es mit einer Ruine, also einem auffälligen Gebäude, zu tun zu haben, da sein architektonisch aufgebauter Körper brüchige Kanten, roh belassene Betonwände und kein Dach sowie keine Fassade hat. Im ersten Hauptkapitel wurde herausgearbeitet, inwiefern sich Genzken mit der minimalistisch-formal reduzierten und sich auf die elementaren architektonischen Bestandteile konzentrierenden Form stark an die Architektur von Bauhaus anlehnt. Der ruinöse Charakter wurde in dieser Arbeit als Kritik an dem dogmatisch, verallgemeinerndem Ansatz von Bauhaus gedeutet, kollektiv vorzugeben, welche Bauweise sozial gerecht sei. Das Ruinöse der Betonserie steht deswegen für das Scheitern der utopischen Ziele von Bauhaus.

⁶⁴⁴ A.a.O.

auf die formale Gestaltung lenkt, um die Frage nach dem Verhältnis von Objekthaftigkeit und Semantik zu stellen.

Im Folgenden soll schließlich deutlich werden, inwiefern die Künstlerin das Motiv der Maske wählte, um eine spezifische Oberflächengestaltung zu schaffen und die Maske aus diesem Grund auch eine grotesk-ornamentale Funktion einnimmt.

3. Die Maske und die Fratze (als eine besondere Form der Maske und des Motivs, das auch bei der oben beschriebenen Schauspieler-Puppe auftaucht) ist ein beliebtes Ornament. Seit der Renaissance tauchen Masken vielfältig in der Baukunst und der Angewandten Kunst auf.⁶⁴⁵ Fratzenhafte Gesichter gehören zu den sogenannten Grotesken (grotesk ist ein Terminus der ornamentalen Malerei⁶⁴⁶). Grotesken sind hässliche Gestalten, entstanden durch menschliche, tierische und pflanzliche Organismen. In der Neuzeit wurde die Groteske (ital. grottesco „wild“, „phantastisch“) in ganz Europa als flächendeckendes Ornament genutzt.⁶⁴⁷ Der Ursprung der Groteske liegt in Wanddekorationen römischer Innenarchitektur, die in der Renaissance wiederentdeckt wurde: menschliche Figuren, Putten, Mischwesen, Sphingen und Sirenen, etwa in Zierranken angeordnet, waren neben Masken, naturalistischen oder tierischen Formen die primären Motive. Charakteristisch für die Groteske ist ihre Nähe zu einer phantastischen Formfindung, die stilistisch in vielen Ornament-Gattungen sehr anpassungsfähig ist.

Auch an Genzkens Figur mit venezianischer Karnevalsmaske lassen sich aufgrund ihrer Nähe zum Tier und ihrer skurrilen Erscheinung groteske Züge festmachen. Aufgrund ihrer Herkunft, der von den Doktoren getragenen venezianischen Schnabelmaske, die mit ihrem rabenartigen Aussehen als Sinnbild für den Tod galt, hat sie eine Nähe zu einem tierischen Gesicht. Ihre Oberfläche ist mit feinen Linien überzogen. Von der Nase ausgehend umrunden sie die Augenpartie der Maske und bilden ein blattförmiges Muster. Die Oberfläche erinnert an die von Pflanzen, allerdings auch an die raue und rissig wirkende Hautstruktur von Reptilien. Passend dazu wählte Genzken ein rotes Langarmshirt in Schlangenoptik, kombiniert mit einer viel zu großen pinken Weste in Leopardendruck.

Die Maske hat in ihrer grotesken Erscheinung also eine ornamentale Funktion, da Genzken sie als formales Mittel einsetzt, um eine bestimmte Oberflächenbeschaffenheit des skulpturalen, menschlichen Körpers zu erzeugen. Am Beispiel der hier beschriebenen Puppe wird deutlich, dass die Maske nur ein Element ausmacht, das seinen Teil zur Oberflächenbeschaffenheit des gesamten Körpers beiträgt. Für diese Figur wählte Genzken eine Struktur, die sich an tierische Haut- und Fellstrukturen anlehnt. Die Maske hat also neben ihrer Anspielung auf eine Vanitas-Symbolik auch eine formale Funktion, die darin besteht, die Oberfläche des menschlichen Körpers zu strukturieren. In dieser Funktion hat sie, auch in Hinblick

⁶⁴⁵ Meyer, Franz Sales (Hrsg.): Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1922. S. 109.

⁶⁴⁶ Rosen, Elisheva: Grotesk, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 876-900, hier S. 876.

⁶⁴⁷ Die folgenden Ausführungen zur Groteske sind entnommen aus: Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III. Leipzig 1991. S. 32f.

auf Genzkens dekorativem Einsatz von Alltagsgegenständen⁶⁴⁸, demnach eine ornamentale Konnotation.

Die grotesk wirkende Maske nimmt darüber hinaus in hohem Maße skurrile Formen an. Denn Genzkens schrill-bunte Figur, weder eindeutig Mann noch Frau mit scheinbar wahllos zusammengewürfeltem Kleidermix, wirkt in hohem Maße komisch. Seit dem 17. Jahrhundert gehört der Begriff „grotesk“ zum gängigen Sprachgebrauch. In der Alltagssprache bleibt der Begriff zwar noch bezogen auf seinen Fachterminus des grotesken Ornaments, andererseits wird er äquivalent zu Adjektiven wie bizarr, extravagant oder komisch verwendet.⁶⁴⁹ Ich verwende den Begriff deswegen auch in einem komischen Sinn. Schließlich kann man nicht so recht sagen, wo man die Zusammenstellung der verschiedenen Kleiderstile einordnen soll. Das Mannequin erweckt den Eindruck, als sei es bloß eine als Abstellfläche dienende Puppe in einem Second Hand Shop für Krimskrams. Mit ihrer weiblichen Perücke und glamourartigen, bunten Kleidung könnte sie auch auf eine Karnevalsparty für Transvestiten passen. Oder war hier ein Kind zu Gange, das sich im Theaterfundus bedient und nach Belieben Gegenstände und Kleidungsstücke zu einem schrägen Ensemble zusammengefügt hat? Die Unsicherheit darüber, wo man den paradoxen Stilmix einordnen soll, hat hier demnach eine humorvolle Wirkung. Als Groteske deuten Masken oftmals in der Form von Löwen- oder Teufelsmasken an Kirchenportalen auf die Pforten des Paradieses oder der Hölle.⁶⁵⁰ Tier- und Menschenmasken mit Dämonen abwehrender Funktion sind ferner typische ornamentale Elemente der romanischen Bauplastik.⁶⁵¹ In der Gotik und später im Barock setzen sie sich unter anderem in Form von Wasserspeiern fort. Hinweise zu einem Interesse der Künstlerin an Grotesken geben beispielsweise auch Titel wie „Wasserspeier and Angels“. Genzken nannte so eine Installation mit skulpturalen Assemblagen, die sie 2004 bei Hauser&Wirth in London präsentierte. Meist in der Form von phantastischen Tierformen oder aber Theatermasken haben Wasserspeier einen pragmatischen Zweck, das Wasser auf dem Kirchendach abzuleiten. Sie haben aber auch eine symbolische Schutzfunktion, mit ihrem dämonischen Aussehen die Kirche vor bösen Geistern zu schützen.⁶⁵² Meines Erachtens interessiert sich Genzken genau für diese abschreckende Wirkung. Denn der skurrile Eindruck, den der wild zusammengewürfelte Kleidermix der androgynen Verkleidungs-Puppe mit tierischer Karnevalsmaske vermittelt, hat auch einen verfremdenden Effekt. Schließlich lässt Genzken offen, welchem Stil und welchem Typ man das schräge Outfit genau zuordnen soll.

Im letzten Teil dieses Kapitels steht Genzkens Interesse an der Gestaltung von Oberflächen im Fokus der Untersuchung. Genzken nutzt also bestimmte Vanitas-

⁶⁴⁸ Die Rolle des Ornamentalen wird in dieser Arbeit am Beispiel der Serie „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ erörtert, siehe Kapitel 2.3.3.2.

⁶⁴⁹ Rosen, Elisheva: Grotesk, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 876-900, hier S. 883.

⁶⁵⁰ Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011. S. 279.

⁶⁵¹ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992. S. 589.

⁶⁵² Vgl. Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984. S. 522.

Motive wie die Maske, um eine spezifische Oberflächenbeschaffenheit zu kreieren, aber auch, um eine komische und abschreckende Wirkung zu erzeugen. Das folgende Kapitel setzt an diesem Punkt an. Im Zentrum steht das Vanitas-Motiv des Spiegels.

3.4.2. Spiegel und Spiegelfolie

Das folgende Kapitel beschäftigt sich weiterhin mit dem Phänomen, dass kunstgeschichtlich besetzte Motive wie die Maske mehrere rezeptionsästhetische Funktionen bei den Schauspielern einnehmen: 1. eine inhaltliche Funktion, die eine symbolhafte Bedeutung übernimmt und die Sinnbezüge zur Lebenswelt des Betrachters herstellt sowie 2. eine formale Funktion, die eine spezifische Oberflächenbeschaffenheit erzeugt. Das Motiv des Spiegels eignet sich hervorragend, um dieses Zusammenspiel von formaler und semantischer Auslegung zu vertiefen. Ist der Spiegel einerseits ein Gegenstand, in dem sich der Betrachter selbst sehen kann und der den Raum visuell erweitert, ist er andererseits ein besetztes Motiv in der christlichen Ikonographie oder ein Alltagsgegenstand, der in vielen Lebensbereichen des Menschen Anwendung findet.

Spiegel und Spiegelfolien sind im Genzkenschen Oeuvre beliebte Motive und Materialien, so auch bei den Schauspielern. Je nach Lichteinfall ist man von den Schauspielern tendenziell geblendet. Es schimmert und funkelt von den Wandcollagen und den verspiegelten Bodenplatten, auf denen einige der Puppen stehen. Auch die Mannequins strahlen mit voller Kraft, denn viele von ihnen tragen glamouröse Outfits, deren Oberfläche sich aus Spiegelfolie zusammensetzt. Genauso wie die Klebebänder wiederholt sich die goldene, silberne oder blaue Folie also in allen medialen Bestandteilen der Installation. Die vertikale Kopfbedeckung einer Kinderpuppe besteht etwa aus goldener Folie. Andere Figuren tragen Kostüme, die Genzken aus silberner Folie kreierte, etwa die hinter der hilflos liegenden, männlichen Figur stehenden Puppe, ebenfalls mit Kopfbedeckung, oder aber das männliche Mannequin mit bikiniähnlichem silbernen Outfit und orangenem Hutobjekt über dem Kopf (Abb. 123). Auf diese Folie trifft man auch bei den Wandcollagen. Genzken nutze sie als farbigen Grund, den sie mit geometrischen Elementen wie Klebebändern überzog und den sie gleichzeitig gestisch mit Farbe bespritzte.

Spiegelungen tauchen auch bei solchen Puppen auf, die auf quadratischen Spiegeln stehen (Abb. 124). Das im letzten Kapitel erwähnte Mannequin mit ausgestopftem Marder und Hase zu Füßen, befindet sich etwa auf einem solchen flachen Spiegel. Oder aber das Mannequin, das Genzkens Jacke mit Blumenkranz auf dem Kopf trägt, neben dem die Künstlerin eine Shisha platzierte, ebenso die im letzten Kapitel beschriebene karnevaleske Figur mit venezianischer Maske. Schaut man von oben auf den Spiegeluntergrund, so sieht man die Mannequins in gespiegelter Form von unten.

Nun können Spiegel auf einer rein visuellen Ebene wahrgenommen oder aber sie können als kunstgeschichtlich besetzte Motive gedeutet werden. Denn Spiegel sind Kultobjekte, Gebrauchsgegenstände und Motive in der Bildenden Kunst.⁶⁵³ In der zuletzt genannten Funktion gelten sie als Symbole der Erkenntnis und Wahrheit, aber auch als Vanitassymbole wie als Attribute der Eitelkeit und Vergänglichkeit des Irdischen.⁶⁵⁴ Spiegel eignen sich besonders als Motive, um Vergänglichkeit des Schönen und Irdischen darzustellen, da Spiegelbilder nur für den Moment präsent sind, in dem man in den Spiegel schaut.

In der Neuzeit galt nicht nur das Motiv der Maske als Metapher für Falschheit und Täuschung, sondern auch das Motiv des Spiegels. Denn als Gegenstand, der optische Phänomene sichtbar macht, scheint der Spiegel den Gegenstand getreu abzubilden, zeigt ihn aber doch seitenverkehrt.⁶⁵⁵

In der stark verspiegelten Installation, umgeben von den glitzernden Schaufenstern, schimmernden Wandcollagen und verspiegelten Bodenplatten, assoziiert der Betrachter das Spiegelmotiv unmittelbar mit seiner Vanitas-Symbolik, die der Spiegel in der christlichen Ikonographie hat. Schließlich ist der Spiegel nicht das einzige Vanitas-Symbol, das Genzken für die „Schauspieler“ auswählte. Neben dem Motiv der Maske sind es tote Tiere wie der Marder und der Hase, Blumen (Blumenkranz auf dem Kopf der erwähnten weiblichen Figur mit Shisha) oder Totenköpfe (etwa der Kettenanhänger eines Kindes), die an Stillleben erinnern, in denen solche Motive Vergänglichkeit verkörpern.⁶⁵⁶

Diese Arbeiten wenden sich allerdings nicht ausschließlich an den Betrachter, der über ein Vorwissen verfügt und die ikonographische Bedeutung dieser Vanitas-Symbolik kennt. Das individuelle Wissen des Betrachters wird vielmehr auch aktiviert, vergegenwärtigt er sich die auffällige Ähnlichkeit der verspiegelten Oberflächen, die sie mit Fassaden von Hochhäusern und mit der Ästhetik von Technoclubs haben. Schon frühere Arbeiten von Genzken haben diese Ähnlichkeit.

2002 begann Genzken die Technik der Assemblage auf die zweidimensionale Fläche zu übertragen. Es entstanden Wandcollagen, auf denen die Künstlerin unterschiedliche Spiegelfolien mit Klebeband zu einem Gesamtbild collagierte und sie anschließend „Soziale Fassaden“ nannte (Abb. 125). Ihre gerasterte Struktur, die man nur wahrnimmt, wenn man nah an die Oberfläche herantritt, erinnert an serielle Strukturen der Minimal Art, die mit dem Prinzip der Serie die Handschrift des Künstlers eliminieren wollte. Genzken klebte die Folien und Streifen allerdings so händisch übereinander, dass gerade dieser Handgriff sichtbar wird. Denn wie bei allen Arbeiten von Genzken, die nach 2000 entstanden sind, wirkt die Zusammenstellung der verschiedenen Formen und Flächen so, als ob Genzken die Oberfläche eher auf die Schnelle beklebte ohne auf eine präzise Ausführung zu achten. An dieser Stelle soll aber interessieren, welche Assoziationen die

⁶⁵³ Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VI. Leipzig 1994. S. 797.

⁶⁵⁴ Kretschmer, Hildegard: Lexikoneintrag zum „Spiegel“, in: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011. S. 396.

⁶⁵⁵ Gerlind Werner, Falschheit, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1974), Sp. 1374–1407; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89140>> [08.09.2015].

⁶⁵⁶ Vgl. das Kapitel zuvor.

schimmernde Spiegelfolie hervorruft und welche affektive Wirkung sie erzeugt. Meines Erachtens bringen die „Sozialen Fassaden“ die Rezeption von Genzken Kunst, die es erlaubt auf zwei Ebenen gelesen zu werden, bereits 2002 auf den Punkt: einerseits auf einer rein formalistischen Ebene, bei der sich die Wahrnehmung auf das beschränkt, was auf einer formalen Ebene situativ wahrgenommen wird. Andererseits verweisen sie auf einen außerhalb der Kunst liegenden Kontext, nämlich einen gesellschaftlich, kulturellen und sozialen Zusammenhang⁶⁵⁷, in dem die Collagen „Soziale Fassaden“ stellvertretend für Fassaden von Gebäuden stehen.⁶⁵⁸ Ihre gerasterte Struktur verweist zum einen auf das Serienprinzip des Minimalismus, ihre Ähnlichkeit mit spiegelnden Fassaden von Hochhäusern, ihre recht günstig in Baumärkten zu erwerbende Materialität, die Glamour und Billiglook gleichzeitig vermittelt, verweist zum anderen auf das gesellschaftliche, alltägliche Umfeld des Betrachters.

Dieses Verhältnis ist auch auf „die Schauspieler“ zu übertragen. Auf einer semantischen Ebene geben die Spiegel und Spiegelfolie in der Installation Hinweise auf mehrere Bereiche der menschlichen Lebenswelt: die architektonische Umgebung, zeitgenössische Clubkultur und eine konsumorientierte Warenwelt.

Inwiefern? Wie es schon bei den Sozialen Fassaden der Fall ist, erinnert die seriell angeordnete, gerasterte Oberfläche der in den Wandcollagen und den Kostümen der „Schauspieler“ zum Einsatz kommenden Spiegelemente an verspiegelte Fassaden von Hochhäusern und Firmengebäuden, die Genzken bereits in ihrem Film „Chicago Drive“ (1992) bei einer Autofahrt abfilmte. Das Raster der Folie entspricht hier der durch Fenster und Stockwerke gegliederten Struktur der Fassaden. Meist in einer Corporate-Identity-Funktion verkörpern solche Firmenlooks Eleganz, Modernität, Macht und Wohlstand.

