



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Drei Studien zum Thema *Produktion*
in der zeitgenössischen Kunst:
Olafur Eliasson, Thomas Demand, Cosima von Bonin“

Verfasserin

Elsa König

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

Ich möchte mich ganz besonders bei meiner Betreuerin
Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann bedanken.

Weiters bei Brigitte Borchhardt-Birbaumer und
meiner Mutter Christine König, die mich immer unterstützt,

sowie:

Katharina Abpurg

Christian Aichernig

Johanna Braun

Ricardo Gomes, Berlin, Kopenhagen

Veronika Gruber

Thomas Huesmann, *mixedmedia berlin*

Brunhilde König

Julia Kropik

Piet Meyer, Piet Meyer Verlag, Wien

Lorenz Schreiber, Saygel & Schreiber, Berlin

Uwe Schwarzer, *mixedmedia berlin*

Walter Seitter

Gabriele Senn, Gabriele Senn Galerie, Wien

Francesco Stocchi

Tom Streitfellner

**Drei Studien zum Thema *Produktion*
in der zeitgenössischen Kunst:
Olafur Eliasson, Thomas Demand, Cosima von Bonin**

Vorwort

Methodische Hinweise

Einleitung S. 1

1. Der Künstler als...

1.1. Der Künstler als Netzwerker S. 3

1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity S. 5

1.2.1. Medien- und Markterfolg S. 11

2. Spezifische Entwürfe von *Produktion*

2.1. Künstler-Kollaborationen: Kollektive S. 13

2.2. Der Künstler als Kunde: *Kunstproduktionsfirmen* S. 17

2.2.1. Herstellen nach Plänen – ein historischer Rückblick zu
Minimal Art und Konzeptkunst S. 22

2.3. Künstler-Kollaborationen mit Unternehmen und Sponsoren S. 25

2.3.1. Kulturinstitutionen und ihre Sponsoren S. 28

3. Postkonzeptuelle Theorien zum Werkbegriff

3.1. Vom Ready-made zu *Postproduction* S. 32

3.2. Interaktion und kollektive Arbeitsweise S. 33

3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und
Entstehung eines Kunstwerks S. 35

3.3.1. Der Status des Künstlers bei Dokumentation und
Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks S. 37

4. Autorschaft

4.1. Das *Künstler-Genie* im Unternehmerkünstler S. 39

4.2. Loslösung von singulärer Autorschaft und Genie-Begriff
im Künstlerkollektiv? S. 40

4.3. Die Würdigung von Helfern und Kunstproduktionsfirmen –
die Autorschaft bleibt beim Künstler S. 42

4.4. Multiple Autorschaft – Boris Groys S. 43

5. OLAFUR ELIASSON	S. 45
5.1. Studio Olafur Eliasson	S. 46
5.1.1. Kollaboration im Studio Olafur Eliasson	S. 48
5.1.2. Kollaboration – Autorschaft	S. 49
5.2. Ausstellungen	S. 50
5.3. Der Betrachter	S. 52
5.3.1. Der Betrachter bei Olafur Eliasson und Nicolas Bourriaud	S. 54
5.4. Spuren der Produktion	S. 55
5.4.1. Entstehungsprozess – Endprodukt	S. 56
5.5. <i>Institut für Raumexperimente</i>	S. 57
5.6. Künstlerische Vorläufer von Olafur Eliasson	S. 58
5.7. Kollaboration mit Unternehmen	S. 63
5.8. Karriere Olafur Eliasson	S. 65
5.8.1. Selbstpräsentation Olafur Eliasson	S. 66
6. THOMAS DEMAND	S. 68
6.1. Der Entstehungsprozess bei Thomas Demand:	
Gegenstand – Modell – Foto	S. 69
6.2. Themen	S. 70
6.3. Herleitung der Bildverfahren und künstlerisches Umfeld von Thomas Demand	S. 72
6.4. „ <i>Gesamtkunstwerk</i> “	S. 76
6.4.1. Architektur	S. 77
6.4.2. Literatur	S. 78
6.5. Die Dokumentation des Herstellungsprozesses bei Thomas Demand	S. 79
6.6. Mitarbeiter/Assistenten/Helfer	S. 81
6.6.1. Kollaboration und Autorschaft bei Thomas Demand	S. 82
6.7. Karriere und Aufstieg	S. 84
6.7.1. <i>Künstler-Kurator</i>	S. 85

7. COSIMA VON BONIN	S. 87
7.1. Partizipatorische Praktiken im Oeuvre Cosima von Bonins	
7.1.1. Künstlerfreunde= <i>Familie</i> = <i>Netzwerk</i>	S. 88
7.1.2. Kunstproduktionsfirmen	S. 91
7.1.3. Autorschaft	S. 94
7.2. Exemplarisches Beispiel einer Arbeit Cosima von Bonins und kunsthistorische Einordnung	S. 96
7.3. Durchsetzungs- und Etablierungsstrategien bei Cosima von Bonin	S. 99
7.3.1. Köln und der „ <i>Networking-Imperativ</i> “	S. 100
7.3.2. Referenzialismus: <i>Künstler-Künstler</i> , Etablierte Künstler, Mode	S. 102
7.3.2.1. <i>Künstler-Künstler</i>	S. 103
7.3.2.2. Etablierte Künstler	S. 105
7.3.2.3. Mode	S. 106
8. Résumé	S. 108
9. Abbildungen	S. 111
10. Abbildungsverzeichnis	S. 141
11. Literaturnachweis	
11.1. Publikationen	S. 148
11.2. Internetquellen	S. 161
11.3. Interviews	S. 165
12. Abstract	
12.1. Abstract deutsch	S. 166
12.2. Abstract english	S. 167
13. Curriculum Vitae	S. 168

Vorwort

Im Laufe meines Kunstgeschichte-Studiums habe ich immer wieder Praktika in Museen gemacht und für einzelne Projekte und Ausstellungen in Galerien mitgearbeitet. Auf Kunstmessen habe ich verschiedenen Galerien assistiert. Und immer wieder wurde ich unmittelbar mit der Tatsache konfrontiert, dass Kunstwerke *auch* außerhalb eines Künstlerateliers entstehen können – mit *mixedmedia berlin*, einer professionellen *Kunstproduktionsfirma*, die auf „*artwork production & artwork development for contemporary artists*“¹ spezialisiert ist, hatte ich zwei Mal zu tun: Jimmie Durham wurde 2007 auf die *Artissima Turin* mit dem Projekt *Nature Morte with Stone and House* (2007) eingeladen. Ich war fasziniert von der Tatsache, dass schon Tage vor der Ankunft des Künstlers das Team von *mixedmedia berlin* vor Ort auf der Messe war, um ein Gartenhäuschen aufzustellen, in dem sich ein tonnenschwerer Felsen befand (Abb. 01, 02). Davor wurde in dem Kreuzberger Fabrikgelände von *mixedmedia berlin* wochenlang geplant, ausgeführt, gebaut, gebastelt. Einzelteile wurden am Flohmarkt, bei Trödlern und auf Baumärkten zusammengesammelt, der passende Felsbrocken gesucht und schließlich in der Schweiz ausfindig gemacht. Jimmie Durham begutachtete nach seiner Ankunft in Turin sein Kunstwerk und war zufrieden, ja sogar entzückt über die vielen Details, an die *mixedmedia berlin* gedacht hatte (Abb. 03, 04). Einige Jahre später begegnete mir *mixedmedia berlin* wieder, als ich in der Wiener Galerie Meyer Kainer bei der Ausstellung von Liam Gillick *Everything Good Goes* (2010) mitarbeitete. Kisten mit Gillicks Arbeiten kamen an, direkt von *mixedmedia berlin*, die Arbeiten wurden nach genauen Anleitungen und Plänen der Firma aufgebaut und installiert. Der Künstler, aus New York kommend, sah die Werke seiner Ausstellung erst bei der Eröffnung in Wien.

*„Die Kunstgeschichte konzentriert sich auf den Objektcharakter, die Produktions- und Ausstellungsbedingungen werden vergessen. Und das, obwohl sie das Werk überhaupt erst ermöglichen.“*²

Ich erfuhr von der Ausstellung *Solo Show*, die 2008 in der Berliner Galerie von Johann König stattgefunden hat. Ein fiktionaler Künstler mit dem Namen *Robbie Williams* wurde erfunden, *mixedmedia berlin* produzierte die Werke für die Ausstellung, alle beteiligten Personen wurden in den Wandtexten aufgezählt. Es ging um ein Sichtbarmachen der

¹ www.mixedmedia-berlin.com (17.09.2011)

² zit. n. *Joachim Abrell*, in: Stahl 2011, S. 59.

Produktionsverhältnisse in der zeitgenössischen Kunst, um Fragen der Autorschaft, Arbeitsteilung, ein Aufräumen mit dem Mythos des einzelnen, *genialen* Künstlers und das generelle Nichtwissen um diese Kunstproduzenten, die im Hintergrund für Künstler weltweit arbeiten, meist ungenannt bleiben und dennoch dazu beitragen, dass Kunstwerke und Ausstellungen entstehen können, die sonst niemals realisierbar wären.³

Der Grundstein für mein Interesse an der hier vorliegenden Diplomarbeit war gelegt. Doch anstatt ausschließlich über das zumeist tabuisierte, oder besser gesagt, nicht-thematisierte Phänomen professioneller *Kunstproduktionsfirmen* zu schreiben, entschied ich mich, drei Künstlerpositionen zu wählen, die, jede auf ihre Art, sehr unterschiedliche Formen der *Kollaboration* eingehen: Olafur Eliasson mit seinem riesigen Studio, das zeitweise aus 45 Mitarbeitern besteht. Thomas Demand, der auch immer wieder mit anderen arbeitet, dies aber bisher kaum thematisiert. Cosima von Bonin, für die das wichtigste Werkzeug ihre Freunde, ihr *Netzwerk* sind – und die als eine der ganz wenigen Künstler ihre Kunstproduktionsfirma *Saygel & Schreiber* IMMER dankend erwähnt.

³ o.A. 2008 (Solo Show)

Methodische Hinweise

Ich habe in der hier vorliegenden Diplomarbeit zwei Interviews verarbeitet: eines, das ich mit Lorenz Schreiber von *Saygel & Schreiber* am 15.07.2010 in Berlin geführt habe, das andere mit Thomas Huesmann und Uwe Schwarzer von *mixedmedia berlin* am 16.07.2010. Im **Literaturnachweis** sind diese unter **11.3. Interviews** angeführt.

Findet der Leser in einer Fußnote nur einen Namen und eine Jahreszahl, aber keine Seitenangabe, handelt es sich um einen Text aus dem Internet, der im **Literaturnachweis** unter **11.2. Internetquellen** angeführt ist.

Die Details zur Dokumentation *Das Spiel mit der Erinnerung – Die Bilderwelt des Thomas Demand*, ausgestrahlt auf ARTE am 12.06.2011, sind im Kapitel **6.6. Mitarbeiter/Assistenten/Helfer** von Thomas Demand bereits im fließenden Text vollständig angeführt, daher erwähne ich sie nicht extra im Literaturnachweis.

Zugunsten einer flüssigeren Lesbarkeit des Textes habe ich bewusst darauf verzichtet, die weibliche Form mit anzuführen. Jeder allgemein als Künstler bezeichnete kann infolgedessen selbstverständlich ebenso für eine Künstlerin stehen, jeder Betrachter als Betrachterin, jeder Freund als Freundin, jeder Mitarbeiter als Mitarbeiterin, jeder Assistent als Assistentin, usw.

**Drei Studien zum Thema *Produktion*
in der zeitgenössischen Kunst:
Olafur Eliasson, Thomas Demand, Cosima von Bonin**

Einleitung

Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin sind drei so unterschiedliche Künstlerpositionen, dass es auf den ersten Blick undurchschaubar wirken mag, dass ich in der hier vorliegenden Diplomarbeit auf sie fokussiere. Für meine Untersuchungen sind die drei Künstler durch ihre unterschiedlichen Herangehensweisen jedoch interessant und gleichzeitig riskant, da das Thema der *Produktion* sehr breit gefächert ist und die Gefahr besteht, dass ich zu viele Aspekte miteinbeziehe. Ich verweise darauf, dass ich mich nur auf ganz spezifische Aspekte ihrer Arbeit und jeweiligen Arbeitsweise konzentriere, die ich exemplarisch beleuchten werde.

Gemeinsam ist den drei Künstlern – alle sind in den 1960er Jahren geboren und international erfolgreich und bekannt – dass sie trotz der verschiedenen Formen von Kollaboration ihr Künstler-Sein, ihre Autorschaft, prinzipiell nicht in Frage stellen. Für mich war es interessant zu untersuchen, wie jeder von den dreien Kollaboration und Autorschaft unterschiedlich behandelt, inwiefern sie ihre eigene Rolle als Künstler mehr oder weniger hervorheben, sich als Hauptakteur inszenieren oder auch nicht.

Ein zweiter Schwerpunkt, vor allem in den Kapiteln über Eliasson und Demand, ist die Konzentration auf die Dokumentation ihrer Arbeitsweise, auf den Entstehungsprozess ihrer Arbeit. Auch kritische Punkte schließe ich dabei mit ein.

Doch meines Erachtens ist *Produktion* nicht nur ein wichtiges Stichwort in Bezug auf den Künstler, auf seine Mitarbeiter, Assistenten, Freunde und Kunstproduktionsfirmen, auf die reine Herstellung der Werke. Ebenso stellen sich mir Fragen wie: Was macht einen Künstler erfolgreich, bekannt, wichtig, angesehen? Inwieweit spielen das *Netzwerken*, die Referenzen auf andere Künstler und das Umfeld (wie bei Bonin), Prominente (wie bei Demand) eine relevante Rolle hinsichtlich der eigenen Etablierung und Karriere? Auch Kollaborationen mit Unternehmen, wie sie Eliasson immer wieder praktiziert und für die er oftmals kritisiert wird, werde ich näher beleuchten.

In den ersten vier Kapiteln meiner Diplomarbeit ist es mir ein Anliegen, Vorläufer und Parallelen, aber auch gegensätzliche Positionen aufzuzeigen, die dazu führen, dass ich heute, 2011, die Künstler Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin exemplarisch als *drei* Beispiele – das Thema *Produktion* betreffend – hervorheben kann: Ich befasse mich näher mit dem Künstler als Netzwerker, Unternehmer und Celebrity, sowie mit der Tatsache, dass seit der Konzeptkunst auch Werbe- und Marketingstrategien zur Etablierung von Künstlern beigetragen haben. Im zweiten Kapitel beschreibe ich spezifische Entwürfe von *Produktion* – dazu gehören Künstler-Kollaborationen in Form von Kollektiven, der Künstler als Kunde am Beispiel von *Kunstproduktionsfirmen* (mit einem historischen Rückblick zu *Minimal Art* und Konzeptkunst) und Kollaborationen, die Künstler mit Unternehmen und Sponsoren eingehen, sowie einem kurzen Blick zu Kulturinstitutionen und ihren Sponsoren. Der dritte Schwerpunkt besteht aus verschiedenen, postkonzeptuellen Theorien zum Werkbegriff mit einem Fokus auf Dokumentation und Offenlegung der Entstehung von Kunstwerken, sowie der Rolle, die der Künstler dabei einnimmt. Im abschließenden, vierten Kapitel – bevor es im Hauptteil meiner Diplomarbeit um Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin gehen wird – beschreibe ich verschiedene Konzepte von Autorschaft, und verweise dabei immer wieder auf die drei vorherigen Kapitel und die darin behandelten Positionen.

Ich hatte die Möglichkeit, Interviews mit den beiden Kunstproduktionsfirmen *mixedmedia berlin* und *Saygel & Schreiber* zu führen. Dies war mir ein besonders großes Anliegen, war doch das Interesse an der ausgelagerten Produktion von Kunstwerken und den Fragestellungen dazu Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu einer Diplomarbeit in diesem Themenbereich. Die Inhalte beider Gespräche nehmen einen wichtigen Part in **2.2. Der Künstler als Kunde: Kunstproduktionsfirmen**, sowie in Cosima von Bonins Kapitel **7.1.2. Kunstproduktionsfirmen** ein.

1. Der Künstler als...

1.1. Der Künstler als Netzwerker

„Denkt man an den Künstler von heute, so kristallisiert sich im Rahmen eines erweiterten Kunstbegriffs und in der Vielschichtigkeit der künstlerischen Praktiken nicht zuletzt das Bild vom Künstler als Netzwerker heraus.“⁴

Künstler heute definieren sich nicht nur durch ihre Arbeit und ihr Kunstwerk im klassischen Sinn, sondern ebenso durch Bedeutungsproduktion, Selbstinszenierung und Vermarktung. Zur Vermarktung gehören weitere Kompetenzbereiche wie der „*Networking-Imperativ*.“⁵ Zu diesem Netzwerk gehören Kritiker, Theoretiker, Kuratoren, Galeristen, Institutionen und Sammler,⁶ ebenso wie professionelle Kunstproduktionsfirmen, wie in den beiden von mir geführten Gesprächen mit *mixedmedia berlin* und *Saygel & Schreiber* näher erläutert und in **2.2. Der Künstler als Kunde: Kunstproduktionsfirmen** beschrieben. Ein Netzwerk, das in gegenseitiger Abhängigkeit steht.

Auch Olafur Eliasson arbeitet mit und innerhalb eines sich ständig verändernden Netzwerks von Menschen unterschiedlichsten Backgrounds (vgl. **5.1. Studio Olafur Eliasson**). Thomas Demand involviert – meist berühmte – Personen aus verschiedenen Bereichen, wie in **6.4. „Gesamtkunstwerk“** näher ausgeführt. Cosima von Bonin ist eine Künstlerin, deren gesamte Arbeitsweise sich großteils innerhalb ihres sozialen, persönlichen Netzwerks abspielt (vgl. **7.1. Partizipatorische Praktiken im Oeuvre Cosima von Bonins**).

Die Verstrickungen und Beziehungen innerhalb eines Netzwerks werden von manchen Künstlern zum Thema ihrer Arbeiten gemacht. Nicolas Bourriaud nennt in *Relational Aesthetics* (1998/2002) Künstler wie Dominique Gonzales-Foerster, Maurizio Cattelan oder Sam Samore als Beispiele, die die Beziehung zwischen Künstler und Galerist thematisieren: Gonzales-Foerster, die in *The Daughter of a Taoist* (1992) Kindheitserinnerungen ihrer Galeristin Esther Schipper einfließen lässt und somit die wechselseitige Beziehung und Einflussnahme zeigt (Abb. 1); Cattelan, der seinen Galeristen Emmanuel Perrotin in *Errotin*,

⁴ zit. n. Martina Weinhart, in: Weinhart 2009, S. 32.

⁵ Graw 2008, S. 110.

⁶ Hollein 2009, S. 4.

le vrai lapin (1995) während der gesamten Ausstellung in ein phallisches Hasenkostüm steckt (Abb. 2); oder Samore, der die Rollenverteilung von Künstler und Galerist umkehrt und seinen Galeristen beauftragt, Fotos zu machen, die er, der Künstler, anschließend aussucht und rahmt.⁷

Künstlerkollektive wie AZORRO machen in ihrem Video *Portrait with a Curator* (2002) auf humorvolle und ironische Art und Weise ersichtlich, worum es geht: sich mit einem *wichtigen* Star, sei es ein Kunstkritiker, Kurator oder Galerist, in Verbindung zu bringen, um selbst wahr- und wichtig genommen zu werden (Abb. 3).⁸

Ähnlich ironisch und subversiv arbeiten *Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová*, ein junges Künstlerkollektiv aus Rumänien und der Slowakei, beispielsweise in dem Video *How to Make a Revolution* (2006), (Abb. 4). Darin erklären sie, mit welchen Mitteln man als osteuropäische Künstlerin erfolgreich wird: „[...] *get famous, get a good residence, start exhibiting in the west, get a good gallerist and sign a contract, hit all the cool parties, marry a curator* [...]“.“⁹

Martina Weinhart positioniert in *The Making of Art* (2009) – der Publikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt – die Künstler, die sich heutzutage mit dem Kunstmarkt, ihrem eigenen Erfolg oder Misserfolg, ihrer Etablierung innerhalb des Kunstsystems und dem Starkult rund um Künstler auseinandersetzen, in der Nachfolge der Institutionskritik seit den späten 1960er Jahren.¹⁰ Wolfgang Ullrich sieht das kritischer und stellt fest, dass es der vorigen Generation von institutionskritischen Künstlern in erster Linie darum ging, sich im Kunstsystem selbst zu behaupten und die Abhängigkeiten aufzuzeigen, aufmerksam zu machen auf die ökonomischen Ausbeuter und an erster Stelle immer die Autonomie und Unabhängigkeit der Kunst zu wahren. Heute hingegen würden sich Künstler damit rühmen, Teil des Kunstsystems zu sein:¹¹ „[...] *das Verhältnis von Kuratoren, Galeristen oder Sammlern wird gerne angesprochen, weil jede Kausalität, in der man steht, auch ein Zeichen eigener Wichtigkeit ist. Je dichter vernetzt sich ein Künstler zeigt, je vielfältiger er seine Arbeit herleiten und beziehen kann, desto eher wird man ihn auch für erfolgreich halten*.“¹²

⁷ Bourriaud 1998/2002, S. 33.

⁸ Neumann 2009, S. 8.

⁹ Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová 2011.

¹⁰ Weinhart 2009, S. 36f.

¹¹ Ullrich 2009a, S. 84.

¹² zit. n. Wolfgang Ullrich, in: Ullrich 2009a, S. 84.

„Vorbei ist die Zeit der ewigen Opposition, die Künstler sind dort angekommen, wo sie immer hinwollten: mitten in der Gesellschaft.“¹³

Wolfgang Ullrich geht sogar so weit zu sagen, dass Künstler ihre Netzwerke nach dem Vorbild wirtschaftlicher Unternehmen strukturieren, dass sie Formen von Inszenierung, Themen, sogar Geschäftsmodelle übernehmen würden.¹⁴ Hier stimme ich Ullrich nicht unbedingt bei, ich sehe diese Künstler eher als Ausnahme und verweise auf Bourriaud, der in *Relational Aesthetics* den Gedanken des Netzwerkens unter Künstlern mit einem prinzipiellern Interesse an Einflüssen von Gesellschaft, neuen Technologien, Musik und Internet begründet (vgl. **3.2. Interaktion und kollektive Arbeitsweise**). Allerdings gibt es Künstler, die ganz offensichtlich kapitalistische und organisatorische Strukturen aufweisen, die an Unternehmen und Firmen erinnern, wie ich im folgenden Kapitel näher ausführe.

1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity

„Der Künstler beziehungsweise die Künstlerin von heute jettet um den Globus, spricht die Sprache der internationalen Kunstwelt, klagt über die kaum zu bewältigende E-Mail-Flut. [...] Notebook, Blackberry und Produktionsbesprechung statt Selbstaussdruck und Selbstdarstellung mit dem Pinsel vor der Staffelei. [...] so mancher Künstler kommt uns als mittelständischer Unternehmer entgegen.“¹⁵

Künstler wie Takashi Murakami, Jeff Koons oder Damien Hirst sind der Inbegriff des *Unternehmer-Künstlers*. Sie beschäftigen eine Vielzahl von Mitarbeitern in eigenen, riesigen Studios und Produktionsstätten, die Fabriken gleichen. Nebenbei inszenieren sie sich durch Selbstdarstellung und Konstruktion ihrer eigenen Marke im Sinne von *Branding* als *Celebrities*:

„Jeff Koons, Damien Hirst and Takashi Murakami have all pushed Andy Warhol's notion of production to new heights by mobilizing small armies of artist assistants to help in the

¹³ zit. n. Hanno Rauterberg, in: Rauterberg 2007, S. 11.

¹⁴ Ullrich 2003a, S. 119.

¹⁵ zit. n. Martina Weinhardt, in: Weinhardt 2009, S. 32.

production of their paintings and sculptures while furthering their ‚brands‘ across international borders.“¹⁶

Andy Warhol gilt als Begründer des „*Celebrity-Künstlers*.“ Er war sowohl Theoretiker, als auch Praktiker der Celebrity-Kultur, seine künstlerische Arbeit stand zwischen Produkt und Person, Marktkonformismus und –widerstand, Starsystem und Gossip:¹⁷ „*Man könnte sagen, dass er den Networkimperativ der Kunstwelt frühzeitig erkannte, ihm entsprach und geradezu übererfüllte.*“¹⁸

1962 vollzog sich mit Warhols Gründung der *Factory* ein radikaler Wandel in der Kunstwelt: Fabrikhallen in ganz New York wurden zu Ateliers, eine noch nie zuvor vergleichbar dagewesene Studiostruktur aus Assistenten, Filmemachern, Schauspielern, Musikern, Kritikern, Kuratoren, Besuchern, Sammlern und Sponsoren wurde begründet. Die gesamte New Yorker Künstlerszene traf sich hier: Bob Dylan, Barnett Newman, Mick Jagger, Allen Ginsberg, Jim Morrison, Salvador Dali, Marcel Duchamp, Jack Kerouac, die Rolling Stones, Velvet Underground und viele andere. Warhol, seine Mitarbeiter und Freunde, Prominente und Unbekannte, feierten, lebten und arbeiteten gemeinsam, er ließ sich von Filmemachern wie Jonas Mekas inspirieren und beeinflussen.¹⁹ Die *Factory* stand niemals still, sie war Fabrik, Bühne, Filmstudio, Künstleratelier, Party Location, Ausstellungsort und Wohnung in einem. Es gab keine Trennung zwischen beruflich und privat, Freizeit und Arbeit, Wohnung und Atelier, Tag oder Nacht (Abb. 5).²⁰ Produktion und Leben waren eins im Werk von Warhol, sie bedingten einander: „*Mir ist Arbeiten lieber als Entspannen.*“²¹

In den 1950er Jahren entwickelte Andy Warhol die Technik *drop and dripping*, die als Vorläufer seiner späteren Siebdrucke zu sehen ist: Er machte Skizzen mit Tinte oder Tusche, kopierte diese mit Löschpapier und übertrug sie anschließend auf ein neues Blatt. Bei so genannten *Colouring Parties* lud er Freunde ein, die Arbeiten farbig auszumalen – bereits ein Hinweis auf seine einige Jahre später entstehende *Factory*. Ab den 1960er Jahren arbeitete Warhol mit dem Medium des Siebdrucks, das ihm der Fluxus-Künstler Al Hansen gezeigt hatte, und bediente sich dabei vorgefertigter Pressefotos aus Zeitschriften wie *Life* oder dem *Time-Magazine*, Bildern aus Flugblättern und Kinoprospekten, Fotos berühmter Schauspieler (Abb. 6) und jedem Durchschnittsamerikaner geläufigen kommerziellen Motiven aus Trivial-

¹⁶ zit. n. Alison M. Gingeras, Francesco Bonami, in: Gingeras, Bonami 2009, S. 54.

¹⁷ Graw 2008, S. 17, 175.

¹⁸ zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2008, S. 179f.

¹⁹ Warhol 1975/1991, S. 33.

²⁰ Graw 2008, S. 181.

²¹ zit. n. Andy Warhol, in: Warhol 1975/1991, S. 154.

und Populärkultur, sowie der Werbung. Durch die Siebdruckvorlagen ließ sich seine Arbeit seriell und endlos wiederholen: „*I love to do the same thing over and over again.*“²² Warhol schockierte mit Aussagen wie, dass er gar nicht mehr male, all seine Vorlagen bereits in der Welt existierten und er somit gar keine Kunst mehr produziere und daher der Künstler im traditionellen Sinne nicht mehr existiere. Auswahl, Gestaltung, Konzept prägen die Arbeit des Künstlers. Er verstörte weiters mit dem Bekenntnis, dass die Arbeiten teilweise nur auf seine Anweisung hin von seinem jungen Mitarbeiter Gerard Malanga angefertigt worden seien.

Antonio Negri und Michael Hardt stellen fest, dass die wichtigsten Eigenschaften der Mitglieder der *Factory* die Fähigkeit zu Kommunikation, Kooperation, Teamwork sowie eine flexible Arbeitsweise waren. Viele der Akteure und Darsteller Warhols wurden nicht bezahlt, sie konnten nur damit rechnen, dass ihr Ruhm und ihre Berühmtheit wuchsen.²³ Zumindest rechtfertigte sich Warhol damit. Tatsache ist: Die *Factory* war eine Welt für sich, die sich abschottete, eine Utopie und Bühne, in der es in erster Linie darum ging, Andy Warhol und seine Art, Kunst zu produzieren, darzustellen.²⁴ Auch auf Parties war Warhol immer mit dem Hintergedanken *Business* unterwegs, indem er Anzeigen für sein Magazin *Interview* verkaufte oder Kontakte für kommende Portraitaufträge knüpfte:²⁵ „*Wenn ‚die Kunst‘ da ist, kommt als nächster Schritt die ‚Busineß‘-Kunst.*“²⁶

Takashi Murakami ist Japans bekanntester und populärster Künstler. In seiner Kunst geht es um die Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit, Kunst und Unterhaltung, *High and Low*, Popkultur und Hokusai.²⁷ Murakami bezeichnet seine Arbeiten als *superflat*, damit ist genau diese Grenzauflösung von Kunst und Luxusgut, Hoch- und Popkultur gemeint.

1995 gründete Murakami gemeinsam mit drei Assistenten sein erstes Atelier in Japan. Er nannte es *Hiropon Factory* zu Ehren der *Factory* Andy Warhols. 2002 strukturierte Murakami um und begründete *Kaikai Kiki Co. Ltd.* – von nun an industrielle Produktionsstätte seiner Arbeiten. *Kaikai Kiki Co. Ltd.* folgt den Regeln eines Marketing- und Kommunikationsunternehmens und ist gleichzeitig ein Markenname. Insgesamt sind 90 Mitarbeiter, darunter sogar Animations-Spezialisten, beschäftigt. Von ihnen wird, der japanischen Unternehmenskultur zufolge, maximaler Einsatz gefordert, um gleichzeitig an 30

²² zit. n. *Andy Warhol*, in: Andy Warhol 2010.

²³ Graw 2009, S. 47, 53.

²⁴ Ursprung 2008, S. 25.

²⁵ Graw 2008, S. 181.

²⁶ zit. n. *Andy Warhol*, in: Warhol 1975/1991, S. 92.

²⁷ Lee 2007a, S. 340.

bis 40 Projekten arbeiten zu können.²⁸ Die Produktionsstätten befinden sich in Japan, wo Murakami vier Ateliers besitzt, und in Queens, New York.²⁹ An Größe übertreffen sie Andy Warhols *Factory*:³⁰ „Verglichen mit Takashi, wirkt Warhol wie ein Kleinunternehmer, wie der Regisseur eines Schultheaters.“³¹ Murakamis gesamtes künstlerisches Repertoire wird hier hergestellt: Skulpturen, Gemälde, aber auch Merchandise-Artikel wie Schlüsselanhänger, Spielsachen, Kaugummis, Stickers, Postkarten und T-Shirts (Abb. 7):³² „Eigentlich möchte ich gar nicht in einer Firma arbeiten, aber ich habe den starken Wunsch, viele Objekte zu machen.“³³

Die weitläufig bekannte Kollaboration des Künstlers mit dem Modekonzern Louis Vuitton stelle ich in **2.3. Künstler-Kollaborationen mit Unternehmen und Sponsoren** vor, und in **5.7. Kollaboration mit Unternehmen** vergleiche ich Olafur Eliassons Zusammenarbeit mit dem Label.

Murakamis Skulpturen, oft bis zu sechs Meter hoch und aus bis zu 900 verschiedenen Farbtönen und Pigmenten bestehend (Abb. 8), verschlingen alleine in der Produktion oftmals das Budget eines kleinen Hollywood-Films. Die Galerien des Künstlers – Blum & Poe (Los Angeles), Larry Gagosian (New York) und Emmanuel Perrotin (Paris) – finanzieren solche riesigen Projekte vor, abgesehen davon handelt es sich meist um Auftragswerke, bei denen ein Verkauf schon im vorhinein gesichert ist.³⁴

Trotz des offensichtlichen Größenwahns Murakamis, seines riesigen Unternehmens *Kaikai Kiki Co. Ltd.* und der internationalen Rezeption die er erfährt, verliert er nicht den Überblick über die Produktion der Werke. Er legt extrem viel Wert auf Qualität und Sorgfalt: Jedes Gemälde basiert auf einer Skizze oder Pinselzeichnung des Künstlers, diese werden von seinen Assistenten in ein digitales File umgewandelt, um von nun an als Vorlage für verschiedene weitere Projekte zu dienen.³⁵ Die Anfertigung von Murakamis riesigen Gemälden wird in der Regel von Mitarbeitern ausgeführt. Wichtig ist, dass jede einzelne Schicht, die aufgetragen wird, fotografisch dokumentiert wird, damit später bei anderen Werken derselbe Effekt erzielt werden kann. Murakami überwacht die Vorgehensweise und alle Entwicklungsschritte in seinen Produktionsstätten genauestens (Abb. 9). Die letzte Entscheidung liegt immer bei ihm. Er perfektioniert seine Arbeiten fortlaufend und

²⁸ Thornton 2010, S. 228, 234, 239, 244.

²⁹ Lee 2007a, S. 340.

³⁰ Thornton 2010, S. 19.

³¹ zit. n. *Scott Rothkopf*, in: Thornton 2010, S. 256.

³² Holzwarth 2008, S. 328-331.