Kennt man sich in der westlichen Clubkultur aus, so denkt man unmittelbar auch an die Ästhetik von Clubs; etwa Technoclubs, deren Wände für die feiernden Partygäste verspiegelt sind. Spiegel dienen dem auf Partys oder Vernissagen geltenden Prinzip des Sehens und Gesehen-Werdens.⁶⁵⁹ Schon am Beispiel von Genzken „Säulen“ (2000) – vertikale Stelen, in der Form von verkleinerten Skyscrapern, die Genzken, ähnlich wie die Sozialen Fassaden mit unterschiedlicher Spiegelfolie beklebte – sieht Diederich Diederichsen einen Zusammenhang von

⁶⁵⁷ Diederich Diederichsen geht davon aus, dass genau in diesem Spannungsverhältnis von Formalismus und Semantik (in einem semantisierten Minimalismus) die spezifische Poetik von Genzken Arbeiten liegen. Genzken Objekte würde sich weigern, nur Objekt zu sein, denn ihre semantische Dimension ist nicht auf ihre Materialität zu beschränken, sondern sie entfalte sich aus ihr, siehe: Diederichsen, Diederich: Die Poetik der Psychocities, in: Isa Genzken, 1992-2003, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich 2003. S. 24.

⁶⁵⁸ Vgl. Lenbachhaus München: Soziale Fassaden u.a.. Farbe und Oberfläche in der Gegenwartskunst, hrsg. von Susanne Gaensheimer, Wolfartshausen 2003. S. 7.

⁶⁵⁹ Diederichsen deutet die Spiegelsituation in Clubs als ein Moment, in dem man Publikum und Performer zugleich ist; Akteure, die in ihrem Narzissmus gleichartig seien. Der Spiegel würde deswegen in einer Club- und Discokultur ein allegorisches Bühnenbild verkörpern, siehe: Diederichsen, Diederich: Die Poetik der Psychocities, in: Isa Genzken, 1992-2003, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich 2003. S. 26.

Minimalismus und psychedelischer (Club-)Kultur.⁶⁶⁰ Dass eine Verbindung des Spiegelmotivs mit Clubkultur ihre Berechtigung hat, wird von der Tatsache gestützt, dass die „Schauspieler III“ in einem Kreis stehen, so als ob sie sich auf einer Party oder einer Vernissage unterhalten würden. Zudem vermitteln die spiegelnden Materialien ihrer Kleidung oder der Wandcollagen, die in ihrer schimmernden Erscheinung auch wie dekorative Wandspiegel anmuten, eine glamouröse Club-Atmosphäre. Genzken wählte bewusst primär Farben von Disco-Looks, die seit Längerem in der Modewelt im Trend liegen: Gold, Silber (das an Discokugeln erinnert) oder aber leuchtende Farben wie Neonblau, Neongrün oder Neonpink. Sie passen also zu einer Mode, die aktuell unter anderem zum Feiern und Ausgehen getragen wird, also Teil einer Clubszene ist.

Die Verbindung zur Clubszene wird deutlicher, vergegenwärtigt man sich Genzkens Installation „Science Fiction/Hier und jetzt zufrieden sein“⁶⁶¹ (Abb. 126), die sie 2001 gemeinsam mit Wolfgang Tillmans schuf.⁶⁶² Zwei vertikal aufgestellte, rechteckige Wände (Teil 1: 400 × 100 × 500 cm; Teil 2: 300 × 100 × 500 cm) stehen so parallel zueinander, dass der Betrachter zwischen beiden Objekten und um sie herum laufen kann. Beide geometrischen, überdimensional großen Objekte sind komplett verspiegelt. Steht man also zwischen beiden skulpturalen Körpern, entsteht der wundersame, illusionistische Effekt, dass das Gespiegelte in beide Richtungen ins Unendliche vervielfacht wird. Auf der Spiegelfläche sind nicht nur das eigene Spiegelbild oder aber der gespiegelte Ausstellungsraum zu sehen, sondern auch die großformatige Fotografie „Wake“ von Wolfgang Tillmans, vor der die beiden Wände mit der Querseite nach vorne positioniert sind. Sie zeigt einen einfach gestalteten, menschenleeren Partyraum, nachdem er von den Feiernden hinterlassen wurde. Ein paar Stühle stehen herum, leere Flaschen und Müll sind auf dem Boden verteilt. Fast idyllisch wirkt sich die rot gefärbte Morgensonne, die den Hintergrund in ein warmes Licht taucht, auf den eher heruntergekommenen Partyraum aus. Hier wird die Verbindung zwischen Genzkens Spiegelmetaphorik und Clubkultur in der Thematik der Fotografie offensichtlich.⁶⁶³

Doch schaut man sich die Materialität der funkelnden Folie in der Installation der „Schauspieler“ an, so wird schnell klar, dass der glamouröse erste Eindruck trügt. Schließlich handelt es sich um Materialien, die man recht günstig in Baumärkten

⁶⁶⁰ Er vergleicht eine psychedelische Erfahrung, die man mit Clubmusik macht, mit der auf eine phänomenologische Disziplin zurückgehenden Rezeption von minimalistischen Kunstwerken, siehe: Diederichsen, Diederich: Subjekte am Ende der Fahnenstange, in: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): Isa Genzken. Sie sind mein Glück. Ostfildern 2000. S. 32-48.

⁶⁶¹ Siehe Dieter Scholz, der an dieser Gemeinschaftsarbeit Genzkens Versuch festmacht, Minimal und Pop miteinander zu vereinen. Scholz, Dieter: Isa Genzkens Spiegelwelten, in: kritische berichte 2/03, S. 79-85, hier S. 82.

⁶⁶² Sie wurde von der Flick Collection (Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst Berlin) angekauft.

⁶⁶³ Am Beispiel von Genzkens und Tillmans Installation deutet Diederichsen die Beziehung der gespiegelten Fläche zur Umgebung als indexikalisch, da sich das Spiegelbild seiner Umgebung anpasst. Genzken würde mit der Auswahl des Spiegels eine Parallele zum Realitätsbezug der Fotografie ziehen. „Die Bildmaschine“ des Spiegels sei eine gesteigerte Form von Indexikalität, siehe: Diederichsen, Diederich: Die Poetik der Psychocities, in: Isa Genzken, 1992-2003, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich 2003. S. 25.

oder anderen Kaufhäusern und Läden erwerben kann. Spiegelfolie ist also ein Material, das der Betrachter auch aus der (konsumorientierten) Warenwelt- und von ihrer Ästhetik⁶⁶⁴ her kennt. Die billige Qualität widerspricht hier dem elegant-luxuriösen Eindruck, den sie im Kontext von Clubkultur und Celebrity eigentlich vermitteln sollte.

Die oben beschriebenen Assoziationen ergeben sich, übersteigt man den Objekt-Charakter des Spiegels. Was nimmt der Betrachter nun aber aus einer rein formalistischen Sicht wahr? Steht er unmittelbar vor den Wandarbeiten, so sieht er nicht nur die glänzende Oberfläche. Auch er spiegelt sich in den Folien. Gaensheimer deutet dieses Phänomen als einen sozialen Akt, da der Rezipient die Erfahrung macht, dass er selbst an der Situation beteiligt ist.⁶⁶⁵

Wie bereits skizziert, vervielfacht sich das Spiegelbild, steht man zwischen den geometrischen übergroßen Spiegelwänden von „Science Fiction/Hier und jetzt zufrieden sein“ ins Unendliche. Wendet man den Blick vom eigenen Spiegelbild ab und dem umliegenden Raum zu, so wird auch der Ausstellungsraum sichtbar. Die „Schauspieler“ schaffen eine ähnliche Spiegelsituation. Spiegelemente tauchen an den Wänden (den Collagen oder den blinden Spiegeln neben der multiplizierten Büste der Nofretete), auf dem Boden (durch die Spiegel, auf denen einige Puppen stehen oder aber die Plexiglasplatten, unter denen Genzken Bilder drapierte) und an den Mannequins auf, die mit Spiegelfolie ausgestattet sind. Steht man also vor diesen Objekten, sieht man zum einen die schimmernde, gerasterte oder farbige Oberfläche, zum anderen aber auch sich selbst, wenn auch im Falle der Spiegelfolie in verzerrter Form. Zugleich spiegeln sich die anderen Protagonisten, also die „Schauspieler“ oder aber andere Museumsbesucher in den verspiegelten Flächen, ebenso der Ausstellungsraum samt den Elementen der Installation.

Neben einer Vanitas-Symbolik ist der Spiegel über seine Vanitas-Symbole hinaus Attribut der Kardinaltugend „prudentia“ (Klugheit) und „veritas“ (Wahrheit) und als solches Zeichen der Selbsterkenntnis. Im 15. und 16. Jahrhundert werden Spiegel deshalb auch als Mittel eingesetzt, um den Raum vor dem Hintergrund des Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei illusionistisch zu erweitern.⁶⁶⁶

Genzken eignet sich diese künstlerische Technik an, um neben einer semantischen Auslegung des Spiegels eine Erfahrung zu ermöglichen, die nur vor Ort möglich ist. Denn der Betrachter soll vor Ort auf den Ausstellungsraum und die Ausstellungssituation aufmerksam gemacht werden. Ihm wird unmittelbar klar, dass seine Anwesenheit notwendig ist, um sich selbst zu spiegeln und den Ausstellungsraum unter anderem im Spiegelbild wahrzunehmen. Schon die Skulptur

⁶⁶⁴ Zum Begriff der Warenästhetik, siehe: Napierala, Mark/Tilman Reitz: Warenästhetik/Kulturindustrie, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Stuttgart 2005. S. 461-480.

⁶⁶⁵ A.a.O. S. 8.

⁶⁶⁶ Kretschmer, Hildegard: Lexikoneintrag zum „Spiegel“, in: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011. S. 398.

„Marcel“ erlaubt diese Form von „tatsächlicher Erfahrung“⁶⁶⁷, die dann gegeben ist, wenn man das Stahlgestell nicht als Sockel, sondern als geometrisches Element der Skulptur auffasst, genauso wie das Betonobjekt, wenn man es nicht als miniaturisiertes Gebäude wahrnimmt, als was es erscheint, fasst man es als skulpturalen Körper auf einem Sockel auf. In seiner abstrakten Erscheinung setzt man das geometrische, etwa der Körpergröße des Betrachters entsprechende Objekt in Relation zu sich und dem architektonischen Umraum.

Bei den Schauspielerinnen ist es vielmehr der Spiegeleffekt, der sich beim Betrachten und Durchwandern der Installation einstellt, wie auch die geometrisierte Kleidung einiger Mannequins⁶⁶⁸, die auf den architektonischen Ausstellungsraum verweisen. Unmittelbar wird deutlich, dass man selbst Teilhaber an der Ausstellungssituation ist und die Wahrnehmung der Ausstellungssituation stark vom Betrachterstandpunkt abhängt. Denn jedes Spiegelement entwirft je nach Standpunkt des Betrachters und je nach Aufstellungsort ein anderes Spiegelbild, das nur vor Ort gesehen werden kann.

Was bedeuten die verschiedenen Wahrnehmungsweisen des Spiegels und der Spiegelsituation für die Rezeption des Betrachters und seine Form der Adressierung? Herausgearbeitet wurde: Genzken setzt den Spiegel derart in Szene, dass er erstens als Vanitassymbol und zweitens als Alltagsgegenstand wahrgenommen wird, dessen Oberflächenbeschaffenheit an Hochhausarchitektur erinnert. Als Alltagsgegenstand kann mit ihm auch eine gegenwärtige Clubästhetik oder globale Warenwelt assoziiert werden. Drittens schaffen die verschiedenen Spiegelemente in der Installation eine Spiegelsituation, die eine Erfahrung ermöglicht, die den Betrachter auf die Ausstellungssituation aufmerksam macht und ihn im Hier und Jetzt⁶⁶⁹ verortet.

Je nach dem auf welche Weise man also den Spiegel in der Installation wahrnimmt, wird man als Betrachter und Rezipient anders adressiert.

Die Assoziation des Spiegels als Symbol der Vergänglichkeit setzt voraus, dass es sich um einen gebildeten Betrachter handelt, der die ikonographische Bedeutung des Motivs kennt. Genzken adressiert den Betrachter hier also als jemanden, der einer bestimmten Schicht, der Bildungsschicht angehört ist.

Setzt man den Spiegel in Verbindung zu seiner architektonischen, subkulturellen oder ökonomischen Lebenswelt, so wird man als gesellschaftliches Wesen adressiert, das in einer bestimmten Zeit, der Gegenwart, verortet ist. Auch hier wird an sein individuelles Wissen appelliert. Demnach richtet sich eine semantische Auslegung des Spiegelmotivs an den Betrachter als individuelles und nicht neutrales

⁶⁶⁷ Angeli Janhsen untersucht den Unterschied zwischen der Erfahrung von traditioneller, alter und neuer Kunst. Im Gegensatz zur alten Kunst, die eine Erfahrung des „Als ob“ ermöglichen würde, wie Janhsen am Beispiel der klassischen Moderne zeigt, würden minimalistische und postminimalistische Kunst nach 1945 auf eine tatsächliche Kunsterfahrung abzielen, eine Erfahrung, die eine neue Wirklichkeit erzeugen würde, siehe: Janhsen, Angeli: Dies - Hier - Jetzt. Wirklichkeitserfahrung mit zeitgenössischer Kunst. München 2000.

⁶⁶⁸ Siehe Kapitel 3.2.2.

⁶⁶⁹ Vgl. Janhsens Ausführungen zu einer „tatsächlichen“ Erfahrung von Kunst. Janhsen, Angeli: Dies - Hier - Jetzt. Wirklichkeitserfahrung mit zeitgenössischer Kunst. München 2000.

Wesen.⁶⁷⁰ Als zuletzt genanntes wird der Betrachter angesprochen, wenn er den Spiegel und die Spiegelsituation in einem formalistischen Wahrnehmungsmodus erlebt.

Im folgenden Abschlusskapitel soll genau dieses Verhältnis eines semantisierten Minimalismus präzisiert und resümiert werden, und zwar anhand eines Vergleichs des Frühwerks mit jüngsten Arbeiten von Isa Genzken, am Beispiel der in dieser Arbeit als Fallbeispiel herangezogenen Werke: „Marcel“ und die „Schauspieler“.

⁶⁷⁰ Vgl. meine Ausführungen zur Unterscheidung einer Betrachteradressierung als Neutrum und Individuum in Kapitel 3.2.1., siehe auch: Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002; und: Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17-35.

4. Fazit: Marcel und die Schauspieler

Isa Genzkens elegante Ellipsoide und Hyberbolos, ihre grob gestaltete Gipsserie, die minimalistischen und brutal wirkenden Betonarbeiten, aber auch ihre aus einem reichen Material-Fundus collagierten, expressiv gestalteten Installationen und figürlichen Objekte, umfassen ein vierzigjähriges Schaffen, dessen Erscheinungsbild sich als enorm kreativ und vor allem aus formalästhetischer Sicht verschieden erweist.

Meine Studie beschäftigt sich mit der dringenden Frage, was dieses fernab von kunstgeschichtlichen Konventionen agierende Werk im Kern verbindet. Zwar wurde in der Forschungsliteratur festgestellt, dass sich Kontinuität über die Wiederholung von Themen ergebe.⁶⁷¹ Bisher wurde aber noch nicht systematisch untersucht, inwiefern dies auch die Art und Weise ist, in der Genzkens Skulpturen wahrgenommen werden, die dem Genzkenschen Oeuvre einen Wiedererkennungswert verschafft. Diese spezifische Wahrnehmungsform wiederholt sich konsequent in den unterschiedlichen Werkphasen. Genzken wendet, so meine These, künstlerische Techniken an, die den Betrachter auf verschiedenen Ebenen explizit adressieren. Diese Form der Betrachteradressierung gestaltet sich als ein strukturelles Merkmal, das in Genzkens Frühwerk angelegt ist und sich in ihren jüngsten Arbeiten verdichtet und komplexer wird.

Um den breiten Bogen von den frühen zu ihren jüngsten künstlerischen Arbeiten zu spannen, wurden zwei Fallbeispiele ausgesucht und miteinander verglichen, die repräsentativ sind für beide Werkphasen: „Marcel“ (1987) und die „Schauspieler“ (2014/15).

Zu Beginn der Arbeit wurde Genzkens künstlerischer Werdegang in den siebziger und achtziger Jahren ausgehend von der Kunstszene im Rheinland beleuchtet. Durch Persönlichkeiten wie Gerhard Richter oder Benjamin H.D. Buchloh und als ehemalige Künstlerin der Galerie Konrad Fischer stand Genzken in engem Kontakt mit der Kunst und den Künstlern der Minimal Art, die im Rheinland zu dieser Zeit eine große Resonanz hatte. Genzkens Werk steht von Anfang an in engem Bezug zu dieser amerikanischen Konzeptkunst.

Dargelegt wurde, inwiefern Genzken den Ansatz von Minimal Art, den Betrachter explizit zu adressieren und ihn situativ einzubeziehen, übernimmt, inwiefern sie aber auch künstlerische Techniken anwendet, die es erlauben, semantische Bezüge zur Lebenswelt des Betrachters herzustellen. Ihre Arbeiten laden den Betrachter deswegen zu einer Rezeptionsform ein, die sich von der Wahrnehmungsform von Minimal Art unterscheidet.