³³ zit. n. *Takashi Murakami*, in: Thornton 2010, S. 240.

³⁴ Thornton 2010, S. 225, 236.

³⁵ Lee 2007a, S. 343.

beobachtet alle Prozesse. Kritiker sprechen von einer „*absurd*“ hohen handwerklichen Perfektionsarbeit, die in den Studios von Takashi Murakami geleistet wird. Bei seinem großen Vorbild Andy Warhol hingegen waren unbeabsichtigte Farbspritzer und Zufälle akzeptiert, oft sogar intendiert.³⁶

Jeff Koons gilt als Paradebeispiel der Kunstproduktion seit den 1980er Jahren. Er arbeitet einerseits mit Alltagsobjekten wie Kinderspielzeugen, Luftballons und Staubsaugern, andererseits holt er sich von diesen Inspiration für seine glänzenden, perfekt polierten Edelstahlskulpturen.³⁷ Für die professionelle technische Umsetzung seiner Projekte arbeitet Koons mit Technikern und Handwerkern zusammen. Dass die internationale Kunstwelt von der kürzlich erfolgten Schließung seiner amerikanischen Gießerei *Carlson & Co.*, die seit Jahrzehnten für ihn produzierte, Notiz nahm,³⁸ zeigt meines Erachtens auf, welchen Stellenwert und welches Prestige – im Fall von Jeff Koons – die ausgelagerte Produktion von Kunstwerken hat. *Carlson & Co.* entwickelten eine Technik, um dem *Balloon Dog* (1994-2000) zu seiner perfekten Oberfläche zu verhelfen (Abb. 10): sie forschten u.a. an einer Möglichkeit, wie eine transparente Polyurethan-Schicht auf dem spiegelglatt polierten, rostfreien Stahlhund angebracht werden konnte.³⁹

Jeff Koons hat neben den Kunstproduktionsfirmen, die regelmäßig für ihn arbeiten, zusätzlich ein eigenes Studio mit hochqualifizierten Mitarbeitern. Diese stellen beispielsweise die Serie *Popeye* (ab 2002) her: Skulpturen, die aussehen wie billige, aufblasbare Strandspielzeuge. In Wirklichkeit handelt es sich aber um aufwendig hergestellte Aluminiumobjekte aus Gussmetall, die bemalt, matt lackiert und sorgfältig verarbeitet werden. Ziel ist es, Objekte herzustellen, die den Anschein beliebiger, 08/15 Massenprodukte haben, obwohl sie präzise Handarbeit sind (Abb. 11).⁴⁰

Durch die aufwendigen Produktionsverfahren, in denen viel Forschung und Experimentieren, sowie jahrelange Erfahrung stecken, und den vielen Beteiligten, ist es oft notwendig, dass die Galerien – ähnlich wie bei Takashi Murakami – die Produktionskosten vorerst übernehmen. Koons New Yorker Galerist Jeffrey Deitch finanzierte in der Vergangenheit viele Objekte, zum damaligen Zeitpunkt waren die Herstellungskosten teurer als der tatsächliche Marktwert Jeff Koons.⁴¹ Mittlerweile hat sich dies in hohem Maß

³⁶ Thornton 2010, S. 230, 243.

³⁷ Holzwarth 2008, S. 280-283.

³⁸ Frenzel 2010.

³⁹ Kuo 2007a, S. 314.

⁴⁰ McElheny 2007, S. 329.

⁴¹ Kuo 2007b, S. 354.

verändert, erreichten bis 2009 Werke des Künstlers auf Auktionen doch Rekordpreise von bis zu 23 Millionen Dollar.⁴²

Jeff Koons hat im Laufe seiner Karriere geschickt die Medien und die Öffentlichkeit genutzt, um sich einen Status als *Star-Künstler* zu erarbeiten.⁴³ Ihm gelingt dies nicht nur durch seine provokative Art, Kunstwerke herzustellen, indem er bewusst jegliches Image von artistischer Autorschaft von sich weist,⁴⁴ und durch die Konstruktion seiner Marke im Sinne des modernen *Branding*,⁴⁵ sondern ebenso durch seine kurze Ehe mit dem berühmten italienischen Porno-Star Cicciolina (Abb. 12). Er gilt als Inbegriff des sich selbst vermarktenden Künstlers „[...] *der die Konstruktion seiner Marke [...] zu seiner künstlerischen Produktion gemacht hat* [...]“.⁴⁶ Beweis dafür war auch die ironische Anzeigenkampagne, die Koons 1988 in verschiedenen Kunstzeitschriften schaltete: Er stellte sich selbst dar – cool im Bademantel sitzend (Abb. 13), provokant als Playboy zwischen halbnackten Models posierend (Abb. 14) oder als Lehrer umgeben von einer Schülerschar (Abb. 15).⁴⁷

Der Erfolg eines Künstlers wie Damien Hirst ist, neben seinem Upcoming als einer der *Young British Artists* Ende der 1980er, das er dem Sammler Charles Saatchi zu verdanken hat, ebenfalls auf Selbstinszenierung und –vermarktung zurückzuführen. Kunstkritik oder Fachpresse spielten an seinem Aufstieg kaum eine Rolle.⁴⁸ Holger Liebs nennt Hirst einen „*Unternehmer in eigener Sache*“, der sich bereits als 26-jähriger Jungstar von Saatchi ein Auftragswerk finanzieren ließ: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) – den berühmten, in Formaldehyd eingelegten Hai (Abb. 16).⁴⁹ Damien Hirst erregt regelmäßig Aufsehen, wie beispielsweise 2008, als er in einer zweitägigen Auktion bei Sotheby's 287 Kunstwerke direkt aus seinem Atelier versteigern ließ und damit innerhalb kürzester Zeit 172 Millionen Dollar verdiente. Ein unglaublicher Coup einen Tag vor dem großen Bankencrash!

Hirst arbeitet mit vielen Mitarbeitern und Assistenten, wie in **3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks** näher beschrieben.

⁴² McDonough 2009, S. 104.

⁴³ Kampmann 2003, S. 43.

⁴⁴ Wetzel 2003, S. 232.

⁴⁵ Römer 2003, S. 251.

⁴⁶ zit. n. *Stefan Römer*, in: Römer 2003, S. 251.

⁴⁷ Graw 2008, S. 57.

⁴⁸ Graw 2008, S. 43.

⁴⁹ Liebs 2008.

Seine Kunst bezeichnet er als „*Marke, die in einer Fabrik hergestellt wird*.“⁵⁰ Er vermarktet sich weiters durch Kooperationen mit Unternehmen wie Levis oder Converse, vertreibt *Hirst-Memorabilia* auf www.othercriteria.com/browse/hirst und erscheint regelmäßig in Lifestyle-Presse und populären Medien.⁵¹

1.2.1. Medien- und Markterfolg

Bis in die 1990er Jahre galt Markterfolg unter Künstlern als verpönt, sie fanden es bedenklich, *markterfolgreich* zu sein. Heute sei das anders, glaubt man Isabelle Graw, die in *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur* (2008) meint, dass künstlerisches Renommee aus Medien- und Markterfolg dazu beiträgt, Reputationserfolge zu generieren. Jonathan Meese könne sich ohne weiteres für die *Bunte* oder *Gala* fotografieren lassen, während in den 1980er Jahren noch eine klare Grenze gezogen wurde zwischen „*Hochkunst und kulturellem Mainstream, Fachpresse und Boulevard*.“⁵² Künstler wie Rosemarie Trockel oder Jörg Immendorf ließen sich in den 1990er Jahren bereits als Werbeträger für Labels wie Windsor ablichten und damit auf eine Ebene mit *Stars* aus Sport, Film oder Mode setzen.⁵³ Im begleitenden Text neben dem Foto fand man Informationen zu den Künstlern, die in einen Kontext mit den Produkten gesetzt wurden, für die sie warben: Trockel wurde als karg, intuitiv, zart-einfühlsam bezeichnet und inszeniert (Abb. 17), Immendorf als braver Dandy, der lediglich mit auffälligen Ringen an den Händen das Image des „*wilden Künstlers*“ anklingen lässt (Abb. 18).⁵⁴

Doch in den USA setzte bereits in den 1960er Jahren eine professionelle Vermarktung von Künstlern ein, wie Alexander Alberro in *Conceptual art and the politics of publicity* (2003) beschreibt: Der Kunsthändler Seth Siegelaub galt als *der* vermarktende Motor der Konzeptkunst. Er begann Künstler wie Dan Graham, Joseph Kosuth, Sol LeWitt oder Lawrence Weiner mit den Mechanismen aus Werbung und Marketing zu promoten. Siegelaub kuratierte Ausstellungen, organisierte Symposien, gab Publikationen heraus und praktizierte das *Socializen* in Bars und Clubs, ähnlich wie Andy Warhol. Dies war wichtig, um *seine* Konzeptkünstler in der New Yorker Gesellschaft bekannt zu machen und zu verkaufen.⁵⁵ Sein

⁵⁰ zit. n. *Damien Hirst*, in: Liebs 2008.

⁵¹ Graw 2008, S. 43, Liebs 2008.

⁵² Graw 2008, S. 45, 103.

⁵³ Ullrich 2003a, S. 58.

⁵⁴ Ullrich 2000, S. 93f.

⁵⁵ Alberro 2003, S. 12.

Kredo lautete: „[...] *if marketed correctly, almost any artwork, no matter how unconventional, could be sold.*“⁵⁶ Zu Siegelaubs Erfolgen zählte auch, dass Ausstellungseröffnungen von nun an in den *Society*-Seiten der Populärpresse aufschienen und besprochen wurden, mit dem Resultat, dass nicht selten Privatpersonen und Unternehmen in diese Künstler investierten. Es ging nicht darum, wie eine Kritik oder Besprechung zu einem Künstler in der Presse ausfiel, sondern primär um die prinzipielle Aufmerksamkeit, die einem Künstler damit zuteil wurde.⁵⁷

In **5.8.1. Selbstpräsentation Olafur Eliasson** werde ich näher eingehen auf das regelmäßige Erscheinen Olafur Eliassons in der Populärpresse.

⁵⁶ zit. n. *Alexander Alberro*, in: Alberro 2003, S. 11.

⁵⁷ Alberro 2003, S. 7-9, 160.

2. Spezifische Entwürfe von *Produktion*

2.1. Künstler-Kollaborationen: Kollektive

Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin arbeiten alle drei mehr oder weniger in Kollaboration mit anderen. Ihre künstlerische Praxis ist aber nicht gleichzusetzen mit der von Künstlerkollektiven. Dennoch ist es mir wichtig, zum Verständnis und Vergleich theoretische Überlegungen zur kollektiven Arbeitsweise anzuführen und einige Künstlerkollektive – die sich aus unterschiedlichen Gründen formiert haben und mit verschiedenen Zielen auftreten – vorzustellen, um ähnliche Anknüpfungspunkte, ebenso wie Gegenbeispiele aufzuzeigen und unterschiedliche Arten von Autorschaft zu verdeutlichen.

Verschiedene kollektive, nicht selten politisch motivierte Praktiken kennzeichnen die Kunstproduktion seit der Konzeptkunst der 1960er Jahre: Künstler mit Künstlern, Künstler mit Kuratoren, Künstler mit anderen, außenstehenden Personen kollaborieren immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen.⁵⁸ Dazu gehören Underground-Communities, Corporations, Büros, Labels, Künstlerpaare,⁵⁹ selbstorganisierte, alternative Off-Spaces oder Vereine.⁶⁰ In der kollektiven oder kollaborativen Arbeitsweise geht es oft um ein Negieren des individuellen, genuinen Künstlers und ein Hinterfragen des traditionellen Begriffs von Autorschaft und der Identität des Künstlers.⁶¹ Auch ein Entfliehen aus dem klassischen, meist männlich dominierten Künstler- und Machtbild und dem kommerziellen Kunstmarkt mit seiner Forderung nach Originalität und Autorschaft kann laut Tom Holert dazu gehören.⁶² Ebenso spielen praktische Gesichtspunkte wie das Teilen von Ressourcen und Ausstattung und der Vorteil durch die unterschiedlichen Erfahrungen der einzelnen Mitglieder eine Rolle.⁶³ Und Maria Linds Feststellung „*Not to forget the fun involved in working with others* [...]“⁶⁴ ist meines Erachtens ebenfalls nicht zu unterschätzen.

Dass kollektives Arbeiten aber auch viele Fragen aufwerfen kann, thematisieren *Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová*, die seit 2000 zusammenarbeiten,⁶⁵ in der dreiteiligen

⁵⁸ Billing, Lind, Nilsson 2007, S. 8.

⁵⁹ Kuo 2011, S. 157.

⁶⁰ Holert 2011, S. 159.

⁶¹ Billing, Lind, Nilsson 2007, S. 8.

⁶² Holert 2011, S. 159.

⁶³ Billing, Lind, Nilsson 2007, S. 8.

⁶⁴ zit. n. *Maria Lind*, in: Lind 2007, S. 28.

⁶⁵ *Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová* 2011.

Fotoserie *The Others* (2011): Jede Künstlerin trägt eine Maske der jeweils anderen. Sie hinterfragen, ob man als Künstlerpaar überhaupt noch als Individuum wahrgenommen wird, beobachten bei sich selbst, wie die Grenzen verschwimmen, fragen sich, ob der Einzelne noch eine Rolle spielt und wie ein Betrachter beim Anblick des Fotos die beiden Künstlerinnen wahrnimmt (Abb. 19).⁶⁶

Kennzeichnend und fundamental wichtig für alle Formen von Kollaboration sei, laut der Kuratorin Katharina Schlieben, „*Communication [as] the most important instrument in collectively produced art.*“⁶⁷ Meist geht es Künstlern, die mittels kollektiver Praktiken arbeiten, nicht unbedingt um das Resultat von formal fertigen Kunstwerken, sondern vielmehr um die jeweilige Methode der künstlerischen Zusammenarbeit. Tatsache ist, dass Kollaboration als Arbeitsmethode immer eine bewusste Entscheidung der Künstler ist⁶⁸ und Kreativität nicht im Einzelnen abläuft, sondern Teil des sozialen Prozesses innerhalb der Gruppe ist.⁶⁹

Maria Lind unterscheidet in *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices* (2007) drei Arten von Kollaboration:⁷⁰

1. ‚*single collaboration*‘ – der Autor hat eine Idee, die schon mehr oder weniger ausgereift ist, Dritte partizipieren lediglich an der Realisierung der Idee.

2. ‚*double collaboration*‘ – die Formulierung einer Idee und ihre Realisierung liegt nicht in der Hand *eines* Autors, sondern entsteht gemeinsam mit anderen, die alle gleichberechtigt an Autorschaft beteiligt sind. Christian Kravagna bezeichnet dies in *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis* (1998) als ‚*kollektive Praxis*‘.⁷¹

3. ‚*triple collaboration*‘ – Kollaboration wird zum Inhalt und Thema des Kunstwerks.

Mir erscheint wichtig hervorzuheben, was Kravagna bezüglich partizipatorischer Praxis, Interaktivität und kollektiver Praxis betont: „*Kombinationen zwischen allen dreien existieren, Übergänge sind fließend, und rigide Kategorisierungen sind wenig zweckmäßig.*“⁷²

Das Kollektiv *Art & Language*, das Ende der 1960er Jahre gegründet wurde und zehn Jahre später über 50 Mitglieder, vorwiegend aus England, den USA und Australien, zählte, entstand als Reaktion auf die Unzufriedenheit an Kunstuniversitäten und ihrem Bildungssystem und

⁶⁶ Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová 2011.

⁶⁷ zit. n. Katharina Schlieben, in: Billing, Lind, Nilsson 2007, S. 9.

⁶⁸ Lind 2007, S. 16, 28.

⁶⁹ Buhr 2010b, S. 61.

⁷⁰ Lind 2007, S. 27.

⁷¹ Kravagna 1998, S. 30.

⁷² zit. n. Christian Kravagna, in: Kravagna 1998, S. 30.

der Entlassung und Zwangsexmatrikulierung vier ihrer Mitglieder.⁷³ *Art & Language* verstand sich als Kollektiv, das keine strikte Unterscheidung zwischen Künstler und Denker, Künstler und Philosoph, Künstler und Kritiker sah. Es ging um kollektive Autorschaft.⁷⁴ Auch der Betrachter/Konsument war Teil davon, er hatte den Status eines „Ko-Produzenten“.⁷⁵ Richtungsweisend für die damalige Zeit war der Wunsch nach „neuen, projektorientierten, multidisziplinären Tätigkeiten“, in denen der Künstler ebenso Kurator, Theoretiker und Vermittler sein konnte. Kennzeichnend dafür war die Gründung der Zeitschrift *Art-Language*, die Veröffentlichung von Texten der Mitglieder in anderen Kunstzeitschriften, die *Society for Theoretical Art & Analysis* und die Initiative *Artists Meeting for Cultural Change*.⁷⁶ *Rags Media Collective* hat den Anspruch, durch seine Arbeit die Gesellschaft zu verändern, indem es mit Künstlern, Architekten oder Soziologen zusammenarbeitet.⁷⁷ *Chto Delat?*, ein Kollektiv russischer Künstler, Kritiker, Philosophen und Autoren agiert ähnlich demokratisch und ohne kommerzielle Interessen: Videos, öffentliche Performances, Radiosendungen kann man kostenlos auf der Website des Kollektivs aufrufen, zusätzlich gibt es eine regelmäßig erscheinende Zeitung.⁷⁸ Die *Guerilla Girls* haben einen politisch und feministisch motivierten Background: seit 1985 treten sie als Gruppe auf, die einzelnen Mitglieder bleiben anonym. Sie zeigen die Diskriminierungen von Frauen und weiblichen Künstlerinnen in der Kunstwelt auf, machen Performances, Ausstellungen und plakatieren Poster mit ihren Statements auf der ganzen Welt.⁷⁹

Der Vorteil von Künstlerkollektiven besteht darin, dass Künstler im Kollektiv ihren eigenen Namen nicht zur Marke machen müssen, sie können für einzelne Projekte Teil der Gruppe sein und ansonsten frei agieren, wie *Bernadette Corporation* erklärt:⁸⁰ „[Die Gründung von *Bernadette Corporation* war] das perfekte Alibi, sich auf keine Identität festlegen zu müssen.“⁸¹

Ähnliches Beispiel ist *Reena Spaulings/Reena Spaulings Fine Art*. Hier nehmen Künstler, Kuratoren, Kritiker, Galeristen, sogar Sammler, wechselnde Rollen ein.⁸² Die Arbeit in einem Künstlerkollektiv begründet für einen Künstler oft auch einen wichtigen Schritt in die eigene

⁷³ Buchmann, Holert 2010, S. 189, 194.

⁷⁴ Roberts 2007, S. 129.

⁷⁵ Buchmann, Holert 2010, S. 200.

⁷⁶ Buchmann, Holert 2010, S. 193f.

⁷⁷ Lind 2007, S. 25.

⁷⁸ Cullinan 2011, S. 167.

⁷⁹ Wilson, Clausen 2011, S. 90.

⁸⁰ Buhr 2010b, S. 61.

⁸¹ zit. n. *Bernadette Corporation*, in: Buhr 2010b, S. 61.

⁸² Kelsey 2011, S. 29.

Solokarriere,⁸³ wie Emily Sundblad, eine der Gründerinnen von *Reena Spaulings/Reena Spaulings Fine Art* beweist: Sie tritt immer wieder als Künstlerin unter ihrem eigenen Namen auf, kollaboriert mit anderen Künstlern wie Amy Granat, macht Performances mit *Grand Openings* und ist Mitglied einer schwedischen Synthie-Band.⁸⁴ *Reena Spaulings* steht in engem Austausch mit *Bernadette Corporation* oder *Claire Fontaine*. Diese Künstlerkollektive beschäftigen sich in ihrer Arbeit mit Thematiken der Ökonomie, des Branding – beide Kollektive benennen sich daher demonstrativ, als würde es sich um *Labels* handeln.⁸⁵ *Reena Spaulings* gelangte zu seinem Namen durch einen fiktiven weiblichen Charakter aus einem Buch, das von *Bernadette Corporation* geschrieben worden war: „*We thought she sounded kind of glamorous and trashy at the same time.*“⁸⁶

Isabelle Graw vergleicht in *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur* (2008) manche der korporativen Zusammenschlüsse von Künstlern mit den Praktiken der Mode- oder Filmindustrie, inklusive des „*Celebrity-Prinzips*“. Dennoch habe sich, laut Graw, die Kunstwelt „*in weiten Teilen ihre archaischen Züge*“ behalten, und kombiniere dies mit „*globaler Industrie*“.⁸⁷ Ich finde, dass Kollektive wie *Chicks on Speed* oder *Bruce High Quality Foundation* auf diese Beschreibung Graws zutreffen: *Chicks on Speed*, als ein seit 1997 auftretendes Künstlerinnenkollektiv, das zwischen den Disziplinen von Kunst, Mode und Musik arbeitet und immer wieder mit anderen Künstlern wie Douglas Gordon kollaboriert und in seinen Performances, die in etablierten Institutionen wie dem MoMA (New York), dem Centre Pompidou (Paris) oder tba21 (Wien) stattfinden, ironisch erklärt, wie man ein Star in der Kunstwelt wird:⁸⁸ „*It's two cups of gelatin, mix it well, stir a concept, technology as well. Whip in some finance a pinch of cocaine, add a harmless scandal, a media plan [...]*“.⁸⁹ Das 2004 gegründete Kollektiv *Bruce High Quality Foundation* behauptet, sich nach dem Künstler Bruce High Quality, der durch 9/11 ums Leben gekommen sei, benannt zu haben.⁹⁰ Die Mitglieder sind anonym und geben Interviews ausschließlich per Email. Sie sehen sich als „*anarchistische Angreifer auf die Kunstwelt*“, indem sie Galerien in Imbissbuden transformieren, Zombies ins Guggenheim schicken oder zeitgleich zur Whitney Biennale die *Brucennial* ins Leben rufen – „*420 Künstler aus 911 Ländern, die in 666*

⁸³ Holert 2011, S. 161.

⁸⁴ Swerdloff 2009.

⁸⁵ Hohmann 2010, S. 59.

⁸⁶ zit. n. *Emily Sundblad*, in: Swerdloff 2009.

⁸⁷ Graw 2008, S. 11, 153.

⁸⁸ Weinhart 2009, S. 44.

⁸⁹ Chicks on Speed 2011.

⁹⁰ Bruce High Quality Foundation 2011.

*Disziplinen arbeiten.*⁹¹ BHQF ist höchst erfolgreich: Vito Schnabel präsentierte das Kollektiv bei *Argumenta*, einem von ihm kuratierten Satellitenevent der Venedig Biennale 2011,⁹² und dessen *Glamour*-Vater Julian Schnabel vermittelte BHQF bereits eine Retrospektive in der legendären Galerie von Bruno Bischofberger in Zürich.⁹³ Man ist verleitet festzustellen, dass die Intention des Kollektivs – „*anarchistische Angreifer auf die Kunstwelt*“ sein zu wollen – anhand des immensen Erfolges und ihres *Celebrity-Faktors* absurd ist. Dadurch allerdings, dass die *Hippness* nicht einer einzelnen, bestimmten Person zuordenbar ist, sondern eine anonyme Gruppe als Ganzes betrifft – man also gar nicht weiß, wer der *Celebrity* eigentlich ist – gelingt es BHQF sehr wohl, wie ich finde, das Anarchistische zu wahren.

Elke Buhr stellt fest: „*Kollektiv meint [...]: Erfolgsmodell. Überall wo man hinschaut, wird kooperiert, kollaboriert, sich zusammengetan. [Zeitgemäß] wirken diejenigen, die das Kollektive zum Programm machen.*“⁹⁴ Ab dem Jahr 2000 gab es einen regelrechten Hype um Künstlerkollektive, nicht zuletzt durch Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema.⁹⁵ Interessant war für mich zu erfahren, dass *Christo* die längste Zeit seiner Karriere ausschließlich *alleine* als Künstler aufgetreten ist. Obwohl er immer mit seiner Frau Jeanne-Claude, mit der er seit 1958 verheiratet war, ebenso wie mit einem großen Team von Mitarbeitern gearbeitet hatte, existiert das offizielle Künstlerpaar *Christo und Jeanne-Claude* erst seit den 1990er Jahren.⁹⁶ Mir stellt sich die Frage, ob sich Christo an die gegenwärtigen Diskurse zur kollektiven Arbeitsweise, an den Trend von Künstlerkollektiven, wie es Elke Buhr formuliert, und den Künstler als Teamarbeiter anpassen wollte?

2.2. Der Künstler als Kunde: Kunstproduktionsfirmen

Kunstwerke entstehen oft mit Hilfe anderer und nicht nur durch den Künstler und seine Atelierassistenten: „*Ein Kunstwerk ist fast immer das Werk vieler anderer.*“⁹⁷

Wie schon im Vorwort beschrieben, arbeiten viele zeitgenössische Künstler mit spezialisierten Kunstproduktionsfirmen. Diese realisieren technisch aufwendige Projekte,

⁹¹ Buhr 2010a, S. 58.

⁹² Vito Schnabel 2011.

⁹³ Buhr 2010a, S. 58.

⁹⁴ zit. n. *Elke Buhr*, in: Buhr 2010b, S. 60.

⁹⁵ Holert 2011, S. 160.

⁹⁶ Ullrich 2003a, S. 157f.

⁹⁷ zit. n. *Antje Stahl*, in: Stahl 2011, S. 53.

Handwerker fertigen Einzelteile, über das Internet werden perfekte, mit Laser zugeschnittene Einzelteile geordert. Die so entstehenden Kunstwerke zeichnen sich nicht aus durch das Know-how eines Einzelnen, sondern sind das Ergebnis von Erfahrungswerten, Können und Begabung vieler Beteiligter.⁹⁸

Die meisten Künstler, die mithilfe auswärtiger Betriebe Arbeiten realisieren, sehen diese Produktionsfirmen als erweitertes Studio, in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler können so Kunstwerke genau nach seinen Vorstellungen entstehen. Mike Smith, Inhaber der Kunstproduktionsfirma *Mike Smith Studio* in London, betont die Spezialisierung solcher Firmen betreffend Materialien und Techniken, die von einem einzelnen Künstler, auch nicht mithilfe seiner Assistenten, jemals erreicht werden könnte. Wichtig für die so genannten *Art Fabricators* sei laut Smith aber immer das Verstehen und Verständnis für Kunstwerk und Künstler. Als Beispiel nennt er Angela Bulloch, die oft mit Kunstproduktionsfirmen zusammen arbeitet. Sie möchte über alle Möglichkeiten aufgeklärt werden und holt stets verschiedene Meinungen und Expertisen aus allen Richtungen ein, bevor ein Kunstwerk in Auftrag gegeben wird.⁹⁹

Auch Restauratoren, die oft mit Künstlern und Produktionsfirmen zusammenarbeiten, werden immer wieder miteinbezogen in Entwicklung und Entstehung von Kunstwerken: Christian Scheidemann, Restaurator in New York, ist mit seiner Firma *Contemporary Conservation* auf das Restaurieren zeitgenössischer Kunstwerke spezialisiert. Nicht selten arbeitet er direkt mit Künstlern wie Robert Gober, Matthew Barney oder Paul McCarthy zusammen, um neue Möglichkeiten und Produktionsweisen – oft schon im Hinblick auf spätere Konservierung und Restaurierbarkeit – für deren Arbeiten zu entwickeln. So erstellte Scheidemann eine wissenschaftliche Analyse für die Arbeit *Ehrich Weiss Suite* (1997) von Matthew Barney, bevor diese überhaupt realisiert wurde. Scheidemann untersuchte die Auswirkung von Taubenkot auf Acryl und stellte fest, dass dieser die Oberfläche zerfressen würde. Barney entschied, dass dies ein Effekt sei, den er haben wollte (Abb. 20).¹⁰⁰

Restauratoren und Kunstproduktionsfirmen sind heutzutage maßgeblich an Konzeption und Aussehen vieler Kunstwerke beteiligt: „Wenn jemand eine Bombe auf das Studio von Mike Smith werfen würde, sähe die zeitgenössische Kunst anders aus.“¹⁰¹

⁹⁸ Rothkopf 2007, S. 304.

⁹⁹ Kuo 2007b, S. 352-356.

¹⁰⁰ Mead 2009, S. 78.

¹⁰¹ zit. n. David Batchelor, in: Grosse 2011, S. 54.

Im Sommer 2010 war ich in Berlin, um erste Recherchen für meine Diplomarbeit anzustellen. Ich wollte *mixedmedia berlin* besuchen, die Firma, mit der ich, wie im Vorwort angeführt, schon einige Male zu tun hatte. Nach einigem Beharren gelang es mir, einen Interviewtermin zu vereinbaren. Thomas Huesmann, neben Uwe Schwarzer Inhaber der Firma, versicherte, aus Überlastung nicht sofort auf mein Email geantwortet zu haben. Im Verlauf des Gesprächs und während der Führung durch das Fabrikgelände der ehemaligen Tabakmanufaktur in Kreuzberg wurde mir allerdings schnell bewusst (*und* bewusst gemacht): Kunstproduktionsfirmen arbeiten diskret und reden nicht mit jedem über ihre Arbeit. Huesmann und Schwarzer schlagen immer wieder Anfragen für Interviews von Fernsehteams und Filmemachern ab, die hinter die Kulissen der *Art Fabricators* blicken möchten.

mixedmedia berlin wurde Ende der 1990er Jahre gegründet. Schwarzer, der selbst Kunst studierte hatte, arbeitete davor in der Galerie von Massimo de Carlo in Mailand und Mehdi Chouakri in Berlin und fing an, deren Künstlern bei der Umsetzung von Projekten zu helfen, schließlich arbeitete er weltweit für fast alle Künstler beider Galerien. Huesmann hingegen lernte Mechanik, Konstruktionslehre, Metallbearbeitung, studierte Informatik und arbeitete mit Architekten für *Kunst am Bau*-Projekte. Die beiden trafen sich und *mixedmedia berlin*, als ein aus Nachfrage gewachsenes Projekt war geboren. Unser Gespräch wurde öfters unterbrochen, Kisten mit Kunstwerken mussten abtransportiert werden, usw. *mixedmedia berlin* sieht sich als die Erweiterung eines Künstlerstudio mit allen Funktionen, die ein herkömmliches Atelier meist nicht bieten kann: Es gibt eigene Werkstätten für die verschiedenen Techniken und Materialien, Geräte und Maschinen. Fast alles wird selbst gemacht, nur manchmal werden Einzelteile zugeliefert. Vor allem Thomas Huesmann liebt es, zu experimentieren und auszuprobieren, um Künstlern neue Möglichkeiten aufzuzeigen und vorzuschlagen.

Auf die Frage, ob es denn Projekte gibt, die aus technischen Gründen nicht realisierbar sind, folgt eine lange Pause: darüber reden *mixedmedia berlin* wegen des Vertrauens, das Künstler zu ihnen haben, nicht gerne und auch die „*schwierigste Arbeit, die sie je ausführen mussten*“, möchten die beiden aus Diskretion nicht nennen. Wenn Projekte von Künstlern zu kompliziert in ihrer Herstellung sind, finden sie dennoch gemeinsam zu einer Lösung. Klar ist, dass sich Schwarzer und Huesmann eher als erweitertes Künstlerstudio sehen, und ihre Tätigkeiten nicht vergleichbar sind mit dem Bestellen von Kunstwerken aus dem Internet. Ironisch erklären sie, dass sie sich „[...] *alle Mühe geben, einen echten Carsten Höller zu machen und kein mixedmedia-Lichtobjekt.*“

Manche Künstler möchten Kontrolle darüber haben, was *mixedmedia berlin* Außenstehenden erzählt oder zeigt. Daher also die berechtigte Skepsis manchen meiner Fragen gegenüber. Mir wird bewusst, wieso kaum Künstlernamen fallen im Laufe des 45 minütigen Gesprächs. Sie nennen auch nicht ihren „Lieblingskünstler“, den, mit welchem *mixedmedia berlin* am liebsten arbeitet. Stattdessen erfahre ich, dass sie zu allen Künstlern eine persönliche Beziehung haben, ihn und seine Arbeit sehr gut kennen, und die Recherche über Künstler und Werk Voraussetzung dafür ist, mit ihm und für ihn überhaupt arbeiten zu können: „Mit Zeichnung rüberschicken ist noch nichts getan.“ Künstlerfreundschaften entwickelten sich. Georg Baselitz und Liam Gillick beispielsweise kommen vorbei, wann immer sie in Berlin sind.

mixedmedia berlin beantwortet die Frage, ob das professionelle Produzierenlassen von Kunstwerken mit dem immer größer werdenden Interesse an zeitgenössischer Kunst und dem rasant wachsenden Kunst- und Ausstellungsmarkt zusammenhängt: Einerseits ja, die Nachfrage nach *Ware* ist in den letzten Jahren größer geworden. Andererseits sind die Qualitätsansprüche der Menschen und somit ebenfalls die der Künstler, stark gestiegen: Ästhetik, sauber verarbeitete Oberflächen, Funktionalität und Haltbarkeit sind Ansprüche an ein Kunstwerk, die in den 1970er Jahren noch nicht so gefragt waren. Seit der Finanzkrise 2008 sind die Aufträge bei *mixedmedia berlin* nicht zurückgegangen, allerdings die Budgets kleiner geworden. Aufwendige Großproduktionen haben etwas abgenommen, und einige Künstler holen wieder alte Projekte „aus dem Keller“, die jetzt umgesetzt werden sollen.