„Marcel“ aus der Betonserie (1985-1991) befindet sich in seiner formal reduzierten und architektonischen Form, die eine ruinenhafte Anmutung hat, in einem Spannungsfeld von Minimalismus und Semantik. Seine formale Reduktion steht

⁶⁷¹ Vgl. beispielsweise Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 6.

allerdings nicht in Opposition zu seinen inhaltlichen Bezügen. Vielmehr resultiert seine semantische Komplexität aus den unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, die sich aufgrund seiner mannigfaltigen Verweise auf den urbanen Lebensraum des Betrachters ergeben.

Zunächst einmal ist es das als Sockel und zugleich als geometrisches Element fungierende Gestell, das die Beziehung zwischen Betrachter, Skulptur und Raum definiert. Es macht Größen- und Raumverhältnisse kenntlich und hat eine Betrachtungsweise zur Folge, die durch ein Zusammenspiel von Nähe und Ferne charakterisiert ist.

In der räumlichen Distanz rückt die nicht figurative Gestalt der Skulptur ins Blickfeld. In diesem Sehmodus fällt auf, dass sich die geometrische, formale Konzeption in der Geometrie des Ausstellungsraums wiederholt. Die Aufmerksamkeit wird auf den Raum gelenkt, für den der Betrachter ein Körpergefühl entwickelt. Der Rezipient wird sich seines Wahrnehmungsvorgangs bewusst. Denn er versteht unmittelbar, dass er selbst derjenige ist, der in der Bewegung die visuellen Beziehungen zur Skulptur herstellt, die Bedingung dafür sind, dass die Skulptur in ihrer gesamten Erscheinung wahrgenommen werden kann. In einem körperlich aktivierten Wahrnehmungsmodus sieht man, ganz im Sinne der Minimal Art, das, was man sieht, zunächst als ungegenständliches, geometrisches Objekt, das der Betrachter in Relation zur eigenen Körpergröße und zum Raum setzt.

In direkter Nähe zur Skulptur ist allerdings nicht der Aufstellungsort von Interesse, sondern der Innenraum der zerstörten, architektonischen Betonform, die der Betrachter imaginär durchläuft und dann sieht, wenn er das Gestell als Sockel definiert. Nun befindet man sich in einem Rezeptionsmodus, der auf das Detail gerichtet ist. In diesem Moment nimmt man das fokussierte Objekt als eines wahr, das durch inhaltliche Bezüge gedeutet werden kann, denn es appelliert an eine semantisch und nicht strukturell orientierte Betrachtung. Hier handelt es sich um eine Rezeptionsform, bei der man nicht mehr körperlich aktiviert, sondern die Imaginationsfähigkeit stimuliert ist. „Marcel“ stellt also einen Bezug zu etwas her, was jenseits einer auf die spezifische Ausstellungssituation bezogenen Wahrnehmung des Betrachters liegt. Damit wird die rein formalistische Lesart der Skulptur, ihre Buchstäblichkeit, bereits überschritten. Im Unterschied zur Minimal Art gestaltet Genzken die Betonserie darüber hinaus als eine Reihe von gegossenen, aber zum Teil nachträglich bearbeiteten Unikaten. Damit distanziert sie sich von der seriellen Präsentationsform von Minimal Art und deren Ablehnung von Autorschaft.

Welche semantischen Bezüge eröffnet die raue Stahl-Beton-Skulptur? Das fragmentarische, verkleinerte Gebäude aus Beton erinnert an eine funktionale Bauhaus-Architektur, sein ruinenhaftes Äußeres hingegen an Stadtbilder, die man aus dem zerstörten Nachkriegsdeutschland und somit aus einem urbanen Umfeld kennt.

Das eine dystopische Stimmung vermittelnde Ruinenhafte der Betonserie wurde im Lichte von gescheiterten Utopien der Moderne interpretiert. Denn das Bild eines zerstörten, dysfunktionalen Gebäudes ist der Idee von technischem Fortschritt diametral entgegen gesetzt, die im Bauhaus und im Konstruktivismus im Zentrum

steht. Die Bauhaus-Lehre besagt, Architektur sei dann sozial, wenn sie ihrer Funktion entspreche. Am Beispiel der an die Betonserie anschließenden Arbeit „Fuck the Bauhaus. New Buildings for New York“ kristallisiert sich in dieser Dissertation heraus, inwiefern Genzken mit ornamentalen Mitteln Bauhaus etwas entgegen setzt, was es ursprünglich ablehnte: das Ornament und eine für Autorschaft stehende Handschrift. Mit einer Verfahrensweise, die Fragilität produziert, stellt Genzken die Funktionalität von Architektur in Frage. Mit einer individuellen, ornamentalen Gestaltung der einzelnen Skulpturen legt sie nicht kollektiv fest, was sozial gerecht ist, sondern definiert soziale Gerechtigkeit über individuelle Gestaltung.

Im ersten Hauptkapitel dieser Arbeit sollte deutlich werden, dass sich Bedeutung also einerseits situativ allein durch die Anwesenheit des Betrachters und andererseits über den historischen Kontext und die Lebenswelt der Rezipienten ergibt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit ist hingegen ein relativ junges Werk der Künstlerin im Fokus der Untersuchung: die „Schauspieler“. Im Vergleich zu „Marcel“ wurde deutlich, dass Genzkens Interesse am Menschen und an seiner formalen Gestalt seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens im Zentrum ihrer Kunst steht. In ihrem Frühwerk wendet die Künstlerin eine figurative Formensprache an, mit der sie Fragestellungen zum skulpturalen Anthropomorphismus formuliert und anhand derer sie den Betrachter in seiner Wahrnehmungsfähigkeit und zu einer Lebenswelt gehörend adressiert. Seit dem Jahr 2000 nutzt sie künstlerische Verfahren wie zum Beispiel eine installative und figürliche Bildsprache oder (material)ikonographische Motive. Intendierte sie bei der Betonserie eine doppelte Lesart zwischen formalistischer und semantischer Auslegung der Skulptur, so potenzieren sich diese beiden Wahrnehmungsweisen in Genzkens jüngsten Arbeiten zu einem Wahrnehmungsmodus, der auf eine Selbstreflexion des Betrachters als wahrnehmendes und gesellschaftlich bedingtes Wesen abzielt.

Um diesen rezeptionsästhetischen Effekt zu erzeugen, greift Genzken auf installative Mittel zurück. Sie steuern den Weg des Betrachters derart, dass der Rezipient auf die spezifische Ausstellungssituation aufmerksam gemacht wird. Andererseits lädt Genzken den Betrachter dazu ein, sich auf das Detail etwa auf bebilderte Bodenplatten zu konzentrieren, also zu einer kontemplativen Wahrnehmungsform. Darüber hinaus greift die Künstlerin auf das Motiv der lebensgroßen Schaufensterpuppe zurück. Vor der Folie von Frieds Theatralitäts-Begriff wurde die anthropomorphe Erscheinung von „Marcel“ und den Puppen-Objekten thematisch. Anders als bei „Marcel“ ist der Anthropomorphismus bei den Schauspielern kein versteckter oder maskierter. Dem Wesen der Puppe entsprechend, stellt sie ihre Menschenähnlichkeit vielmehr ganz offen zur Schau.

In dieser Arbeit vertrete ich die These, dass man die Schauspieler-Puppen aus formalistischer Sicht in ihrer Gegenständlichkeit als Objekte wahrnimmt, die den architektonischen Raum sichtbar werden lassen. Man nimmt sie aber auch als

Wesen wahr, die potenziell in der Vorstellung verlebendigt werden können. Ermöglicht die erste Sichtweise eine tatsächliche Erfahrung, entspricht der Prozess der Verlebendigung einer illusionistischen Wahrnehmung. Ähnlich verhält es sich bei „Marcel“. Denn die Skulptur macht in ihrer formalen Auslegung die umgebende Architektur wahrnehmbar und aktiviert mit ihren vielfältigen semantischen Bezügen die Imaginationfähigkeit des Betrachters.

Wie verhält sich dieses Wechselspiel im Einzelnen bei den wild kreierten Puppen? Da Genzken einige Figuren geometrisch zum Raum anordnete und unter ihrer assemblagenartigen Kleidung versteckte, sieht man sie nicht mehr als Alter Ego an, sondern als Gegenstände, die auf den Umraum verweisen und deren Betonung auf ihrer medialen und materiellen Beschaffenheit liegt. Die Positionierung und abstrakte Kostümierung der „Schauspieler“ habe ich in dieser Arbeit in Bezug zu Vitruvs anthropomorpher Architekturauffassung gesetzt. Im Vergleich zu Kostümen aus dem Triadischen Ballett von Oskar Schlemmer wurde herausgearbeitet, dass Genzken daran interessiert ist aufzuzeigen, inwiefern unsere architektonische (und städtebauliche) Lebenswelt überhaupt nur wahrgenommen werden kann, da der menschliche Körper selbst geometrisch aufgebaut ist. Wie es schon bei Marcells anthropomorpher Erscheinung anklingt, ist der menschliche Körper für Genzken der Ort, von dem ausgehend Größenverhältnisse und unsere Umwelt wahrgenommen werden und durch den sich der Mensch in Relation zu anderen architektonischen Maßstäben setzen kann.

Zugleich fungiert die Puppe als Stellvertreter für den Betrachter. Über die Freilegung des Gesichts oder die Auswahl von (sub-)kulturellen Kleidungsstücken legt man die Puppen als beseelte Objekte aus und projiziert menschliche Eigenschaften in die menschenähnlichen Geschöpfe. Diese Wahrnehmung entspricht einer imaginären Leistung. Über Kleidung adressiert Genzken ferner den Betrachter als ein sexuell und historisch definiertes Individuum und verortet ihn, wie bei der Betonserie, in einer konkreten Lebenswelt. Denn der vestimentäre Code von Kleidung macht das Geschlecht, das Alter, die soziale Herkunft und die berufliche Stellung des Trägers sichtbar.

Am Ende dieser Studie standen kunstgeschichtlich besetzte Motive wie die Maske und der Spiegel im Zentrum der Untersuchung. Solche Vanitasmotive nehmen mehrere rezeptionsästhetische Funktionen bei den Schauspielern ein: eine formale Rolle, da sie eine spezifische Oberflächenbeschaffenheit erzeugen. Sie haben aber auch eine inhaltliche Funktion, da sie symbolhaft wahrgenommen werden oder Sinnbezüge zur Lebenswelt des Betrachters herstellen, also entweder an sein individuelles oder aber kollektives Wissen appellieren. Vanitas-Symbole werden also auf zwei Weisen rezipiert: einerseits auf einer rein formalistischen Ebene, bei der sich die Wahrnehmung auf das beschränkt, was auf einer formalen Ebene situativ wahrgenommen wird. Andererseits verweisen sie auf einen außerhalb der Kunst liegenden Kontext: einen gesellschaftlich, kulturellen und sozialen Zusammenhang.

Am Beispiel der „Schauspieler“ wurde zusammenfassend erarbeitet: Genzkins Interesse am menschlichen Wesen gilt der formalen Gestalt des menschlichen Körpers, ihrem Bezug zum (architektonischen) Umraum und dem Menschen als einem Wesen, das die Künstlerin in einer architektonischen, ökonomischen und (sub)kulturellen Lebenswelt verortet. Das Wechselspiel von Nähe und Ferne, minimalistischer Formensprache und semantischer Dichte, das bereits im Frühwerk von Genzken angelegt ist, erweist sich bei den „Schauspielern“, so meine abschließende These, als Zusammenspiel von Objektivität und Verlebendigung.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Ausstellungskataloge

- Akademie der Künste, Berlin; Schwules Museum, Berlin (Hrsg.):
Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung. Berlin 1997.
- Berlinische Galerie (Hrsg.): Naum Gabo und der Wettbewerb zum
Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933. Berlin 1992.
- Bremen, Neues Museum Weserburg; Kunsthalle Baden-Baden, Centro
Galego de Arte Contemporánea: Minimal Maximal. Die Minimal Art und
ihr Einfluss auf die internationale Kunst der 90er Jahre. Bremen 1998.
- Brüderlin, Markus, Fondation Beyeler (Hrsg.): Ornament und
Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog.
Köln 2001.
- Brüderlin, Markus, Fondation Beyeler (Hrsg.): ArchiSkulptur. Ostfildern
2004.
- Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in
Münster 1987. Köln 1987.
- EA Generali Foundation, hrsg. von Sabine Breitwieser: Isa Genzken.
MetLife. Wien 1996.
- EA Generali Foundation, hrsg. von Sabine Folie: Die Moderne als
Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart. Modernism as a Ruin. An
Archaeology of The Present. Wien 2009.
- Elser, Oliver; Petra Cachola Schmal (Hrsg.): Das Architekturmodell.
Werkzeug, Fetisch, Kleine Utopie. Zürich 2012.

- Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006.
- Fischer Fine Art Limited (Hrsg.): Vienna. A Birthplace of 20th Century Design. Part I. Purism and Functionalism. „Konstruktiver Jugendstil“, London 1981.
- Forum Haus Lange, hrsg. von Horst Schuler: Isa Genzken. Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien, Bilder. Essen 1979.
- Frankfurter Kunstverein (Hrsg.): Isa Genzken. Urlaub. New York 2000.
- Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken. Early Works. Köln 2014.
- Galerie Fred Jahn München: Isa Genzken. München 1986.
- Galerie Fred Jahn München: Isa Genzken. Arbeiten auf Papier 1987. München 1987.
- Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Secession, Wien, hrsg. von Silvia Eiblmayr: Isa Genzken. Wien 2006.
- Galerie Zacheta (Hrsg.): Die Erweiterung des skulpturalen Raums, Warsaw: Galerie Zacheta, 1992.
- Gesellschaft für moderne Kunst am Museum Ludwig Köln (Hrsg.): Isa Genzken. Wolfgang Hahn-Preis 2002. Köln 2002.
- Hauser & Wirth London: Ground Zero. Isa Genzken. London 2008.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hrsg.): Thomas Schütte. Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010. Köln 2010.
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (Hrsg.): Traumwelt der Puppen. Passau 1991.

- Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Es geht voran. Kunst der 80er: Eine Düsseldorfer Perspektive. München 2010.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne, hrsg. von Jaina Schlemmer. Ostfildern 1994.
- Kunstverein Braunschweig: Isa Genzken. Sie sind mein Glück. Ostfildern 2000.
- Kunstverein Hannover (Hrsg.): Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell. Hannover 2001.
- Lenbachhaus München: Soziale Fassaden u.a.. Farbe und Oberfläche in der Gegenwartskunst, hrsg. von Susanne Gaensheimer, Wolfratshausen 2003.
- Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstell.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999.
- Museum Abteiberg Mönchengladbach; Kunsthalle Zürich: Isa Genzken. 1992-2003. Köln 2003.
- Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009.
- Museum Ludwig (Hrsg.): AC. Isa Genzken/Wolfgang Tillmans. Köln 2001.
- Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.): Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dali bis Man Ray. Frankfurt am Main. 2011.

- Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992.

- Rheinisches Landesmuseum, Bonn; Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, hrsg. von Klaus Honnef, Dieter Schwarz, Jan van Adrien: Isa Genzken. München 1988.

- Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007.

- Seipel, Wilfried (Hrsg.): Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1996.

- Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986.

- Städel Museum (Hrsg.): Gegenwartskunst. 1945 – heute im Städel Museum. Frankfurt 2012.

- Städtische Museen Heilbronn, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Hrsg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne. Heilbronn 2009.

- The Museum of Modern Art, New York; Museum of Contemporary Art Chicago, Dallas Museum of Art, hrsg. von Breitwieser, Sabine, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013.

5.2. Aufsätze, Lexikoneinträge, Monographien, Zeitschriften- und Zeitungsartikel

- Ackers, Cornelia: Dilettantismus und „Strenge Regularität“. Prinzipien der gegenwärtigen Schauspielerausbildung und Oskar Schlemmers bühnenpädagogische Konzeption. München 1996. S. 215-268.
- Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 2. Berlin 1984.
- Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 4. Berlin 1984.
- Alscher, Ludger (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. 5. Berlin 1984.
- Bahtsetzis, Sotirios: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Dissertationsschrift, Berlin 2006. Online im Internet unter: https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf, [Stand: 27.8.2015].
- Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2000.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main 1985.
- Belting, Hans: Gesicht und Maske, in: Hoppe-Sailer, Richard; Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin 2005. S. 123-134.
- Berg, Stephan: Architektur als Denkmodell, in: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Archisculptures. Hannover 2002.
- van den Berg, Hubert, Walter Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Weimar 2009.

- Beveridge, Karl; Ian Burns: Don Judd (1975), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 498-528.
- Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism. Berlin 2003.
- Blunck, Lars (Hg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung. München 2005.
- Bochner, Mel: The Serial Attitude, in: Artforum International 4, 1967.
- Böhling, Luise: Blumen, Blumenmalerei, Blumenstück, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1942), Sp. 925–942; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92372>> [08.09.2015].
- Bois, Yves-Alain: Der Clochard und der Architekt, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 11-26.
- Borbein, Adolf H.: Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (Insbesondere in Deutschland und in Berlin), in: Henri Lavagne (Hrsg.): Les Moulages de Sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Droz 2000. S. 29-43.
- Bossmann, Andreas: Theaterreform – Lebensform, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 22-30.
- Breitwieser, Sabine: The Characters of Isa Genzken: Between The Personal and The Constructive, 1970-1996, in: Dies., Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013.
- F.A. Brockhaus (Hrsg.): Brockhaus Enzyklopädie. 10. Bd. Mannheim 1989.

- Buchloh, Benjamin H.D. (Hrsg.): Interfunktionen 11, 1974.

- Buchloh, Benjamin H.D.: Isa Genzken; Vom Modell zum Fragment, in: Renaissance Society Gallery at the University of Chicago; Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Städtische Galerie im Lenbachhaus: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster. Köln 1992.

- Buchloh, Benjamin H.D.: Wenn alle Dinge gleich bleiben, in: Isa Genzken. Ausst. Kat. Secession Wien: Galerie im Taxispalais. Innsbruck, hrsg. von Silvia Eiblmayr, Wien 2006. S. 18-21.

- Buchloh: Fuck the Bauhaus. Architektur, Design und Photographie, umgekehrt, in: Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken. Early Works. Köln 2014. S. 15-24.

- Büttner, Claudia, Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

- Bussel, David: 24 Hour Ground Zero. Steidl, in: Hauser & Wirth (Hrsg.): Ground Zero. Göttingen 2008. S. 46-49.

- Carter, David: Stonewall. New York 2004.

- Le Corbusier: Modulor. 2. Bd. Stuttgart 1985.

- Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne. Dresden Basel 1996.

- Decter, Joshua: Städte fließen durch ihre Adern, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 22-33.

- Develing, Enno: Skulptur als Ort, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 245-254.

- Diederichsen, Diedrich; Dick Hebdige, Olaph-Dante Marx (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbeck bei Hamburg. 1983.
- Diederichsen, Diedrich: Subjekte am Ende der Fahnenstange, in: Isa Genzken. Sie sind mein Glück, Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig, hrsg. von Karola Krauss, Ostfildern 2000.
- Diederichsen, Diedrich: Die Poetik der Psychocities, in: Isa Genzken, 1992-2003, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich 2003.
- Diederichsen, Diedrich: Was ist rund, schwarz und steckt in der Unterhose? Zur Logik der Verpackung, in: Texte zur Kunst, Heft 56, 2004. S. 146-157.
- Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999.
- Didi-Huberman, Georg: Abdruck und Staub, in: Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten. Bonn 2010. S. 61-79.
- Dogramaci, Burcu: Die Zeitschrift Interfunktionen (1968-1975). Künstlerisches Medium gestalteter Anarchie, in: Kritische berichte, 4. 2012. S. 66-76.
- Dragesta, Rolf: Leonardo, Vitruv und Pythagoras, in: Schmierer, Elisabeth; Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Laaber 1995. S. 287-310.
- Draxler, Helmut: Ground Zero. Am Nullpunkt der Peinlichkeit, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 214-221.
- Dröscher, Elke: Puppen im Wandel der Zeit. München 1982.

- Duden, Bd. 7, Das Herkunftswörterbuch, Die Etymologie der deutschen Sprache, Artikel Pupille, Mannheim 1963.
- Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Zürich 2003.
- Dudenredaktion: Fremdwörterbuch. Bd. 5. Zürich 2001.
- Eaklor, Vicki L.: Queer America. A GLBT History of the 20th Century. London 2008.
- Egenhofer, Sebastian: The Becoming of the Readymade. The Concept of the Work of Art after Duchamp, in: Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): The Challenge of The Object. Die Herausforderung des Objekts. Part 4, Nürnberg 2012. S. 1228-1230.
- Egenhofer, Sebastian: Theater als Gestalt. Robert Morris und die Grenzen der Phänomenologie, in: Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann, Kathrin Schöneegg (Hrsg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst. München 2013. S. 211-232.
- Engelbach, Barbara: Isa Genzken, Kinder Filmen, 2005: die Bildhauerin und der kinematographische Raum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band 68. 2007, S. 319-324.
- Farquharson, Alex: 031 Survey. What Architecture Isn't, in: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser: Isa Genzken. London 2006.
- Fehrenbach, Frank: Lebendigkeit, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Weimar 2011. S. 273-278.

- Fernández, María Ocón: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin 2004. S. 58-94.

- Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die "Exposition Internationale du Surréalisme" von 1938, in: Müller-Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 200-218.

- Fontius, Martin: Einfühlung/Empathie/Identifikation, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2000. S. 121-141.

- Foster, Hal: Compulsive Beauty. Cambridge 1993.

- Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus (1986), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 589-633.

- Foster, Hal: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge 1996.

- Fried, Michael: Art and Objecthood (1967), in: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

- Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 334-374.

- Fried, Michel: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley 1980.

- Frieling, Rudolf: Videokunst, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002. S. 295-299.

- Friesen, Hans: Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst. Würzburg 1995.

- Frings, Marcus: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998.

- Führ, Eduard: "ich esse Roastbeef". Ornament und Praxis in der Modernen Architektur, in: Frank, Isabella; Freia Hartung (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001. S. 301-325.

- Gamper, Michael: Der Rahmenblick, in: (Ders.): Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert. Würzburg 1998. S. 135-156.

- Gaßner, Hubertus, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie. Marburg 1992.

- Gaßner, Hubertus: Die Konstruktion der Utopie. Die Politik der Avantgarde im revolutionären Rußland, in: Grillparzer, Eberhard, Günther Ludwig, Peter Schubert (Hrsg.): Kunst+Utopie. Hannover 1995. S. 59-72.

- Glaser, Bruce: Fragen an Stella und Judd (1964), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 35-58.

- Gleiter, Jörg H.: Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar 2002.

- Görden, Annabelle: Exposition International du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. München 2008.

- Goertz, Ralph: Isa Genzken - Sesam, öffne dich!, ein Film von Ralph Goertz, Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, Köln, 2010.

- Grasskamp, Walter: Kleinmut - Hinweise zum Modell. Faint of Heart - Guidelines fort he Model, in: Daidalos, Heft 26, 15. Dezember 1987. S. 62-75.

- Graw, Isabelle: Die Kunst der „immanenten Ausnahme“: Isa Genzken, in: Texte zur Kunst. Heft 13, März 1994. S. 43-57.

- Graw, Isabelle: Geschichte der Empfindsamkeit, in: Texte zur Kunst, Heft 39, September 2000.

- Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003.

- Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem Kunstsystem. Dissertation, Frankfurt (Oder) 2003. Onlineveröffentlichung: <http://de.scribd.com/doc/77446008/graw-isabelle>. [Datum der Veröffentlichung: 22.1.2007].

- Graw, Isabelle: Ecce Homo, in: Artforum, November 2011. S. 240-247.

- Greenberg, Clement: Avantgarde und Kitsch (1939), in: Clement Greenberg: Partisan Review, 6:5 1939. S. 34-49

- Greenberg, Clement: Modernist Painting (1960), in: Richard Kostelanetz (Hrsg.): Esthetics Contemporary, Buffalo 1978.

- Greenberg, Clement: Modernistische Malerei (1960), in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.). Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Dresden 1997. S. 265-278.

- Greenberg, Clement: Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Basel 1997. S. 353-361.

- Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion (1925), in: Wingler, H.M. (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Berlin 1987.

- Güllicher, Nina: Gips- und Betonskulpturen, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 52-63.

- Haberer, Lilian: x-Rays und More Light Research. Das Innere der Weltkugel, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 72-83.

- Häsel, Jens: Original/Originalität, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart 2010. S. 638-655.

- Hartog, Arie: Die Frage der Augenhöhe. Beobachtungen zu Sockeln in der Bildhauerei um 1900, in: Städtische Museen Heilbronn, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck (Hrsg.): Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne. Heilbronn 2009. S. 37-43.

- Heiser, Jörg: Drei Kinder im Kreis. Ins Werk der Künstlerin Isa Genzken fallen die „Schauspieler“ ein - eine Ausstellung in Frankfurt, in: Süddeutsche Zeitung, Samstag/Sonntag, 14./15. März 2015, Nr. 61. S. 18.

- Henckmann, Wolfhart, Konrad Lotter (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik. München 1992.

- Hermes, Manfred: Kunstforum. Modelle im öffentlichen Raum, in: Texte zur Kunst, Nr. 16, Oktober 1994. S. 119-125.
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier. Stuttgart. 1999.
- Hofmann, Werner: Die gespaltene Moderne. München 2004.
- Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S.64-73.
- Hoptman, Laura: Isa Genzken: The Art of Assemblage, 1993-2013, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 131-169.
- Huberman, Didi: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit., www.diaphanes.de/download.php?f...t=leseprobe, [Stand: 15.1.2016].
- Hüneke, Andreas: Entfesselung durch Fesselung. Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und seinem Umkreis, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 41-45.
- Ingberman, Sima: ABC. Internationale Konstruktivistische Architektur 1922-1939. Lengerich 1997.
- Janhsen, Angeli: Dies - Hier - Jetzt. Wirklichkeitserfahrung mit zeitgenössischer Kunst. München 2000.
- Judd, Donald: Specific Objects, in: Ellen H. Johnson (Hrsg.): American Artists on Art. From 1940-1980. New York 1982. / Judd, Donald: Spezifische Objekte, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 59-73.

- Keller, Harald: Effigie, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 743–749; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89345>> [27.02.2015].

- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996. S. 241-259.

- Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen, in: Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst. Köln 1996. S. 13-44.

- Kemp, Wolfgang: Rezeptionsästhetik, in: kunsthistorische Arbeitsblätter. Dezember 2003. S. 1-10.

- Kemp, Wolfgang: Rezeptionsästhetik, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Weimar 2011, S. 388-391.

- Kemp, Wolfgang: Versunkenes sprechen lassen, in: Die Zeit, Nr. 23/2014, 28.5.2014. [<http://www.zeit.de/2014/23/michael-fried-fotografie-als-kunst>].

- Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015.

- Kerber, Bernhard: Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades., in: Nobert Werner (Hrsg.): Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 8, 1990. S. 113-143.

- Kersting, Hannelore: Kunst-Modelle, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987. S. 359-367.

- König, Kasper (Hrsg.): Von hier aus. Köln 1984.

- Koepf, Hans; Günther Binding: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 2005.
- Krauss, Rosalind: Allusion and Illusion bei Donald Judd (1966), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 228-239.
- Krauss, Rosalind: Sense and Sensibility – Reflections on Post' 60s Sculptures“, in: Artforum, November 1973.
- Krauss, Rosalind: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur (1973), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 471-497.
- Krauss, Rosalind: Passages in Modern Sculptures. Boston 1977.
- Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expandend Field (1979), in: The anti-aesthetic. 1983. S. 31-42.
- Krauss, Rosalind: Richard Serra Skulptur/Sculpture, in: Richard Serra. Props (Kat. Ausst., Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg 1994). Düsseldorf 1994.
- Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde, in: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythe der Moderne, hrsg. von: Herta Wolf. Dresden 2000. S. 197-219.
- Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011.
- Lee, Lisa: Make Life Beautiful, in: October, Fall 2007. S. 53-70.
- Lee, Lisa: Isa Genzken's Gambit, in: Ausstellungskatalog: Generali Foundation: Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart, hrsg. Von Sabine Folie. Wien 2009. S. 121-128.

- Lee, Lisa: Sculpture's Condition. Conditions of Publicness. Isa Genzken and Thomas Hirschhorn. Dissertation. Princeton University. 2012.
- Lee, Lisa: Isa Genzken. Model Citizen, in: Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (Hrsg.): Isa Genzken. Retrospective. New York 2013. S. 254-273.
- Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6999>.
- Lippard, Lucy: The Dematerialization of Art (1968), in: Dies.: Changing, Essays in Art Criticism, New York 1971. S. 255-276.
- Lippard, Lucy R.: 10 Strukturisten in 20 Absätzen. in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S.309-323.
- Lissitzky, El; Hans Arp: Die Kunstisten. 1914-1924. Zürich 1925, Nachdruck 1968.
- Lissitzky El: Proun, Hamburg, material-Verlag, 2011.(Heft, Zine).
- Lode, Antje: Skulptur und Puppe. Vom Menschenbildnis zum Spielzeug. Leipzig 2008.
- von Loeffelholz, Bernhard; Brigitte Oetker (Hrsg.): Der öffentliche Blick, Idee und Redaktion: Kasper König, Hans Ulrich Obrist. Jahresring 38, Jahrbuch für Moderne Kunst. München 1991.
- Lorch, Catrin: O.T., 25./26. Oktober 2014, Nr. 246, Feuilleton Grossformat, Süddeutsche Zeitung. S. 24.
- Lorch, Catrin: Der lange Lauf, in: Feuilleton der Süddeutschen Zeitung, Samstag/Sonntag, 16./17. Januar 2016, Nr. 12., S. 16.

- Lüdeking, Karlheinz: Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. 2. Aufl., Philo & Philo Fine Arts 1997.
- Lüthy, Michael: Theatricality/Michael Fried, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.): Skulptur Projekte Münster 07. Köln 2007. S. 465ff.
- Lüthy, Michael: Expanded Fields/Rosalind Krauss, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hrsg.): Skulptur Projekte Münster 07. Köln 2007. S. 356ff.
- Lüthy, Michael: Zur ästhetischen Lebendigkeit moderner Kunst-Dinge, in: Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): The Challenge of The Object. Die Herausforderung des Objekts. Part 4, Nürnberg 2012. S. 1249-1252.
- Margolin, Victor: Der utopische Impuls, in: Deutsche Guggenheim, Berlin; Peggy Guggenheim Collection, Venedig: Utopia Matters: Von Bruderschaften zum Bauhaus. Karlsruhe 2010.
- McDonough, Tom: Fuck the Bauhaus, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 154-159.
- McDonough, Tom: „Einen gewissen Bezug zur Realität“. Isa Genzken zwischen Subjekt und Objekt, in: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. The Only Female Fool. Wien 2014. S. 96-107.
- Menke-Eggers, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main 1988.
- Masschelem, Anneleen: Unheimlich/das Unheimliche, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005. S. 241-260.

- Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien. Formen und Institutionen seit 1945, hrsg. von Ralf Schnell. Weimar 2000.

- Meyer, Franz Sales (Hrsg.): Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1922.

- Meyer, James: Der funktionale Ort, in: Ausst. Kat.: Platzwechsel, hrsg. von der Kunsthalle Zürich. Zürich 1995. S. 52-41.

- Meyer, James: Der Gebrauch von Merleau-Ponty, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalism. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 178-196.

- Meyer, James (Hrsg.): Minimalismus. Berlin 2005.

- Meyer, James: Notes from the Field. Anthropomorphism, in: The Art Bulletin. Vol. XCIV, No. 1, March 2012. S. 24-27.

- Möntmann, Nina: 60>90>60, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S. 17-35.

- Möntmann, Nina: Minimalism, in: Sanio, Sabine (Hrsg.): Minimalisms. Rezeptionsformen der 90er Jahre. Ostfildern 1998. S.6f.

- Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur (1966-1967), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 92-121.

- Moskatova, Olga; Sandra Beate Reimann, Kathrin Schöneegg (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und Zeitgenössischer Kunst. München 2013.

- Müller, Maria: Das Triadische Ballett, in: Ausst. Kat.: Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Ostfildern 1994. S. 156-161.

- Müller, Vanessa Joan: Abdruck und Ausdruck. Anmerkungen zu Isa Genzken's fotografischen Arbeiten, in Ausst. Kat.: Isa Genzken. 1992-2003, hrsg. vom Museum Abteiberg Mönchengladbach, Kunsthalle Zürich. Köln 2003. S. 88-89.

- Müller, Vanessa Joan: Allegorie und Alltag, in: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007. S. 166-169.

- Napierala, Mark/Tilman Reitz: Warenästhetik/Kulturindustrie, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Stuttgart 2005. S. 461-480.

- Nerdinger, Winfrid: Feindbild Geschichte - Wiederaufbau in Westdeutschland zwischen Rekonstruktion und Tabula rasa, in: Ders.: Geschichte. Macht. Architektur. München 2012. S. 177-189.

- Nerdinger, Winfrid: Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik, in: Ders.: Geschichte. Macht. Architektur. München 2012. S. 149-159.

- Obrist, Hans Ulrich; Guy Tortosa (Hrsg.): Unbuild Roads. Ostfildern 1992.

- O'Doherty, Brian: In der weissen Zelle. Anmerkungen zum Galerieraum. Kassel 1982.

- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band I. Leipzig 1987.

- Olbrich, Harald: Lexikon der Kunst, Bd. II, München 1989.

- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band III, Leipzig 1991.

- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band IV. Leipzig 1992.

- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Bd. V. Leipzig 1993.

- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VI. Leipzig 1994.
- Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig 1994.
- Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001.
- Pelzer, Birgit: Axiomatik auf Widerruf, in: Forum Haus Lange, hrsg. von Horst Schuler: Isa Genzken. Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien, Bilder. Essen 1979.
- Peplow, Michael R.: Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments, in: Franke, Ursula; Heinz Paetzold: Ornament und Geschichte. Bonn 1996. S. 173-190.
- Prina, Francesca: bildlexikon architektur. Berlin 2009.
- Probst, Hartmut, Christian Schädlich (Hrsg.): Walter Gropius. Ausgewählte Schriften. Bd. 3., Berlin 1987.
- Puvogel, Renate: Pflicht und Kür. Denk-Modelle zwischen Skulptur und Architektur, in: Das Kunstwerk, Heft 6, Dezember 1985.
- Quatremère de Quincy, A.-C.: Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, 2 vols., Paris 1832, Vol. II. S. 231.
- Raulet, Gérard: Ornament, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4, Weimar 2010, S. 656-682.
- Rebentisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hrsg.): Performativität und Praxis. München 2003. S. 113-141.

- Rebutisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003.

- Rebutisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende – Kunst nach 1960, in: Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel?. München 2005. S. 23-37.

- Rebutisch, Juliane: Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006.

- Rebutisch, Juliane (Radiointerview): Eigenlogik und Ästhetik intermedialer Kunst. Ein Beitrag von Norbert Lang, Bayern2, Stand: 16.12.2011. (<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/aesthetik-intermedial-rebutisch100.html>).

- Reise, Barbara: Ohne Titel, 1969. Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil (1969). in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 375-401.

- Remmele, Matthias: Marcel Breuer. Design und Architektur, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Marcel Breuer. Designer und Architekt. Leipzig 2012.

- Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin (1903). Leipzig 1930.

- Rilke, Rainer Maria: Puppen (1914), in: Lotte Pritzel 1887-1952. Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Ausst. –Kat. Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum. München 1987.

- Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7, Basel 1989.

- Roderer, Ursula: Mode als Symbol. Regensburg 1986.

- Roelstraete, Dieter: Mikrologische Betrachtungen. Mass-Nahmen der Utopie, in: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. S. 197-205.

- Rose, Barbara: ABC Art (1965), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995. S. 280-308.

- Rose, Barbara (Hrsg.): Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt. University of California. New York 1975.

- Rosen, Elisheva: Grotesk, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 876-900.

- Rosenkranz, Bernhard; Gottfried Lorenz: Hamburg auf anderen Wegen. Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt. Hamburg 2005. S. 203-215.

- Roth, Alfred: Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret : Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Stuttgart 1927.

- Roth, Roland, Dieter Ruch (Hg.): Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Frankfurt am Main 2008. S. 541-556.

- Le Roy, Éric: Denise Bellon. Paris 2004.

- Rugoff, Ralph: The human factor: the figure in contemporary sculpture. London 2014.

- Schädlich Christian: bauhaus 1919-1933, hrsg. vom Wissenschaftlich-kulturelles Zentrum Bauhaus Dessau. Dessau 1983.

- Schlemmer, Tut (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher. Stuttgart 1977.

- Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur (1925), erstveröffentlicht in: Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1965. S. 7-20.

- Schmidt-Grohe, Johanna (Dessau+Weimar) und Wilhelm Warning (USA)“: Sendung Kulturkritik beim br2Radio: „Mythos Bauhaus: Denkmal oder Denkanstoß? ausgestrahlt am: Mittwoch, den 13. April 1994 (20.15-21.30 Uhr). (Quelle: Archiv Wilhelm Warning im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München).

- Schmidt-Wulffen, Stephan: Models, in: Flash Art, März 1985.

- Schmidt-Wulffen, Stephan: ...die Welt bedeuten... Modelle in der Kunst der Gegenwart, in: in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 33-41.

- Schmidt-Wulffen, Stephan: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst. Diss., Köln 1987.

- Schneckenburger, Manfred: Fingermaß und Matterhorn. Ein doppelter Aufschwung der kleinen Skulptur, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 15-20.

- Schölderle, Thomas: Pfade der Utopie. Zur Geschichte utopischen Denkens: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. Fellbach 2013. S. 207-221.

- Scholz, Dieter: Isa Genzken's Spiegelwelten, in: kritische berichte 2/03, S. 79-85.

- Schröder, Klaus Albrecht: Pop Art & Minimalismus. The Serial Attitude. Wien 2004.

- Schumacher, Rainald: Modell für eine bessere Welt - Thomas Schütte und die Kunst des Bauens, in: Kunst- und Ausstellungshalle Bonn/ Robert Fleck (Hrsg.): Thomas Schütte. Big Buildings. Modelle und Ansichten 1980-2010. Köln 2010. S. 12-17.

- Schwarz, Dieter: Weltempfänger, in: Honnef, Klaus: Die künstlerische Welt der Isa Genzken, in: Ders., Dieter Schwarz, Jan van Adrien (Hrsg.): Isa Genzken. Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. München 1988. S. 74-91.

- Seel, Martin: Drei Regeln für Utopisten, in: Karl-Heinz Bohrer, Kurt Scheel (Hrsg.): Zukunft Denken: Nach den Utopien, Merkur Sonderheft. Stuttgart 2001. S. 747-755.

- Siepmann, Eckhard (Hrsg.): Kunst und Alltag. Jahrbuch 3 des Werkbund-Archivs. Berlin 1978. S. 353-362.

- Smith, Marquard: The Erotic Doll: A Modern Fetish. London 2013.

- Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit – Malerei, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 125-138.

- Stakemeier, Kerstin: Im Kern der Utopie, in: Yilmaz Dziewior, Angelika Nollert, Kulturamt der Stadt Fellbach, Christa Linsenmaier-Wolf (Hrsg.): Utopie beginnt im Kleinen. 12. Triennale Kleinplastik Fellbach. Fellbach 2013. S. 185-194.

- Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen. Diss., Berlin 1995.

- Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden Basel 1995.

- Stöppel, Daniela: Künstlermagazine der 70er Jahre – Versuch einer definitorischen Annäherung, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.): Zines #1: 1971 – 1975. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer, München. München 2012. S. 3. <http://www.zikg.eu/archiv/main/2013/zines/zinesdoku.pdf>.
- Sturm, Arthur: Öffentlichkeit/Publikum, in: Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart 2010. S. 583-637.
- Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte“ des Puppenspiels. Tübingen 1995.
- Trummer, Thomas: Artwork based on Models, in: Ursula Krinzinger (Hrsg.): post_modellismus: Models in Art/Modelle in der Kunst. Wien 2005.
- Ulrichs, Timm: Wahre Größe im Kleinen, in: Stadt Fellbach (Hrsg.): 3. Triennale Fellbach 1986. Kleinplastik. Fellbach 1986. S. 27-32.
- Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1942.
- Waetzoldt, Wilhelm: Einführung in die bildenden Künste, Leipzig 1912. S. 113-114.
- Wagner, Monika (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München. 2002.
- Wagner-Conzelmann: Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre. Petersberg 2007.

- Wahrig, Gerhard, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann (Hrsg.): Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. 6. Bd.. Stuttgart 1984.
- Weber, Carolyn: Zwischen Stalinallee und Plattenbau. Beiträge zur Rezeption des Bauhauses in der DDR, in: Holger Barth: Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. Berlin 1998.
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München 2004.
- Wendler, Reinhard; Bernd Mahr: Bilder zeigen Modelle-Modelle zeigen Bilder, in: Gottfried Böhm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München 2010. S. 183-206.
- Wendler, Reinhard: Das Modell. Zwischen Kunst und Wissenschaft. München 2013.
- Werner, Gerlind: Falschheit, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1974), Sp. 1374–1407; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89140>> [08.09.2015].
- White, Ian: Chicago Drive und meine Grosseltern im bayrischen Wald“, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 108-115.
- Wilmes, Ulrich: Isa Genzken. Projekt: ABC, in: Bußmann, Klaus und Kasper König (Hrsg.): Skulptur Projekte in Münster 1987. Köln 1987.
- Wismer, Beat (Hrsg.): Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute. Baden 1995.
- Wittkower, Rudolf: Architectural Principles in the Age of Humanism (Studies of the Warburg Institute 19), London 1949.

- Zinsmeister, Annette: Plattenbau oder die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten. Hagen 2002.
- Zöllner, Frank: Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hrsg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee, Bibliopolis 2004. S. 307-344.
- Zweite, Armin: Vorwort, in: Müller Tamm, Pia; Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. S. 11-19.

5.3. Publierte und unveröffentlichte Interviews

- Interview zwischen Dodie Dust und Carl Andre, in: The Aspen Times, 18.7.1968.
- Carl Andre in einem Interview mit Phyllis Tuchman, in: Artforum 8, June 1970.
- Ein Interview zwischen Wolf-Günther Thiel und Isa Genzken, in: Wismer, Beat (Hrsg.): Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute. Baden 1995. S. 362-367.
- „Fragilität kann etwas schönes sein.“ Michael Krajewski und Isa Genzken. Gespräch mit Isa Genzken am 28. Juli 2003 in Berlin, in: Parkett, No. 69, 2003, S. 88-93.
- Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans, in: Camera Austria, 81/2003, S. 7-18.
- Who do you Love? Isa Genzken in conversation with Wolfgang Tillmans, in: Artforum November 2005, S. 226-229.

- Isa Genzken, „Interview with Niel Logan held in New York, at a bar near the Brooklyn Bridge on Wednesday, July 9, 1996“ in: I love New York, Crazy City, hrsg. von Isa Genzken und Beatrix Ruf. Zürich 2006.
- Isa Genzken, „Interview with DannyMcDonald held in New York, at a bar near the Brooklyn Bridge on Wednesday, July 9, 1996“ in: I love New York, Crazy City, ed. Isa Genzken and Beatrix Ruf. Zürich 2006.
- Isa Genzken im Gespräch mit Wolfgang Tillmans, in: Farquharson, Alex; Diedrich Diederichsen; Sabine Breitwieser (Hrsg.): Isa Genzken. London 2006. S. 129-140.
- Nicolaus Schafhausen im Gespräch mit Isa Genzken: „Irgendwann musst du innerlich sagen: "Jetzt ist es okay. Jetzt hast du alles versucht", in: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale. Köln 2007.
- Interview zwischen Ulrike Knöfel, Susanne Beyer (Der Spiegel) und Isa Genzken anlässlich der Venedig Biennale 2007: Ich bin gerne frech, in: Der Spiegel, Nr. 23, online veröffentlicht am 04.06.2007. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-51804516.html>, [Stand: 12.2.2016].
- Kasper König/Isa Genzken: Aussenprojekte, in: Museum Ludwig; Whitechapel Gallery, London: Isa Genzken. Sesam, öffne dich!. Köln 2009. S. 94-107.
- Denny, Simon: Out To Lunch With Isa Genzken, last modified April 1, 2011. (<http://www.moussmagazine.it/articolo.mm?id=508>).
- (Interview)film zu Genzkens Retrospektive in den USA, produziert vom MOMA (Museum of Modern Art, New York): <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/isagenzken/interviews/>.
- Interview mit Isa Genzken und der österreichischen Zeitung „Der Standard“: <http://derstandard.at/2000001677772/Isa-Genzken-Das-ist-nicht-nur-Happiness-sondern-auch-Stress>. (Stand: 2.1.2016).

- unveröffentlichtes Interview zwischen Sabine Becker und Michael Darling am 22.05.2014 im MCA, Chicago.
- Gespräch zwischen Nicolaus Schafhausen und Daniel Buchholz anlässlich der Ausstellung „I'm Isa Genzken. The Only Female Fool“ (28.5.-7.9.2014), veröffentlicht am 14.7.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kzk7p5x6ZRI>, [Stand: 9.2.2016].
- unveröffentlichtes Interview zwischen Sabine Becker und Nicolaus Schafhausen am 21.8.2014 in Wien.

5.4. Künstlerpublikationen

- Museum Ludwig (Hrsg.): AC. Isa Genzken/Wolfgang Tillmans. Köln 2001.
- Genzken, Isa, Beatrix Ruf: I Love New York, Crazy City. Zürich 2006.
- Galerie Daniel Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken: Berlin 1973. Berlin 2013.
- Genzken, Isa: Mach Dich hübsch! 50.000 Jungs warten auf dich. Pinnwand.
- Usergalerie. Private Homepages. www.EUROGAY.de. Köln 2015 (erschieden anlässlich der Retrospektive im Stedelijk Museum „Mach Dich hübsch!“ (29.11.2015-6.3.2016).

6. Anhang

Abbildungsverzeichnis

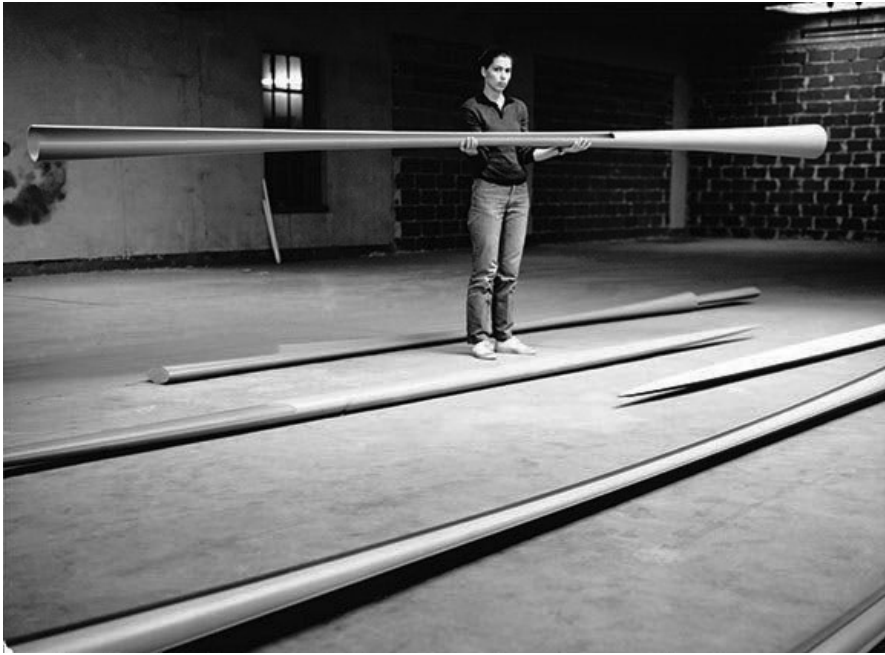


Abb. 1: Atelieransicht, Düsseldorf 1982

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Gerhard Richter



Abb. 2: Marcel, 1987, Beton, Stahl, 202x54x46 cm

Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 3: Gelbes Ellipsoid, 1976, Lack auf Holz, 9x9x486 cm, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jürgen Schmidt



Abb. 4: Schwarzes Hyperbolo „Nüsschen“, 1980, Lack auf Holz, 14,5x25x558,5 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jürgen Schmidt



Abb. 5: Institut, 1985, Bemalter Gips, 68x27x14 cm
Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 6: Entwurf für eine Gartenskulptur_Projekt Stoffel Köln 1987
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Archiv Isa Genzken



Abb. 7: Modell für eine Gartenskulptur, 1986, Beton, 37x31,5x25 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Archiv Isa Genzken



Abb. 8: Modell für eine Gartenskulptur, 1986, Beton, 37x31,5x25 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Archiv Isa Genzken



Abb. 9: Modell für eine Gartenskulptur, 1986, Beton, 37x31,5x25 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Archiv Isa Genzken



Abb. 10: Atelier, 1990, Beton auf Stahlrohrgestell, 261x164x76 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Achim Kukulies



Abb. 11: Detailansicht von „Marcel“, 1987 © VG Bild-Kunst Bonn

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 12: Rechte Seite, Rückseite und linke Seite von „Marcel“, 1987 © VG Bild-Kunst Bonn

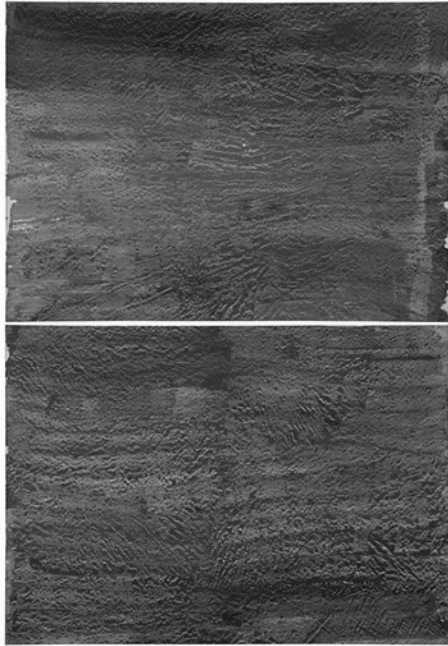


Abb. 13: Basic Research, um 1989, Öl auf Leinwand 2 Teile, 147,5x205 cm (oben), 147x205 cm (unten)

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Lothar Schnepf

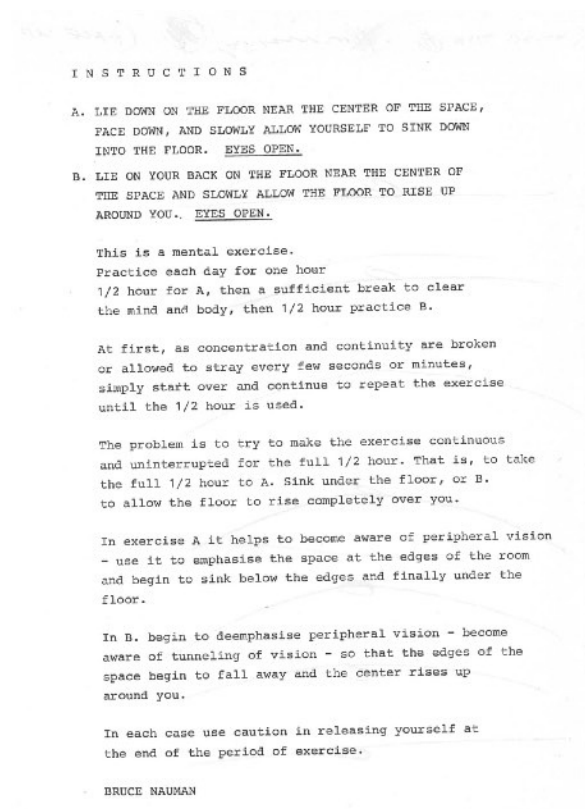


Abb. 14: Anweisungen von Bruce Nauman, 1973, aus: Buchloh, Benjamin H.D. (Hrsg.): Interfunktionen 11, 1974.