Das Interview mit *mixedmedia berlin* ist zu Ende, als Carsten Höller über die Straße geht, auf uns zukommt und Thomas Huesmann begrüßt mit „na, Meister?“.¹⁰²

Mit Lorenz Schreiber von *Saygel & Schreiber*, einer weiteren Kunstproduktionsfirma in Berlin, habe ich im Sommer 2010 ebenfalls ein Gespräch geführt. Ihre Arbeitsweise ist eher vergleichbar mit der einer Agentur, da sie nicht nur selbst produzieren und herstellen, sondern auch an andere Spezialisten Aufträge vermitteln. So arbeitet *Saygel & Schreiber* mit ungefähr 50 Firmen und Handwerksbetrieben, die jeweils auf verschiedene Materialien und Techniken spezialisiert sind. *Saygel & Schreiber* sieht sich ganz klar als Dienstleister eines Künstlers, der ihm zur Realisierung seiner Idee beratend zur Seite steht.¹⁰³ Über *Saygel & Schreiber* werde ich ausführlicher bei Cosima von Bonin (vgl. **7.1.2. Kunstproduktionsfirmen**)

¹⁰² Diese Informationen beruhen auf einem Interview mit Thomas Huesmann und Uwe Schwarzer von *mixedmedia berlin*, das von der Verfasserin am 16.07.2010 in Berlin geführt wurde.

¹⁰³ Diese Informationen beruhen auf einem Interview mit Lorenz Schreiber von *Saygel & Schreiber*, das von der Verfasserin am 15.07.2010 in Berlin geführt wurde.

berichten. Ich werde hervorheben, dass ich Cosima von Bonin und ihre künstlerische Arbeit vor allem deshalb interessant finde, weil sie zu den wenigen Künstlern gehört, die immer selbstverständlich ihre Kunstproduktionsfirma erwähnt. Für sie sind *Helfer* – im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern – kein Tabu.

„Er [Mike Smith] findet Lösungen für meine Ideen. Diese Art von Zusammenarbeit komplementiert im Grunde erst meine Arbeit.“¹⁰⁴ Trotz dieses Kompliments der Künstlerin Angela de la Cruz an Mike Smith ist es eine Tatsache, dass – im Gegensatz zu anderen Disziplinen, wie etwa dem Film – in der Kunstproduktion die Mitarbeiter meist nicht genannt werden: „Künstler, Titel, Technik, Entstehungsjahr, diese Informationen erhält das Publikum. Manchmal noch einen Begleittext oder einen Kuratorennamen, der Rest löst sich hinter dem Werk auf.“¹⁰⁵

Filmemacher rühmen sich mit ihrem über die Jahre gewachsenen Team. Bei Künstlern ist das anders: Assistenten, Techniker und Kunstproduktionsfirmen bleiben im Hintergrund. Antje Stahl meint, dass das Geheimnis um die Entstehung von Kunstwerken daran liegen könnte, dass Künstler den Produktionsprozess ihrer Kunst zum Thema gemacht haben:¹⁰⁶ „Das Readymade hat es begründet, die Konzeptkunst perfektioniert und die Pop-Art kommerzialisiert: Die Frage nach dem Wie der Herstellung steht nicht vor oder hinter dem Werk, sie ist sein Gegenstand.“¹⁰⁷

Mit näheren Ausführungen zur gegenwärtig unter Künstlern verbreiteten Dokumentation des Entstehungsprozesses von Kunstwerken werde ich in **3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks** anschließen. Gleichzeitig möchte ich festhalten, dass ich innerhalb des letzten Jahres einen Wandel beobachten konnte bezüglich der öffentlichen Wahrnehmung von Kunstproduktionsfirmen: Hat mir *mixedmedia berlin* im Sommer 2010 noch erklärt, dass sie grundsätzlich Journalisten und Fernsehteams, die über sie und ihre Arbeitsweise berichten möchten, Absagen erteilen, so gab es ein Jahr später das große Monopol-Special *Wie entsteht Kunst? Die Helfer von Gursky, Gillick & Co. berichten* (Juli 2011) mit umfangreichen Artikeln zu, u.a. *Mike Smith Studio*, *mixed media berlin* und weiteren großen Kunstproduktionsfirmen Europas.¹⁰⁸ Die 2011 erschienene, umfangreiche Publikation *The Art of not making. The new Artist/Artisan Relationship* von Michael Petry, in der der Autor penibel, nach Materialien gegliedert (*Glass, Metal, Stone, Textiles, Other*

¹⁰⁴ zit. n. Angela de la Cruz, in: Grosse 2011, S. 55.

¹⁰⁵ zit. n. Antje Stahl, in: Stahl 2011, S. 53.

¹⁰⁶ Stahl 2011, S. 53.

¹⁰⁷ zit. n. Antje Stahl, in: Stahl 2011, S. 53.

¹⁰⁸ vgl. Monopol, Juli 2011, S. 52-63.

Materials), einen Überblick zu zeitgenössischen Kunstproduktionsfirmen weltweit und ihren spezifischen Tätigkeitsbereichen gibt, ist für mich ein weiteres Anzeichen dafür, dass es nicht mehr lange dauern könnte, dass Kunstproduktionsfirmen offiziell als Helfer von Künstlern in Erscheinung treten werden. Die vielen Künstler, die dankbare Statements und Zitate über ‚ihre‘ *Art Fabricators* in dieser Publikation machen, sind meines Erachtens ein weiterer Beweis dafür, dass Kunstproduktionsfirmen vielleicht bald zu einem selbstverständlichen Teil des gegenwärtigen Kanons der Kunstproduktion gehören könnten.

2.2.1. Herstellen nach Plänen – ein historischer Rückblick zu *Minimal Art* und Konzeptkunst

Richard Wollheim, der den Begriff der *Minimal Art* geprägt hatte, stellte 1965 fest, dass die damalige, zeitgenössische Kunst eine „[...] *Differenzierung aufweist, die nicht vom Künstler herrührt, sondern von einer Quelle außerhalb der Kunst, zum Beispiel der Natur oder einer Fabrik.*“¹⁰⁹ Die Künstler der *Minimal Art* arbeiteten – im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Künstlern, wie im vorherigen Kapitel beschrieben – aus einem ganz bestimmten Grund mit spezialisierten Firmen: In ihren Skulpturen und Objekten strebten sie nach Klarheit, Reduzierung, Objektivität und Entpersönlichung. Die Form des Objektes sollte auf einen Blick klar erfassbar sein, der Betrachter beim Herumgehen um die Skulptur keine Überraschung erleben, es gab keinen Unterschied mehr zwischen Vorder- und Rückseite. Das Objekt soll genau das sein, was es auf den ersten Blick darstellt.¹¹⁰

Die *Minimal Art* war ein klares Statement gegen den amerikanischen *Abstrakten Expressionismus* der vorigen zwei Jahrzehnte, jegliche Emotion oder Intuition wurde nun vermieden:¹¹¹ „*Wir wollen die Sachen loswerden, von denen andere früher dachten, daß sie das Wesentliche der Kunst sind.*“¹¹²

So wurde Tony Smiths schwarzer Stahlquader *Die* (1962), (Abb. 21) sogar am Telefon realisiert:¹¹³ Smith delegierte die Ausführung an professionelle Metallarbeiter, um keinesfalls den Anschein zu erwecken, es stecke seine künstlerische Handarbeit oder gar individuelle

¹⁰⁹ zit. n. Richard Wollheim, in: Stemmrich 1995, S. 13.

¹¹⁰ Held 1972, S. 447f.

¹¹¹ Meyer 2005, S. 15.

¹¹² zit. n. Donald Judd, in: Glaser 1964, S. 49.

¹¹³ Ursprung 2008, S. 23.

Handschrift dahinter.¹¹⁴ Dasselbe galt für Robert Morris: „[Die Arbeiten sind] *durch klare Entscheidungen zustande gekommen, nicht durch handwerklerisches Herumtasten [...]*“.¹¹⁵

Donald Judd ließ sich anfangs von seinem Vater helfen bei der Herstellung seiner Objekte, ab 1963 allerdings beauftragte er professionelle Firmen, um aus Werkstoffen wie Stahl, Eisen, eloxiertem Aluminium und Plexiglas polierte Boxen – so genannte *stacks* – industriell herzustellen (Abb. 22). Judd ging es darum, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf dem perfekt glatten Objekt lag, anstatt ihn von handwerklichen Details oder Unebenheiten abzulenken:¹¹⁶ „Judd [ist] damit beschäftigt, die Kunst in neue Medien auszudehnen. Sein neuer Zugang zur Technik hat nichts mit sentimental Vorstellungen vom ‚Arbeiten‘ zu tun. Es gibt darin keine subjektive Handarbeit.“¹¹⁷

Die Künstler arbeiteten mit industriell vorgefertigten, in ihrer Oberfläche und Herstellung perfekt ausgeführten Materialien.¹¹⁸ Die „industrielle Fertigung der Objekte nach Plan“, ihre Reproduzierbarkeit und die Materialien Plexiglas, Aluminium und Styropor sind für Rosalind Krauss vergleichbar mit der Massenproduktion von Waren des späten 20. Jahrhunderts: „billig und brauchbar.“ Die einfachen, geometrischen Formen der minimalistischen Objekte eigneten sich zur seriellen Fertigung – eine Tatsache, die für Krauss einen weiteren Vergleich mit dem Konsumkapitalismus hervorruft.¹¹⁹

Jutta Held betont in *Minimal Art – eine amerikanische Ideologie* (1972), dass ab 1963, als die Künstler der *Minimal Art* wirtschaftlichen Erfolg hatten, die Verwendung von teuren Kunststoffen in ihren Objekten zunimmt, was infolgedessen eine schnellere Arbeitsweise ermöglichte. Auch die Formgebung vieler Objekte wurde von den Maßen des lieferbaren Materials beeinflusst. Ebenso wurden praktische Gesichtspunkte berücksichtigt: Handlichkeit ebenso wie Größe und Gewicht, um die Transportfähigkeit zu erleichtern.¹²⁰

Mitte der 1960er Jahre eröffneten große amerikanische Kunstproduktionsfirmen wie *Carlson & Co.* (Kalifornien), *Treitel-Gratz Co. Inc.* (Long Island City), *Milgo Industrial* (Brooklyn) oder *Lippincott Inc.* (New Haven). Die Besonderheit bei diesen riesigen Betrieben lag darin, dass sie Maschinen zur Verfügung hatten, die aus der Schwermetallindustrie und Massenproduktion stammten und somit ermöglichten, Kunstwerke in den verschiedensten

¹¹⁴ Meyer 2005, S. 74.

¹¹⁵ zit. n. *Robert Morris*, in: Morris 1966-1967, S. 117.

¹¹⁶ Meyer 2005, S. 74, 84.

¹¹⁷ zit. n. *Robert Smithson*, in: Smithson 1965, S. 202.

¹¹⁸ Wagner 2001, S. 248.

¹¹⁹ Krauss 1992, S. 137f.

¹²⁰ Held 1972, S. 447, 460.

aufwendigen Techniken und Medien auszuführen.¹²¹ Dies rief die Notwendigkeit hervor, viel zu experimentieren, bis es zu, für die Kunst, optimalen Ergebnissen kommen konnte. Die Größe solcher Firmen ähnelte Fabriken, *Carlson & Co.* hatte 40 000 qm Arbeitsfläche und 85 ständige Mitarbeiter, bestehend aus Projektmanagern, Designern, Malern, Handwerkern und Arbeitern.

Barnett Newman oder Sol LeWitt arbeiteten über Jahre mit *Treitel-Gratz Co. Inc.*, ebenso wie Donald Judd. Dieser kam öfters in der Fabrik vorbei, um genau alle Entwicklungsschritte verfolgen zu können und auch mitzureden. So bot sich die Möglichkeit, neue Techniken oder Materialien auszuprobieren und das Endergebnis bis zur Perfektion zu optimieren.¹²² Die 400 Stäbe aus rostfreiem Edelstahl von Walter De Maria – *The Lightning Field* (1977) – die vertikal ins Wüstengebiet von New Mexico gesetzt sind,¹²³ wurden ebenfalls industriell und in serieller Fertigung von *Treitel-Gratz Co. Inc.* für die Ewigkeit gefertigt (Abb. 23). Durch ihre makellose und technisch perfekte Ausführungsweise korrespondieren sie bei jeder Witterung und zu jeder Tages- und Nachtzeit anders mit der Umgebung.

Milgo Industrial wurde schnell zum weltgrößten Fabrikator zeitgenössischer Skulpturen. Donald Judd, Claes Oldenburg, Richard Serra zählten zu den Kunden, eine Arbeit wie Serras elf Tonnen schwere, dreiteilige Skulptur *Moe* (1971), (Abb. 24), die aus Stahl heiß gewalzt wurde, entstand in dieser Fabrik.

Nur *Lippincott Inc.* konnte dem berühmten *Broken Obelisk* (1967), (Abb. 25) von Barnett Newman zur Realisierung verhelfen: Mehreren anderen Firmen war es nicht gelungen, je zwei pyramidale Formen Kopf auf Kopf stehen zu lassen. Mit speziellem Stahl aus der Flugzeuglandetechnik fanden sie zu einer Lösung.¹²⁴

Zeitgleich zur *Minimal Art* wird in den 1960er Jahren die Konzeptkunst geboren, um den Künstler endgültig davon zu befreien, auch Handwerker sein zu müssen: „*Artists have finally been accepted as idea men and not merely as craftsmen with poetic thoughts.*“¹²⁵ Oft tritt der Künstler nun in erster Linie als Planer und Entwerfer von Ideen in Erscheinung, der „*Status des Kunstwerks als Objekt*“ wird immer öfter in Frage gestellt.¹²⁶

¹²¹ Rothkopf 2007, S. 305.

¹²² Kuo 2007a, S. 306, 309f.

¹²³ Wagner 2001, S. 165f.

¹²⁴ Kuo 2007a, S. 311ff.

¹²⁵ zit. n. *Seth Siegelaub*, in: Alberro 2003, S. 152.

¹²⁶ Krauss 1995, S. 65.

Sol LeWitt stand mit seiner Kunst am Übergang zwischen *Minimal Art* und Konzeptkunst.¹²⁷ Gittermuster und Rasterkonstruktionen kennzeichnen sein Werk; diese konnten von seinen Assistenten ebenso wie von einer beliebigen Person mittels genauer Anleitungen und Baupläne in große Wandzeichnungen oder Rasterskulpturen umgesetzt werden, und zwar auch noch nach dem Tod des Künstlers: *„Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht.“*¹²⁸ Die Idee war das eigentliche Kunstwerk des Künstlers. Für LeWitt bedeutete die Planung der endgültigen Form mehr als das schlussendlich ausgeführte Kunstwerk, das Konzept war für ihn eindeutig wichtiger als die Ausführung. Dies bezeugte die Einladungskarte zu seiner Ausstellung 1967 in der Dwan Gallery in Los Angeles, die mit gezeichneten Gitterkonstruktionen und den dazugehörigen Erläuterungen gleichzeitig das Konzept der Ausstellung offen legt und erklärt (Abb. 26):¹²⁹ *„Wenn ich eine Wandzeichnung mache, will ich, daß der Plan auf die Wand oder auf ein Schild geschrieben wird, denn er hilft, die Idee zu verstehen.“*¹³⁰

2.3. Künstler-Kollaborationen mit Unternehmen und Sponsoren

Walter Gropius, der Begründer des Bauhaus, wollte 1910 die künstlerische Arbeit von Architekten mit dem wirtschaftlichen Input von Unternehmen vereinen. Er entwickelte für AEG das *„Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage“* mit dem Ziel einer Verbindung von *„Kunst, Erfindung und industrieller Produktion zu beiderseitigem Vorteil.“*¹³¹

Heutige Kollaborationen zwischen Künstlern und Unternehmen unterscheiden sich von der Idee Gropius meiner Beobachtung nach insofern, dass Künstler nicht an Produktentwicklungen innerhalb eines Unternehmens partizipieren – sieht man von der weiter unten beschriebenen Taschenkollektion Takashi Murakamis für Louis Vuitton ab – sondern sich eher ihre eigenen Projekte sponsern lassen. Barbara Gärtner hebt hervor, dass Sponsoring *„[...] immer ein Tauschgeschäft ist: Geld gegen Imagetransfer. Das Image der Kunst ist [...] fast immer besser als das des Unternehmens, das diese fördert.“*¹³²

¹²⁷ Stemmrich 1995, S. 24.

¹²⁸ zit. n. Sol LeWitt, in: Krauss 1978, S. 274.

¹²⁹ Meyer 2005, S. 32, 108.

¹³⁰ zit. n. Sol LeWitt, in: Krauss 1978, S. 273.

¹³¹ Claussen 1986, S. 99.

¹³² zit. n. Barbara Gärtner, in: Gärtner 2007, S. 53.

Die auf diese Weise entstandenen Kunstwerke bleiben anschließend meist im Besitz der Firma, wenn nicht sogar speziell Arbeiten ortsspezifisch für den Betrieb hergestellt werden.¹³³ Kunstsammlungen von Unternehmen, Firmen und Banken, sowie deren generelles, öffentlich präsentiertes Interesse an zeitgenössischer Kunst stehen für Wertvorstellungen wie Modernität, Aufgeschlossenheit und Bewusstsein für Innovation, und sie haben die Aufgabe, das Image des Unternehmens als unkonventionell erscheinen zu lassen.¹³⁴

Der Modekonzern Louis Vuitton arbeitet schon seit Jahren mit bekannten Künstlern wie Olafur Eliasson, Richard Prince, Sylvie Fleury, Barbara Kruger, Hans Peter Feldmann, Tracey Emin, Jenny Holzer oder Vanessa Beecroft. Von September 2011 bis Frühjahr 2012 bespielt Ugo Rondinone die Fassade des Münchner *Espace Culturel* von Vuitton mit dem Satz „*We are poems*“, ausgeführt im Stil seiner berühmten, regenbogenfarbenen Sätze aus Leuchtbuchstaben (Abb. 27).¹³⁵

Ab dem Jahr 2003 entwarf Takashi Murakami eine Taschenserie für das Unternehmen (Abb. 28).¹³⁶ Der frühere künstlerische Leiter Marc Jacobs trat an Murakami mit dem Anliegen heran, das 100 Jahre alte Logo *LV* zu überarbeiten.¹³⁷ Für den Künstler entsprach diese Art von Kollaboration genau seiner Vorstellung vom Kunstmachen (vgl. **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**): „*Wenn meine Arbeit ein Massenpublikum findet, dann bedeutet das, dass ich gut kommunizieren kann. [...] Ich will ein großes Publikum, damit meine Werke in der Zukunft weiterleben.*“¹³⁸ Aber auch für den Konzern beruhte diese Zusammenarbeit eindeutig auf Gegenseitigkeit, wie folgendes Zitat belegt: „*Die knallbunten Logo-Taschen wurden zu ‚Must-Haves‘ auf der internationalen Gesellschaftsbühne und brachten dem französischen Gepäckunternehmen eine immense Umsatzsteigerung.*“¹³⁹

Dass durch zusätzliche Gelder Kunstwerke und Ausstellungen zustande kommen können, die ansonsten nicht in dieser Form realisierbar wären, beweist die Fondazione Prada in Venedig und Mailand, deren Ausstellungsräume momentan von Rem Koolhaas – der Architekt ist für das Design aller Prada-Stores weltweit verantwortlich – umgebaut werden: Die Fondazione

¹³³ Joseph 2008, S. 95.

¹³⁴ Ullrich 2000, S. 24f.

¹³⁵ Raether 2011, S. 32.

¹³⁶ Lee 2007a, S. 340.

¹³⁷ Thornton 2010, S. 228.

¹³⁸ zit. n. *Takashi Murakami*, in: Holzwarth 2008, S. 330.

¹³⁹ zit. n. *Gabriele Sand*, in: Sand 2008, S. 8.

entwickelt pro Jahr zwei Ausstellungen mit jeweils einem Künstler, zusätzlich erscheint eine Publikation. Die Künstler werden eingeladen, neue Projekte zu entwickeln.¹⁴⁰

Tobias Rehberger realisierte 2007 das Projekt *On Otto*. Man durchwanderte verschiedene Räume, ähnlich wie in einem Labyrinth, und konnte so die Entstehung eines Films mitverfolgen, bei dem Hollywoodstars wie Kim Basinger mitspielten (Abb. 29). Die Arbeit wurde produziert mit Geldern aus der Fondazione Prada – Rehberger möchte allerdings keine Summe nennen – in deren Besitz sie bleibt. Für Rehberger ist das Projekt eine Mischung aus Sponsoring und Ankauf.¹⁴¹

Anlässlich der Ausstellung *Processo Grottesco. Yellowcake* (2007) von Thomas Demand (vgl. **6.5. Die Dokumentation des Herstellungsprozesses bei Thomas Demand**) in der Fondazione Prada in Venedig erschien ein aufwendig gestalteter, zweiteiliger Katalog in einem schwarzen Schuber (Abb. 30), der mich an eine Prada-Schuhschachtel erinnert und mit seinen 185 Euro fast so viel kostet wie ein Paar Schuhe von Prada.

Es besteht kein Zweifel, dass Sponsoren Aussehen und Resultat von Ausstellungen und Kunstwerken in ihrem Umfang beeinflussen: Piotr Ukiński beispielsweise erhielt für die Realisierung seiner Arbeit *Summer Love* (2006) von einem Sponsor zwei Millionen Dollar Unterstützung und machte infolgedessen statt der ursprünglich geplanten Fotoserie einen Spielfilm mit Val Kilmer.¹⁴²

Sponsoring und Kollaborationen zwischen Künstlern und wirtschaftlichen Betrieben sind aus der Kunstwelt nicht mehr wegzudenken. Dass Künstler infolgedessen – in Anbetracht der zur Verfügung stehenden Budgets – Arbeiten entwickeln, die aufwendiger und teurer sind oder in einem anderen Medium realisiert werden als es sonst seine künstlerische Praxis zulassen würde, ist klar. Tatsache ist aber, dass Künstler oft kritisiert oder zumindest belächelt werden dafür, dass sie mithilfe fremder Gelder Kunstwerke realisieren. Künstler reden daher auch nicht gerne über Kunstsponsoring, sie benutzen lieber das Wort *Förderung*. Meist wird mit Nachdruck betont, dass Künstler die volle Freiheit haben und Geldgeber keinen Einfluss ausüben.¹⁴³ Manche Künstler befinden sich in einer Zwickmühle, möchten sie doch einerseits nicht auf beträchtliche Summen verzichten, um ihre Arbeiten umzusetzen, andererseits werden sie dadurch mit dem geldgebenden Unternehmen in Verbindung gebracht. In Kapitel **5.7. Kollaboration mit Unternehmen** werde ich ausführen, wie sich meines Erachtens

¹⁴⁰ Prada, Bertelli 2007.

¹⁴¹ Gärtner 2007, S. 57.

¹⁴² Joseph 2008, S. 95f.

¹⁴³ Gärtner 2007, S. 54, 57.

Olafur Eliasson in seinen Kollaborationen mit verschiedenen Unternehmen immer seine Integrität als Künstler bewahrt.

2.3.1. Kulturinstitutionen und ihre Sponsoren

1969 sponserte Philip Morris die legendäre, von Harald Szeemann kuratierte Ausstellung *Live in your head: When Attitudes become Form* (1969) in der Kunsthalle Bern. Alexander Alberro bezeichnet in *Conceptual art and the politics of publicity* (2003) diese Kooperation als „*the new overlap between business and the arts*“.¹⁴⁴ Seither ist Kultursponsoring gang und gebe: Hugo Boss sponsert regelmäßig Ausstellungen und hat den *Hugo-Boss-Preis*, eine Auszeichnung für zeitgenössische Künstler, ins Leben gerufen, der jährlich im Guggenheim Museum (New York) verliehen wird. „*Zur zeitgenössischen Kunst gehören eine weltoffene Haltung und Toleranz*“.¹⁴⁵ Dies sind – laut Philipp Wolf, dem Kommunikationsdirektor von Hugo Boss – Werte, für die das Unternehmen ebenfalls steht¹⁴⁶ und fügt hinzu: „[...] *mit Kunst kann man eine andere Zielgruppe ansprechen*“.¹⁴⁷

Cartier, Fabergé und Christian Dior finanzierten Ausstellungen mit ihren eigenen Exponaten im Metropolitan Museum (New York) und 1997, unmittelbar nach der Ermordung Gianni Versaces, wurde eine Versace-Ausstellung ausgerichtet, die dem Museum viele Millionen Dollar einbrachte.¹⁴⁸

Rosalind Krauss erläutert in *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* (1992), wie Thomas Krens, damaliger Direktor des Guggenheim Museum, in Bezug auf das MASS MoCA statt vom „*Museum*“ von „*Museumsindustrie*“ spricht und in weiterer Folge von „*Fusionen und Erwerbungen*“, „*Vermögensmanagement*“ und vergrößertem „*Marktanteil*“. Ausstellungen und Kataloge des Museums bezeichnet Krens als „*Produkt*“. Direktoren und Trustees eines Museums würden laut Krauss die Kunstwerke und Objekte nicht nur als „*kulturelles Erbe*“ oder als „*besondere und unersetzliche Verkörperung kulturellen Wissens*“ sehen, sondern ebenso als „*Vermögenswerte und Kapital*“.¹⁴⁹ „*Die Vorstellung vom Museum als Sachwalter des öffentlichen Erbes ist der Vorstellung vom*

¹⁴⁴ zit. n. Alexander Alberro, in: Alberro 2003, S. 2.

¹⁴⁵ zit. n. Philipp Wolf, in: Gärtner 2007, S. 60.

¹⁴⁶ Gärtner 2007, S. 60.

¹⁴⁷ zit. n. Philipp Wolf, in: Gärtner 2007, S. 60.

¹⁴⁸ Dubin 2001, S. 72f.

¹⁴⁹ Krauss 1992, S. 132, 142.

*Museum als einem Unternehmen mit sehr gut vermarktbar Beständen und mit Expansionsgelüsten gewichen.*¹⁵⁰

Immer häufiger wird eine Vernetzung von Kunst und Ökonomie eingegangen, indem private Unternehmen mit Kulturinstitutionen kollaborieren. Anthony Davies und Simon Ford heben in *Kulturpartner im Netzwerk* (2000) hervor, dass damit sogar ganze Städte zu einem neuen Image gelangen können, wie beispielsweise London Ende der 1990er Jahre.¹⁵¹ „Kultur war Bestandteil jenes breit gestreuten Marketingkonzepts, mit dem London seine Führungsrolle gegenüber Konkurrenten [...] in der EU zu wahren wusste.“¹⁵²

Neue Berufe wie der *Cultural Broker* als Vermittler zwischen der Kunstwelt und Werbeagenturen, Immobilienfirmen, Restaurants, Geschäften konnten – aufgrund der gesteigerten Nachfrage nach Kultur – entstehen. Gab es davor „*something for nothing*“-Kultursponsoring für öffentliche Institutionen von einzelnen Unternehmen, so hat sich dies gewandelt zu „*integrierten Partnerschaften oder Allianzen mit Kulturinstitutionen*“ mit „*something for something*“-Verträgen. Davies und Ford bezeichnen das Institute for Contemporary Art (ICA) in London mit seinen Wohltätigkeitsveranstaltungen, Eröffnungen, Vortragsreihen und Preisverleihungen als Beispiel für einen Ort, am dem soziales Netzwerken zwischen dem Wirtschafts- und Kultursektor und mit Prominenten aus Politik und Society stattfindet.

Unternehmen werden in Folge nicht mehr nur dankend angeführt mit *sponsored by*, sondern immer öfter mit *co-produced by*, *in partnership with* oder *in association with*.¹⁵³ Durchblättert man gängige Kunstzeitschriften, bemerkt man schnell, dass die meisten Ausstellungen in Museen von großen Konzernen gesponsert werden: Tracey Emin in der Hayward Gallery (London) von MasterCard und Louis Vuitton (Frieze, August 2011, S. 22), Neo Rauch im Museum Frieder Burda (Baden-Baden) von der Privatbank Oppenheim (Monopol, Juli 2011, S. 21), Pawel Althamer in der Deutschen Guggenheim (Berlin) von der Deutschen Bank: *Brought to you by Deutsche Bank and the Solomon R. Guggenheim Foundation* – der Sponsor wird sogar noch vor (!) dem Museum angeführt (Monopol, Oktober 2011, S. 147). Für Davies und Ford bereits im Jahr 2000 Beweis dafür, dass Sponsoren verstärkt die Programmgestaltung im Kunst- und Kulturbereich beeinflussen könnten.¹⁵⁴ Ähnlich drastisch beschreibt dies Stefan Germer in *La bourse ou la vie*.

¹⁵⁰ zit. n. Rosalind Krauss, in: Krauss 1992, S. 132.

¹⁵¹ Davies, Ford 2000, S. 61.

¹⁵² zit. n. Anthony Davies und Simon Ford, in: Davies, Ford 2000, S. 62.

¹⁵³ Davies, Ford 2000, S. 62f., 66f.

¹⁵⁴ Davies, Ford 2000, S. 66f.

Sponsoren in Deutschland (1996): „Manipulation und Einflußnahme gehören zu den wahrscheinlichen Folgen des Sponsoring.“¹⁵⁵

Barbara Hess schildert in *Immer Trouble mit Sponsoring* eine Situation, die sich 1998 im Westfälischen Kunstverein bei einer vom Siemens Kulturprogramm finanzierten Ausstellung über „kritische Malerei“ zugetragen hatte – diese erinnert nicht nur an eine Programmgestaltung, die vom Sponsor beeinflusst wurde, sondern sogar an Zensur: Dierk Schmidt, einer der ursprünglich eingeladenen Künstler, wurde aufgrund der „Verunglimpfung des Vorstandsvorsitzenden von Siemens“¹⁵⁶ von der Teilnahme ausgeschlossen. In seinem Ausstellungs- und Katalogbeitrag wollte er sich kritisch zu den Zusammenhängen von Unternehmenskultur und Kunstsponsoring äußern.¹⁵⁷ Weder die anderen beteiligten Künstler, noch die Kuratoren der Ausstellung wollten oder konnten etwas an der Situation ändern: „Der Hausherr und Gastgeber der Ausstellung äußerte sich mit dem Sponsor ‚unisono‘, ganz im Sinne einer harmonischen Public-Private-Partnership.“¹⁵⁸

Nicht nur mächtige Unternehmen und Konzerne beeinflussen Institutionen und Museen in ihrer Ausstellungs- und Ankaufspolitik: Karola Kraus, Direktorin des MUMOK (Wien), verweist darauf, dass auch private Geldgeber neue Möglichkeiten schaffen, gleichzeitig aber einschränken können:¹⁵⁹ „Oftmals verfolgen Geldgeber Privatinteressen, die den freien Spielraum der Museen einschränken.“¹⁶⁰ Isabelle Graw bemerkt, dass „Museumpolitik [...] mittlerweile auch von den Trustees bestimmt [wird], und die neigen zur Reproduktion des herrschenden Konsenses auf dem Kunstmarkt.“¹⁶¹ Meines Erachtens geht es Trustees nicht nur um einen Ankauf für das Museum, der den „herrschenden Konsens auf dem Kunstmarkt“ widerspiegelt, sondern mitunter um die Vorlieben ihrer eigenen Sammelleidenschaft: Während meines Praktikums 2008 im MoMA (New York) wurde ich in Board-Meetings immer wieder mit der Tatsache konfrontiert, dass sich Trustees besonders dafür einsetzen, dass Künstler, die sie selber sammeln, auch für das Museum angekauft werden. Einerseits verständlich, da sie diese Künstler schätzen. Andererseits könnte es problematisch sein in der Hinsicht, dass damit bezweckt wird, dass *ihre* Künstler durch eine renommierte Institution wie das MoMA nobilitiert werden.

¹⁵⁵ zit. n. Stefan Germer, in: Germer 1996, S. 39.

¹⁵⁶ zit. n. Barbara Hess, in: Hess 1998, S. 187.

¹⁵⁷ Hess 1998, S. 187f.

¹⁵⁸ zit. n. Barbara Hess, in: Hess 1998, S. 192.

¹⁵⁹ Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 137.

¹⁶⁰ zit. n. Karola Kraus, in: Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 147.

¹⁶¹ zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2005, S. 51.

Die Sammlungen – vor allem amerikanischer, öffentlicher Museen – bestehen zum größten Teil aus Schenkungen oder Ankäufen der Trustees. Bennett Simpson, Kurator am MOCA (Los Angeles),¹⁶² hebt hervor, dass „[...] *die meisten [Sammler] durchaus nicht habgierige und den Markt verzerrende ‚Megasammler‘ sind, sondern lediglich Privatleute, die sich entschlossen haben, in die Mission der Institution zu investieren.*“¹⁶³ Und fügt hinzu: „*Es ist einfach so, dass das Museum ohne diese Beziehungen nicht ausstellen könnte [...]*.“¹⁶⁴ Chris Dercon, Direktor der Tate Modern (London), beteuert die Wichtigkeit der staatlichen Subventionierung öffentlicher Institutionen. Die „*Public-Private-Partnership*“, die zunehmend auch von der europäischen Politik forciert wird, ist laut Dercon eine Gefahr für die Sammlungen der Museen:¹⁶⁵ „*Der private Sektor hat [...] meist gänzlich andere Prioritäten [...]; bevorzugt wird die Produktion von Kulturindustrie. Diese ist nicht auf Nachhaltigkeit angelegt, sondern wird durch Kurzfristigkeit im Denken und in finanzieller Ausstattung und durch Spezialisierung oder Mode charakterisiert. Sie kommt durch subjektive, wirtschaftliche oder Geschmacksfragen zustande [...]*.“¹⁶⁶

¹⁶² Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 137.