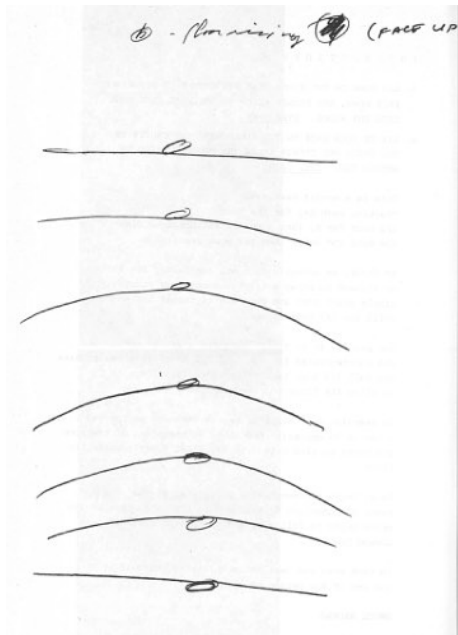


Abb. 15: Ein von Isa Genzken gezeichnetes Diagramm zur von ihr ausgeführten Performance von Bruce Nauman, 1973, aus: Buchloh, Benjamin H.D. (Hrsg.): Interfunktionen 11, 1974.



Abb. 16: Isa Genzken, "OIL" (Detailansicht), Deutscher Pavillon, Venedig Biennale 2007, verschiedene Materialien

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York ©

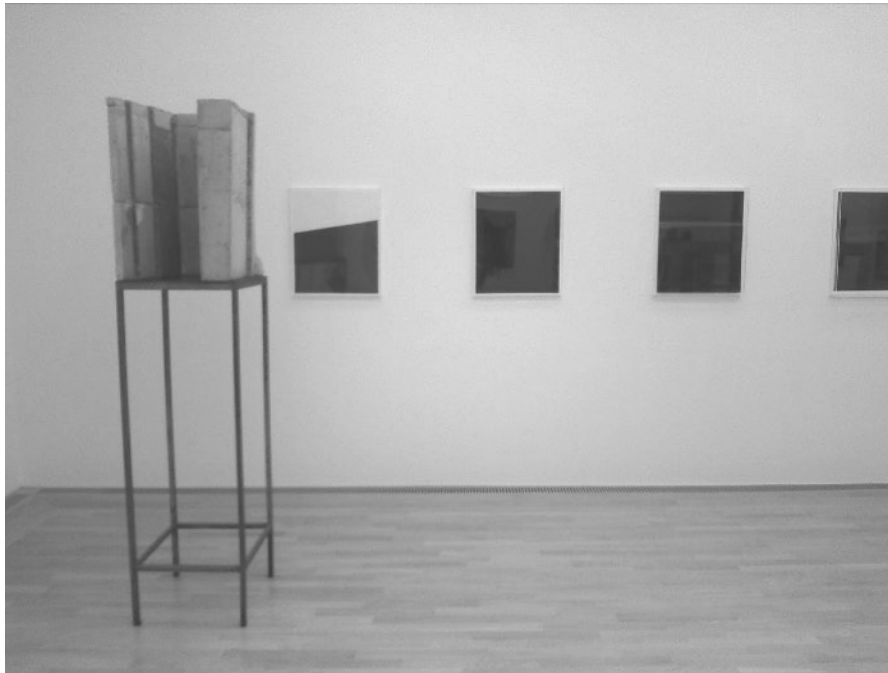


Abb. 17: Installationsansicht Lenbachhaus, München, 2014 © VG Bild-Kunst Bonn

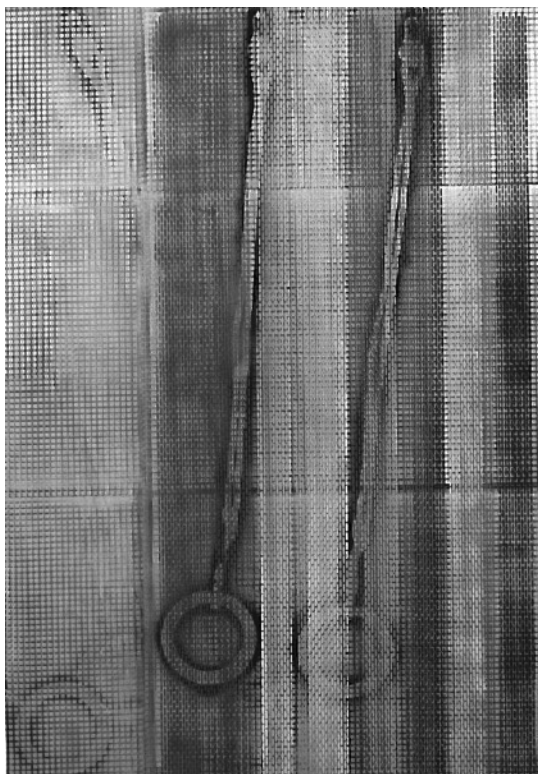


Abb. 18: MLR (More Light Research), 1992, 200x140 cm, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Lothar Schnepf

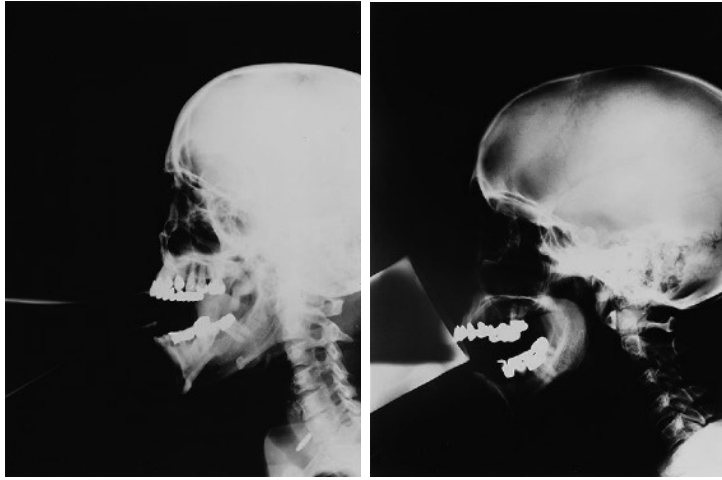


Abb. 19:

Links: X-Ray, 1991; Rechts: X-Ray, 1991, 100x80 cm

Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 20: Bahnhof, 1984, Gips, 26x23x25 cm

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Archiv Isa Genzken

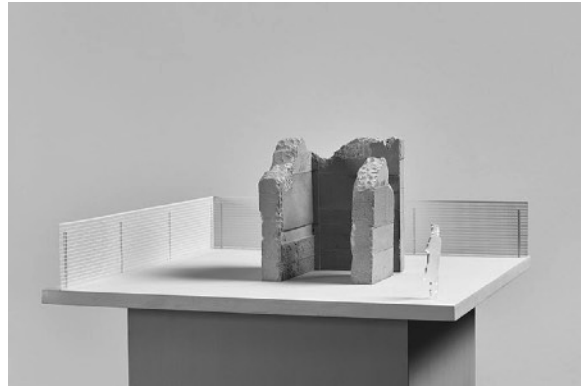


Abb. 21: links: Entwurf für eine Gartenskulptur_Projekt Stoffel Köln 1986, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Archiv Isa Genzken

Rechts: Gartenskulptur, 1986/2015, Maßstab: 1:20, präsentiert auf der Venedig Biennale 2015, zusammen mit Modellen zu realisierten und unrealisierten Skulpturen für den Außenraum, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Lothar Schnepf

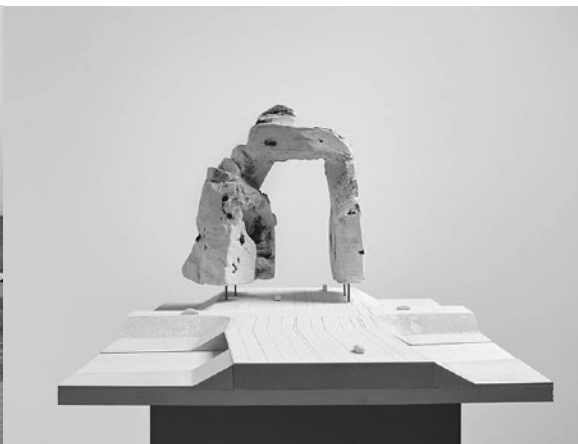
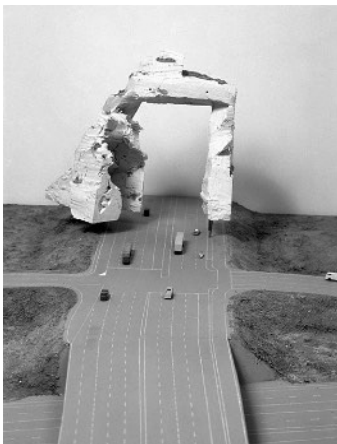


Abb. 22: links: Tor für Amsterdam, 1988,

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Archiv Isa Genzken

Rechts: Tor für Amsterdam, 1988/2015, präsentiert auf der Venedig Biennale 2015, zusammen mit Modellen zu realisierten und unrealisierten Skulpturen für den Außenraum

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Lothar Schnepf



Abb. 23: Fenster, 1990, Beton, Stahl, 250x80x40 cm, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Nick Ash



Abb. 24: Venedig, 1993, Epoxidharz, Stahl, 2 Teile, je 350x99x65 cm
Ausstellungsansicht Palazzo Vendramin Calergi, 45. Biennale von Venedig, 1993
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 25: Rose, 1993, hier temporär aufgestellt auf dem Leipziger Messegelände,
 Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Albrecht Fuchs



Abb. 26: links: Wäscheleine für Frankfurt, 1991, Entwurf für die Publikation
 „Öffentlicher Blick“, aus: von Loeffelholz, Bernhard; Brigitte Oetker (Hrsg.): Der
 öffentliche Blick, Idee und Redaktion: Kasper König, Hans Ulrich Obrist. Jahresring
 38, Jahrbuch für Moderne Kunst. München 1991, © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Archiv Isa Genzken

Rechts: Wäscheleine für Frankfurt, 1991/2015, Entwurf für die Publikation
 „Öffentlicher Blick“, präsentiert auf der Venedig Biennale 2015, zusammen mit
 Modellen zu realisierten und unrealisierten Skulpturen für den Außenraum
 Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Lothar Schnepf

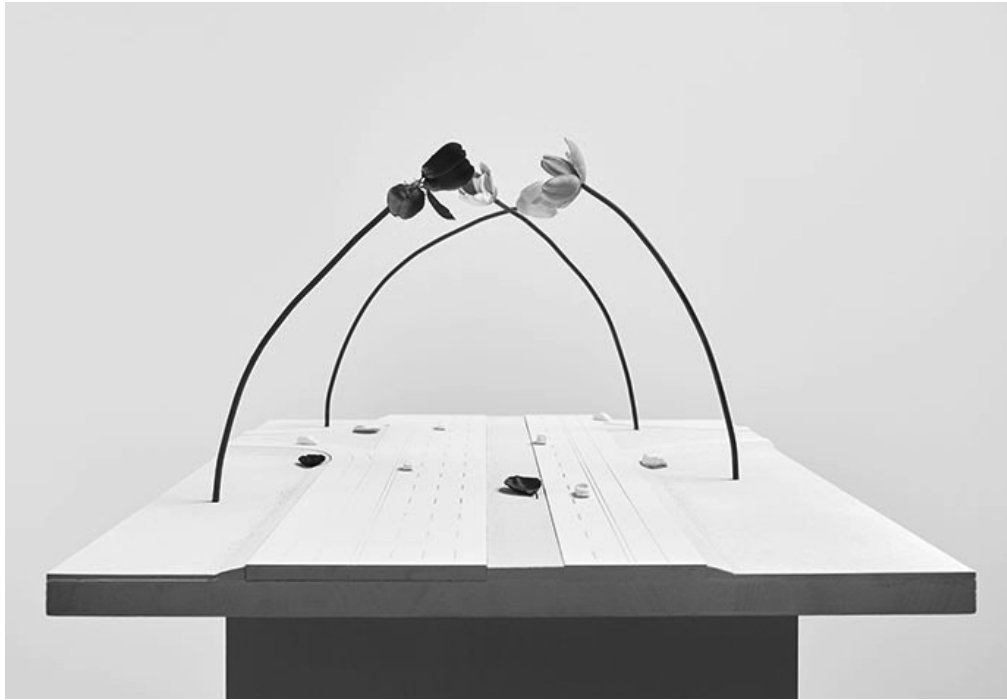


Abb. 27: Modell Tulips für Amsterdam (1988/2015), präsentiert auf der Venedig Biennale 2015, zusammen mit Modellen zu realisierten und unrealisierten Skulpturen für den Außenraum

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Lothar Schnepf

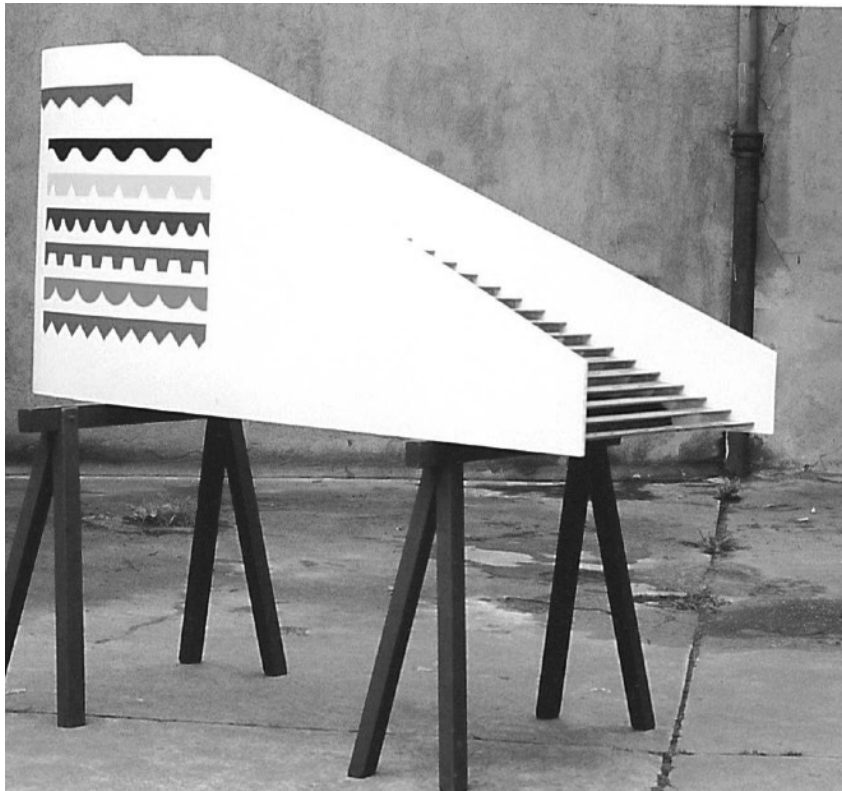


Abb. 28: Thomas Schütte, Schiff (Modell 1:5), 1980, Holz, Farbe, x-Film, 90x200x100 cm, © VG Bild-Kunst Bonn

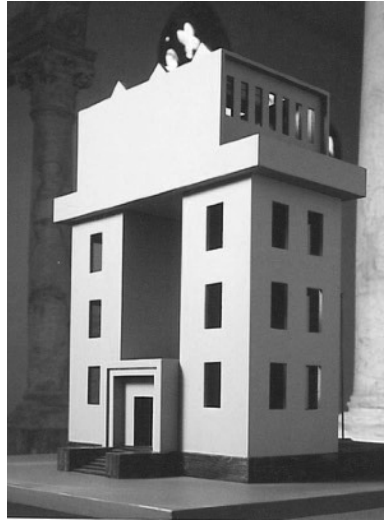


Abb. 29: Thomas Schütte, Studio II

Links: Studio II, Modell, 1983, 181x150x130 cm, © VG Bild-Kunst Bonn

Rechts: Studio II, 1983, Folz, Farbe, 181x150x130 cm, © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 30: Thomas Schütte, Studio II in den Bergen, 1984, Karton, Stoff, 130x400x700 cm, © VG Bild-Kunst Bonn

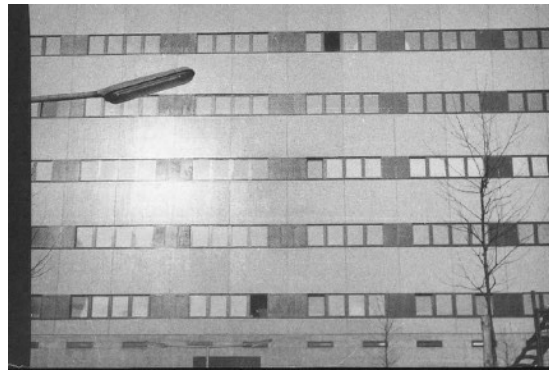
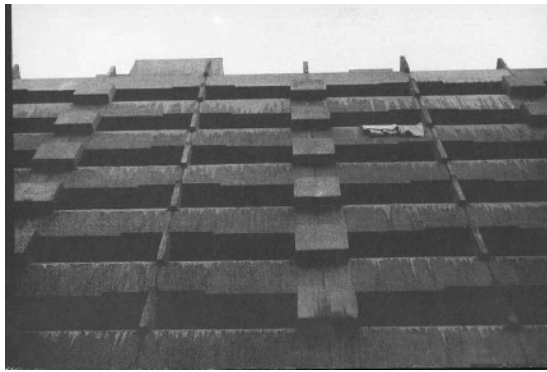


Abb. 31: aus dem Künstlerbuch „Berlin 1973“, hrsg. von der Galerie Buchholz. Berlin 2013, © VG Bild-Kunst Bonn

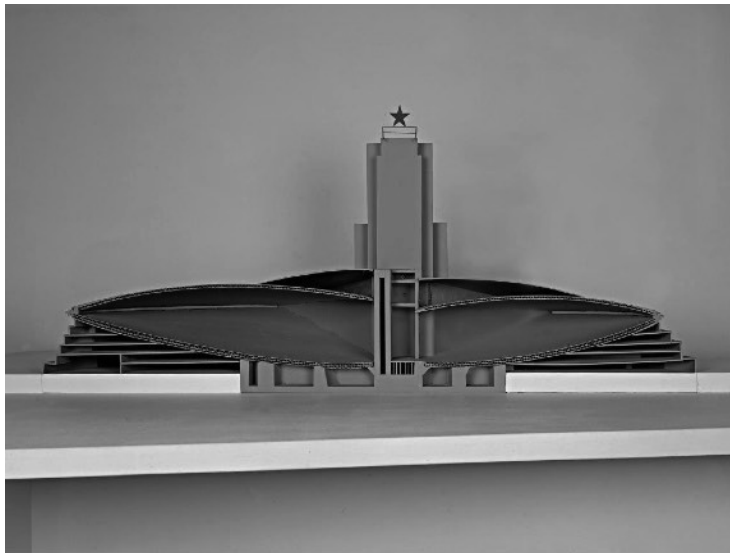


Abb. 32: Naum Gabo, Wettbewerbsentwurf für den Palast der Sowjets, 1992, Holz, Sperrholz, Pappe, Plexglas, Metall, Objektmaß: 52 x 125 x 45 cm (Modell), HxBxT aussen: 77 x 150 x 70 cm (Transportkiste), Modell 1:200 : Rekonstruktion nach Plänen von Naum Gabo (1931) ausgeführt von Charles Wilson, Chicago, 1992, The Work of Naum Gabo © Nina & Graham Williams
© Foto: Berlinische Galerie

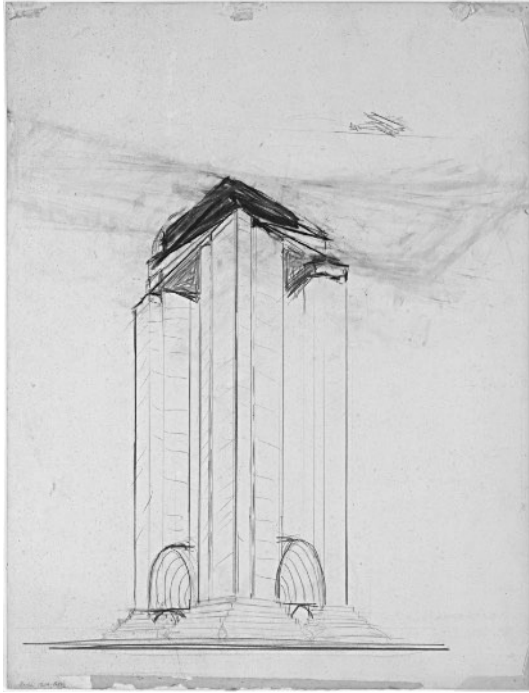


Abb. 33: Naum Gabo: Architektonisches Projekt, 1924, Bleistift und Kohle auf Zeichenpapier, Blattmaß: 65x50 cm, The Work of Naum Gabo © Nina & Graham Williams

© Foto: Kai-Annett Becker/Berlinische Galerie



Abb. 34: ABC, 1987, Beton, Stahl, 1485x1120x40 cm, Universitätsgebäude Münster, Ausstellung Skulptur Projekte Münster 1987, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn, Foto: Archiv Isa Genzken

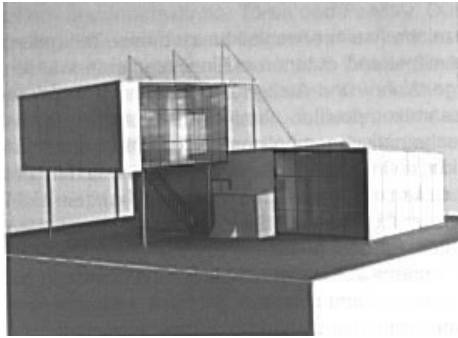


Abb 35:

Links: Marcel Breuer, Modell Einzelhaus „BAMBOS 1“

Rechts: Isa Genzken, „Marcel“, 1987, Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

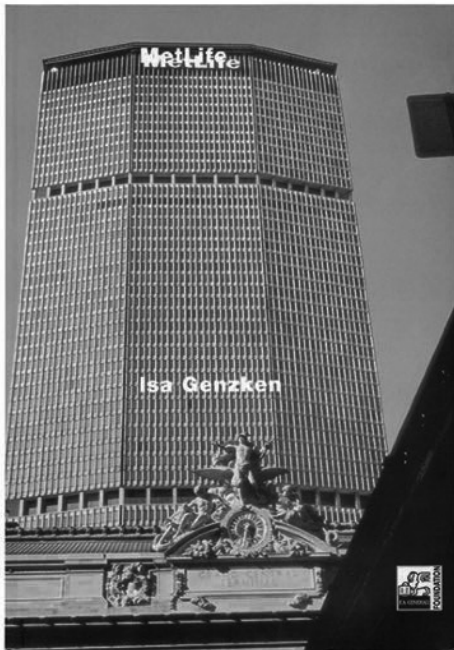


Abb. 36: Cover des Kataloges: EA Generali Foundation, hrsg. von Sabine Breitwieser: Isa Genzken. MetLife. Wien 1996

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Archiv Isa Genzken

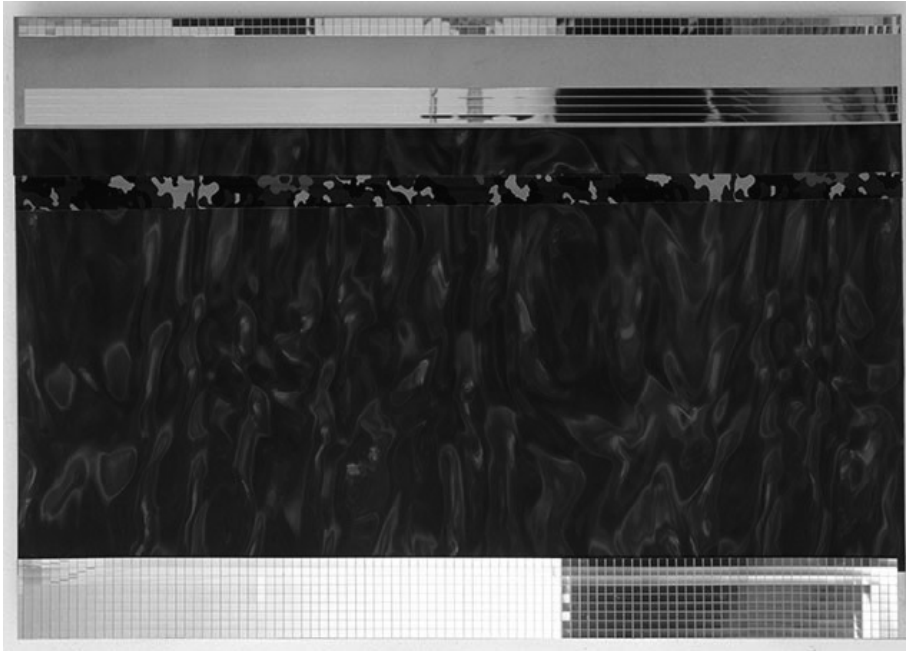


Abb. 37: Soziale Fassaden, 2002

Metall, Holz, Metallfolie, Klebeband, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Achim Kukulies



Abb. 38: Filmstill aus „Chicago Drive“, 1992, Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 39: I love New York, Crazy City, 1995-1996, Collagierte Künstlerpublikation
Foto: Sabine Becker, © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 40: New York, NY, 1998/2000 (Auswahl), Farbfotografien, 15 Teile, je 60x40 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Lothar Schnepf



Abb. 41:

Links: Fuck The Bauhaus 2, 2000, Foto: Sabine Becker, © VG Bild-Kunst Bonn

Rechts: Marcel, 1987, Beton, Stahl, 202x54x46 cm, Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 42: Fuck The Bauhaus 2, 2000 © VG Bild-Kunst Bonn



Abb 43: Fuck the Bauhaus 3, 2000, 210 x 70 x 51 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 44: Fuck the Bauhaus 2, 2000 © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 45: Fuck the Bauhaus 2, 2000 © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 46: Detailansicht Fuck the Bauhaus 2, 2000 © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 47: Fuck The Bauhaus 2, 2000 © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 48: Otto Wagner, Fassade des Majolikahauses, Wien, 1898/1899
© Tim Sidford



Abb. 49: Fuck the Bauhaus 4, 224 x 77 x 61 cm, 2000

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 50: Fuck the Bauhaus 6, 195 x 70 x 50 cm, 2000

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

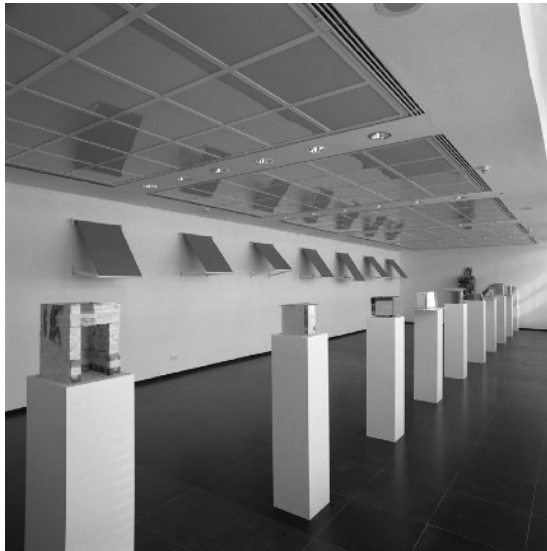


Abb. 51: Strandhäuser zum Umziehen, 2000, 10-teilig, unterschiedliche Materialien und Größen, Installationsansicht Kunstverein Frankfurt

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Lothar Schnepf



Abb. 52: Links: Ground Zero (Hospital), 2008 © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe

Rechts: Detailansicht Ground Zero (Hospital) © VG Bild-Kunst Bonn

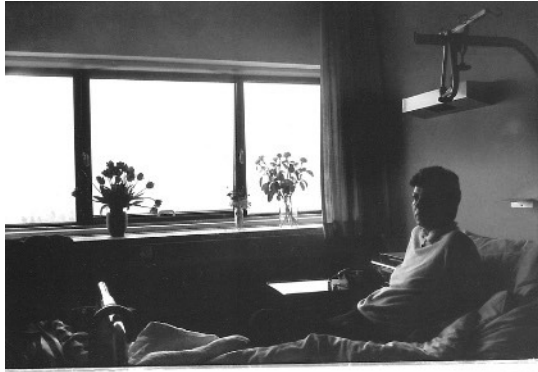


Abb. 53: Fotografien, die Isa Genzken während ihres Krankenhaus-Aufenthaltes aufnahm, oben: Isa Genzken; unten: Gerhard Richter, vermutlich Ende der 80er, Anfang der 90er entstanden © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Archiv Isa Genzken



Abb 54: Links: Ground Zero, Fotomontage, 2008, © VG Bild-Kunst Bonn, Rechts: Ground Zero, Fotomontage, vorne: Car Park, hinten: Osama Fashion Store, 2008, Copyright: Isa Genzken, Stefan Zappe, Zappe Architekten, Berlin
Aftermath: World Trade Center Archive by Joel Meyerowitz (© Phaidon Press Limited)
Courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York and Hauser & Wirth © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 55: Installationsansichten mit Arbeiten von Isa Genzken „o.T.“, 2015 und Walker Evans (Fotografien), Venedig Biennale 2015

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Nick Ash



Abb. 56: Isa Genzken: Schauspieler II, 2014 16 Schaufensterpuppen (8 Kinder, 8 Erwachsene) diverse Kleider, Gegenstände Sammlung der Künstlerin, Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Berlin, Köln Ausstellungsansicht Isa Genzken. Neue Werke Museum der Moderne Salzburg, 2014 (Foto: Rainer Iglar)



Abb. 57: Schauspieler III, 2015, (Detailansicht, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main), Schaufensterpuppen, diverse Kleider, Gegenstände
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Axel Schneider



Abb. 58: Isa Genzken, Nofretete, 2014
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Axel Schneider



Abb. 59: Links: Marcel, 1987, Beton, Stahl, 202x54x46 cm, Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Rechts: Figur aus „Schauspieler II“, 2014

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 60: Schwules Baby, 1997, Farbe auf Stahl, Aluminium und Glas, Kravis Collection

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 61: Fuck The Bauhaus, New Buildings for New York, 20 00, Detailansicht,
Installationsansicht AC Project Room, New York 2000
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 62: Links: Empire Vampire / Who Kills Death, 2002/2003
Installationsansicht Kunsthalle Zürich
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Rechts: Empire Vampire VIII, 2003,
Verschiedene Materialien, 163 x 60 x 45 cm, aus: Archiv Galerie
neugerriemschneider, © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 63: Kinder Filmen, 2005, verschiedene Materialien, Installationsansicht Galerie Buchholz, Köln 2005

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn,
Foto: Jürgen Schmidt



Abb. 64: Installationsansichten, Oil, 2007 (Links: Detailansicht des mittleren Raumes, rechts Detailansicht eines Nebenraumes)

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 65: Installationsansichten, Skulptur Projekte Münster, 2007, Ort:
Liebfrauenkirche

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Roman Mensing



Abb. 66: Straßenfest, 2009, Installationsansicht: Museum Ludwig

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 67: Installationsansichten Schauspieler I, 2013, Museum for Contemporary Art, Chicago © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 68: Schaufensterpuppe aus Schauspieler II, 2014
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 69: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main
© VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 70: Figur aus Schauspieler II, 2014, links: Mdm Salzburg © VG-Bild Kunst
Bonn

Rechts: Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst
Bonn

Foto: Jens Ziehe



Abb. 71: links: Figurengruppe aus „Schauspieler II“, 3-teilig, gesamte Gruppe:
177x190x60 cm

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe

Rechts: Detail einer Figurengruppe aus „Schauspieler II“ © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 72: Installationsansicht einer Figurengruppe aus Schauspieler II, 2014, MMK
Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 73: Links: Figur aus Schauspieler II, 2014, MMK Frankfurt am Main

© VG-Bild Kunst Bonn

Foto: Nina Möhle

Rechts: Marcel, 1987, Beton, Stahl, 202x54x46 cm, Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 74: Figurenpaar aus Schauspieler II, 2014, 2-teilig, gesamt: 220 x 226 x 71 cm

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe



Abb. 75: Detail einer Schaufensterpuppe aus Schauspieler II, 2014 © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 76: Links: Isa Genzken bei der Eröffnung ihrer Einzelausstellung im Museum der Moderne Salzburg, Foto: Museum der Moderne Salzburg



Abb. 77: Details aus „o.T.“, 2014, Plastikfolie, Spiegelfolie, Klebeband, Lack, Fotoabzüge © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 78: Detail aus „Briefmarke IV“, 2014 © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 79: Installationsansicht Schauspieler II, 2014, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 80: Detailansichten von zwei Figuren aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 81: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 82: Hallelujah (Self-portrait Isa Genzken/Gerhard Richter), 2012
Papier, Tapete, Folie, Fotografie, Spiegelfolie, Klebeband, Lack, Ausstellungskopie
(Druck auf Polyethylen-Papier)
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Lothar Schnepf



Abb. 83: Schauspieler III, 1 (links oben, 7 Puppen, 194,3x302,3x287 cm), 2 (links unten, 9 Puppen, 192x294x235 cm), 3 (rechts, 9 Puppen, 196x275x268 cm), 2015, MMK, Frankfurt am Main
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Axel Schneider



Abb. 84: Schauspieler III, 3, 9 Puppen, 196 x 275 x 268 cm, 2015, MMK, Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 85: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 86: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 87: Detailansichten von Figuren aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 88: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 89: links: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler II, 2014, rechts: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler III, 2015 © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 90: Figurenpaar aus Schauspieler II, 2014, 2-teilig, gesamt: 220 x 226 x 71 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto links: Jens Ziehe



Abb. 91: Links: Mannequin von André Masson (Fotos: Denise Bellon), aus: Görger, Annabelle: Exposition International du Surrealisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. München 2008. S. 43.