¹⁶³ zit. n. Bennett Simpson, in: Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 137.

¹⁶⁴ zit. n. Bennett Simpson, in: Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 137.

¹⁶⁵ Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 137.

¹⁶⁶ zit. n. Chris Dercon, in: Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011, S. 145.

3. Postkonzeptuelle Theorien zum Werkbegriff

3.1. Vom Ready-made zu *Postproduction*

John Roberts beschreibt in *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (2007) das Ready-made als etwas, das das Privileg des Handwerklichen aus der künstlerischen Produktion verdrängt und den Ort produktiver Arbeit in der künstlerischen Arbeit offengelegt hat.¹⁶⁷ Marcel Duchamp, der neue, noch ungebrauchte Produkte der Massenindustrie zu Kunstwerken erklärte und damit den Begriff des Ready-made begründete, hat durch die Verschiebung alltäglicher Materialien in den Kunstkontext¹⁶⁸ „[...] *die Vorstellung sowohl vom Werk als auch vom künstlerischen Werkprozess grundlegend verändert und den Kanon kunstwürdiger Materialien gesprengt.*“¹⁶⁹ Roberts bezeichnet den produktiven Akt von Duchamp – ein Objekt auszusuchen und als Ready-made zu präsentieren – als „*copying without copying*“:¹⁷⁰ „*Reproduction becomes a form of creative representation, or reenactment, insofar as it brings the thing reproduced to life, or rather, releases it from its previous identity.*“¹⁷¹

Duchamps Werk wurde erst durch seine umfassende theoretische Aufarbeitung ab den 1950er Jahren weitläufig anerkannt und geschätzt. Ab den 1960er Jahren wurden Konstruktivismus und Surrealismus neu entdeckt, was ebenfalls dazu beitrug, dass das Ready-made für die Kunst des 20. Jahrhunderts so bedeutend werden konnte. Auch die Konzeptkunst entwickelte diese Prozesse und Gedanken rund um Idee und Objekt ab den 1960er Jahren weiter.¹⁷²

Appropriation – das Auswählen eines Objekts und dieses zu verwenden oder zu verändern nach Vorstellung des Künstlers – ist für Nicolas Bourriaud der erste Schritt zu *Postproduction*. Dieser hat nichts mehr mit der klassischen Herstellung eines Objekts zu tun.¹⁷³ In der gleichnamigen Publikation *Postproduction* (2002) vergleicht Bourriaud DJs oder Programmierer mit Künstlern:¹⁷⁴ „*Since the early nineties, an ever increasing number of*

¹⁶⁷ Roberts 2007, S. 34.

¹⁶⁸ Wagner 2001, S. 57.

¹⁶⁹ zit. n. Monika Wagner, in: Wagner 2001, S. 57.

¹⁷⁰ Roberts 2007, S. 16.

¹⁷¹ zit. n. John Roberts, in: Roberts 2007, S. 16.

¹⁷² Roberts 2007, S. 21f.

¹⁷³ Bourriaud 2002, S. 19.

¹⁷⁴ Ulrich 2003, S. 25.

*artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. [...] Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred in this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, both of whom have the task of selecting cultural objects and inserting them into new contexts.*¹⁷⁵

Künstler würden eher Formen programmieren als zu komponieren, statt ein Rohelement in etwas zu verwandeln, *remixen* sie vorhandene Formen und inkludieren „data“.¹⁷⁶ „*Postproduction artists invent new uses for works, including audio or visual forms of the past, within their own constructions. But they also reedit historical or ideological narratives, inserting the elements that compose them into alternative scenarios.*“¹⁷⁷

3.2. Interaktion und kollektive Arbeitsweise

1989 konstatiert Benjamin Buchloh, dass sich mit der historischen Konzeptkunst das Verhältnis von Autor, Werk und Publikum verändert hat. Das einheitliche Werk und sein Autor sind seither ins Wanken geraten, da Handlungen und Kontexte der Bedeutungsproduktion zum Bestandteil des Kunstwerks geworden sind.¹⁷⁸

Nicolas Bourriaud – der die Kunst, wie man sie aus der Kunstgeschichte kennt, als *Malerei, Skulptur, Architektur* definiert – bezeichnet in *Relational Aesthetics* (1998/2002) diesen überholten Begriff der Kunst als semantisches Überbleibsel, den er folgendermaßen neu beschreiben würde:¹⁷⁹ „*Art is an activity consisting in producing relationships with the world with the help of signs, forms, actions and objects.*“¹⁸⁰ Bourriaud verweist darauf, dass seit den 1990er Jahren das zeitgenössische Kunstwerk nicht mehr rein auf seine materielle Form beschränkt ist, sondern vielmehr als Verbindungselement zwischen dynamischen Verschmelzungen fungiert. Er nennt Künstler wie Rirkrit Tiravanija, die sich in ihren Arbeiten nicht an *einen* Begriff wie Skulptur, Installation, Performance oder sozialen

¹⁷⁵ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 2002, S. 7.

¹⁷⁶ Bourriaud 2002, S. 11.

¹⁷⁷ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 2002, S. 45.

¹⁷⁸ Bismarck 2006, S. 34.

¹⁷⁹ Bourriaud 1998/2002, S. 107.

¹⁸⁰ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 1998/2002, S. 107.

Aktivismus halten, sondern vielmehr das Agieren innerhalb all dessen zur Kunst machen.¹⁸¹ Für Tiravanija, der in seinen Arbeiten immer Menschen einlädt, mitzuagieren (Abb. 31) – in Form von Musik machen, essen, kochen, schlafen, ausruhen, lesen, kommunizieren – wird genau das zum Kunstwerk, ja sogar zum Objekt.¹⁸² „They [the artists] *display and explore the process that leads to objects and meanings. The object is just a ‚happy ending‘ to the exhibition process.*¹⁸³ [...] *Present-day art does not present the outcome of a labour, it is the labour itself, or the labour-to-be.*“¹⁸⁴

Die Kunstproduktion seit den 1990er Jahren sei gekennzeichnet von zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich bei Meetings, Begegnungen, Events, Orten der Geselligkeit und ähnlichem abspielen können. Das Interesse vieler Künstler an kollektiver Arbeitsweise begründet Bourriaud mit der Verbreitung des Internet in den 1990er Jahren, sowie der Techno-Szene, die sich damals vermehrt kollektiv zu betätigen begonnen hat. Wichtig ist oft auch die Interaktion mit dem Betrachter:¹⁸⁵ „*The artist’s practice, and his behaviour as producer, determines the relationship that will be struck up with his work. In other words, what he produces, first and foremost, is relations between people and the world, by way of aesthetic objects.*“¹⁸⁶

Bourriaud bezeichnet diese Art der Kunstproduktion, die durch zwischenmenschliche Beziehungen entsteht, als *Relational Aesthetics*. Sie zeichnet sich weiters dadurch aus, dass sie nicht als Revival vergangener Bewegungen oder Stile entstanden ist.¹⁸⁷ Mit Relationen meint Bourriaud auch nicht die Bezüge der Formen im Kunstwerk zueinander oder Rückbezüge zur Kunstgeschichte, sondern rein die Beziehungen, die durch das Kunstwerk zwischen Individuum und Gruppe, Künstler und Welt, Betrachter und Welt entstehen.¹⁸⁸

Bourriaud behandelt in seinen bekannten Werken *Relational Aesthetics* (1998/2002) und *Postproduction* (2002) in erster Linie die Künstler Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parenno und Rirkrit Tiravanija. Dennoch kann ich die eine oder andere These auch auf die Arbeitsweise von Olafur Eliasson und Cosima von Bonin umlegen, wie in deren Kapiteln **5.3.1. Der Betrachter bei Olafur**

¹⁸¹ Bourriaud 1998/2002, S. 21, 26.

¹⁸² Bourriaud 2002, S. 41.

¹⁸³ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 1998/2002, S. 54.

¹⁸⁴ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 1998/2002, S. 110.

¹⁸⁵ Bourriaud 1998/2002, S. 28, 43, 81.

¹⁸⁶ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 1998/2002, S. 42.

¹⁸⁷ Bourriaud 1998/2002, S. 44.

¹⁸⁸ Krause-Wahl 2003, S. 105.

Eliasson und Nicolas Bourriaud und 7.1.1. Künstlerfreunde=*Familie*=*Netzwerk* näher ausgeführt.

3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks

Jörn Etzold stellt in *Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst. Mimesis der Praxis* (2010) fest, dass seit einiger Zeit im Kunstdiskurs Begriffe wie „*künstlerische Praxis*“, „*Strategien*“ oder „*Taktiken*“ überwiegen und immer seltener von „*Kunstwerken*“ alleine gesprochen wird.¹⁸⁹ „[Es] lassen sich zahlreiche künstlerische Bewegungen feststellen, die keine ‚Werke‘ mehr hervorbringen (wollen), sondern Prozesse, Strategien, Forschungen, Experimente (also Praxis) – und von jenen allenfalls Spuren oder Protokolle, die eben keinen ‚Werkcharakter‘ haben sollen.“¹⁹⁰

Auf Künstler wie Olafur Eliasson (vgl. 5.4. Spuren der Produktion), Christian Jankowski oder Damien Hirst trifft dieses Zitat mitunter zu: Sie machen in ihrer Arbeit oft den Werkprozess sichtbar – teilweise wird dieser sogar Teil des Oeuvres. Ebenso werden die daran beteiligten Personen präsentiert: Freunde, Helfer, Assistenten, Handwerker.¹⁹¹

Für seinen mit 8601 Diamanten besetzten Schädel *For the Love of God* (2007), (Abb. 32) veröffentlichte Damien Hirst die Publikation *For the Love of God. The Making of the Diamond Skull*, um zu dokumentieren, welche Experten und Fachleute an der Produktion des Kunstwerks beteiligt waren. Ein Artikel zur Vermessung und eine bioarchäologische Analyse des Schädels, ein Bericht über Diamanten und ihre Lichtreflexionen- und Brechungen, ein wissenschaftlicher Report zum geschätzten Alter der Zähne des Schädels, eine Erklärung zur Datierung anhand der C-14 Radiokarbonmethode, Informationen zu Mineral- und Kohlenstoffstruktur von Diamanten und weitere Artikel von Wissenschaftlern, Humanbiologen, Medizinerinnen und Zahnmedizinerinnen, Archäologen und Professoren machen einen großen Teil der Publikation aus. Dazwischen finden sich zahlreiche Skizzen des Künstlers (Abb. 33) und Abbildungen von Mitarbeitern in der Werkstatt bei den unterschiedlichen Entwicklungsschritten von *For the Love of God* (Abb. 34).

Tobias Rehberger beschreibt in seinem Katalog *Geläut – bis ich's hör'...* (2002) dessen Entstehung für die gleichnamige Ausstellung im ZKM Karlsruhe: er inkludiert

¹⁸⁹ Etzold 2010, S. 143.

¹⁹⁰ zit. n. Jörn Etzold, in: Etzold 2010, S. 143.

¹⁹¹ Ullrich 2009a, S. 82.

Originalfaxe mit Tixo-Spuren, fügt Nachträge (Abb. 35) und Textkorrekturen (Abb. 36) handschriftlich ein, seine Biographie lässt er absichtlich dilettantisch erscheinen, indem er schief ausgeschnittene Biographiefragmente aneinanderreihet und dazwischen immer wieder Details per Handschrift hinzufügt (Abb. 37).¹⁹²

In Kapitel **6.5. Die Dokumentation des Herstellungsprozesses bei Thomas Demand** werde ich aufzeigen, wie sich neuerdings Thomas Demand in einer eigenen Publikation penibelst der Dokumentation des Entstehungsprozesses seiner Arbeit *Grotto* (2007) widmet.

Aber nicht nur eigenständige Dokumentationskataloge sind dem Entstehungsprozess von Kunstwerken gewidmet: Charles Ray zeigt im Sammlungskatalog *Where Are We Going? Selections from the François Pinault Collection* (2006) nicht nur die Arbeit *Untitled (Tractor)* (2003-2005), (Abb. 38), sondern ebenso Fotos zu ihrer Entstehung (Abb. 39). Piotr Ukleński, der für *Untitled (Monsieur François Pinault)* (2003), (Abb. 40) eine Röntgenabbildung des Sammler-Kopfes anfertigen ließ, hat in ebendiesem Katalog zusätzlich Fotos abbilden lassen, in denen Pinault beim Arzt, auf sein X-ray wartend, zu sehen ist (Abb. 41).

Anzeichen dafür, wie groß das Interesse am Zeigen der Entstehung von Kunst ist, ist meines Erachtens auch die Tatsache, dass das deutsche Kunstmagazin Monopol eine eigene Rubrik *Making-of. Wie haben Sie das gemacht?* hat. Jedes Monat wird ein Künstler eingeladen, auf einigen Seiten zu berichten, wie aktuelle Arbeiten oder Ausstellungen entstanden sind. Dazu werden Abbildungen und Skizzen, sowie ein Porträt des Künstlers, präsentiert.

In *The Making of Art* (2009) stellt Wolfgang Ullrich fest, dass es innerhalb der letzten Jahre eine Vielzahl von Künstlern gab und gibt, die nicht mehr nur die Begrenzungen des Begriffs von „*Was ist Kunst*“ erforschen, sondern die dieses Erforschen zum Thema ihrer Arbeit machen und dazu oft den Werkprozess aufzeigen: „[Künstler sind zu] *Soziologen in eigener Sache* [geworden], und statt zur Reflexion des Kunstbegriffs beizutragen, analysieren sie den Kunstbetrieb. [...] *Der Ertrag der Kunst besteht mittlerweile in der Soziologie der Kunst.*“¹⁹³

Ich stimme mit Ullrich nicht überein, dass dieses Aufzeigen des Werkprozesses nicht gleichzeitig auch zur Reflexion des zeitgenössischen Kunstbegriffs beitragen kann. Im besten Fall erweitert der Künstler mit den Überlegungen in seinem Werk immer auch den herkömmlichen Kunstbegriff.

¹⁹² Melcher, Gehring 2002.

¹⁹³ zit. n. Wolfgang Ullrich, in: Ullrich 2009a, S. 82.

Für Ullrich zählt neben der Dokumentation der Entstehung des Werks die Offenlegung aller Beteiligten. Er betont, dass dieses Aufzeigen des Entstehungsprozesses bis dahin nur Kuratoren „mit kunstsoziologischen Interessen vorbehalten“¹⁹⁴ war. Auch ein eigenes Aufzeigen der Rolle des Künstlers im Kunstbetrieb (vgl. **1.1. Der Künstler als Netzwerker**) gehört zu dieser neuen Darstellung von Künstler und Werk.

Die Faktoren der Dokumentation des Produktionsprozesses und das Aufzeigen aller Beteiligten führen laut Ullrich dazu, dass „[...] eine neue Form von Künstlermythos [kreiert wird, indem] er [der Künstler] zur einzigen unbestimmten Größe inmitten des weit verzweigten und geschäftigen Kunstbetriebs [wird], und je genauer die einzelnen Knotenpunkte des Netzwerks beschrieben werden, desto merkwürdiger nimmt sich im Kontrast dazu seine Rolle aus.“¹⁹⁵

Den heutigen Künstler sieht Wolfgang Ullrich als einen Manager und die Kunst als eine Disziplin wie jede andere. In beiden Fällen konstatiert Ullrich, dass der Künstler, in allem was er macht, in erster Linie abhängig vom Kunstsystem ist und darin agiert, und zwar als auswählender Konsument.¹⁹⁶

Ähnlich beschreibt dies Beatrice von Bismarck in *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos* (2010): „Die eigenen Aktivitäten aufzuzeichnen, zusammenzustellen, zu ordnen sowie ihre Rezeption und Distribution zu verwalten ist Teil einer künstlerischen Praxis, die sich als ‚Selbstarchivierung‘ bezeichnen lässt.“¹⁹⁷

Isabelle Graw ist ebenfalls der Ansicht, dass es zum gegenwärtigen „Berufsbild“ des Künstlers zählt, Vorhaben und Konzept der künstlerischen Arbeit vorzulegen. Bei der Umsetzung spielen Zufälle keine Rolle. Stattdessen ist es wichtig, dass der Künstler offenlegt, wie die Arbeit entstanden ist. Teamwork sei dabei ebenso evident für den Künstler von heute wie Kommunikation.¹⁹⁸

3.3.1. Der Status des Künstlers bei Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks

Damien Hirst präsentiert in der Publikation *For the Love of God. The Making of the Diamond Scull* (2007) nicht nur seine Mitarbeiter, wie im vorigen Kapitel beschrieben, sondern auch

¹⁹⁴ zit. n. Wolfgang Ullrich, in: Ullrich 2009a, S. 82.

¹⁹⁵ zit. n. Wolfgang Ullrich, in: Ullrich 2009a, S. 82.

¹⁹⁶ Ullrich 2009a, S. 82f.

¹⁹⁷ zit. n. Beatrice von Bismarck, in: Bismarck 2010, S. 177.

¹⁹⁸ Graw 2006b, S. 150.

sich selbst: Während die Handwerker damit beschäftigt sind, den Schädel zu bearbeiten, steht er in der Trainingsjacke als Beobachter daneben (Abb. 42). Hirst selbst ist nie aktiv in das Geschehen der Produktion eingebunden. Dennoch ist der Künstler immer präsent: Beispielsweise, wenn er den halbfertigen Schädel in seinen mit Ringen geschmückten Händen hält, ihn lässig auf seine Schulter legt, oder in kontemplativer Pose davor sitzt (Abb. 43, 44, 45). 1996 setzt sich Hirst bei der Entstehung seiner legendären Arbeit *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996) noch anders in Szene: Während des Verarbeitungsverfahrens der beiden Rinder in seinem Atelier mit zahlreichen Assistenten lässt Hirst eine fotografische Dokumentation anfertigen, in der er sich offensichtlich inszeniert, indem er nur bei einer einzigen Maßnahme selbst Hand anlegt, und zwar bei dem wichtigsten Schritt im gesamten Konservierungsverfahren: dem, bei dem es darum geht, dass die Formerhaltung der Kadaver für die Zukunft gewährleistet wird (Abb. 46). Hirst präsentiert sich gleichsam als Präparator, als der Wichtigste im Bunde.¹⁹⁹

Dieses Inszenieren erinnert mich an die zahlreichen Abbildungen von Jackson Pollock in seinem Atelier, beim demonstrativen Zeigen von Künstler und Entstehungsprozess des Kunstwerks (Abb. 47) oder auch an ein Foto von Takashi Murakami, der beim Lackieren einer Leinwand von bewundernden Zusehern umgeben ist (Abb. 48).

Im Gegensatz dazu zeigt Jeff Koons nicht sich selbst in einer Ansicht seines Studios, sondern mitunter *nur* seine Assistenten (Abb. 49). Ihm geht es durch die industriellen Produktionstechniken seiner Werke bewusst darum, das „*Image einer artistischen Autorschaft zu verklären*“²⁰⁰ (vgl. **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**) und daher arbeitet er – wie Hirst und Murakami – mit Kunstproduktionsfirmen und hochqualifizierten Mitarbeitern.²⁰¹

Bei Olafur Eliasson (vgl. **5.1.2. Kollaboration – Autorschaft**), Thomas Demand (vgl. **6.6.1. Kollaboration und Autorschaft bei Thomas Demand**) und Cosima von Bonin (vgl. **7.1.3. Autorschaft**) werde ich genauer beobachten und ausführen, inwiefern diese sich beim Entstehungsprozess ihrer Arbeiten in den Mittelpunkt stellen oder nicht.

¹⁹⁹ Lange-Berndt 2000, S. 168-173.

²⁰⁰ zit. n. Michael Wetzel, in: Wetzel 2003, S. 232.

²⁰¹ McElheny 2007, S. 329.

4. Autorschaft

4.1. Das *Künstler-Genie* im Unternehmerkünstler

„Zwar mögen heutige Künstler/innen arbeitsteilig verfahren, jede Menge Assistenten, Mitarbeiter und Techniker in ihrer Werkstatt, respektive Firma, beschäftigen, um den Löwenanteil ihrer Arbeit zu delegieren. Doch diese Arbeit wird den Stempel ‚ihres‘ Ateliers, ‚ihres‘ Manufaktur, ‚ihres‘ Unternehmens tragen.“²⁰² Mit dieser Feststellung hat Isabelle Graw, wie ich finde, vollkommen recht: In der Realität ist es stets so, dass die Autorschaft dem Künstler alleine gebührt, oder wie bei folgenden Beispielen, zusätzlich noch seinem „Unternehmen“:

Andy Warhol, Takashi Murakami, Jeff Koons und Damien Hirst *spielen*, wie in **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity** beschrieben, bewusst provokant mit dem Begriff von Autorschaft, indem die Art und Weise, wie sie Kunst produzieren, mit der gängigen Praxis wirtschaftlicher Unternehmen mit vielen Mitarbeitern und Spezialisten vergleichbar ist. Dennoch ist jeder dieser Künstler sehr darauf bedacht, dass er als alleiniges *Künstler-Genie* wahrgenommen wird, wie es schon Warhol beispielhaft formuliert hatte: „*Mir gefällt es, wenn die Leute, die für mich arbeiten, eigene Ideen einbringen, damit's nicht langweilig wird [...]. Ich lasse mich gerne mal ein bißchen einwickeln, aber nicht ganz in die Tasche stecken.*“²⁰³ Kunstwerke von Murakami, Koons oder Hirst entstehen – auch wenn von Mitarbeitern, Assistenten oder Kunstproduktionsfirmen ausgeführt – immer unter genauer Anleitung und Beobachtung. Murakami ist weiters sehr darauf bedacht, dass seine Urheberrechte gewahrt sind, indem er ganz genau die Verbreitung seiner Produkte kontrolliert. Für Ausstellungen, Publikationen und Veröffentlichungen gibt es penible Verträge und Vereinbarungen, unter anderem, dass Takashi Murakami „*in allen Belangen das letzte Wort hat.*“²⁰⁴

Indem sich Künstler wie Warhol, Murakami, Koons oder Hirst zusätzlich noch als *Stars* oder *Celebrities* inszenieren und sich auf diese Weise ebenfalls sehr erfolgreich vermarkten, fügen sie meiner Meinung nach ihrer Autorschaft als Künstler noch die Facette des Berühmtseins hinzu.

²⁰² zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2008, S. 29.

²⁰³ zit. n. Andy Warhol, in: Warhol 1975/1991, S. 103.

²⁰⁴ Thornton 2010, S. 249.

4.2. Loslösung von singulärer Autorschaft und Genie-Begriff im Künstlerkollektiv?

Mit Walter Gropius, Begründer des Bauhaus, und George Maciunas, Mentor der Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre, möchte ich zwei historische Beispiele anführen, in denen die idealistische Vorstellung von der Auf- und Loslösung des Genie- und Autorschaftsbegriffs gescheitert ist:

Walter Gropius hatte die Vision einer kollektiven künstlerischen Produktion mit dem Ziel einer „*neuen Gemeinschaftlichkeit im Schöpfungstum*.“ Sein Vorbild war die mittelalterliche Kathedrale, welche die soziale und geistige Einheit innerhalb der Gesellschaft begründete und die mit ihrem Bauhüttenprinzip, das als Inbegriff kollektiver Leistung galt, „*exemplarisch den [von Gropius] angestrebten gesellschaftlichen Prozess*“²⁰⁵ symbolisierte.²⁰⁶ Die Bauhütte des Mittelalters war für Gropius das Ideal der Zusammenarbeit und Gemeinschaft, da in ihr ein organisiertes Arbeiten von Architekten, Steinmetzen, Malern, Handwerkern und Arbeitern stattgefunden hatte.²⁰⁷ Paradox ist allerdings, dass die Figur des Architekten die wichtigste Position einnahm. Wie Verena Krieger in *Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern* (2003) feststellt, galt das „[...] *kollektive Moment [...] allein für die namenlosen Handwerker und Arbeiter*.“²⁰⁸

Gropius, der die mittelalterliche Form der Bauhütte modifizieren und auf die Verhältnisse der Moderne übertragen wollte, erreichte statt wirklicher Arbeitsteilung eher freundschaftliche Konstellationen, die an Bünde erinnerten, die sie wiederum abhoben von der restlichen Gesellschaft. Ein wirkliches Negieren des Genie-Begriffs wurde nicht erreicht.²⁰⁹

Auch George Maciunas, der Begründer der Fluxus-Bewegung, wollte das Künstler-Individuum aufheben. Eine Organisation, die alle Urheberrechte übertragen bekommt und deren Name über allen Werken steht, sollte gegründet werden, der einzelne Künstler werde weder signieren, noch in Erscheinung treten. Seine Forderungen begründete Maciunas damit, dass Künstler immer arbeitsteilig im geistigen Sinne gearbeitet hätten – alleine durch bewusste oder unbewusste Rückgriffe in die Vergangenheit.

Maciunas Überlegungen entpuppten sich als utopische, nicht durchsetzbare Gedanken. Keiner seiner Künstlerkollegen war bereit, auf seine Identität als Künstler und auf den individuellen,

²⁰⁵ zit. n. Verena Krieger, in: Krieger 2003, S. 128.

²⁰⁶ Krieger 2003, S. 127f.

²⁰⁷ Claussen 1986, S. 32ff.

²⁰⁸ zit. n. Verena Krieger, in: Krieger 2003, S. 129.

²⁰⁹ Ullrich 2003a, S. 132.

kommerziellen Output zu verzichten.²¹⁰ Wie in **2.1. Künstler-Kollaborationen: Kollektive** erläutert, funktioniert kollektive Autorschaft – allerdings nur dann, wenn es sich, wie von Maria Lind formuliert, um eine bewusste Entscheidung der Künstler handelt. Im Fall der Fluxus-Bewegung war der einzige, der Fluxus als eine Form von Kollektiv betrachtet hatte, Maciunas selbst.

In vielen Künstlerkollektiven heutzutage geht es um eine Loslösung, um ein Negieren des Begriffs der singulären Autorschaft, indem Kreativität gemeinsam, als sozialer Prozess – mitunter andere als nur künstlerische Disziplinen miteinbeziehend – stattfindet. Infolgedessen wird die Identität der einzelnen Mitglieder oft verschleiert – nicht selten als Protest gegen den kommerziellen Kunstmarkt. Laut Tom Holert herrscht in diesem immer noch ein starker Hang zu individueller Autorschaft und Signatur. Damit sind nicht nur Galerien, Auktionshäuser oder Sammler gemeint, sondern ebenso nicht-kommerzielle Institutionen.²¹¹ Isabelle Graw stellt fest, dass „Die Signatur [...] nach wie vor der Ort [ist], der für die Intaktheit des Originalitätsversprechens bürgt.“²¹² Manche Künstler verzichten aus Prinzip auf die Signatur – als Beispiele nenne ich Gedi Sibony oder Jimmie Durham. Hier übernimmt die Galerie mit den von ihr ausgestellten Zertifikaten das Originalitätsversprechen. Diese Zertifikate müssen das Werk auch bei mehrfachem Wiederverkauf begleiten.

Dass Künstlerkollektive als Reaktion auf den genuinen *Celebrity*-Künstler entstehen,²¹³ mag in manchen Fällen zutreffen, ist aber, wie ich finde, nicht zu verallgemeinern in Anbetracht der Tatsache, dass die in **2.1. Künstler-Kollaborationen: Kollektive** beschriebenen *Reena Spaulings*, *Bernadette Corporation*, *Claire Fontaine*, *Chicks on Speed* oder *BHQF* extrem hip sind und durch ihr Auftreten, ihre Anonymität oder interessante Namensgebung, faszinierend und höchst erfolgreich sind – auch auf dem kommerziellen Kunstmarkt. Genau diese Praktiken sind es, die innerhalb der letzten Jahre oft im Gegenteil resultierten, wie Merlin Carpenter erläutert: „*The collective defences of the 90s – primarily related to secrecy, anti-media strategies and having no public relations, had now become what the media and PR industries cried out for. Non-PR became the new PR.*“²¹⁴

²¹⁰ Ullrich 2003a, S. 138ff.

²¹¹ Holert, Bizumic 2011, S. 8.

²¹² zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2008, S. 29.

²¹³ Frenzel 2011, S. 16.

²¹⁴ zit. n. Merlin Carpenter, in: Carpenter 2008, S. 79.

4.3. Die Würdigung von Helfern und Kunstproduktionsfirmen – die Autorschaft bleibt beim Künstler

Immer wieder kommt es vor, dass Künstler ihren Helfern offiziell danken: Robert Longo listete Anfang der 1980er Jahre alle Beteiligten auf, die ihm bei einer Ausstellung assistiert hatten. Dies wurde als radikales Statement gesehen, er versetzte sich damit in die Rolle vergleichbar eines Filmregisseurs. Das Konzept lag in seiner Hand, und er delegierte an seine Mitarbeiter. Ebenso verwiesen Robert Rauschenberg oder Hans Haacke immer wieder auf ihre Mitarbeiter. Sol LeWitt (vgl. **2.2.1. Herstellen nach Plänen – ein historischer Rückblick zu *Minimal Art* und Konzeptkunst**) gab neben seinen Wandzeichnungen immer an, wer sie ausgeführt hatte. Für Angela Bulloch ist es selbstverständlich, alle involvierten Personen anzuführen, vor allem in Publikationen.²¹⁵ Takashi Murakami lässt alle Mitarbeiter, die an einem Kunstwerk beteiligt sind, auf der Rückseite signieren, was in manchen Fällen bis zu 35 (!) Unterschriften ergibt.²¹⁶

mixedmedia berlin wird zwar auch von manchen Künstlern dankend in Publikationen erwähnt, meistens sprechen Künstler über ihre Kunstproduktionsfirmen allerdings nicht.²¹⁷ *Saygel & Schreiber* hingegen, die sich als Dienstleister von Künstlern sehen, die ihnen bei der Realisierung von Ideen beratend zur Seite stehen,²¹⁸ werden, wie ich im Kapitel **7.1.2. Kunstproduktionsfirmen** von Cosima von Bonin näher ausführe, von dieser Künstlerin besonders hervorgehoben. Dennoch steht die alleinige Autorschaft Cosima von Bonins außer Frage.

Ich war erstaunt zu erfahren, dass der Künstler Richard Deacon mit seiner Kunstproduktionsfirma eine spezielle Abmachung hat, wie in *The Art of not making. The new Artist/Artisan Relationship* (2011) von Michael Petry geschildert:²¹⁹ „[...] with Matthew Perry [...] we have agreed on a phrase ‚In association with Matthew Perry Studio‘ as testament to his input, together with an agreed percentage (additional to payments) of any sale. [...] I remain clear all the time that it is my sculpture.“²²⁰ Meinen Recherchen zufolge handelt es sich bei Deacon um eine absolute Ausnahme – mir ist kein Künstler je untergekommen, der

²¹⁵ Kuo 2007b, S. 358f.

²¹⁶ Thornton 2010, S. 234.

²¹⁷ Diese Informationen beruhen auf einem Interview mit Thomas Huesmann und Uwe Schwarzer von *mixedmedia berlin*, das von der Verfasserin am 16.07.2010 in Berlin geführt wurde.

²¹⁸ Diese Informationen beruhen auf einem Interview mit Lorenz Schreiber von *Saygel & Schreiber*, das von der Verfasserin am 15.07.2010 in Berlin geführt wurde.

²¹⁹ Petry 2011, S. 188.

²²⁰ zit. n. *Richard Deacon*, in: Petry 2011, S. 188.

zusätzlich zu dem üblichen Honorar die Kunstproduktionsfirma mit einem prozentuellen Anteil der verkauften Arbeit beteiligt!

Immer wieder kommt es vor, dass Menschen, die in den unterschiedlichen Stadien bei der Entstehung eines Kunstwerkes mitarbeiten, anschließend den Versuch unternehmen, mehr Profit als das ihnen zustehende Honorar heraus zu schlagen. Fotografen, Models, Bildhauer, Computerprogrammierer, sogar Künstlerassistenten haben schon versucht, Jahre später den Künstler oder seine Galerie zu klagen, in der Hoffnung, am Marktwert des fertigen Kunstwerks mitverdienen zu können. Meist hoffnungslos, da das ungeschriebene Gesetz gilt, dass der Künstler alleine der Urheber des Kunstwerks ist und daher alle Autorschaft ihm gebührt. Berühmtes Beispiel: Der renommierte Kunstsammler Graf Panza und ACE Gallery in Los Angeles bauten Skulpturen Donald Judds nach Originalzeichnungen des Künstlers nach. Der Künstler verweigerte die Autorisierung und Zustimmung zu den entstandenen Arbeiten und somit galten diese als wertlos.²²¹

Im skurrilen Fall der Kaugummibilder des Künstlers Francois Morellet wurde die Klage einer ehemaligen Kunststudentin zurückgewiesen, die im Sommer 2010 die Kunstwerke in einer Ausstellung wieder sah. Sie wollte die Urheberschaft auf die Werke klagen, da sie damals, Anfang der 1970er Jahre, die Kaugummis nicht wie vom Künstler vorgesehen zerkaut, sondern nur angebissen hatte. Auch bei der Anordnung auf die Leinwand habe sie sich nicht genau an die Vorgaben des Künstlers gehalten.²²² Ihre Klage wurde abgewiesen, Urheber der Bilder bleibt weiterhin Francois Morellet.²²³

4.4. Multiple Autorschaft – Boris Groys

In *Art Power* (2008) erklärt Boris Groys, dass sich in jüngster Zeit in Ausstellungen die Rolle des Künstlers und seine Autorschaft einem Wandel unterzogen hat, die bis dato noch nicht ausreichend analysiert worden sei. Groys ist der Meinung, dass zur vormals alleinigen Autorschaft eines Künstlers folgende Faktoren hinzugekommen sind:²²⁴

- Ready-mades, die von Künstlern verwendet werden

²²¹ Kuo 2007b, S. 357f.

²²² o.A. 2010 (Francois Morellet)

²²³ Walter 2010.

²²⁴ Groys 2008, S. 96f.

- Kuratoren, denen „*authorial responsibility*“ zukommt, indem sie Kunstwerke eines Künstlers auswählen
- Kommissionen, Stiftungen, Institutionen, die Kuratoren bestellen und finanzieren und damit schlussendlich zum Endresultat einer Ausstellung beitragen
- die Ausstellungsräumlichkeit, die durch ihre vorgegebene Architektur den kreativen Prozess eines Künstlers beeinflusst
- der Architekt eines Ausstellungsraumes, der von einem Komitee beauftragt worden ist und für die Architektur verantwortlich ist

„One could extend at will this list of authorial, artistic decisions that, taken together, result in an exhibition taking one form or another. [...] From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorships that combine, overlap, and intersect, without it being possible to reduce them to an individual, sovereign authorship.“²²⁵

Besonders interessiert mich an dieser Auflistung die Tatsache, dass Sponsoren, die, wie in **2.3. Künstler-Kollaborationen mit Unternehmen und Sponsoren** beschrieben, Einfluss ausüben und infolgedessen laut Groys zu *multipler Autorschaft* beitragen würden. Auch Galerien, die Kunstwerke für Künstler wie Jeff Koons oder Takashi Murakami vorfinanzieren (vgl. **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**), würden demnach zu Groys Begriffserklärung passen.

Boris Groys vergleicht die heutige Autorschaft in der Kunst, die sich aus oben genannten Faktoren zusammensetzt, mit der von Film, Musik und Theater, die sich aus Autoren, Komponisten, Direktoren, Schauspielern, Kameralen, Dirigenten und vor allem Produzenten zusammensetzt.²²⁶ Weiters hält er fest, dass sich unter diesem „*new regime of authorship*“ der Künstler nicht mehr nur durch seine Kunstwerke alleine auszeichnet, sondern ebenso durch seinen Lebenslauf mit wichtigen Ausstellungen und Projekten. Infolgedessen geschehe, dass „[...] *the attribution of authorship is seen as a convention used by the institution of art, the art market, and art critics to build up stars strategically and so to profit from them commercially.*“²²⁷

Mit diesem Zitat möchte ich den Kreis, in Rückblick auf das erste Kapitel, **1. Der Künstler als...**, schließen, und überleiten zum Hauptteil meiner Diplomarbeit:

²²⁵ zit. n. Boris Groys, in: Groys 2008, S. 97.

²²⁶ Groys 2008, S. 97.

²²⁷ zit. n. Boris Groys, in: Groys 2008, S. 96.

5. OLAFUR ELIASSON

Olafur Eliasson, 1967 mit isländischen Wurzeln in Kopenhagen geboren, arbeitet seit den 1990er Jahren grenzübergreifend zwischen Kunst, Wissenschaft und Natur. Er beschäftigt sich in seiner Arbeit mit menschlicher Wahrnehmung und den Grenzen dieser Wahrnehmung,²²⁸ indem er mit konstruierten Wasserfällen, Regenbögen, Wasser, Nebel, Eis, Hitze, Wind, Licht, Erde, Moos Erscheinungen von Natur evoziert.²²⁹

Eliasson ist wichtig, dass Kunst Fragen aufwirft: soziale, politische, ökologische, ästhetische und ethische.²³⁰ Ebenso soll sie Denkprozesse und Diskurse auslösen, Emotionen hervorrufen und dazu beitragen, dass man die Welt mit anderen Augen sehen lernt. Durch die breit gefächerten Gebiete, die er in seiner Kunst abdeckt und den vielen Berührungspunkten zwischen Technik, Wissenschaft, Ästhetik und Design erreicht der Künstler nicht selten interessierte Unternehmen, Firmen oder Industrielle, die seine Projekte finanzieren oder auch bei ihm in Auftrag geben.²³¹

Die frühe Arbeit *Beauty* (1993), (Abb. 50) ist – obwohl beinahe 20 Jahre alt – in meinen Augen immer noch beispielhaft für die Kunst Olafur Eliassons:

Man betritt einen abgedunkelten Raum, an der Decke ist ein perforierter Gummischlauch montiert. Aus diesem spritzen kleine Wassertropfen, die sich in Sekundenschnelle in Dunst auflösen, eine Lichtquelle beleuchtet das Ganze. Der Besucher nimmt einen beweglichen, farblich changierenden *Wandteppich* aus pausenlos sich veränderndem Dunst wahr, manchmal glaubt man sogar dreidimensionale Gebilde zu erkennen, die sich im selben Moment wieder auflösen und in Neues verwandeln. Aus einem bestimmten Betrachtungswinkel erblickt man einen Regenbogen.

Eliassons Arbeiten sind meist aus einfachsten Mitteln hergestellt. Alles, woraus die Installation und Konstruktion *Beauty* besteht – Wasser, Gummi, Leuchtkörper, Räumlichkeit – wird sichtbar gelassen, durchschaubar gemacht. Er legt immer die Technik offen, es gibt keine Geheimnisse darüber, wie die Arbeit entstanden ist.

Durch das Nachahmen und Präsentieren von Naturphänomenen will Eliasson beim Betrachter „ein Wechselbad aus rationalen Überlegungen und spontanen Gefühlen“²³² hervorrufen, seine Wahrnehmung herausfordern, allgemein die Erwartungshaltung an die

²²⁸ Schneider 2006, S. 4.

²²⁹ Spiegl 2001, S. 13.

²³⁰ Eliasson 2008a, S. 6.

²³¹ Ursprung 2008, S. 23, 27.

²³² zit. n. Yilmaz Dziewior, in: Dziewior 2001a, S. 43.

Kunst verändern²³³ und einladen, das Verhältnis zu Natur und Technik reflektierend zu hinterfragen.

Jessica Morgan zieht Parallelen zwischen dem Werk Eliassons und der traditionellen Landschaftsgestaltung. Bei beiden geht es um eine künstliche Darstellung der Natur, deren Höhepunkt in den Gewächshäusern des 19. Jahrhunderts, die „importierte Natur in geschlossenen Räumen präsentierten“ kulminiert. Nicht nur Eliasson arbeitet mit einem Team aus Wissenschaftlern, um spezielle Arbeiten wie Regenbögen, Mooswände oder Wasserfälle für Ausstellungen entwickeln zu können, auch traditionelle Parkanlagen wie der *Englische Garten* des 18. Jahrhunderts konnte nur durch technische und wissenschaftliche Experimente und Forschungen entstehen.²³⁴

5.1. Studio Olafur Eliasson

„[...] *outsourcing, collaborating, protoyping, fabricating, experimenting, representing, exhibiting, publishing* [...]“²³⁵

1995 zog Olafur Eliasson nach Berlin, arbeitete zuerst alleine, dann mit zwei oder drei Assistenten, bis er im Jahr 2002 ein 15 000 qm großes Studio – eine ehemalige Lagerhalle neben dem Hamburger Bahnhof – bezog.²³⁶ Mittlerweile forscht, experimentiert und arbeitet der Künstler ähnlich wie in einem Laboratorium mit einem Team von Architekten, Wissenschaftlern, Technikern, Handwerkern, Elektrikern, Tischlern, Möbelbauern, Bühnenbildnern, Lichtplanern, Modellbauern, Kunsthistorikern, Köchen und Künstlern in einem neuen Studio – einem früheren Brauereigebäude – am Prenzlauer Berg.²³⁷ Eliasson bezeichnet sein Studio als „*Ideenfabrik*“.²³⁸ Er hat zirka 45 Mitarbeiter, einige sind seit vielen Jahren, manche nur kurzfristig für spezifische Projekte angestellt. Philip Ursprung verfasste einen Text in der umfangreichen und gigantischen – auch das Format und Gewicht betreffend – von Eliasson herausgegebenen Publikation *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008), (Abb. 51) und beschreibt darin die Atmosphäre im Atelier folgendermaßen:

²³³ Holzwarth 2008, S. 148.

²³⁴ Morgan 2002, S. 44f.

²³⁵ zit. n. *Caroline A. Jones*, in: Jones 2007, S. 324.

²³⁶ Ursprung 2008, S. 20.

²³⁷ Kuhn 2010.

²³⁸ Obrist 2008, S. 80.

„[...] entspannt, professionell und arbeitsam. [...] Meistens geht es hier so hektisch zu wie in einer kleinen Stadt.“²³⁹

In der Werkstatt werden von den Mitarbeitern Installationen aufgebaut, getestet, wieder abgebaut, untersucht, verändert, Lichtexperimente durchgeführt, gelötet, geschweißt und geschreinert. Es geht nicht darum, so schnell wie möglich endgültige Ergebnisse zu erzielen. Oft sind die Projekte langfristig angelegt, um eine Dynamik des Experiments herzustellen oder verschiedene Varianten zu sehen, die künftig auch in anderen Projekten zur Anwendung kommen könnten.

Acht Architekten arbeiten teilweise schon seit Jahren für Olafur Eliasson, unter anderem Sebastian Behmann und Einar Thorsteinn. Eliasson ist der Konzept- und Ideengeber, für die Architekten gilt es dann, selbstständig an diesen Ideen zu forschen, sie weiterzuentwickeln und neue zu entwerfen. Der Künstler lässt sich anschließend Vorschläge zeigen und wählt jene aus, an die weiterhin angeknüpft werden soll.²⁴⁰ Durch die Zusammenarbeit mit Architekten möchte Eliasson nicht Kunst und Architektur in Konkurrenz setzen, sondern vielmehr die traditionellen Grenzen dieser beiden Disziplinen überschreiten und dadurch Möglichkeiten und Horizonte erweitern.²⁴¹

In vielen seiner Ausstellungen präsentiert Olafur Eliasson die Arbeit *Model Room* (ab 2003), die das gemeinsame Forschen und Arbeiten mit Einar Thorsteinn zeigt: Modelle und Lehrmodelle, Prototypen, Studien in unterschiedlichen Größen (Abb. 52). *Model Room* ist als wachsende Sammlung zu verstehen, die immer wieder ergänzt wird durch neuere Forschungen und Ergebnisse.

Mit dem Architekten Kjetil Thorsen vom norwegischen Architekturbüro Snohetta entwickelte Eliasson den *Serpentine Gallery Pavilion* (2007) in London, der durch fertig gekaufte Low-Tech-Materialien und sehr begrenzten Mitteln entstand (Abb. 53).

The weather project (2003), (Abb. 54) – Eliassons vielbeachtete Präsentation in der Turbinenhalle der Tate Modern in London – wurde vom Studio Olafur Eliasson im Berliner Atelier geplant und vorfabriziert und vor Ort nur noch installiert.

Neben Büro und Sekretariat gibt es ein Archiv, in dem alle Projekte gesammelt und gespeichert werden, um den Mitarbeitern bei weiteren Ausstellungsvorbereitungen zur Verfügung zu stehen.²⁴²

²³⁹ zit. n. Philip Ursprung, in: Ursprung 2008, S. 20.

²⁴⁰ Ursprung 2008, S. 20-29.

²⁴¹ Eliasson 2008a, S. 50.

²⁴² Ursprung 2008, S. 20, 29, 78-83, 162f.

Das Studio ist kein in sich geschlossener Ort. Immer wieder wächst es über seinen Berliner Standort hinaus, wenn etwa mit Leuten zusammengearbeitet wird, die wiederum Arbeiten extern in Auftrag geben. *mixedmedia berlin* (vgl. **2.2. Der Künstler als Kunde: Kunstproduktionsfirmen**) beispielsweise arbeiten von Zeit zu Zeit für Olafur Eliasson. Oft werden spezielle Stahlfirmen in Süddeutschland oder Tischler in der Schweiz beauftragt.²⁴³ Ebenso gibt es einen äußeren Kreis von Menschen, die nicht unmittelbar im Studio mitarbeiten und dennoch Einfluss ausüben.²⁴⁴ Gemeinsam mit dem Wissenschaftler Luc Steels, Direktor des Sony Computer Science Laboratory in Paris, setzte Eliasson künstliche Intelligenz in *Look into the box* (2002) als räumliche Installation um (Abb. 55). Mit Boris Oicherman, einem israelischen Spezialisten für Farbwahrnehmung, entstand *Your uncertainty of colour matching experiment* (2006), (Abb. 56).²⁴⁵

5.1.1. Kollaboration im Studio Olafur Eliasson

Olafur Eliasson ist durch die Arbeit mit seinem Studio der bekannteste zeitgenössische Künstler, der sich offensichtlicher, kollaborativer Praktiken bedient. Alleine der Titel der Publikation *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008) verweist darauf. Er überschreitet die Grenzen des herkömmlichen Künstler- und Kunstbegriffs, indem er mit anderen Experten verschiedenster Disziplinen zusammenarbeitet und von ihrem Potential profitiert – Eliasson benennt dies folgendermaßen:

„Meine Leute sind für mich wie eine Brille, durch die ich die Welt besser sehen kann.“²⁴⁶

Er als Künstler möchte bewusst nicht der einzige Ideenbringer sein.²⁴⁷ Das Team spielt eine wichtige Rolle für die Entstehung der Kunstwerke, nur durch diese Konstellationen können viele der ambitionierten Ideen umgesetzt werden.²⁴⁸ Die Dauerinstallation *Umschreibung* (2004) im Atrium eines Bürohauses in München mit seinen beiden helixartig ineinander

²⁴³ Jones 2007, S. 322.

²⁴⁴ Eliasson 2008a, S. 366.

²⁴⁵ Ursprung 2008, S. 482-487.

²⁴⁶ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Lösel 2008.

²⁴⁷ Ullrich 2009a, S. 83.

²⁴⁸ Holzwarth 2008, S. 148-151.

verschränkten Wendeltreppen, die nur auf einem Punkt aufrufen, ist beispielsweise einem ausgeklügelten Ingenieurwissen zu verdanken (Abb. 57).²⁴⁹

In *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008) steht die Hervorhebung des Kollaborativen an erster Stelle: Man sieht die Mitarbeiter beim gemeinsamen Mittagessen (Abb. 58) und beim Arbeiten in den Werkstätten, im Anhang findet sich eine Tabelle mit einer chronologischen Auflistung aller Mitarbeiter und ehemaligen Mitarbeiter.²⁵⁰ Ebenso wird in anderen Publikationen des Künstlers dem Studio im Vorwort gedankt, oft werden alle beteiligten Namen einzeln angeführt.

Die Arbeiten sind kollaborative Projekte, und genau das wird allen Beteiligten vermittelt. Eliasson verlangt von seinen Mitarbeitern, sich aktiv einzubringen und zwar in den verschiedensten Bereichen.²⁵¹ Über seine Mitarbeiter sagt der Künstler: „[...] *dass ich mir ein großes Maß an Mitverantwortlichkeit wünsche; jeder sollte sich verantwortlich fühlen, für das, was er oder sie tut.*“²⁵² Gleichzeitig hält Eliasson sehr bestimmt fest: „*Die Schlüsselfragen der künstlerischen Entscheidungsfindung behalte ich mir letztendlich selbst vor.*“²⁵³

Georg Diez nennt das Studio von Eliasson eine „*postmoderne Kunstmanufaktur*“, und beobachtet bei seinem Besuch im Jahr 2007 einen freundschaftlichen, fast familiären Umgang untereinander, der jedoch nicht darin resultiert, dass es „*deswegen demokratisch zuginge.*“ Für Eliasson bedeutet Demokratie nämlich „[...] *die Verteilung von Verantwortung, aber nicht die Verteilung von Macht.*“²⁵⁴

5.1.2. Kollaboration – Autorschaft

Die Autorschaft ist ganz klar ausschließlich auf die Person, auf den Künstler Olafur Eliasson beschränkt. Das unterscheidet seine künstlerische Praxis von der eines Künstlerkollektivs mit verschiedenen, gleichberechtigten Mitgliedern (vgl. **2.1. Künstler-Kollaborationen:**

²⁴⁹ Ursprung 2008, S. 278f.

²⁵⁰ Eliasson 2008a, S. 520.

²⁵¹ Ursprung 2008, S. 31.

²⁵² zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Eliasson 2008a, S. 366.

²⁵³ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Eliasson 2008a, S. 366.

²⁵⁴ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Diez 2007.

Kollektive). Bei Eliasson geht es weder um die Auflösung des Individuums, noch um ein Negieren des klassischen Künstlergeniebegriffs. Dennoch präsentiert und thematisiert Eliasson seine Mitarbeiter und Helfer, indem er sie in Ausstellungen, Publikationen und Katalogen auflistet und immer wieder ihre Wichtigkeit betont. Vergleicht man Fotos, die von Eliasson in *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008) zur Dokumentation gemacht werden, erkennt man, dass er immer, selbst Hand anlegend, mitten unter seinen Mitarbeitern zu finden ist. Er inszeniert sich nie offensichtlich als Hauptakteur, wie das beispielsweise Damien Hirst bei der Dokumentation von *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), (Abb. 46) macht.²⁵⁵ Olafur Eliasson steht nicht wie Hirst nur als Beobachter unter seinen Mitarbeitern, während diese die Arbeit ausführen – zu sehen in Hirsts jüngster Publikation *For the Love of God. The Making of the Diamond Scull* (2007), (Abb. 42) (vgl. **3.3.1. Der Status des Künstlers bei Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks**). Aus meiner eigenen Beobachtung während meines Praktikums im MoMA (New York) weiß ich, dass Eliasson während des gesamten Ausstellungsaufbaus von *Take your time: Olafur Eliasson* (2008) selbst wochenlang überall mitarbeitete, ebenfalls einen Schutzanzug anhatte und genauso wie wir mittags in der Kantine in der Schlange stand und auf sein Essen wartete.

Vielleicht könnte man Eliassons Studiopraxis vergleichen mit der Arbeit eines Filmregisseurs, der über Jahre ein konstantes Team von Leuten aufbaut. Für die verschiedenen Projekte holt er sich zusätzliche Experten. Der Regisseur kann sich nach einer gelungenen Produktion mit den Mitgliedern seines Teams, deren Namen nicht im Verborgenen bleiben, rühmen – die *prominenteste* Person ist und bleibt, außer vielleicht einem berühmten Schauspieler, immer noch er selbst.

5.2. Ausstellungen

In seinen Ausstellungen ist die Kollaboration mit einem Kurator oder einem Team von Kuratoren wichtig für Olafur Eliasson, da er sich auch außerhalb seines Studios mit Experten austauschen und Meinungen von Fachleuten einholen möchte:²⁵⁶

²⁵⁵ Lange-Berndt 2000, S. 168f., 173.

²⁵⁶ Obrist 2008, S. 36.

*„Ich finde es schwierig, das Potenzial eines Objekts zu erkennen, wenn ich alleine bin, weil Objekte ein soziales Konstrukt sind. [...] sobald ein anderer dabei ist, fange ich an, mich dafür zu interessieren und bilde mir eine Meinung.“*²⁵⁷

Für seine zahlreichen Ausstellungen in großen Museen und Institutionen weltweit kombiniert Eliasson bereits bestehende Werke mit Installationen, die eigens für den jeweiligen Ausstellungsort entwickelt werden. Ziel ist es, eine Art Parcours für den Besucher zu schaffen, der diesem verschiedene Betrachtungsmöglichkeiten der künstlerischen Arbeiten anbietet und unterschiedliche Verständnisarten aufzeigt, weil für Eliasson ²⁵⁸ „[...] der Rundgang des Besuchers als ganzheitliche Erfahrung wichtiger ist als die einzelnen Momente.“²⁵⁹

Für die Ausstellung *The Mediated Motion* im Kunsthaus Bregenz (2001) nahm Olafur Eliasson nicht nur Bezug auf Peter Zumthors Architektur und die ökonomische und ökologische Bauweise des Gebäudes,²⁶⁰ sondern arbeitete auch eng mit dem auf interdisziplinäre Gemeinschaftsprojekte spezialisierten Landschaftsarchitekten Günther Vogt zusammen. Resultat waren vier Ebenen mit unterschiedlichen Landschaften, die mittels der Begehung durch das Gebäude als Gesamtheit wahrgenommen wurden: Pilzbewachsene Baumstämme im Erdgeschoss, im ersten Stock führte ein Holzsteg über eine von Wasserlinsen bedeckte Wasseroberfläche, eine kaum merkbar hügelige Landschaft aus gestampfter Erde befand sich im zweiten Stock, und das oberste Geschoß war ein nebelverhangener Raum, durch den der Besucher mittels Hängebrücke wandern konnte (Abb. 59).²⁶¹

Die Wasserlinsen des ersten Stocks hatten kleine grüne Blättchen, die sich durch die Fotosynthese – dank des natürlichen Einfalls von Tageslicht ins Museum – rasch vermehren konnten. Mit der Dauer der Ausstellung veränderten sie sich zu einem dichten grünen Teppich. Das Wetter war somit Teil der Ausstellung, genauso wie die verschiedenen atmosphärischen Empfindungen der Besucher beim Durchwandern der Räume, je nachdem ob gerade Wolken am Gebäude vorbeizogen oder die Sonne darauf schien, dazu gehörten.²⁶²

²⁵⁷ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Eliasson 2008a, S. 367.

²⁵⁸ Morgan 2002, S. 43.

²⁵⁹ zit. n. *Jessica Morgan*, in: Morgan 2002, S. 43.

²⁶⁰ Spiegl 2001, S. 25.

²⁶¹ Morgan 2002, S. 45.

²⁶² Sagmeister 2001, S. 43f.

5.3. Der Betrachter

"[...] *the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.*"²⁶³

Dieses bekannte Zitat von Marcel Duchamp – eigentlich überflüssig zu erwähnen, da es auf jede Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter zutrifft – hat bei Olafur Eliasson verstärkte Bedeutung. Nicht nur die Arbeit innerhalb des Studios ist Teil seiner künstlerischen Praxis, der Betrachter spielt zusätzlich eine wichtige partizipatorische Rolle, wie folgendes Zitat des Künstlers belegt:²⁶⁴

*„I think my medium is people.“*²⁶⁵

Eliasson betont immer wieder den Betrachter als Koproduzenten seiner Arbeiten. Durch sein Sehen, Denken, Folgern findet das Kunstwerk erst seine Vollendung, sein Zweck ist erfüllt. Die Titel vieler Arbeiten sind oft zusätzlich als Appell oder Gebrauchsanweisung zu verstehen:

Your circumspection disclosed (1999)

Your windless arrangement (1997)

Your spiral view (2002)

Your sun machine (1997)

Der Betrachter soll die Arbeiten aus seiner eigenen Sichtweise, seinen Erfahrungen und seinem Background, sehen und verstehen.²⁶⁶ Einen Appell an das Publikum richtet Eliasson auch in *Your mobile expectations, BMW H2R project* (2007), (Abb. 60), einem von Karosserie und jeglichen Blechteilen befreiten Auto in einer Hülle aus Eis:

„By making explicit our physical energy consumption, I want to shift the focus from the car as an object to us as consumers. Hopefully, the car industry will meet the present-day

²⁶³ zit. n. Marcel Duchamp, in: Duchamp 1959, S. 78.

²⁶⁴ Obrist 2008, S. 66.

²⁶⁵ zit. n. Olafur Eliasson, in: Obrist 2008, S. 41.

²⁶⁶ Ursprung 2008, S. 27.

*challenges, but ultimately it is the consumer's responsibility. It is not solely the car that pollutes, but the people driving it.*²⁶⁷

Für *The weather project* (2003) wurden die Mitarbeiter der Tate Modern eingebunden in die Realisierung des Projekts. Im Vorfeld der Vorbereitungen erhielten diese Fragebögen mit Sätzen wie:

„Hat ein Wetterphänomen je zu einer dramatischen Wende in Ihrem Leben geführt?“

„Glauben Sie, dass Ihre Geduld anderen gegenüber vom Wetter abhängt?“

„Inwieweit sind Sie sich des Wetters außerhalb Ihres Arbeitsplatzes bewusst?“

Die Ergebnisse dieser Umfrage bildeten einen gleichberechtigten Teil im Ausstellungskatalog wie Artikel über ungewöhnliche Wetterphänomene, meteorologische Statistiken und Aufsätze zum Thema Wetter, Zeit und Raum.²⁶⁸

Ebenso waren die Besucher der Ausstellung essentieller Part des Konzepts: der Boden war mit Sand aufgeschüttet, die Menschen veranstalteten Picknicks, Fremde trafen so aufeinander (Abb. 54). Niklas Maak nannte es „[...] *die lautlose Variante einer Techno-Party: Ein von Lichteffekten überwältigtes Kollektiv im Kunstnebel.*“²⁶⁹ Olafur Eliasson Ziel war erreicht:

*„Visitors made the place.“*²⁷⁰

Olafur Eliasson arbeitet immer wieder außerhalb des traditionellen *White Cube* oder Kunstkontext, oft realisiert er Projekte für den öffentlichen Raum. Dabei geht es ihm um die Menschen, die im täglichen Leben nichts mit Kunst zu tun haben und keinerlei künstlerische Vorbildung besitzen.²⁷¹

2005 fand in Tirana, Albanien, *The collectivity project* statt, bei dem Eliasson die Bewohner einlud, die Zukunftsstadt ihrer Träume und Visionen zu errichten. Dafür standen drei Tonnen weißer Lego-Steine auf einem öffentlichen Platz in der Stadt bereit (Abb. 61).²⁷²

Für das Projekt *Green River* (1998-2001), das in fünf Städten – Bremen, Moss/Norwegen, Los Angeles, Stockholm, Tokio – stattfand, ließ Eliasson unangekündigt

²⁶⁷ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Eliasson 2008b, S. 20.

²⁶⁸ Ursprung 2008, S. 116-123.

²⁶⁹ zit. n. *Niklas Maak*, in: Maak 2010.

²⁷⁰ zit. n. *Doreen Massey*, in: Massey 2007, S. 78.

²⁷¹ Obrist 2008, S. 53.

²⁷² Ursprung 2008, S. 66f.

grüne Lebensmittelfarbe in den Fluss der jeweiligen Stadt laufen, um dann die Reaktionen der Menschen und der Öffentlichkeit abzuwarten (Abb. 62). In den Medienberichten der darauf folgenden Tage wurden Verschwörungstheorien laut. Olafur Eliasson wollte sich bis zum Ende nicht öffentlich zu dem Kunstwerk bekennen, um Platz für die Gedanken der Menschen zu lassen. Die verschiedenen Zeitungsartikel, Berichte und Meinungen, die zu *Green River* erschienen, wurden Teil des Kunstwerks.²⁷³

Ich bin nicht sicher, ob Eliassons *Green River*, in dem die öffentlichen Reaktionen Part des Projekts waren, heute, 2011, nachdem so viele ökologische Katastrophen weltweit passiert sind, nicht doch als zynisch empfunden werden könnten, ganz im Gegensatz zu Eliassons damaliger Intention.

5.3.1. Der Betrachter bei Olafur Eliasson und Nicolas Bourriaud

Interessanterweise geht es Eliasson in seiner Arbeit nie um Rückbezüge zur Kunstgeschichte, zu Bewegungen oder Stilen, wodurch er, meines Erachtens, eindeutig den Thesen von Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics* (1998/2002) entspricht: Beide, Künstler und Theoretiker, behandeln vielmehr die Beziehung, die durch das Kunstwerk zwischen Individuum und Gruppe, Künstler und Welt, Betrachter und Welt entsteht.²⁷⁴

Dem Betrachter, dem Endkonsumenten eines Kunstwerks von Eliasson kommt, wie schon von mir ausgeführt, ebenso wie dem Studio, eine wichtige, partizipative Rolle zu. Darin sehe ich eine Ähnlichkeit zu einer weiteren Feststellung von Bourriaud, die besagt, dass das zeitgenössische Kunstwerk nicht mehr nur auf seine endgültige materielle Form beschränkt ist, sondern als ein Agieren zwischen verschiedenen, partizipativen Akteuren zu sehen ist.²⁷⁵

„They [the artists] display and explore the process that leads to objects and meanings. The object is just a ‚happy ending‘ to the exhibition process.“²⁷⁶

Ich finde, dass auch die offen präsentierten zwischenmenschlichen Beziehungen, die in Meetings, Besprechungen oder Events seit den 1990er Jahren kennzeichnend sind für die

²⁷³ Obrist 2008, S. 12.

²⁷⁴ Krause-Wahl 2003, S. 105.

²⁷⁵ Bourriaud 1998/2002, S. 21, 43.

²⁷⁶ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 1998/2002, S. 54.

Produktion von Kunst – wie es Bourriaud formuliert²⁷⁷ – auf die künstlerische Praxis von Eliasson in seinem Studio, in seinem *Institut für Raumexperimente* (vgl. **5.5. Institut für Raumexperimente**), ebenso wie in seinem Umgang mit der Öffentlichkeit, dem Publikum und Konsumenten seiner Arbeiten zutreffen.

5.4. Spuren der Produktion

*„The overtness of the technical setup is typical of Eliasson’s art. There is no concealment of how the effects are produced. There are no secrets, just a fascinating optical phenomenon to behold.“*²⁷⁸

Olafur Eliasson ist bekannt für seine penible Arbeitsweise, die trotz der logistischen und technischen Schwierigkeiten immer oberstes Credo für ihn besitzt.²⁷⁹ Dennoch lässt er Spuren der Produktion in seinen Arbeiten sichtbar:

*„Meine Kunst ist keine Magie, sondern total durchschaubar, weil die Lampe mit im Raum ist.“*²⁸⁰

Diese Offenlegung der technischen Details soll zeigen, dass sie Teil eines größeren Ganzen, eines Prozesses sind. So sah man etwa bei *The weather project* (2003) am Ende der Halle der Tate Modern die Konstruktion der künstlichen Sonne, und von der letzten Etage blickte der Besucher auf die obere Seite des Spiegels (Abb. 63). Auch bei den Projekten *Waterfall* (1998-2008), (Abb. 64) oder *Reversed Waterfall* (1998-2008), (Abb. 65), die im Innen- oder Außenraum gezeigt werden können, soll der Betrachter Mechanismus und Technik erkennen können. Geräuschkulisse und Erscheinung lassen an einen echten Wasserfall denken.²⁸¹ Beim Betreten des Raumes von *Beauty* (1993) nimmt man den Wasserschlauch, ebenso wie die elektronische Lichtquelle, sofort wahr (Abb. 50). Alles, was die Installation ausmacht, nämlich die Tatsache, dass eine gewisse Konstellation von Licht und Wasser Farbe erzeugt, wird sichtbar gemacht.²⁸²

²⁷⁷ Bourriaud 1998/2002, S. 28.

²⁷⁸ zit. n. Daniel Birnbaum, in: Lee 2007b, S. 36.

²⁷⁹ Steinle, Weibel 2000, S. 12.

²⁸⁰ zit. n. Olafur Eliasson, in: Voss, Maak 2008.

²⁸¹ Ursprung 2008, S. 24ff, 116-123, 164-171.

²⁸² Birnbaum 2007, S. 132.

5.4.1. Entstehungsprozess – Endprodukt

„The production of knowledge may be more central to Eliasson's project than the production of objects themselves.“²⁸³

Caroline A. Jones findet, dass das Kunstobjekt bei Olafur Eliasson nur zu sehen ist in Zusammenhang mit den Vorarbeiten und Forschungen, ebenso wie mit den Diskursen innerhalb des Studios, die zur Entstehung beigetragen haben.²⁸⁴

„Diesen gesamten Ablauf könnte man demokratisch nennen, weil er so inklusiv ist: Auf produktive Weise bezieht er Zeit und Umfeld mit ein, um dem Werk eine Aktualität und Performativität zu verleihen, die ganz unmittelbar in der Welt verwurzelt ist.“²⁸⁵

Regelmäßig erscheint die Zeitschrift *TYT (Take Your Time)*, um die Ideen, Projekte oder Forschungen, an denen im Studio gearbeitet wird, die aber nicht in Ausstellungen realisiert werden, strukturiert zu erfassen und zu veröffentlichen. Für Eliasson ist *TYT* gleichbedeutend mit seinen Kunstwerken, er zieht sogar den Entstehungsprozess mancher Arbeiten dem Endprodukt vor. Auch spiegelt *TYT* sehr gut das kollaborative Zusammenarbeiten innerhalb des Studios wieder.²⁸⁶ Eliasson ist es ein besonderes Anliegen, in Publikationen die Art und Weise, wie gearbeitet wird, aufzuzeigen.²⁸⁷ Weitere Beispiele dafür sind, wie in den vorherigen Kapiteln erwähnt, *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008) oder der Katalog *Your mobile expectations, BMW H2R project* (2008).