© VG-Bild Kunst Bonn

Rechts: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main

© VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 92: Figur aus Schauspieler II, 2014, 125 x 45 x 30 cm

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe



Abb. 93: Detail aus „Briefmarke III“, 2014 © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 94: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 95: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main
© VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 96: Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main
© VG-Bild Kunst Bonn



Abb. 97: Detailansicht von Figuren aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 98: Detailansichten von Figuren aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 99: Detailansicht einer Figur aus Schauspieler III, 2015, MMK Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 100 Detailansicht einer Figur aus Schauspieler II, 2014
Foto: MdM Salzburg
© VG Bild-Kunst Bonn

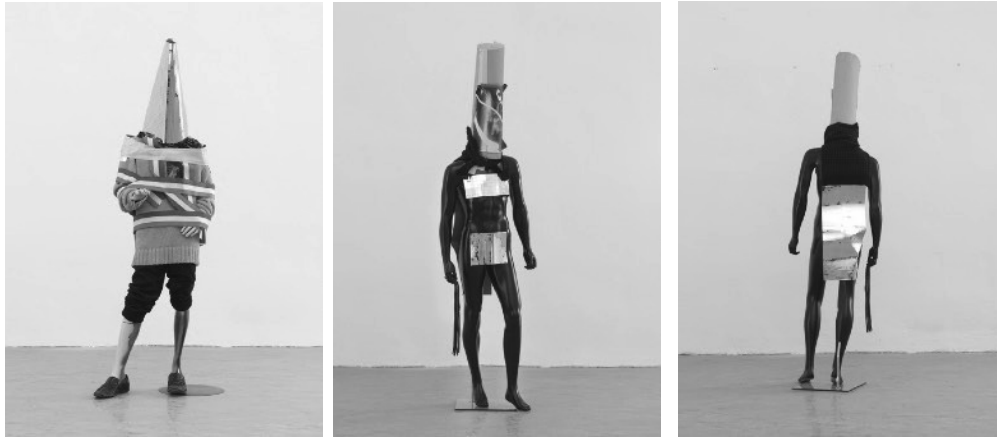


Abb. 101: Figuren aus „Schauspieler II“, 2014,
 Courtesy: Galerie Daniel Buchholz
 Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Jens Ziehe

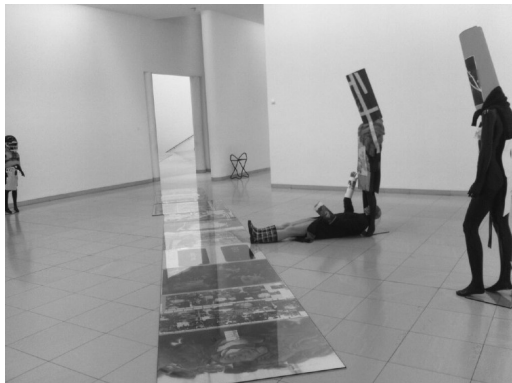


Abb. 102: Links: Installationsansicht MMK Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn
 Rechts: Installationsansicht MdM Salzburg
 Courtesy: © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: MdM Salzburg



Abb. 103: Figurenpärchen aus „Schauspieler II“, 2014
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York
© VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 104: Figurenpärchen aus „Schauspieler II“, 2014
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 105: Links: Figurenpärchen aus „Schauspieler II“, 2014
Foto: MdM Salzburg (Vertikale und Horizontale nachträglich hinzugefügt)
© VG Bild-Kunst Bonn
Rechts: Figurenpärchen aus „Schauspieler II“, 2014
Foto: MdM Salzburg (Dreieck und Quadrat nachträglich hinzugefügt)
© VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 106: Figur aus „Schauspieler III“, 2015 (geometrische Figur des Kreises nachträglich hinzugefügt)
© VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Nina Möhle



Abb. 107: Links: Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballett: Taucher, 1922; Inv.Nr. GVLP 123 Skulptur/Plastik, Höhe: 190,0 Durchmesser 90,0 cm, Staatsgalerie Stuttgart

Foto © Staatsgalerie Stuttgart

Rechts: Figur aus „Schauspieler III“, 2015

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe



Abb. 108: Links: Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballett: Taucher, 1922; Inv.Nr. GVLP 123 Skulptur/Plastik, Höhe: 190,0 Durchmesser 90,0 cm, Staatsgalerie Stuttgart

Foto ©Staatsgalerie Stuttgart

Rechts: Figur aus „Schauspieler II“, 2014

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe

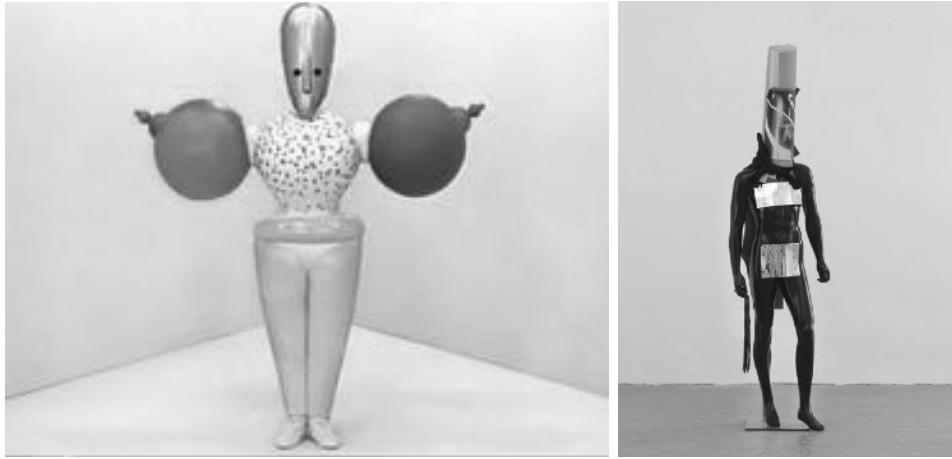


Abb. 109: Links: Oskar Schlemmer, Figur mit Kugelarmen, Figurine für „Das Triadische Ballett“, 1922/25, Foto: Ernst Schneider Berlin
 Rechts: Figur aus „Schauspieler II“, 2014
 Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin
 Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Jens Ziehe

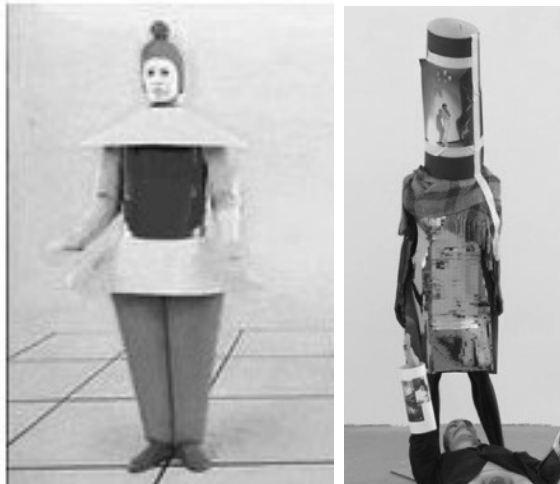


Abb. 110: Links: Oskar Schlemmer, Weißer Tänzer, Figurine für „Das Triadische Ballett“, 1922/25, Foto: Ernst Schneider Berlin
 Rechts: eine Figur des Figurenpärchens aus „Schauspieler II“ (Ausschnitt), 2014
 Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
 Foto: Jens Ziehe



Abb. 111: Detailansicht der „Schauspieler II“, 2014, Ansicht des mittleren Raums im MMK, Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 112: Links und Rechts: Detailansicht der „Schauspieler II“, 2014
Installationsansicht im MMK, Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 113: Detailansichten der Figurengruppen aus „Schauspieler III“, 2015, Installationsansicht im MMK, Frankfurt am Main

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz

Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 114: Installationsansicht der „Schauspieler II“, 2014, MMK, Frankfurt am Main (Bodencollage: „o.T.“, 2014, C-Prints, Lack, Glasplatten, Klebeband)

© VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 115: Installationsansicht der „Schauspieler II“, 2014, MMK, Frankfurt am Main (Bodencollage: „o.T.“, 2014, C-Prints, Lack, Glasplatten, Klebeband, 2 Ringe, Kunststoff) © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 116: Installationsansicht der „Schauspieler II“, 2014, MMK, Frankfurt am Main © VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 117: Schutz- und Vollmasken aus „Schauspieler II/III“ 2014/2015
© VG Bild-Kunst Bonn

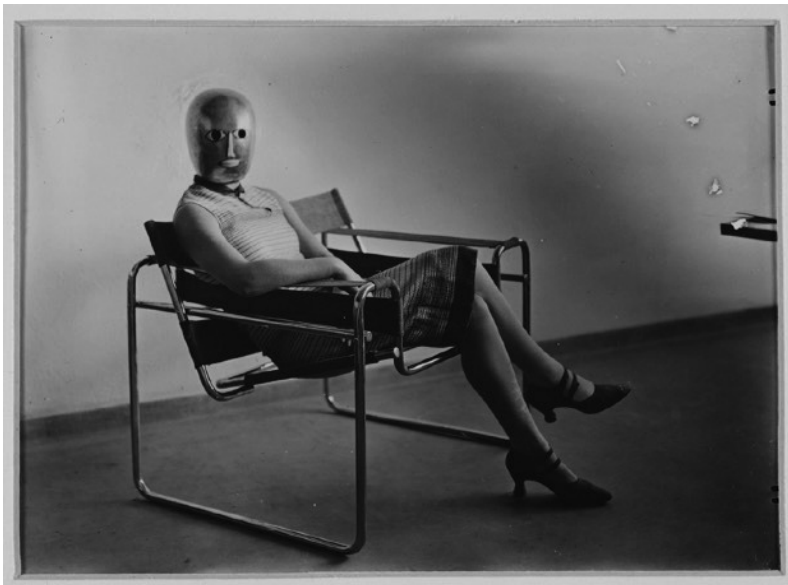


Abb. 118: Foto: Erich Consemüller, Bauhaus-Szene, Lis Beyer oder Ise Gropius im
Stahlrohrsessel von Marcel Breuer. Maske von Oskar Schlemmer, 1926
Courtesy: © Stefan Consemüller, Klassik Stiftung Weimar, Bauhausmuseum,
Dauerleihgabe Privatbesitz, Berlin, mit freundlicher Genehmigung von Wulf
Herzogenrath



Abb. 119: Verschiedene Halbmasken aus „Schauspieler II/III“ 2014/2015
© VG Bild-Kunst Bonn

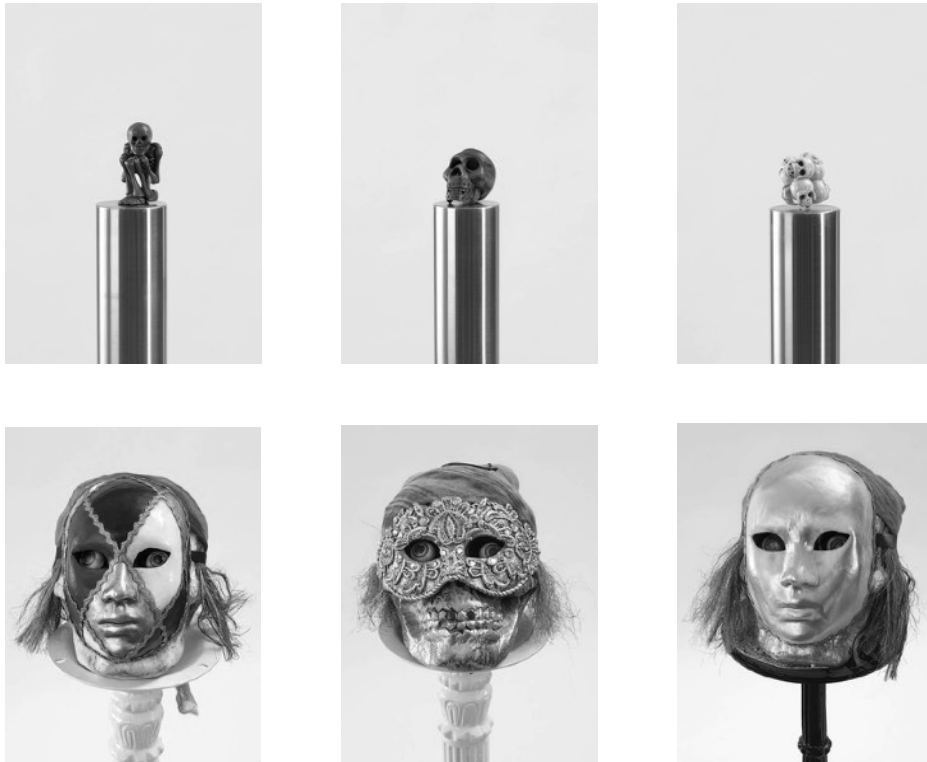


Abb. 120: Auswahl von Totenschädel und Masken einer Skulpturengruppe aus „Oil“,
2007, 52. Venedig Biennale 2007

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Jens Ziehe



Abb. 121: Venezianische Halbmaske aus „Schauspieler II“ 2014
© VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 122: Links: Figur aus „Schauspieler II“ (2014)
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn,
Foto: Jens Ziehe
Rechts: Detailansicht von einem ausgestopften Hasen und Marder
© VG Bild-Kunst Bonn



Abb. 123: Figuren aus „Schauspieler II“, 2014

Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: Jens Ziehe



Abb. 124: Detailansichten von Figuren aus Schauspieler II, 2014

Rechts: © VG Bild-Kunst Bonn

Foto: MdM Salzburg

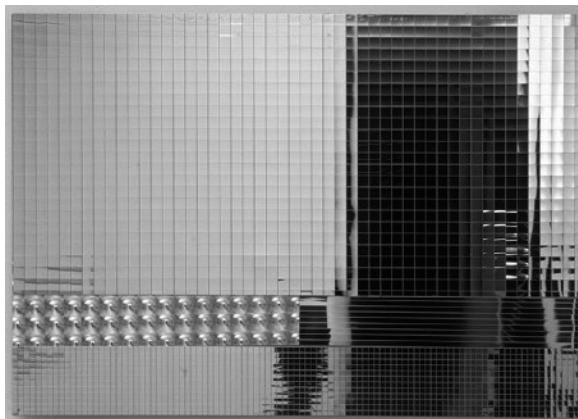
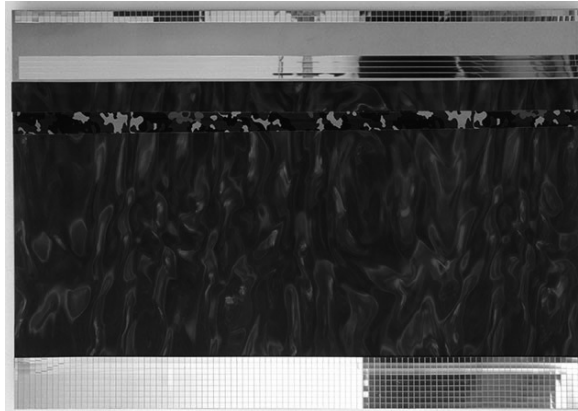
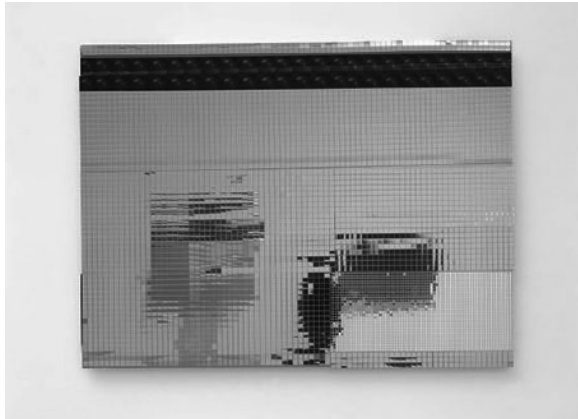
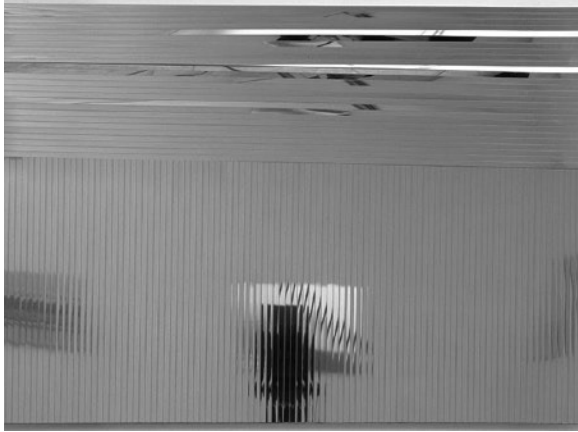


Abb. 125: Aus der Serie: Soziale Fassade, 2002, Metall, Holz, Metallfolie, Klebebänder, Lenbachhaus München, (Dauerleihgabe aus Privatbesitz)
Unten: 70x100 cm, oben rechts: 60x80 cm, links oben: 70x100 cm
Courtesy: Galerie Daniel Buchholz Berlin, Köln, New York © VG Bild-Kunst Bonn
Foto: Achim Kukulies



Abb. 126: Installationsansicht Kunsthalle Wien (I'm Isa Genzken, *The Only Female Fool*, 28.5.-7.9.2014); Isa Genzken, *Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein (mit Wolfgang Tillmans)*, 2001; Holz, Spiegelglas, Tintenstrahl Druck auf Papier, dreiteilig (Teil 1: 400×100×500 cm; Teil 2: 300×100×500 cm)
Foto: Stephan Wyckoff, Vienna / Wien, aus: Kunsthalle Wien (Hrsg.): I'm Isa Genzken. *The Only Female Fool*. Wien 2014 © VG Bild-Kunst Bonn