Eliasson hebt die Bedeutung des Studios mit seinen Prozessen und Strukturen hervor, sein Atelier soll nicht nur als Schauplatz, an dem Kunstwerke hergestellt werden, wahrgenommen werden. Vielmehr geht es darin um die Wahrnehmung und Funktion von Kunst, um die Erkenntnis, dass ein Kunstwerk nicht nur für den *White Cube* produziert wird, „[...] sondern als etwas, das den Zusammenhang von Produktion und Rezeption, Handlungen, Entscheidungen, Versuchen und Misserfolgen überhaupt erst herstellt.“²⁸⁸

²⁸³ zit. n. Caroline A. Jones, in: Rothkopf 2007, S. 305.

²⁸⁴ Jones 2007, S. 319.

²⁸⁵ zit. n. Philip Ursprung, in: Eliasson 2008a, S. 114.

²⁸⁶ Ursprung 2008, S. 29.

²⁸⁷ Obrist 2008, S. 138f.

²⁸⁸ zit. n. Philip Ursprung, in: Ursprung 2008, S. 23.

Philip Ursprung sieht im Aufzeigen des Herstellungsprozesses der Arbeiten Olafur Eliassons und dem gleichzeitig stattfindenden, konstanten kritischen Hinterfragen, das mit wissenschaftlicher Forschung vergleichbar ist, die Zukunft der zeitgenössischen Kunst.²⁸⁹

Für Wolfgang Ullrich ist ein Künstler wie Olafur Eliasson ein „*Soziologe in eigener Sache*“, da er den Entstehungsprozess seiner Werke dokumentiert und offenlegt, wer aller beteiligt ist.²⁹⁰ Beatrice von Bismarck bezeichnet diese „*Selbstarchivierung*“, die viele zeitgenössische Künstler betreiben, als „*Teil einer künstlerischen Praxis*“.²⁹¹

Das Sichtbarmachen des Entstehungsprozesses der Kunstwerke bei Olafur Eliasson verweist auf die Arbeit im Studio mit all seinen Inputs von verschiedenen Seiten, es geht um ein Aufzeigen des Produktionsprozesses in seinen unterschiedlichen Stadien und Entwicklungsschritten, ebenso wie um ein Aufzeigen aller Mitarbeiter und Beteiligten. Insofern unterscheidet sich, wie ich finde, die Praxis Eliassons von der anderer Künstler, die mit vergleichbar riesigen Studios oder Kunstproduktionsfirmen arbeiten, dies aber weder zum Thema ihrer künstlerischen Praxis machen, noch ihren Mitarbeitern öffentlich danken.

Das Dokumentieren seiner Arbeit in Publikationen, Büchern und in *TYT*, das genaue Aufzeigen, wie ein Werk entsteht und welche verschiedenen Ideen, Phasen und Entwicklungen es durchmacht, ist, meiner Meinung nach, durchaus mit der Konzeptkunst und beispielsweise Sol LeWitt vergleichbar, für den die Planung wichtiger schien als das ausgeführte Kunstwerk (vgl. **2.2.1. Herstellen nach Plänen – ein historischer Rückblick zu Minimal Art und Konzeptkunst**). Ähnliches behauptet Eliasson, wenn auch aus anderen Gründen. Denn seine Arbeiten, und zwar die formal fertigen Kunstwerke, sind aus dem kommerziellen Kunstmarkt nicht wegzudenken.

5.5. Institut für Raumexperimente

2009 erhielt Olafur Eliasson eine Professur an der Universität der Künste Berlin und gründete im Zuge dessen zusätzlich das *Institut für Raumexperimente*²⁹² im obersten Geschoss seines Studiogebäudes. Es ist als transdisziplinäres Lehrkonzept,²⁹³ als Experiment für fünf Jahre gedacht, jedes Semester können sich Studenten aus der ganzen Welt bewerben, zwischen 15 und 20 werden ausgewählt. Eliasson geht es darum, seine Ideen und seine Arbeitsweise

²⁸⁹ Plodeck 2010, S. 325.

²⁹⁰ Ullrich 2009a, S. 82.

²⁹¹ Bismarck 2010, S. 177.

²⁹² www.raumexperimente.net/index.html

²⁹³ Nedo 2008.

auszuweiten in den Bereich der künstlerischen Ausbildung. Die hierarchische Wissensvermittlung, wie sie an vielen Kunstakademien stattfindet, ist für Eliasson einer der Beweggründe gewesen, das *Institut für Raumexperimente* ins Leben zu rufen:

*„Die unflexiblen Kategorien von ‚Lehrenden‘ und ‚Studierenden‘, die in einer abgeschotteten Umgebung arbeiten, sowie die grundsätzlich ungleich gewichteten Beziehungen zwischen beiden, haben den Studierenden Verantwortung abgenommen und sie von echter Arbeit im echten Leben distanziert.“*²⁹⁴

Wie in seinen Kunstwerken und in seinem Studio nimmt auch hier das *„Experimentieren als Methode“* eine wichtige Stelle ein. Für die Studenten werden Gastvorträge, Seminare und Workshops gehalten, sie können „[...] Eliassons Netzwerk und Knowhow [...] zur Umsetzung eigener Konzepte [...] nutzen“²⁹⁵. Das Programm besteht weiters aus Filmvorführungen, Literaturbesprechungen und Exkursionen.²⁹⁶

5.6. Künstlerische Vorläufer von Olafur Eliasson

In den bisherigen Kapiteln habe ich Projekte, Praktiken und Ideen Olafur Eliassons vorgestellt und beschrieben, die – obwohl sich Eliasson nie unmittelbar an Vorbildern aus der Kunstgeschichte orientiert (vgl. **5.3.1. Der Betrachter bei Olafur Eliasson und Nicolas Bourriaud**) – immer wieder Parallelen zu vergangenen Strömungen und Künstlern aufweisen können. Aber auch zu zeitgenössischen Künstlern wie Carsten Höller erkenne ich gewisse Affinitäten: Dieser ist nicht nur Künstler, sondern ebenso ein promovierter Agrarwissenschaftler und Verhaltensforscher für Insekten. Kunst und Wissenschaft gehören für Höller zusammen, auch bei ihm fungiert der Betrachter oft als mitwirkender Akteur,²⁹⁷ wie etwa bei den riesigen, zum Benutzen gedachten Rutschen von *Test Site* (2006), (Abb. 66) in der Turbinenhalle der Tate Modern in London. Die Ausstellung *Soma* (2010), (Abb. 67) im Hamburger Bahnhof in Berlin mit lebenden Rentieren, Kanarienvögeln, Fliegen und Mäusen, Fliegenpilzen, Tonnen von Sägespänen und einem erhöhten Bett, das man für eine Nacht mieten konnte – *„ein wundersames Szenario an der Schnittstelle zwischen Kunst und*

²⁹⁴ zit. n. Olafur Eliasson, in: Eliasson 2009.

²⁹⁵ zit. n. Sigrun Hellmich, in: Hellmich 2011.

²⁹⁶ Hellmich 2011.

²⁹⁷ Blase 2001, S. 72.

*Wissenschaft, Labor und Vision, vermeintlicher Objektivität und gesteigerter Subjektivität.*²⁹⁸

– bildete eine Art Forschungsstation für Carsten Höller, der auf der Suche war nach *Soma*, einem mythischen, berauschenden Fliegenpilztrunk, den, Überlieferungen zufolge, die indogermanischen Veden im 2. Jahrtausend vor Christus brauten und konsumierten.²⁹⁹

Ich finde, dass Carsten Höller nicht nur durch den wissenschaftlichen Aspekt seiner Arbeitsweise Olafur Eliasson ähnelt, die beiden verbindet auch das Interesse an einer weitergehenden Auseinandersetzung mit den von ihnen geschaffenen „*Erlebnisswelten*“³⁰⁰ durch Beobachtung, Mitwirken und Erleben, ebenso wie durch Vorträge, theoretische Publikationen und Symposien.

Eine weitere Disziplinen übergreifende Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst, wie sie Eliasson praktiziert, hat es in einer anderen, ähnlichen Form schon in den 1960er Jahren gegeben: das Projekt *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), gegründet 1966 in New York von Robert Rauschenberg und zwei Ingenieuren, hatte die „*Erkundung der Wechselwirkungen zwischen Kunst, Technologie und Industrie*“³⁰¹ zum Ziel, indem Künstler mit Ingenieuren zusammengebracht wurden, um gemeinsam Arbeiten zu realisieren, die den Künstlern ohne technische Hilfe nicht gelungen wären.³⁰²

Joseph Beuys strebte ebenfalls nach einem über bisherige Traditionen hinausreichenden „*Erweiterten Kunstbegriff*“.³⁰³ Dazu gehörte die Verbindung von Kunst und Leben, Kunst und Natur, Technik und Wissenschaft. Er kombinierte künstlerische, wissenschaftliche, wirtschaftliche, ökologische und politische Ideen.

Die Arbeit *Thermisch-plastisches Urmeter* (1984), (Abb. 68), bei der ein mit Wasser gefüllter Kupferbehälter auf einem Gaskocher platziert wurde und der so erzeugte Wasserdampf in den Keller des Gebäudes zu den Besuchern der Ausstellung geleitet wurde, erinnert mich formal an Eliassons Arbeit *Yellow Fog* (2008), (Abb. 69) vor der Fassade der Verbund-Zentrale in Wien, in der Nebel als Erscheinung von Natur evoziert wird.

Beuys künstlerische Arbeit war oft auf Partizipation ausgerichtet, wie beispielsweise das sozialökologische Projekt *7000 Eichen* (1982), (Abb. 70) für die *documenta 7*: Die Bewohner Kassels wurden eingeladen, Bäume und Basaltstelen im öffentlichen Raum zu

²⁹⁸ o.A. 2010 (Carsten Höller)

²⁹⁹ o.A. 2010 (Carsten Höller)

³⁰⁰ Blase 2001, S. 72.

³⁰¹ o.A. (EAT)

³⁰² Gossens 2009.

³⁰³ Blume, Schuster, Weiss 2008, S. 6.

pflanzen – das Ergebnis des Projekts wird man noch lange sehen können, da Eichen über 300 Jahre alt werden.³⁰⁴ Sie bezeugen das Interesse Beuys an Prozesshaftigkeit und längerfristigen Prozessen weit über die Gegenwart hinaus.

Auch für Olafur Eliasson ist die Hervorhebung des Prozesshaften evident, oft sogar wichtiger als die formal fertigen Arbeiten, wie *Model Room* (ab 2003), (Abb. 52) als ein wachsendes, sich veränderndes, immer wieder ergänztes Kunstwerk oder die Publikation *TYT*, als Inbegriff des Aufzeichnens von Prozessen und Experimenten, bezeugen. Bei Beuys lässt sich ähnliches beobachten, betrachtet man seine vier Bücher aus dem *Projekt Westmensch* (1958) – Zeichnungen, Skizzen, naturwissenschaftliche Formulierungen, Auflistungen von Materialien, Notizen aus seinem Alltag³⁰⁵ – oder die Schränke und Vitrinen, die der Künstler immer wieder mit Relikten von Aktionen, Objekten, Gebrauchsgegenständen und historischen Artefakten neu befüllte, überarbeitete, arrangierte, sortierte und ergänzte (Abb. 71).³⁰⁶

Als Lehrer begründete Beuys die *Freie Internationale Schule für Kreativität, Kommunikation und interdisziplinäres Gespräch* in Düsseldorf³⁰⁷ und die in verschiedenen Staaten agierende *Free International University* (F.I.U.).³⁰⁸ Das Lehren gehörte zu Beuys' „Erweitertem Kunstbegriff“,³⁰⁹ er sah sich als jemand, „der Erklärungsangebote und Handlungsorientierung liefere.“³¹⁰ Ziel war die „Förderung des innovativen Denkens und Handelns, die Herausbildung subjektiver Kreativität“³¹¹ – darin sehe ich eine weitere Gemeinsamkeit mit Olafur Eliasson, der visionär denkt, Wissen weitergeben und Diskurse austragen möchte, an der Universität der Künste Berlin unterrichtet und zusätzlich das *Institut für Raumexperimente* (vgl. 5.5. *Institut für Raumexperimente*) begründete.

Dass Kunst genauso in Form von Gesprächen stattfinden kann, ist eine weitere Ähnlichkeit zwischen Eliasson – für ihn soll sie Auslöser für Hinterfragen, Denken und Diskurse sein – und Beuys. Sprache, Denken, soziale und politische Diskurse waren für Beuys evident:³¹² „[...] Beuys [widmete sich] ein Leben lang und mit aller ihm zur Verfügung stehenden Energie der Aufgabe, seine Überzeugungen nach außen zu tragen.“³¹³ Er engagierte sich in der Partei der Grünen und als Redner, Interview- und Gesprächspartner, wie sein Beitrag an der *documenta 5 – Büro der Organisation für direkte Demokratie durch*

³⁰⁴ Blume, Nichols 2008, S. 242.

³⁰⁵ Blume, Nichols 2008, S. 181.

³⁰⁶ Blume, Nichols 2008, S. 298.

³⁰⁷ Müller, Szeemann 1983, S. 421.

³⁰⁸ Blume, Nichols 2008, S. 131.

³⁰⁹ Blume 2008, S. 13.

³¹⁰ Richter 2008, S. 354.

³¹¹ Richter 2008, S. 352.

³¹² Schneckenburger 2005, S. 554.

³¹³ zit. n. Christiane Fricke, in: Fricke 2005, S. 590.

Volksabstimmung (1972) – bewies: Der Künstler und zwei Mitarbeiter waren 100 Tage lang anwesend und standen den Besuchern für Gespräche zur Verfügung.³¹⁴

Das Projekt *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977), (Abb. 72) war für Beuys Zeichen von Austausch, Fluss des Gesprächs und Meinungen, die sich pausenlos neu formulieren würden.³¹⁵ Installiert bei der *documenta 6*, durch die Räumlichkeit der F.I.U. verlaufend, sah sie Beuys als abhängig von der geistigen Arbeit der Menschen an – diese wären sogar die eigentliche Honigpumpe! Der Honig wurde durch ein Pumpsystem durch die Gebäude geleitet, was an den menschlichen Kreislauf und das Blutsystem erinnern und den Gesprächskreislauf symbolisieren sollte. Bienen und ihre sozialen Beziehungen innerhalb des Bienenstaates waren für Beuys Inbegriff des Denkens, daher die symbolische Verwendung von Honig.³¹⁶

Auch Robert Morris, ein Vertreter der *Minimal Art*, war schon früh eher am künstlerischen Prozess und der Rezeption durch den Betrachter, als an den Objekten selbst interessiert.³¹⁷ In *Box with the Sound of Its own Making* (1961), (Abb. 73) wird dem Betrachter durch Hammerschläge, aufgenommen auf Tonband, die aus dem Inneren der Box zu hören sind, der technische Entstehungsprozess der Arbeit bewusst gemacht. Ebenso erinnert mich Dan Flavin, ein weiterer Künstler der *Minimal Art*, an Olafur Eliasson. Er präsentierte vorgefertigte Standard-Leuchtstoffröhren unverändert und mit sichtbar gelassenen Elektrokabeln (Abb. 74), um die Materialität des industriell hergestellten Produkts offenzulegen,³¹⁸ ähnlich wie Eliasson, der in Installationen wie *Beauty* (1993), (Abb. 50) oder *The weather project* (2003) (Abb. 63) die Technik sichtbar belässt.

Das Erlebnis, das dem Besucher einer Ausstellung Flavins widerfährt, wenn er aus einem der grell leuchtenden, farbigen Räume künstlichen Lichts (Abb. 75) zurück in die *reale* Welt mit natürlichem Licht kommt, ist Teil der Arbeit.³¹⁹ Hierbei handelt es sich um einen wichtigen, partizipativen Aspekt, den auch Eliasson zwischen Kunstwerk und Betrachter intendiert. Formal ähneln diese Arbeiten von Dan Flavin sogar Eliassons *Room for one color* (1997), (Abb. 76).

³¹⁴ Fricke 2005, S. 590.

³¹⁵ Blume 2008, S. 14.

³¹⁶ Blume, Nichols 2008, S. 242-245.

³¹⁷ Held 1972, S. 450.

³¹⁸ Meyer 2005, S. 22-25.

³¹⁹ Reise 1969, S. 387.

Eliassons Kunstwerke sind oft appellierend betitelt – auch Flavin forderte den Betrachter im Titel manchmal dazu auf, hinzusehen, wie beispielsweise 1960 in *mira, mira (for Mrs. Brody)*.³²⁰

In der *Land Art* der 1960er Jahre ging es um ein unmittelbares Erlebnis, um das Partizipatorische, oft handelte es sich um vergängliche, nur für den Moment geschaffene Kunstwerke.³²¹ Künstler verließen ihre Ateliers, um in und mit der Natur in großem Stil zu arbeiten, um bewusst mit den prozessualen Veränderungen in der Landschaft zu operieren. Diese Interventionen in und mit der Natur sind oft mithilfe enormer technischer Geräte zustande gekommen und waren darauf angelegt, sich früher oder später wieder ihrem Ursprungszustand anzunähern: Robert Smithson beispielsweise ließ für seine Arbeit *Spiral Getty* (1970), (Abb. 77) 6650 Tonnen Steine und Erde spiralförmig in den Großen Salzsee schütten – heute ist die Geröllspirale leider weitgehend überflutet. Richard Long legte Steine und angeschwemmte Hölzer zu Linien und Kreisen zusammen: *Circle in the Andes* (1972), (Abb. 78)³²² – nach kurzer Zeit war von der ursprünglichen Anordnung nichts mehr zu sehen. Die Materialien der *Land Art* Künstler – Erdformationen, die Landschaft, der Horizont, die Witterung³²³ – erinnern an jene von Olafur Eliasson, die dieser allerdings künstlich ‚nachstellt‘ oder ‚nachbaut‘ in einer ‚menschengemachten Welt‘.³²⁴ Man denke an die Wasserlinsen im Kunsthaus Bregenz (Abb. 59) oder die Arbeit *Moss wall* (1994), (Abb. 79). Wichtiger Aspekt dieser und anderer Arbeiten Eliassons ist das Prozesshafte, die Veränderung – Eigenschaften, die auch die Künstler der *Land Art* in ihren ortsspezifischen, vergänglichen Arbeiten und Projekten erreichen wollten, oft bis hin zu ihrer völligen Auflösung. *Green River* (Abb. 62) von Eliasson zeichnet sich ebenso durch Momenthaftigkeit aus, ist aber, wie die Arbeiten der *Land Art*, fotografisch perfekt dokumentiert.

³²⁰ Bismarck 2003, S. 26.

³²¹ Inboden 1995, S. 19.

³²² Wagner 2001, S. 163.

³²³ Schneckenburger 2005, S. 543.

³²⁴ Holzwarth 2008, S. 148.

5.7. Kollaboration mit Unternehmen

„Eliasson wird nicht nur von zahlreichen Medien als ‚bedeutendster Künstler der Gegenwart‘ gefeiert, er ist auch längst zum Liebling von Reiseveranstaltern, Spekulanten und Konzernen wie BMW oder Vuitton geworden.“³²⁵

In den letzten Jahren kollaborierte Eliasson mit Unternehmen wie BMW, der *Autostadt* Wolfsburg von Volkswagen AG oder Louis Vuitton. Für die Stadt New York realisierte er ein großes *Kunst im öffentlichen Raum*-Projekt – Anziehungspunkt nicht nur für die Bewohner, sondern auch für tausende Touristen.

Julia Voss und Niklas Maak kritisieren, dass die Arbeit *Your mobile expectations, BMW H2R project* (2007), (Abb. 60), die in einem Zeitraum von drei Jahren für die Sammlung von BMW entwickelt wurde,³²⁶ enorm viel Energie verbrauchte, obwohl sie unbenutzbar war.³²⁷ Eliasson betont jedoch in der das Projekt begleitenden Publikation, dass es sich ausschließlich um „green energy“ handelt, die das Kühlaggregat betreibt.³²⁸

Die *Autostadt* Wolfsburg – eine Mischung aus Automuseum, Pavillon-Landschaft und Vergnügungspark, gegründet im Jahr 2000 von der dort ansässigen Volkswagen AG – lädt immer wieder Künstler ein, Auftragsarbeiten zu realisieren. Eliasson entwickelte *Dufttunnel* (2004), bestehend aus über 2000 rotierenden Töpfen mit Kräutern und Blumen (Abb. 80). Vorsichtig erläuterte Eliasson im Interview mit Eva Karcher in der von der *Autostadt* herausgegebenen Publikation *Erlkönig/Prototypes* (2009), dass es die Aufgabe der Kunst sei, „[...] auch in einem sehr vordefinierten Rahmen ihre Kritikalität [...]“³²⁹ zu bewahren. Ein Künstler müsse, trotz der Tatsache, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt, seine Werte vermitteln können. Reibung soll entstehen, die für den Besucher spürbar sein muss, damit er sich im Idealfall aufgefordert fühlt, die eigenen Werte umzusetzen und Verantwortung zu übernehmen.³³⁰

Für den *Espace Culturel* von Louis Vuitton in der Champs-Élysées in Paris gestaltete Eliasson einen Lift, der stockdunkel ist. Der Marketing- und Kommunikationschef von Vuitton, Pietro Beccari, betont, dass der pechschwarze Lift der beste Beweis dafür ist, „[...]

³²⁵ zit. n. Julia Voss, Niklas Maak, in: Voss, Maak 2008.

³²⁶ Karcher 2008.

³²⁷ Voss, Maak 2008.

³²⁸ Eliasson 2008b, S. 36.

³²⁹ zit. n. Olafur Eliasson, in: Karcher 2009.

³³⁰ Karcher 2009, S. 161f.

dass wir unseren Künstlern absolute Gestaltungsfreiheit geben.“³³¹ 2006 gestaltete Eliasson die Weihnachtsdekoration für die Schaufenster von 360 Shops weltweit: *Eye See You* – ein Lichtauge mitten in der Auslage, das farblich changierte, wenn man daran vorbeiging und zusätzlich einen Spiegelungseffekt erzeugte. Produkte von Louis Vuitton waren nicht in der Auslage platziert, obwohl es sich um die Zeit des Weihnachtsgeschäfts handelte, wie Beccari stolz betont (Abb. 81).³³² Stolz, weil er bestimmt weiß, dass spätestens seit Beginn der 1990er Jahre, als Tibor Kalman und Oliviero Toscani mit ihren legendären Benetton-Ads die Werbewelt revolutioniert hatten, Antiwerbung die beste Werbung ist.

2008 realisierte Eliasson *The New York City Waterfalls* (Abb. 82), eine Auftragsarbeit des *Public Art Fund*. Diese Arbeit im öffentlichen Raum wurde zeitgleich mit Eliassons Retrospektive im MoMA und PS1 eröffnet. Die Produktionskosten für die vier künstlichen Wasserfälle beliefen sich auf 15 Millionen Dollar.³³³ Michael Bloomberg, New Yorker Bürgermeister, erhoffte sich durch dieses „*Touristenspektakel*“ im Gegenzug 55 Millionen Dollar an Einnahmen für die Stadt.³³⁴

Diese Arten von Kollaboration, die manch anderer Künstler vielleicht nicht eingehen würde, rechtfertigt Eliasson folgendermaßen:

„*Kunst muss wieder etwas für alle werden. Sie muss mit unserem Leben zu tun haben.*“³³⁵

Die Einstellung Olafur Eliassons, die dieses Zitat belegt, ist meines Erachtens durchaus glaubhaft. Ihm geht es in erster Linie um Menschen und deren Empfindungen und Zugängen zu Kunst, die er als Künstler vermitteln möchte. Dafür spricht auch, dass er sich von Sponsoren wie BMW, *Autostadt* oder Louis Vuitton in seinen künstlerischen Intentionen nicht beeinflussen lässt:

Mit BMW handelte Eliasson sogar aus, dass das Logo *BMW* nicht Teil des Kunstwerks ist.³³⁶ Wenn man die *Art Cars*, allesamt poppige Rennautos, die verschiedene Künstler für BMW seit 1975 designen (Abb. 83), mit dem von Eliasson vergleicht, wird auf einen Blick deutlich, welcher anderen Zugang Olafur Eliasson zu diesem Projekt hatte.

³³¹ zit. n. *Pietro Beccari*, in: Neumann 2008.

³³² Neumann 2008.

³³³ Karcher 2008.

³³⁴ Lösel 2008.

³³⁵ zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Lösel 2008.

³³⁶ Eliasson 2008b, S. 36.

Aussehen und Resultat eines in Auftrag gegebenen Kunstwerks werden bei Eliasson nicht vom Geldgeber bestimmt, auch dann nicht, wenn der Künstler Arbeiten realisiert, die den Unternehmenszielen nicht unmittelbar entsprechen: die Auftragsarbeiten für Louis Vuitton, *Autostadt* und BMW bezeugen das. Allerdings, ebenso nicht außer Acht zu lassen ist die Tatsache, dass es sich bei Eliasson um einen weltbekannten Künstler handelt. Ihn für sein Unternehmen gewinnen zu können, bringt viel an Publicity und Presse.

Ich finde, dass sich in seiner Zusammenarbeit mit Louis Vuitton Eliasson stark von Takashi Murakami unterscheidet, der Taschen für den Konzern designt hatte. Diese können sich nur Wohlhabende leisten (Abb. 28). Eliasson hingegen zieht mit seiner Gestaltung der Schaufenster aller Vuitton-Shops weltweit tatsächlich jeden an, der daran vorbeigeht. Eine Art von sehnsüchtigem *Holly Golightly*-Effekt ist aber auch dabei nicht auszuschließen. Klar ist, dass in beiden Fällen der Kollaboration die Künstler einen Schritt in die Welt der Mode, der Warenwelt gemacht haben, und die Unternehmen sich im Gegenzug damit rühmen können, eine Fusion von Mode und Kunst initiiert zu haben.

5.8. Karriere Olafur Eliasson

„[...] der Künstler [entwickelt sich immer mehr] zum Regisseur und Dirigenten eines Unternehmens, das zwar seine unverwechselbare Handschrift trägt, dessen Produktion und Logistik aber andere übernehmen.“³³⁷

Das Frühwerk von Eliasson zeichnete sich vor allem durch einfache, scheinbar simpel ausgeführte Arbeiten und Interventionen aus. Man denke an *Beauty* (1993), (Abb. 50), *Green River* (ab 1998), (Abb. 62) oder *Ventilator* (1997), einen elektrisch betriebenen, von der Decke hängenden Ventilator, der willkürlich durch den Raum schwingt, direkt über den Köpfen der Besucher (Abb. 84).³³⁸

Spätestens seit *The weather project* (2003) in der Tate Modern – „die erfolgreichste Einzelausstellung eines Gegenwartskünstlers, rund zwei Millionen Menschen kamen“³³⁹ – erheben sich immer wieder kritische Stimme gegen Olafur Eliasson: Aufgrund seines wachsenden Bekanntheitsgrades und Erfolges, auch in kommerzieller Hinsicht, und der Vergrößerung seines Studios innerhalb der letzten Jahre, würde durch den enormen

³³⁷ zit. n. Eva Karcher, in: Karcher 2008.

³³⁸ Ursprung 2008, S. 173.

³³⁹ zit. n. Julia Voss, Niklas Maak, in: Voss, Maak 2008.

technischen Aufwand das Überraschende, Spontane verlorengehen, die Projekte wären zu aufwendig, zu professionell, Eliasson gar ein „*ehrgeiziger Ingenieur*“.³⁴⁰

Dem kann ich nur teilweise zustimmen. Eliasson inkludiert in seine Ausstellungen immer ältere Werke – jene, die noch nicht so professionell und technisch aufwendig in oder von seinem Studio produziert worden sind. Er negiert ältere Arbeiten nicht, sie sind gleichberechtigt neben den aktuellen Kunstwerken zu sehen, es geht meiner Beobachtung zufolge immer um ein Gesamtbild, um ein Zeigen des Prozesses, wie Eliasson regelmäßig betont. Er möchte nicht nur abgeschlossene, fertige, monumentale Präsentationen seiner Kunstwerke zeigen, sondern vielmehr Veränderungen, Verläufe, Entwicklungen der Werke aufzeigen.

5.8.1. Selbstpräsentation Olafur Eliasson

www.olafureliasson.net ist wohl die professionellste Website eines Künstlers, die mir je untergekommen ist: Jede Ausstellung penibel dokumentiert, perfekte Fotos oder Videos zu den einzelnen Projekten und Arbeiten, vollständige Publikationslisten, *ausgewählte* Texte und Interviews zum downloaden, und nicht zu vergessen, gleich auf der Startseite ein Foto von den beiden Köchinnen Asako Iwama und Lauren Maurer beim Zubereiten von Zucchiniblüten für das berühmte, täglich stattfindende Mittagessen im Studio Olafur Eliasson (Abb. 85). Die Abbildung erinnert mich an Fotos, wie man sie in schicken Kochbüchern oder Foodblogs findet. Die Gesichter der Köchinnen sieht man nicht, dafür erkennt man, dass es sich um Bio-Mehl handelt, das von ihnen verwendet wird.

Ich hätte erwartet, dass es auf der Website eine namentliche Auflistung aller Mitglieder des Studios gibt, ähnlich wie in der Publikation *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008), – diese Namen findet man hier allerdings nicht. Unter *Exhibitions* sieht man ausschließlich *Selected Solo Exhibitions* des Künstlers, die vollständige Biographie, inklusive der Gruppenausstellungen, an denen Eliasson beteiligt war, kann man nur downloaden. Es gibt einen Link zu www.121ethiopia.org, einer von Eliasson und seiner Frau Marianne Krogh Jensen ins Leben gerufenen Organisation, die sich um äthiopische Waisenkinder kümmert. Zwischen zwei und fünf Prozent der Einnahmen Eliassons kommen der Organisation zugute.³⁴¹

³⁴⁰ Voss, Maak 2008.

³⁴¹ Lösel 2008.

Mir ist aufgefallen, dass Olafur Eliasson in den Medien öfters als *Star* erscheint. Immer wieder lässt er es zu, dass Journalisten ihn zu seinem karitativen Engagement, seinen Adoptivkindern und weiteren Einzelheiten aus seinem Privatleben befragen. Ich finde, dass private Details über einen Künstler denselben Effekt erzielen, wie wenn *Prominente* in der *Yellow Press* aus ihrem Leben erzählen. Es ist ein Effekt, der dem Normalsterblichen das Gefühl vermittelt, dass auch der Star *nur* ein Mensch ist und mit den selben Problemen und Dingen zu kämpfen hat wie jeder andere.

Dieses massentaugliche Bild, das Eliasson von den Medien konstruieren lässt, irritiert mich, vor allem in Anbetracht dessen, dass er von sich selbst sagt:

„Ich versuche, mich aus der Glamour-Schiene rauszuhalten.“³⁴²

Indem Eliasson Projekte für Modelabels wie Louis Vuitton realisiert und regelmäßig in der Lifestyle-Presse auftritt, gerät er meiner Meinung nach zwar in diese „*Glamour-Schiene*“, die ihn als Künstler für Sponsoren und Sammler attraktiv macht, wie Alexander Alberro anhand der Konzeptkünstler und ihrem *Publicity-Experten* Seth Siegelaub beschrieben hat (vgl. **1.2.1. Medien- und Markterfolg**), dennoch kann man ihn nicht mit sich selbst vermarktenden Künstlern wie Damien Hirst oder Jeff Koons vergleichen (vgl. **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**). Eliasson macht sich selbst auch nicht zum Produkt, indem er sich als Werbeträger für Marken verkauft, wie das andere Künstler tun (vgl. **1.2.1. Medien- und Markterfolg**).

³⁴² zit. n. *Olafur Eliasson*, in: Lösel 2008.

6. THOMAS DEMAND

Thomas Demand, geboren 1964 in München, lebt in Berlin und Los Angeles. Er studierte an der Akademie der Bildenden Künste in München, an der Kunstakademie in Düsseldorf und am Goldsmith College in London.³⁴³

Seit den frühen 1990er Jahren ist der Künstler bekannt für seine Fotografien, die auf einen echten Ort, eine Architektur, ein Pressebild zurückgehen, allerdings nie direkt, sondern unterbrochen von einem wesentlichen Faktor: Demand baut ein Modell des ausgewählten Sujets, um *dieses* anschließend zu fotografieren. Modell und Ausgangsmaterial werden in der Regel nicht gezeigt, es zählt alleine die fotografische Abbildung.

Demand führt die, der Fotografie oft inhärente, Intention der Reproduktion von Wirklichkeit ad absurdum, indem er durch das Bauen des Modells und das Abbilden dessen seine Reproduktion vervielfacht. Andreas Ruby bezeichnet die Arbeitsweise Demands infolgedessen als eine „*Dekonstruktion der Photographie*.“³⁴⁴ In Bezug auf das Medium Skulptur beschreibt Angela Stief die Arbeit Thomas Demands folgendermaßen:³⁴⁵

*„Die Leibhaftigkeit der Welt weicht höchst fragilen und verletzlichen installativen Inszenierungen, die sich in der Flächigkeit der Fotografie auflösen – wohl selten ist Skulptur flüchtiger.“*³⁴⁶

Der Betrachter empfindet laut Ruby Verschiedenes beim Anblick und Verstehen von Demands Arbeiten: Ent-Täuschung, Unverständnis über das geheimnisvolle Versteckspiel, Bewunderung für die kunstvolle und künstliche Illusion.³⁴⁷

Adrian Searle benennt die Arbeiten Thomas Demands als „*leere Hülsen*“, die durch ihre emotionslosen und neutralen Raum- und Lichtverhältnisse den Anschein geben, es gäbe keinerlei Interesse an Menschen. Searle korrigiert, dass genau dies die Umstände sind, die Demands Bilder so lebendig machen: der Betrachter, der das Bild ansieht, der Künstler, der das Modell baut und die Kamera hält, der andere Ort, aus dem das Bild genommen wurde.³⁴⁸

³⁴³ Mißelbeck 2001, S. 70.

³⁴⁴ Ruby 2001, S. 120f.

³⁴⁵ Folie 2004, S. 107.

³⁴⁶ zit. n. Angela Stief, in: Folie 2004, S. 107.

³⁴⁷ Ruby 2001, S. 118.

³⁴⁸ Searle 2001, S. 115.

6.1. Der Entstehungsprozess bei Thomas Demand:

Gegenstand – Modell – Foto

Nach der Auswahl des Sujets fertigt Thomas Demand Skizzen an, die auf grundlegende, räumliche Strukturen minimiert sind, ohne Personen oder Details. Diese Skizze ist die Vorläuferstufe zum Modell.³⁴⁹ Er stellt in aufwendiger Weise mit Scheren, Grafikmessern, Leim, Büroklammern und Klebeband perfekte, farbige Papierattrappen aus verschiedenen Papierarten und Karton, Kunststoffen und Zellophan, im Maßstab 1:1 her. Dieser Prozess, meist manuell ausgeführt, dauert je nach Aufwand des Projekts einige Stunden bis hin zu Monaten.³⁵⁰ Anschließend werden die Objekte präzise beleuchtet – vergleichbar mit Studiofotografie inklusive Spots, verdeckten Strahlern, Nach- und Doppelbelichtung – und mit einer Großbildkamera fotografiert.³⁵¹ Perspektive, Aufnahmewinkel, Licht und Technik werden dabei pausenlos kontrolliert und bei Bedarf nachjustiert.³⁵² Ziel Thomas Demands ist es, real existierende Räume zu evozieren.³⁵³ Unmittelbar nachdem das Foto entstanden ist, wird das Modell vernichtet. Die riesige Aufnahme davon wird auf Aluminium kaschiert, mit einer dünnen Schicht Plexiglas überzogen³⁵⁴ und in einer Sechserauflage produziert.³⁵⁵

Es handelte sich eher um einen Zufall, dass Thomas Demand begann, sich mit Fotografie zu beschäftigen. Zu Beginn baute er kleine Skulpturen und warf sie wieder weg:

„[Ich] wollte [...] *keine Dinge machen, die mir hinterher im Weg rumstehen.*“³⁵⁶

Nach einiger Zeit wurde dem Künstler bewusst, dass es dennoch gut wäre, immer wieder auf vorher Produziertes zurückgreifen zu können, und entschied sich für das Medium Fotografie als Dokumentationsmittel.³⁵⁷ Heute bedeutet die Fotografie für Thomas Demand keineswegs mehr die Dokumentation der skulpturalen Inszenierung; sie ist das zweite Werkzeug zur Übersetzung von Vorlage in Skulptur.³⁵⁸

³⁴⁹ Obrist 2009, S. 42.

³⁵⁰ Godfrey 2009, S. 4.

³⁵¹ Schneider 2004, S. 116.

³⁵² Marcoci 2005, S. 10.

³⁵³ Holzwarth 2008, S. 120-123.

³⁵⁴ Godfrey 2009, S. 5.

³⁵⁵ Sonna 2011.

³⁵⁶ zit. n. *Thomas Demand*, in: Obrist 2007, S. 10.

³⁵⁷ Bechtler 2008, S. 58.

³⁵⁸ Schumacher 2004, S. 72.

Die Imitation, das Nachahmen bestehender Räume gelingt Thomas Demand nahezu perfekt. Verweise auf die Künstlichkeit der fotografierten Objekte gibt es aber: gefaltetes Papier, allzu glatte Oberflächen.³⁵⁹ Vor allem die Starrheit und unheimliche Menschenleere fällt auf und verursacht ein beklemmendes Gefühl beim Betrachter.

6.2. Themen

Die Vorlagen für seine Modelle bezieht Thomas Demand oft aus der Presse. Dem Künstler geht es um Quellen, die jedem zugänglich sind³⁶⁰ – fotografisches Material, das durch die mediale Verbreitung bereits stark im öffentlichen Gedächtnis verankert ist.³⁶¹

Berühmt ist Demands Auseinandersetzung mit zeitpolitischen Themen. Die Fotografie *Badezimmer* (1997), (Abb. 86) möchte ich exemplarisch hervorheben, weil sie sehr gut Arbeitsweise und Interessen des Künstlers widerspiegelt:

In der unheimlichen Fotografie rekonstruiert der Künstler den Raum des Genfer Hotels Beau Rivage, in dem 1987 der deutsche CDU-Politiker und Ministerpräsident Uwe Barschel aus bis heute ungeklärten Umständen ums Leben gekommen ist.³⁶²

Barschel war zurückgetreten, nachdem er beschuldigt wurde, einen Privatdetektiv auf Björn Engholm, seinen größten politischen Rivalen, angesetzt zu haben, um vernichtende Details aus seinem intimsten Privatleben bekannt zu machen. Kurze Zeit darauf ist Barschel tot in der Badewanne des Hotels gefunden worden. Die Schweizer Polizei schloss auf einen Suizid, die deutsche Justiz hingegen zweifelte daran und bezog sich in ihren weiteren Nachforschungen vor allem auf Fotos des Toten, die von einem *Stern*-Journalisten, der als Erster am Tatort war, angefertigt worden waren (Abb. 87). Mit der in der Folge resultierenden *Barschel-Affäre* handelte es sich um einen der kontroversesten Politskandale der neueren deutschen Geschichte. Zusätzlich entstanden Diskussionen über die in den Medien veröffentlichten Bilder des Toten, die normalerweise nur von der Gerichtsmedizin angefertigt werden und nicht an die Öffentlichkeit gelangen dürfen.³⁶³ Diese Pressefotos, sowie die vielen Gerüchte

³⁵⁹ Gaensheimer 2002, S. 65.

³⁶⁰ Dziwior 2001b, S. 29.

³⁶¹ Schneider 2001, S. 40f.

³⁶² Rugoff 2004, S. 5.

³⁶³ Marcoci 2005, S. 20f.

rund um den geheimnisvollen Tod Barschels, „verdichteten sich zu einem schillernden Dokument zwischen Fiktion und Beweis.“³⁶⁴

Thomas Demands *Badezimmer* entstand nach den von den Medien verbreiteten Bildern des Toten. Den Künstler interessierte, dass diese ersten Reproduktionen Anlass für einen Skandal wegen der Veröffentlichung dieser Art von Bildern gewesen sind und dann in weiterer Folge dazu beitrugen, dass der Fall neu aufgerollt wurde.³⁶⁵

Demand verwendet das aufgeladene Ausgangsmaterial, um ein „Nachbild“ – mit den Worten Peter Geimers – zu konstruieren:³⁶⁶ Er stellt die Szene, wie immer ohne Personen, nach. Die Schuhe Barschels, die auf manchen der Pressefotos sichtbar waren, fehlen. Demand baut lediglich ein simples Modell aus Pappe: Die zerknitterte Fußmatte und das trübe, aus Papier konstruierte Wasser als Hinweise auf das ursprüngliche Tatortfoto.³⁶⁷ Das räumliche Modell wird von Thomas Demand fotografiert und somit zurück in eine Zweidimensionalität gebracht.³⁶⁸

Neben dem Gebrauch aktueller Medienbilder bedient sich der Künstler seines Archivs historischer, politischer, architektonischer und kriminalistischer Dokumentarfotografie.³⁶⁹ Immer wieder recherchiert er bisher unbekanntes Material in akribischer Detailarbeit, wie beispielsweise für die Serie *Yellowcake* (2007), (Abb. 88), als er, vergleichbar mit der Arbeit eines Fotojournalisten, der Erste war, der nach einem für die amerikanische Politik folgenreichen Einbruch verbotene Aufnahmen in der Botschaft Nigers in Rom machte.³⁷⁰

In den 1990er Jahren waren Bilder aus der NS-Zeit ein wichtiges Thema: *Raum* (1994), (Abb. 89) ist nach einer Abbildung des bombenzerstörten Besprechungszimmer in der Wolfsschanze entstanden, *Archiv* (1995), (Abb. 90) zeigt das penibelst aufgeräumte Archiv von Leni Riefenstahl.³⁷¹

Ebenso spielen Erinnerungen und Fotografien aus der Kindheit des Künstlers im Süddeutschland der 1960er und 1970er Jahre, seine Studienzeit auf der Kunstakademie in Düsseldorf oder sein jetziger Lebensmittelpunkt Berlin eine wichtige Rolle.³⁷² Manchmal

³⁶⁴ zit. n. Peter Geimer, in: Geimer 2006, S. 62.

³⁶⁵ Marcoci 2005, S. 20f.

³⁶⁶ Geimer 2006, S. 61f.

³⁶⁷ Marcoci 2005, S. 20f.

³⁶⁸ Geimer 2006, S. 61f.

³⁶⁹ Schneider 2004, S. 116.

³⁷⁰ Godfrey 2009, S. 2.

³⁷¹ Diers 2010, S. 57.

³⁷² Godfrey 2009, S. 1.

fließen Vorlagen aus dem Kontext der neueren Kunstgeschichte,³⁷³ wie etwa *Scheune* (1997), nach dem berühmten Foto des Ateliers von Jackson Pollock in Long Island, in *Demand's Oeuvre* ein (Abb. 91).³⁷⁴

Als Titel der Arbeiten wählt Demand immer möglichst Einfaches und Banales, um den Betrachter nicht zu verleiten, sofort das Ausgangsmaterial, das „*Mutterfoto*“, vor Augen zu haben, anstatt zuerst die Abbildung zu „*lesen*“.³⁷⁵ Wenn Journalisten über den Künstler schreiben, seien diese nämlich immer dazu verleitet, ein Foto des ursprünglichen Sujets mit abzubilden, wie Demand im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist erklärt:

*„Ich habe [...] auch jedem Journalisten versucht klar zu machen, dass es darum nicht geht und das bitte weg zu lassen. [...] Ich hatte das bislang immer vermieden, weil es wie bei kosmetischen Operationen ein Vorher-Nachher wäre, und darum geht es nicht.“*³⁷⁶

Obwohl Demand in dem Interview mit Obrist explizit hervorhebt, dass er keine Abbildungen von Ausgangsfotos will, schreibt Roxana Marcoci im Katalog zur Ausstellung des Künstlers im MoMA in New York (2005) nicht nur einen ausführlichen, exzellenten Text mit vielen historischen und kunstgeschichtlichen Verweisen, sondern bildet daneben viele der „*Mutterfotos*“ ab³⁷⁷ – Fotos, die das Ursprungsmaterial begründen und durch die man anschließend sehr leicht die dazugehörigen Arbeiten des Künstlers assoziieren kann.

6.3. Herleitung der Bildverfahren und künstlerisches Umfeld von Thomas Demand

Thomas Demand wuchs im Deutschland der Nachkriegszeit auf, das gekennzeichnet war von den Studentenprotesten 1968, der Tragödie bei den Olympischen Spielen 1972 in München und den Kontroversen um die Baader-Meinhof-Gruppe. Der Künstler ist Sohn von zwei Malern, sein Großvater war Architekt.³⁷⁸ Diese Faktoren sind prägend für den Künstler, wie Roxana Marcoci festhält:

³⁷³ Dziewior 2001b, S. 32.

³⁷⁴ Ruby 2001, S. 121.

³⁷⁵ Obrist 2007, S. 38.

³⁷⁶ zit. n. *Thomas Demand*, in: Obrist 2007, S. 12.

³⁷⁷ Marcoci 2005, S. 9-27.

³⁷⁸ Marcoci 2005, S. 10.

„Demand's work should be seen against the background of these political events and of their intersection with his own private memories and experiences.“³⁷⁹

An der Akademie der Bildenden Künste in München studierte Thomas Demand Innenraum Gestaltung, was einen weiteren Grundstein für sein Interesse an Architektur und Modellen begründet.³⁸⁰

In weiterer Folge lässt sich Demands Arbeit zu seinem Umfeld an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Modellbauklasse von Fritz Schwegler in Bezug setzen: Die monotone, einfache Farbgebung seiner Fotografien kann formal mit Katharina Fritsch und ihren riesigen, makellosen, einfärbigen, an die *Pop-Art* erinnernden, und dennoch unheimlich wirkenden Tieren oder Objekten wie *Black Table with Table Ware* (1985), (Abb. 92) verglichen werden:

„Katharina Fritsch reduziert ihre Skulpturen auf die für ein Wiedererkennen unerlässlichen Formen, ohne dabei auch nur einen Moment ins Abstrakte abzugleiten.“³⁸¹

Ähnliches lässt sich bei Demand feststellen – trotz der Abstrahierung durch die Umsetzung von Ausgangsfoto zu Modell zu Fotografie erkennt der Betrachter alles Wesentliche und kann sich oft sogar das Ursprungsmaterial ins Gedächtnis rufen.

Thomas Schütte, ein weiterer Studienkollege aus der Düsseldorfer Kunstakademie, dem es in seiner Arbeit primär um die „*Kunst des Bauens*“ geht, weist formal einen ähnlichen Aspekt zu Demand auf: provisorisch wirkende, stark vereinfachte Architekturen, Modelle, Häuser, Objekte kennzeichnen sein Werk (Abb. 93), ebenso wie „*das Spiel zwischen klein und groß, zwischen Modell und Realisierung*.“³⁸² Thomas Schüttes Modelle entwerfen keinen Handlungsraum, sondern einen Raum der Vorstellung, der zum Ziel hat, die Phantasie des Betrachters anzuregen, „*Anschaungen, Erinnerungen, Assoziationen, Projektionen [sollen] verflüssigt [werden]*.“³⁸³ Dies sind, neben den formalen Ähnlichkeiten, Inhalte, die auch bei Demand eine wichtige Rolle spielen.

Régis Durand glaubt Hinweise auf die *Minimal Art* durch die unpersönlich wirkende Sachlichkeit in den Arbeiten Demands zu finden.³⁸⁴ Naheliegender ist es, wie ich finde, die

³⁷⁹ zit. n. Roxana Marcoci, in: Marcoci 2005, S. 10.

³⁸⁰ Marcoci 2005, S. 11.

³⁸¹ zit. n. Christoph Blase, in: Blase 2001, S. 50.

³⁸² o.A. 2010 (Thomas Schütte)

³⁸³ zit. n. Manfred Schneckenburger, in: Schneckenburger 2005, S. 565f.

³⁸⁴ Durand 2000, S. 82f.

Referenz zur strengen Sachlichkeit darin zu begründen, dass an der Kunstakademie in Düsseldorf zu Demands Studienzeit die Fotografen Bernd und Hilla Becher Professoren waren. Ihre Arbeitsweise war gekennzeichnet von einer strengen Sachlichkeit, Objektivität und dokumentarischer Systematik. Die Bechers fotografierten über Jahrzehnte hinweg Industriearchitekturen wie Wassertürme, Speicher, Hochöfen, Fördertürme, Silos, Zechanlagen, Fabrikhallen, Kühltürme oder Fachwerkhäuser (Abb. 94). Die Fotografien waren immer eine exakte und detailgenaue Wiedergabe von realen, menschenleeren Orten.³⁸⁵ Thomas Demands Fotos sind ebenfalls von Menschenleere gekennzeichnet, sowie durch eine neutrale, beinahe steril wirkende Sachlichkeit.

Die Bechers begründeten mit der *Becher-Schule* eine wichtige Nachfolgeneration an deutschen Gegenwartsfotografen – darunter Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth und Thomas Ruff:

*„Viele Aufnahmen [der Becher-Schüler] haben den Akt des Sehens, die Art und Weise der Wahrnehmung zum Thema. Sie fesseln die Neugierde der Betrachter mit der ganzen rhetorischen Gewalt des fotografischen Bildes, um dann nach und nach und erst im Zuge der Erschließung auf seine Konstruktion hinzuweisen.“*³⁸⁶

In Thomas Demands Fotografien geht es auf ähnliche Weise um die Wahrnehmung der Betrachter, es gibt immer eine gewisse Spannung, die sich nicht schon im ersten Moment erschöpft. Demand kann zwar nicht in einer Genealogie mit der *Becher-Schule* gesehen werden, dennoch lassen sich weitere Gemeinsamkeiten – abgesehen davon, dass die Arbeiten dieser Künstler meist neutral und einfach betitelt sind – feststellen:

Andreas Gursky fotografiert oft städtische Räume oder architektonische Situationen (Abb. 95). Er bildet zwar, im Gegensatz zu Demand, Menschen mit ab, sie spielen allerdings keine bedeutende Rolle, sondern sind nur für die allgemeine Bildkomposition wichtig.³⁸⁷

Candida Höfer ist bekannt durch ihre Fotografien von Innenräumen öffentlicher Gebäude wie Wartesäle, Bibliotheken, Hotels, Museen. Menschen kommen nie vor und dennoch sind deren Spuren erkennbar, alleine durch die Tatsache, dass diese Räume für Menschen gemacht worden sind (Abb. 96).³⁸⁸ Auch bei Thomas Demand gibt es, trotz der

³⁸⁵ Mißelbeck 2001, S. 21.

³⁸⁶ zit. n. Klaus Honnef, in: Honnef 2005, S. 678.

³⁸⁷ Mißelbeck 2001, S. 107.

³⁸⁸ Mißelbeck 2001, S. 118f.

menschlichen Abwesenheit, immer einen Hinweis darauf, dass es sich um Orte von Menschen handelt.

Axel Hütte, ein weiteres Mitglied der *Becher-Schule*, fotografiert Architekturen wie Wohnhäuser, Unterführungen und andere städtische Bauten. Seine Fotografien sind unspektakulär und menschenleer, sie wirken anonym (Abb. 97).³⁸⁹ Von Thomas Struth, der sich jahrelang mit Architektur und Interieurs beschäftigt hatte, entstand in den 1970er Jahren eine Werkgruppe von Stadtlandschaften, *Unbewusste Orte* (Abb. 98), die durch größtmögliche Objektivität gekennzeichnet ist.³⁹⁰ Bei Thomas Demand geht es ebenso um Anonymität, die sich nicht nur durch eine sachliche Abbildung, sondern auch die neutrale Namensgebung bemerkbar macht. Unheimlich, oft geisterhaft wirken die Fotografien von Hütte und Struth – dieses Beklemmende findet sich auf ähnliche Weise bei Demand.

Thomas Ruff – der *Becher-Schüler* mit der vielfältigsten künstlerischen Arbeitsweise – dokumentierte Ende der 1970er Jahre fotografisch die häusliche Umgebung seiner Kindheit (Abb. 99).³⁹¹ Demand begründet seine Arbeit mitunter ebenfalls aus eigenen, persönlichen Erfahrungen aus seiner Münchner Kinderzeit. In seinen neueren Arbeiten verarbeitet Ruff im Internet gefundene Bilder zu aktuellen Themen wie Terrorismus, Krieg und anderen Katastrophen und abstrahiert diese, indem er sie bis ins fast Unkenntliche zu monumentalen, pixeligen *Blow-ups* vergrößert (Abb. 100). Durch das Verfremden und Manipulieren von vorgefundenem, allgemein zugänglichem und bekanntem Material, geht es Ruff inhaltlich, ähnlich wie Demand, um ein Erforschen des kollektiven, menschlichen Gedächtnisses.³⁹²

Presse- und Medienbilder sind eine wichtige Quelle für Thomas Demand. Der Maler Gerhard Richter – er unterrichtete ebenfalls an der Kunstakademie in Düsseldorf, während Demand dort studierte – sammelt seit Jahrzehnten systematisch Pressematerial als Arbeitsgrundlage und war „[...] überrascht [...] vom Foto, das wir alle täglich so massenhaft benutzen. Es hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, [...] es hatte erstmal gar nichts, war reines Bild.“³⁹³ Ebenso wie Thomas Demand beschäftigt sich Richter mit politischen, oft tragischen Themen, wie *18. Oktober 1977* (1988) beweist: Polizei- und Zeitungsfotos der RAF-Terroristen bildeten hier die Grundlage für die 15-teilige Serie (Abb. 101).³⁹⁴

³⁸⁹ Mißelbeck 2001, S. 123.

³⁹⁰ Mißelbeck 2001, S. 231.

³⁹¹ Mißelbeck 2001, S. 207.

³⁹² Holzwarth 2008, S. 404.

³⁹³ zit. n. *Gerhard Richter*, in: Mißelbeck 2001, S. 201.

³⁹⁴ Mißelbeck 2001, S. 201.

Thomas Demand wird immer wieder von der Kunstgeschichte beeinflusst – der Lichteinfall in *Parkhaus* (1996), (Abb. 102) beispielsweise von der Malerei René Magrittes der 1950er Jahre (Abb. 103), die Tiefe und Perspektive in *Raum* (1994), (Abb. 89) von Paolo Uccello (1486), (Abb. 104).³⁹⁵ Der Künstler erklärt dazu:

*„I always refer to a personal museum. I always have an index of references in mind.“*³⁹⁶

Die illustrativ wirkende Technik seiner Fotografien erinnert mitunter an Künstler der *Pop-Art* wie Tom Wesselmann (Abb. 105) oder an die Welt der Werbung, in der Demand zu Beginn seiner Karriere Erfahrungen gesammelt hatte.³⁹⁷

Ich finde, dass auch ein Künstler wie Jeff Wall in gewisser Hinsicht – nicht nur durch die oft monatelange Entstehungszeit seiner Arbeiten³⁹⁸ – mit Thomas Demand vergleichbar ist: In seinen riesigen Leuchtkästen spielen sich Szenen ab, die durch Oberfläche und Komposition schön und perfekt wirken (Abb. 106). Bei genauerem Hinsehen wird dem Betrachter klar, dass dieser Eindruck brüchig ist: es handelt sich um genauestens durchgeplante, inszenierte Aufnahmen, die im Studio des Künstlers aufgenommen worden sind, oft spielt sich Gewalt ab. Der Gesamteindruck wirkt, trotz der Tatsache, dass man sich anfänglich hingezogen fühlt, beklemmend,³⁹⁹ man spürt eine *„unheimliche Normalität, [die] beunruhigt und [...] einen virtuellen Abgrund [eröffnet], ohne daß man die Ursachen für ein latent empfundenes Angstgefühl benennen könnte.“*⁴⁰⁰ Bei Thomas Demand empfindet man meiner Meinung nach – obwohl er nur mit dem Medium Papier und ohne menschliche Akteure arbeitet – ähnliches.

6.4. „Gesamtkunstwerk“

Für seine Ausstellungen und Präsentationen arbeitet Thomas Demand immer wieder mit anderen Kreativen verschiedenster Bereiche zusammen. Hans Ulrich Obrist zieht sogar den Begriff *„Gesamtkunstwerk“* heran, wenn es um die Zusammenarbeit mit Architekten,

³⁹⁵ Quintin 2000, S. 52.

³⁹⁶ zit. n. *Thomas Demand*, in: Quintin 2000, S. 52.

³⁹⁷ Quintin 2000, S. 40.

³⁹⁸ Mißelbeck 2001, S. 244.

³⁹⁹ Wege 2001, S. 168.

⁴⁰⁰ zit. n. *Klaus Honnef*, in: Honnef 2005, S. 676.

Schriftstellern und Filmemachern und infolgedessen um einen diskursiven Rahmen geht, wie die beiden nächsten Kapitel verdeutlichen:⁴⁰¹

6.4.1. Architektur

2000 realisierte Demand eine Ausstellung mit den Architekten Adam Caruso und Peter St John in der Fondation Cartier in Paris, ein Jahr später im Palazzo Pitti in Florenz und 2004 im Kunsthaus Bregenz. Auch seine Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin 2009 entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Architektenpaar.⁴⁰² Demand über seine vielfältigen Kollaborationen mit Architekten:

*„[...] es erschien mir am interessantesten jemanden einzuschalten, wie den Gastgeber in einer Talk Show. Es gibt den Fernsehsender, es gibt den Gast, und es gibt denjenigen, der innerhalb des Gebäudes, das ihm nicht gehört, den Gastgeber spielt. Und das war natürlich ein Architekt. [...] es musste jemand anders sein, ein Vermittler.“*⁴⁰³

Die Architekten sollten nicht die bestehende Architektur von Jean Nouvel (Fondation Cartier, Paris) oder von Mies van der Rohe (Neue Nationalgalerie, Berlin) verändern oder neu erfinden, sondern vielmehr eine zusätzliche Autorschaft ins Spiel bringen, die über jene von Thomas Demand hinausgeht. Ziel sei eine Kooperation, eine geteilte Autorschaft, die jedoch ganz klar Demand als Künstler hervorhebt und positioniert, wie sein folgendes Zitat verdeutlicht:

*„Wenn ich beispielsweise Architekten für eine Ausstellung engagiere, dann tue ich das nicht, weil ich keine Idee hätte. Einer der Gründe ist, dass ich meine Urheberschaft und Integrität als Künstler bewahren will.“*⁴⁰⁴

Im Palazzo Pitti in Florenz, dem früheren Wohnsitz von König Vittorio Emanuele II., handelten der Künstler und die Architekten ungewöhnlich, dafür ganz im Sinne des Denkmalschutzes: eine überdimensionale Möblierung, passend zu den Proportionen des

⁴⁰¹ Obrist 2009, S. 5.

⁴⁰² Schneider 2004, S. 116.

⁴⁰³ zit. n. Thomas Demand, in: Obrist 2007, S. 67.

⁴⁰⁴ zit. n. Thomas Demand, in: Bechtler 2008, S. 83.

restlichen Palazzo, wurde entworfen und darauf die Fotoarbeiten Thomas Demands präsentiert (Abb. 107).⁴⁰⁵

Demand unterscheidet zwischen dem Ausstellen von Bildern und einer Ausstellung, bei dem der Kontext für diese Bilder eine Rolle spielt.⁴⁰⁶ Er überlegt genau, welche Werke mit welchem inszenierten Setting und Design der Architektur des Gebäudes entsprechen, in der die Ausstellung stattfinden wird.⁴⁰⁷ Mark Godfrey stellt fest, „[...] *dass die Konsequenz seiner Atelierpraxis (der Bau von Papiermodellen, die er anschließend fotografiert) der Bandbreite seines Umgangs mit Installations- und Ausstellungsdesign entspricht.*“⁴⁰⁸

6.4.2. Literatur

Der Künstler ist mit vielen Schriftstellern befreundet. Daniel Kehlmann und Jeffrey Eugenides schrieben mehrere Texte zu seiner Arbeit. Julia Franck verfasste den Text zur Ausstellung *Phototrophy* (2004) für den Katalog des Kunsthause Bregenz, Eugenides für das Lenbachhaus München (2002). Im Zusammenhang mit Demands Ausstellung *Nationalgalerie* (2009) in der Neuen Nationalgalerie in Berlin nennt Obrist den Begriff „Weltbezug“, den Literaten, in diesem Fall Botho Strauß, den Arbeiten des Künstlers verleihen würden.⁴⁰⁹

Botho Strauß war für diese Ausstellung ein wichtiger Partner – gemeinsam konzipierten sie das Projekt in einem Zeitraum von zwei Jahren. Dass der Theatermann Strauß die Ausstellungsfläche als Bühne betrachtete und die Werke so miteinander in Beziehung setzen konnte, war ganz im Sinne Thomas Demands: Der Besucher wanderte durch eine parcoursartige Aufführung.

Dadurch, dass Demand nicht nur Botho Strauß, sondern wieder die Architekten Caruso St John und den Filmemacher Alexander Kluge für das Projekt hinzugezogen hatte, ging er sogar so weit, diese Ausstellung als Gruppenausstellung – mit sich selbst als Künstler *und* Kurator – zu bezeichnen.⁴¹⁰ Ihm war wichtig, dass „[...] *die Dinge [sich] treffen und [...]*

⁴⁰⁵ Obrist 2007, S. 68, 72.

⁴⁰⁶ Obrist 2007, S. 75.

⁴⁰⁷ Godfrey 2009, S. 10f.

⁴⁰⁸ zit. n. Mark Godfrey, in: Godfrey 2009, S. 11.

⁴⁰⁹ Obrist 2009, S. 29.

⁴¹⁰ Obrist 2009, S. 16, 48.

*sozusagen eine Art [sind], über Kunst zu sprechen, die nicht auf diesen vertrauten Pfaden stattfindet, die man normalerweise im Museum erwartet.*⁴¹¹

An Alexander Kluge interessierte Thomas Demand besonders, dass dieser für die Sprache große Kunstfertigkeit fordert, somit wird sie im Kontext der Ausstellung selbst zu einer Kunstform.⁴¹²

Botho Strauß schrieb die begleitenden Bildlegenden in der Ausstellung und im Katalog. Die Bilder sollten nicht erklärt, vielmehr weitere Schichtungen hinzugefügt und neue Lesearten, ebenso wie Mutmaßungen, hervorgerufen werden.⁴¹³

*„Das ist ein Raum der Auseinandersetzung, nicht des Eigenlobs. [...] Ich hatte ihm [Botho Strauß] gesagt: ‚Ich frage Sie nicht, damit Sie über meine Bilder schreiben. Ich brauche Sie als handelnde Person dabei, und wir versuchen hier eine Art klimatischen Raum aufzubauen.‘*⁴¹⁴

Dieser „*klimatische Raum*“ setzte sich zusammen aus Vitrinen mit den Texten von Strauß und den Fotos von Demand, gemeinsam sollten sie das „*Herz dieser Ausstellung*“ bilden (Abb. 108). Keine Einführungstexte, keine Wandbeschriftungen, wie sonst in Ausstellungen üblich, störten den „*klimatischen Raum*“. Lediglich die Labels mit Titel und Entstehungsjahr waren neben den Fotografien angebracht.⁴¹⁵

Die Herstellung von „*Weltbezug*“ ist gelungen, wie ich finde: Botho Strauß aus der Literatur- und Theaterwelt, Alexander Kluge mit seinem Film-Background, die Architekten Caruso St John und Thomas Demand als Künstler, der sich schließlich in seinen Kunstwerken stets eines Ausgangsmaterials bedient (vgl. **6.2. Themen**), in dem von Natur aus schon „*Weltbezug*“ steckt.

6.5. Die Dokumentation des Herstellungsprozesses bei Thomas Demand

Thomas Demand stellt in *Art, Fashion, and Work for Hire* (Wien, New York 2008) im Gespräch mit u.a. Hedi Slimane und Hans Ulrich Obrist amüsiert fest, „[...] *dass die Leute*

⁴¹¹ zit. n. *Thomas Demand*, in: Obrist 2009, S. 19.

⁴¹² Obrist 2007, S. 19.

⁴¹³ Kittelmann 2009, S. 1.

⁴¹⁴ zit. n. *Thomas Demand*, in: Obrist 2009, S. 22.

⁴¹⁵ Obrist 2009, S. 26f.

*immer Zahlen haben wollen. Sie wollen wissen, wie viele Blätter Papier man verwendet hat. Wie lange haben Sie dafür gebraucht? Wie viele Leute?*⁴¹⁶

Die Werkgruppe *Klause* (2005-2006) – Demands Anhaltspunkt war ein Gebäude, in dem einer der grauenhaftesten Kindesmissbrauchsfälle Deutschlands stattgefunden hat – wurde 2006 im Museum Moderner Kunst (Frankfurt am Main) gezeigt. Zur Ausstellung erschien die Publikation *Thomas Demand. Klausen* (2006), die Aufnahmen zeigt, wie die Fotos im Atelier des Künstlers angeordnet waren und zwar so, dass man von Anfang bis Ende, vergleichbar einer Geschichte, dieser Anordnung folgen kann: Fast filmisch begeht man das Gebäude, zuerst von außen, dann von innen (Abb. 109a, 109b). Fünf großformatige Fotoarbeiten jedoch, darunter *Klause 2* (Abb. 110) und *Klause 3* (Abb. 111), waren nur in der Ausstellung selbst zu sehen.⁴¹⁷ Sie existierten ausschließlich als exklusive Originale, während die Abbildungen im Katalog als Reproduktionen galten, da sie durch das Medium Buch vervielfältigbar wurden.⁴¹⁸

In Thomas Demands Ausstellung in der Fondazione Prada in Venedig, kuratiert im Jahr 2007 von Germano Celant, wurden *Yellowcake* (2007), (Abb. 88) und *Processo grottesco* (2006) präsentiert. *Processo grottesco* bestand nicht nur, wie sonst für Demand typisch, aus einem Foto – *Grotto* (2006), (Abb. 112) – dessen Ausgangspunkt eine zufällig gefundene Postkarte aus Mallorca war, sondern – erstmalig in seinem Oeuvre – zusätzlich aus dem riesigen Modell einer Grotte aus Karton und Wachs (Abb. 113). Bis zu diesem Zeitpunkt wurden Modelle nie außerhalb des Studios gezeigt, sondern unmittelbar nach dem fotografischen Akt zerstört.

Der Pressemitteilung entnimmt man, dass die Entstehungszeit von *Processo grottesco* zwei Jahre betrug, und dass sich die Arbeit aufgrund der aufwendigen Recherche und vieler Experimente immer wieder veränderte. Verschiedenste kulturgeschichtliche Dokumente zu Grotten und Tropfsteinhöhlen, wie Postkarten, Bücher, Reiseführer, Fotos wurden in der Ausstellung präsentiert (Abb. 114).⁴¹⁹

Zusätzlich wurde im Katalog zur Ausstellung, *Processo Grottesco. Yellowcake* (2007), (Abb. 30), der aufwendige Entstehungsprozess des Fotos detailliert beschrieben und dargestellt. Es finden sich unzählige Abbildungen von auf Flohmärkten und in Altwarengeschäften gefundenen Büchern zum Thema Grotte, ebenso wie wissenschaftliche und

⁴¹⁶ zit. n. *Thomas Demand*, in: Bechtler 2008, S. 31.

⁴¹⁷ Bee 2006, S. 1.

⁴¹⁸ Ullrich 2009b, S. 90.

⁴¹⁹ Sonna 2011.

pseudowissenschaftliche Artikel zu dem Phänomen der Tropfsteinhöhle. Ein Abschnitt des Buches ist anderen Künstlern verschiedener Epochen gewidmet, die sich mit Grotten beschäftigten. Im Index der Publikation gibt es ein vollständiges Verzeichnis mit *jeder* einzelnen der 486 abgedruckten Postkarten oder Objekte und zusätzlich einen Hinweis darauf, dass jedes dieser Objekte katalogisiert ist.

Man erfährt weiters, dass es sich bei dem 36 Tonnen schweren Modell *Grotto* um 900 000 Einzelteile aus Karton handelt, die mittels einer speziellen Computertechnik zugeschnitten wurden.⁴²⁰ *Grotto* ist außerdem die erste Arbeit von Thomas Demand gewesen, an der er nicht selbst Hand anlegte. Er fand eine Maschine, die ursprünglich zum Schneiden von Leder gedacht war. Am Computer zeichnete er Formen, die er dann seiner „digitalen“ Schere zuspielte.⁴²¹ Nur so war es möglich, detailgetreu die unzähligen Stalaktiten und Stalagmiten wiederzugeben.⁴²²

Auffallend ist, dass Thomas Demand ab einem gewissen Zeitpunkt Narration in seine Bilder einfließen lässt: 2007 stellt Raimar Stange fest, dass der Künstler mit Bildsequenzen wie *Klausen* (2005-2006) „neue Qualitäten in seiner Kunst“ entwickelt, indem er von einem Einzelbild, wie es früher oft der Fall war, zu einer Bildabfolge gelangt ist.⁴²³ Mit der Publikation *Thomas Demand. Klausen* (2006) wird meiner Meinung nach noch eine zusätzliche Narrative miteinbezogen, indem die parallele Hintergrundgeschichte, die Geschichte der Entstehung der Arbeit im Katalog, zum begleitenden, nicht unwesentlichen Teil des Kunstwerks wird.

In der Präsentation und dem Ausstellungskatalog von *Processo Grottesco* (2007) wird schließlich der narrative Aspekt durch die penible Dokumentationsweise und komplette Offenlegung ausgebaut zu einer umfangreichen, informativen Geschichte über den gesamten Entstehungsprozess dieser Arbeit.

6.6. Mitarbeiter/Assistenten/Helfer

Thomas Demand sagt in der ARTE Dokumentation *Das Spiel mit der Erinnerung – Die Bilderwelt des Thomas Demand* (12.06.2011), dass er eigentlich immer versucht, den Großteil

⁴²⁰ Celant, Demand 2007a, o.A.

⁴²¹ Obrist 2007, S. 34ff.

⁴²² Celant, Demand 2007a, o.A.

⁴²³ Stange 2007.

der Arbeit selbst zu verrichten. Für ihn sei das die „Kernkompetenz“ seiner Arbeitsweise, die er „am liebsten alleine bewältigt.“⁴²⁴ Dadurch, dass Demands Arbeiten in den letzten Jahren aber immer aufwendiger geworden sind, lässt er sich gelegentlich von Mitarbeitern assistieren. *Lichtung* (2003), bestehend aus 280 000 Papierblättern, ist beispielsweise mit einem Team, bestehend aus 35 Assistenten, entstanden (Abb. 115).⁴²⁵

Grotto (2006), (Abb. 112) wollte Demand anfangs alleine herstellen, merkte jedoch bald, dass er technische Voraussetzungen und seine eigenen Kompetenzen überschätzt hatte. Die Produktion stellte sich als extrem aufwendig heraus, nicht zuletzt wegen Schwerkraft und Komplexität der Stalaktiten und Stalagmiten. Ein vager Hinweis auf Beteiligung während des aufwendigen Projekts findet sich im Text von Germano Celant: „[...] *Grotto, which was constructed in his Berlin studio* [...]“⁴²⁶ Im Katalog zur Ausstellung ist ein einziger Mitarbeiter zu sehen, allerdings nur von hinten, gekleidet ganz in grau und vor dem grauen Modell auf einer Leiter stehend (Abb. 116). Auf der letzten Seite der Publikation wird allen möglichen Menschen gedankt, die zur Entstehung der Ausstellung beigetragen haben, allerdings ist nicht explizit die Rede von Assistenten oder Helfern des Studios. Auch in anderen Büchern oder Katalogen über Thomas Demand gibt es diese Art von Angaben nicht.

6.6.1. Kollaboration und Autorschaft bei Thomas Demand

Eine offengelegte, thematisierte Kollaboration innerhalb seiner Arbeitsweise findet bei Thomas Demand ausschließlich mit Architekten, Schriftstellern, Literaten oder Filmemachern – allesamt Professionen, die mit der des Künstlers nicht in Konkurrenz treten können – statt. Sie haben die Funktion, Vermittler zu sein, seine Kunst in einen anderen Kontext zu transferieren und mit seinem Werk neue Bezüge zur Welt herzustellen. Für diese Kooperationen nimmt Demand eine geteilte Autorschaft in Kauf, er begrüßt sie sogar. Deziidiert konstatiert er, dass er damit aber gleichzeitig seine „*Urheberschaft und Integrität als Künstler bewahrt*“⁴²⁷ und innerhalb dieser Konstellation zusätzlich als Kurator seiner eigenen Gruppenausstellung auftreten könne.

Demand setzt klare Grenzen zwischen der Person des genuinen Künstlers und den Kreativen aus anderen Bereichen, die dazu da sind, seinen Arbeiten eine zusätzliche Bedeutung zu

⁴²⁴ zit. n. *Thomas Demand*, in: Sonna 2011.

⁴²⁵ Sonna 2011.

⁴²⁶ zit. n. *Germano Celant*, in: Celant, Demand 2007a, o.A.

⁴²⁷ Bechtler 2008, S. 83.

verleihen. Mir ist nicht nur aufgefallen, dass es sich bei den Kreativen aus anderen Bereichen ausschließlich um Felder handelt, die mit dem des Künstlers nicht konkurrieren können, sondern auch, dass es sich bei den Kollaborateuren ausschließlich um *berühmte*, ja sogar *prominente* Kreative handelt.

Assistenten und Mitarbeiter thematisiert Demand hingegen nicht. Er betont immer wieder, am liebsten alleine zu arbeiten und zu versuchen, so viel wie möglich selber zu schaffen. Es geht ihm um sein eigenes, wenn möglich ausschließliches, Involviertsein in den Produktions- und Entstehungsprozess seiner Arbeiten, um die Verwendung verschiedener Materialien und eine genaue, penible Verarbeitungsweise, die zum vollendeten Kunstwerk führt. Diese sehr auf den Autor, den Künstler zentrierte Produktionsweise wird bei Demand allerdings nicht explizit zur Schau gestellt, etwa in Abbildungen, die ihn beim Arbeiten im Studio zeigen würden. Demand inszeniert sich nicht als *bastelnder* Künstler. Vielmehr geht es ihm, wie man in *Processo Grottesco* (2007) deutlich sieht (Abb. 114.), ausschließlich um eine rein sachliche, das Quellenmaterial und Recherchedokumente zeigende, Darstellung, die den Zweck hat, zum endgültigen Kunstwerk überzuleiten (Abb. 112), und nicht um ein Vorführen oder in den Mittelpunktstellen der Person des Künstlers.

Dennoch hat es, den Status der Mitarbeiter Demands betreffend, wie mir scheint, eine Entwicklung gegeben: Im Jahr 2010 wird in einem allgemeinen, den Künstler und seine Arbeitsweise beschreibenden Artikel in *Texte zur Kunst* (Heft Nr. 77) ganz selbstverständlich erwähnt, dass Demand „gemeinsam mit seinem Team“ arbeitet.⁴²⁸ 2004, in einem ähnlichen Bericht in demselben Magazin (Heft Nr. 53), wird hingegen bloß über die Modelle geschrieben, „[...] die er in präziser und minutiöser Arbeit aus Papier und Karton selber anfertigt.“⁴²⁹ Es kann natürlich sein, dass sich *Texte zur Kunst* 2010 automatisch dem allgemeinen Kanon anschließt, dass einige Künstler um die gängige Künstler-Assistenten-Situation kein Geheimnis machen. Oder aber, dass durch die vielen, oft aufwendigen Arbeiten, die Demand herstellt, es für ihn zum Teil schon selbstverständlich geworden ist, von seinem Team zu sprechen, wie man beispielsweise in der ARTE-Dokumentation hören konnte.

In Anbetracht der Tatsache, dass sich die Arbeitsweise von Thomas Demand in letzter Zeit gewandelt hat – im Ausstellungsprojekt *Grotto* (2007) präsentierte er das normalerweise unmittelbar nach dem Entstehen der Fotografie zerstörte Modell, zeigte in Ausstellung und Katalog das üblicherweise aus Prinzip zurückgehaltene ursprüngliche Material und die

⁴²⁸ Graw, Rottmann 2010.

⁴²⁹ Graw 2004.

„Mutterfotos“, katalogisierte penibelst jedes einzelne Detail für den Katalog, gewährte in der Pressemitteilung umfassenden Einblick in Entstehungsdauer, Entwicklungsprozess und verwendete Materialien, benutzte eine „digitale“ Schere aus der Computertechnik, anstatt wie früher selbst zu schneiden – in eine vollkommen entgegengesetzte Richtung zu seinen eigentlichen Prinzipien, und, wie im vorigen Absatz erläutert, plötzlich seine Mitarbeiter, wenn auch nur beiläufig, erwähnt, könnte ich mir vorstellen, dass Demand zukünftig die bislang anonymen Assistenten seines Ateliers gar nicht mehr *versteckt hält*. Einem Trend würde er damit folgen, ich verweise dabei auf Wolfgang Ullrichs Artikel *Kunst als Kunstsoziologie* im Ausstellungskatalog *The Making of Art* (2009)⁴³⁰ oder Isabelle Graw, die der Ansicht ist, dass es zum gegenwärtigen „Berufsbild“ des Künstlers gehört, nicht nur Entstehen der künstlerischen Arbeit offenzulegen, sondern ebenso Teamwork zu thematisieren (vgl. **3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks**).⁴³¹

6.7. Karriere und Aufstieg

Im Dezember 2001 erklärt Gérard Goodrow, damaliger Auktionskurator bei Christies's London, im Texte zur Kunst-Interview mit Isabelle Graw, dass Thomas Demands Aufstieg auf dem Kunstmarkt neun Monate davor, im Frühjahr 2001, begonnen hatte. Zeitgleich fand man erstmals Arbeiten des Künstlers auf Auktionen.

Dadurch, dass sein internationaler Bekanntheitsgrad zum damaligen Zeitpunkt noch nicht so groß war, wurde Demand bei Auktionen in einen Kontext gesetzt, mit dem das dortige Sammlerpublikum leichter etwas anfangen konnte: Nachfolge der *Becher-Schule*, inszenierte Fotografie vergleichbar mit Cindy Sherman, oder Referenzen zu den von Günther Förg fotografierten Häusern. Demand wurde ziemlich früh in seiner Karriere auf Auktionen gehandelt und gilt als ein Künstler, der vom *secondary-market* entdeckt worden ist. Für die Kunstkritik spielte er zum damaligen Zeitpunkt kaum eine Rolle. Isabelle Graw bezweifelt im Jahr 2001 sogar, dass er in zehn Jahren als Künstler noch wichtig wäre.⁴³²

Diese Vermutung von Isabelle Graw hat sich nicht bewahrheitet: Thomas Demand stellte in den folgenden Jahren in wichtigen Institutionen und Museen, wie dem MoMA (New York), dem Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main), der Serpentine Gallery

⁴³⁰ Ullrich 2009a, S. 82.

⁴³¹ Graw 2006b, S. 150.

⁴³² Goodrow, Graw 2001.

(London), der Hamburger Kunsthalle, dem MUMOK (Wien), der Neuen Nationalgalerie (Berlin) oder dem Kunsthaus Bregenz aus.

6.7.1. *Künstler-Kurator*

In der jüngsten Vergangenheit bemerkt man immer öfters, dass Künstler auch als Kuratoren auftreten. Als nur ein Beispiel nenne ich *curated by 2010_Vienna* (www.curatedby.at/2010), ein Projekt, bei dem jede der teilnehmenden Wiener Galerien einen Künstler eingeladen hat, eine Ausstellung zu kuratieren.

Auch Thomas Demand kuratierte kürzlich eine Ausstellung, *La Carte d'Après Nature*, präsentiert im Nouveau Musée Nationale de Monaco (2011) und anschließend bei seinem New Yorker Galeristen Matthew Marks (2011).⁴³³

Vivien Trommer verweist darauf, dass Künstler früher meist aus Protest Ausstellungen ausgerichtet hatten. Man denke an die Nazarener, die damit gegen die Lehre an den Akademien protestierten, an die Secession, die die Weltkunstausstellungen ablehnte oder an Delacroix mit dem von ihm gegründeten *Salon des Indépendants*. Diesen Künstlern ging es um ein Aufbegehren gegen den herrschenden Konservatismus in der Kunst. Heute hingegen würden viele der Künstler, die in etablierten Institutionen, Museen oder Galerien Ausstellungen kuratieren, sich selbst eine Bühne schaffen, „eine Plattform, um als Künstler im Dickicht der Kunst aufzufallen.“⁴³⁴ Ich kann Trommer nur bedingt rechtgeben. Ich finde, dass Ausstellungen, die von Künstlern kuratiert werden, durch ihren sehr eigenen Zugang zum Werk anderer Künstler, sehr speziell und überraschend neu sein können. Wenn dieser *Künstler-Kurator* damit reüssiert, ist dies meines Erachtens absolut legitim.

Im Fall von Thomas Demand kann ich die Qualität seiner kuratorischen Leistung nicht beurteilen, da ich die beiden Ausstellungen selbst nicht gesehen habe. Ich glaube aber, dass das Kuratieren von Ausstellungen, das Auftreten als *Künstler-Kurator*, für Demands Karriere wichtig sein könnte – wie in **6.7. Karriere und Aufstieg** angeführt, ist der Künstler eher vom kommerziellen Kunstmarkt als von der intellektuellen Kunstkritik entdeckt worden.

Demands Oeuvre hat in den letzten 15 Jahren eine stetige Entwicklung, weg von seinen ursprünglichen Prinzipien, gemacht: Vom Einzelbild ging er über, narrative Bildsequenzen zu produzieren, wie in der seriellen Arbeit *Klausur* (2005-2006), (Abb. 110, 111). In der

⁴³³ Vogel 2011.

⁴³⁴ Trommer 2011.

dazugehörigen Publikation präsentierte er die Abbildungen, die während der Entstehungszeit der Werkgruppe im Atelier entstanden sind, in einer gewissen Anordnung, um noch eine zusätzliche Narration zu erzeugen (Abb. 109a, 109b). In *Processo Grottesco* (2007) wird schließlich, sowohl im Katalog (Abb. 30), als auch in der Ausstellung (Abb. 114), eine vollständige Dokumentation zur Entwicklung der Arbeit geliefert, wie ich ausführlich in **6.5. Die Dokumentation des Herstellungsprozesses bei Thomas Demand** aufgezeigt habe. Diese Arbeit ist für mich der Inbegriff gesteigerter Erzählkraft durch komplette Offenlegung und Entschleierung des Kunstwerks. *Klause* und *Processo Grottesco* sind, finde ich, zwei Beispiele, die ein absolutes Kontradiktum zu Thomas Demands ursprünglicher Arbeitsweise darstellen. In weiterer Folge könnte ich mir vorstellen, angeregt durch Hinweise, die Demand in der jüngsten Vergangenheit selbst gegeben hat, beziehungsweise die in der Rezeption über ihn geäußert wurden (vgl. **6.6.1. Kollaboration und Autorschaft bei Thomas Demand**), dass er zukünftig, so wie viele andere Künstler, sogar seine Mitarbeiter thematisiert – womit er einem Trend folgen würde, wie in **3.3. Dokumentation und Offenlegung von Werkprozess und Entstehung eines Kunstwerks** beschrieben.

Vielleicht mit dem Ziel, das Bild, das ihm von der Kunstkritik auferlegt worden ist, indem sie ihn wenig oder gar nicht beachtet hat und stattdessen nur der Kunstmarkt seinen immensen Erfolg begründet hat, zu verändern? Thomas Demands Antwort auf eine vernichtende Kritik von Gunter Reski zu der Ausstellung *Nationalgalerie* (2009)⁴³⁵ war es, in einer der folgenden Texte zur Kunst Ausgaben (Heft 77) mit einer Edition zu antworten, die einen der schärfsten Angriffspunkte Reskis zynisch in ein Kunstwerk verwandelte (Abb. 117):

*„unterdrückte wertkonservative Sehnsucht beim neuen wie alten Bürgertum nach gekonnter Handwerklichkeit“*⁴³⁶

Demand reagierte auf die Kritik sehr klug, indem er sie einerseits für ein Kunstwerk, eine Edition benützte und gleichzeitig dazu beitrug, dem kritischen Magazin das Überleben zu sichern.⁴³⁷ Klug vielleicht auch deshalb, weil seine Arbeit bis dahin nicht vorrangig Gegenstand intellektueller Kunstkritik war.

⁴³⁵ Reski 2009.

⁴³⁶ zit. n. *Gunter Reski*, in: Reski 2009.

⁴³⁷ Graw, Rottmann 2010.

7. COSIMA VON BONIN

Cosima von Bonin, geboren 1962 in Mombasa, Kenia, zählt zu den wichtigsten zeitgenössischen Konzeptkünstlerinnen. Sie wuchs im Köln der 1980er Jahre auf – damals ein bedeutendes Zentrum zeitgenössischer Kunst in Europa. 1988 studierte sie für nur ein Jahr bei Werner Büttner an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, ihre eigentliche Ausbildung erhielt sie jedoch in Köln – gemeint ist damit die aufstrebende Galerienszene und die Buchhandlung von Walther König, die sie ebenso prägten wie Kneipen, Bars und Partys.⁴³⁸

*„In Köln, wie überall sonst, kann eine Bar nicht nur Klassenzimmer, sondern auch Atelier sein.“*⁴³⁹

Ein wichtiges Mitglied der damaligen Künstler- und Partyszene war Martin Kippenberger, der eine geistesverwandte Ähnlichkeit mit der jüngeren Cosima von Bonin aufwies.⁴⁴⁰ Ebenso lernt sie Künstler wie Georg Herold, Jutta Koether, Albert Oehlen und Michael Krebber in dieser Zeit kennen.⁴⁴¹

Wichtige Referenzen für ihr Oeuvre bezieht Bonin aus ihrem künstlerischen Umfeld, das gleichzeitig *Familie* und *Netzwerk* für die Künstlerin bedeutet, aus der neueren Kunstgeschichte und *Künstler-Künstlern*, weiters aus Mode, Design, Musik und Film.⁴⁴² Von Anfang an arbeitet sie in den unterschiedlichsten Medien, macht Einzelausstellungen und integriert Künstlerfreunde in Videos, Performances und Parties, tritt selbst als DJ auf und kuratiert Gruppenausstellungen. Karola Grässlin stellt fest, wie bemerkenswert Cosima von Bonin auf das Bedürfnis jüngerer, nachfolgender Künstlergenerationen eingeht, indem sie die Grenzen von Bildender Kunst und Musik auflöst.⁴⁴³

Immer wieder arbeitet die Künstlerin mit der Kunstproduktionsfirma *Saygel & Schreiber* in Berlin, um große und aufwendige Installationen und Objekte realisieren zu können, wie ich in **7.1.2. Kunstproduktionsfirmen** noch näher ausführen werde.

⁴³⁸ Goldstein 2007, S. 144.

⁴³⁹ zit. n. *Bennet Simpson*, in: Simpson 2007b, S. 159.

⁴⁴⁰ Simpson 2007a, S. 61.

⁴⁴¹ Goldstein 2007, S. 144.

⁴⁴² Strick 2007, S. 9.

⁴⁴³ Grässlin 2000, S. 4.

7.1. Partizipatorische Praktiken im Oeuvre Cosima von Bonins

7.1.1. Künstlerfreunde=*Familie*=*Netzwerk*

„[...] ganz allein ist die Künstlerin selten zu haben, eine Einzelausstellung fast unmöglich, als autarkes Genie, das ganz aus sich selbst schöpft, steht sie seit jeher nicht zur Verfügung.“⁴⁴⁴

1990 fand Cosima von Bonins erste Einzelausstellung im Ausstellungsraum *Münzstraße* in Hamburg statt, die in Zusammenarbeit mit ihrem Freund und Künstlerkollegen Josef Strau entstand.⁴⁴⁵ Die beiden ließen 32 bunte Luftballons aufsteigen, jeweils beschriftet mit Name, Geburtsjahr, Datum, Titel und Ort der ersten Ausstellung wichtiger Konzeptkünstler aus Harald Szeemanns berühmter *Live in your head: When Attitudes become Form*-Ausstellung (1969) in der Kunsthalle Bern⁴⁴⁶ und einer Auswahl von Künstlern, „die wir mochten“⁴⁴⁷ (Abb. 118). Cosima von Bonins machte somit ihre erste Einzelausstellung über „erste Ausstellungen.“ Viel mehr noch: Aus ihrer ersten Einzelausstellung wurde eine Gemeinschaftsausstellung mit Strau, einem ebenfalls jungen Künstler, der wie sie am Anfang einer Karriere stand.

1991 organisierte Bonin eine Ausstellung in der Andrea Rosen Gallery in New York und lud befreundete Kunstkritiker, Musiker und andere Künstler ein, Fotos, Bilder oder Beiträge in Form von Performances beizusteuern, anstatt nur ihre eigene Arbeit zu präsentieren. Sie bevorzugte das kollektive Unternehmen, wodurch eine humorvolle und beziehungsreiche Ausstellung zustande kommen konnte: Ein Gemälde von Martin Kippenberger kaufte dieser selbst wieder zurück, allerdings zum Preis einer Arbeit Bonins. Von Heimo Zobernig, der davor in der Galerie ausgestellt hatte, blieb eine Veränderung der Türe zwischen Büro und Galerie bestehen. Zwei identische Briefe eines Museumsdirektors – jeweils an Cosima von Bonin und ihren späteren Mann Michael Krebber persönlich adressiert – bildeten den Höhepunkt der Ausstellung.⁴⁴⁸

„[Cosima von Bonins] Kontrolle besteht in der Auswahl der Elemente und Beteiligten, der Rollen- und Privilegienverteilungen, in den Voreinstellungen, Vorlieben und der Tatsache,

⁴⁴⁴ zit. n. Sabine Danek, in: Danek 2001.

⁴⁴⁵ Diederichsen 2007, S. 44.

⁴⁴⁶ Danek 2001.

⁴⁴⁷ zit. n. Cosima von Bonin, in: Graw 2000, S. 91.

⁴⁴⁸ Goldstein 2007, S. 143-146.

*dass alles unter Bonins Namen und Verantwortlichkeit läuft. Das wäre das Gerüst. An dieses kann sich alles weitere völlig unbestimmt anlagern und eigene Bewegungen erzeugen. Es gibt keine vorgefasste Idee von einer endgültigen Form [...].*⁴⁴⁹

Cosima von Bonin thematisiert offen ihre Erlebnisse, ihre Künstler Vorbilder und zeigt den Einfluss durch ihre Künstlerfreunde,⁴⁵⁰ die für sie eine Art *Familie* und Teil ihrer Identität und Geschichte sind.⁴⁵¹ Nicht nur arbeitet sie mit befreundeten Künstlern zusammen, sie bezieht sogar fremde Werke in ihre Ausstellungen mit ein.⁴⁵² So stellt sie immer wieder die Autorfunktion infrage und wehrt sich gegen eine ausschließliche Autorschaft ihrer Person. Ihre künstlerische Praxis bezeichnet sie als „*kollektives Arbeiten*“.⁴⁵³

*„Diese Ausstellungen, die sich aus Beiträgen von Freunden ihres künstlerischen Einzugsgebiets zusammensetzten, handelten von sozialen Abhängigkeiten, waren also eine Absage an die Idee des vereinzelt Künstlersubjekts.“*⁴⁵⁴

Bonin arbeitet allerdings nicht nur *mit* anderen, sondern genauso *für* andere. Sie gestaltet immer wieder Plattencover für ihre Freunde, wie beispielsweise *Three* (2006) für Phantom/Ghost⁴⁵⁵ oder *Vertical Ascent* (2009) und *Live in New York* (2010) für Moritz von Oswald Trio (Abb. 119, 120).⁴⁵⁶

In Publikationen und Ausstellungskatalogen dankt Cosima von Bonin immer allen Beteiligten, indem diese beim Namen aufgezählt werden, oft werden zusätzlich kurze biografische Beschreibungen der Mitwirkenden abgedruckt.

1992 hatte Bonin eine Ausstellung in der Galerie Nagel in Köln. Sie präsentierte ausschließlich Werke ihrer Künstlerkollegin Ingeborg Gabriel, allerdings – mit der Zustimmung Gabriels – unter ihrem eigenen Namen. Jahre später werden die Pilz-Skulpturen, angelehnt an das Werk Gabriels, zu einem wichtigen Bestandteil im Oeuvre Bonins und können als Hommage an die 1996 verstorbene Künstlerin gesehen werden (Abb. 121).⁴⁵⁷ In

Kapitel 7.2. Exemplarisches Beispiel einer Arbeit Cosima von Bonins und

⁴⁴⁹ zit. n. *Manfred Hermes*, in: *Hermes* 2005, S. 75.

⁴⁵⁰ Danek 2001.

⁴⁵¹ Goldstein 2007, S. 144ff.

⁴⁵² Simpson 2007a, S. 61.

⁴⁵³ Goldstein 2007, S. 143.

⁴⁵⁴ zit. n. *Thomas Eggerer*, in: *Eggerer* 1998, S. 69.

⁴⁵⁵ Wacht 2009.

⁴⁵⁶ Wacht 2010.

⁴⁵⁷ Goldstein 2007, S. 146f.

kunsthistorische Einordnung werde ich die Pilz-Skulpturen hervorheben und anhand dessen genauer auf Bonins Arbeitsweise eingehen.

Das Forum Stadtpark in Graz lädt Cosima von Bonin zu einer Einzelausstellung. Wieder entschließt sie sich, ihre Freunde teilhaben zu lassen. Das *1. Grazer Fächerfest* (1995) entsteht: Ausstellungen, Konzerte, Performances, Clubabende. Die soziale Interaktion wurde hervorgehoben und bezeugte einmal mehr Cosima von Bonins Interesse an sozialen und künstlerischen Beziehungen, die Dirk van Lowtzow – Musiker der Band *Tocotronic* und langjähriger Künstlerfreund Bonins – folgendermaßen bezeichnet:

„Cosima von Bonin [liefert] *stets statt eines Stückchen Kuchen die ganze Bäckerei [...], mehr noch, sie liefert die ganze Bäckerei mitsamt des um sie herum wimmelnden Kontextes.*“⁴⁵⁸

Die Teilnehmer und Akteure bei den Aktionen und Performances der Künstlerin sind keine fix definierte Konstellation bestimmter Personen, sondern eine immer wieder sich verändernde Gemeinschaft, bestehend aus Künstlern, Musikern und Theoretikern.⁴⁵⁹ 2004 machte Bonin sogar ihre beiden Bulldoggen, Lord Jim und Boy George, zum Mittelpunkt der Performance *Hundeschule* (Abb. 122).⁴⁶⁰

Die Arbeit mit Künstlerfreunden und Referenzen zu Künstlervorbildern kennzeichnen Bonins Werk:⁴⁶¹ „[Cosima von Bonin] *inszenierte [...] das Eigene stets als Ergebnis genealogischer, familiärer und freundschaftlicher Prozesse.*“⁴⁶²

In der Ausstellung *The Cousins* (2000) im Kunstverein Braunschweig schreibt Bonin die Namen ihrer Künstlerfreunde auf Pilze und Schaumstoffzäune (Abb. 123). Das Hervorheben des Familienbegriffs *Cousins*, der eine eindeutige Adressierung an ihre Freunde und ihr Netzwerk impliziert, wird damit schon im Titel verdeutlicht.⁴⁶³

Das Netzwerk, das Cosima von Bonin mit ihrem Freundeskreis pflegt, kennzeichnet nicht nur ihre künstlerische Arbeit. Auch eine theoretische Einbettung ihrer Arbeit überlässt sie gerne befreundeten Künstlern und Theoretikern wie Josephine Pryde, Kai Althoff, Dirk von

⁴⁵⁸ zit. n. Dirk von Lowtzow, in: Lowtzow 2007, S. 30.

⁴⁵⁹ Dziewior 2001c, S. 7f.

⁴⁶⁰ Hermes 2005, S. 74.

⁴⁶¹ Grässlin 2000, S. 4.

⁴⁶² zit. n. Diederich Diederichsen, in: Diederichsen 2000, S. 13.

⁴⁶³ Lowtzow 2000, S. 167.

Lowtzow oder Diedrich Diederichsen, die oft als Textautoren für Publikationen und Kataloge fungieren.⁴⁶⁴

Cosima von Bonins Arbeitsweise mit Künstlerfreunden entspricht der These Nicolas Bourriauds (vgl. **3.2. Interaktion und kollektive Arbeitsweise**), die besagt, dass seit den 1990er Jahren zwischenmenschliche Beziehungen kennzeichnend sind für viele Künstler und ihre Herangehensweise an *Produktion*. Interaktion, Meetings, Begegnungen, Kommunikation, Performance sind dabei wichtiger als das rein materielle Herstellen von Kunstwerken.

7.1.2. Kunstproduktionsfirmen

Isabelle Graw bemerkt 2007 vorsichtig, dass in der Arbeit Cosima von Bonins seit den frühen 1990er Jahren ein Wandel stattgefunden hat, den sie am Beispiel von *Löwe im Bonsaiwald* (1997), (Abb. 124) erklärt:⁴⁶⁵

„Wo man sich in frühen Installationen wie *Löwe im Bonsaiwald* noch mit den verschlungenen Wegen und einer schwer einzuordnenden ‚krumpeligen und schrumpeligen‘ Schrebergartenästhetik konfrontiert sah, stößt man heute [...] auf Sol-LeWitt-artige Kuben [...].“⁴⁶⁶

Der Film *Alles Roger Commander* (2001) ist laut Graw ebenfalls ein Anzeichen dafür, dass die Künstlerin immer öfter soziale Geflechte, also ihre Freunde, ersetzt durch aufwendig produzierte, auf Hochglanz polierte Objekte wie *Anschauungsobjekt* (2001), (Abb. 125).⁴⁶⁷

Im Begleittext zu dem Film werden alle beteiligten Personen aufgelistet, unter anderem Lorenz Schreiber und Attila Saygel.

Mit Lorenz Schreiber habe ich im Sommer 2010 ein Gespräch geführt. Sein Partner Attila Saygel lernte Cosima von Bonin im Rahmen ihrer Ausstellung *Bruder Poul sticht in See* (2001) im Kunstverein Hamburg kennen. Bonin war auf der Suche nach jemandem, der ihr behilflich sein konnte etwas zu bauen, und Attila Saygel, der einen Background als

⁴⁶⁴ Dziewior 2001c, S. 8.

⁴⁶⁵ Graw 2007, S. 153-157.

⁴⁶⁶ zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2007, S. 154.

⁴⁶⁷ Graw 2007, S. 154.

Filmausstatter hatte, konnte helfen. Lorenz Schreiber war bis dahin oft in Architekturprojekte involviert. Von da an arbeiteten Saygel und Schreiber immer wieder für die Künstlerin, aus der Zusammenarbeit wurde eine Freundschaft und schließlich, nach ihrem Diplom, hatten die beiden die Idee, eine Firma zu gründen, spezialisiert auf die professionelle Produktion von Kunstwerken für Künstler: *Saygel & Schreiber*. Cosima von Bonin hat die beiden von Anfang an sehr stark beworben und an andere Künstlerkollegen vermittelt, ebenso wie die Galeristin Esther Schipper, der sie viele Aufträge und Kontakte zu verdanken haben.⁴⁶⁸

Im Sommer 2010 realisierten *Saygel & Schreiber* ein temporäres Projekt Cosima von Bonins in Wien für *Kunst im Öffentlichen Raum* (8. Mai bis 31. Oktober 2010): *Tagedieb* – ein fauler Pinocchio mit Zigarette, der auf einem weißen Schiedsrichterstuhl sitzt und den Graben überblickt. Zusätzlich war der *Tagedieb* mit einem Bewegungsmelder ausgestattet, um sein Umfeld zu beleuchten (Abb. 126). Diesen Pinocchio, den Bonin „*Idler*“ nennt, gibt es in mehrfacher Ausführung, und er symbolisierte trotz seiner Inaktivität Rebellion, da er stets im Zentrum eines Platzes oder Raumes platziert ist – in Wien vor einer Bankfiliale.⁴⁶⁹ Selbstverständlich stand neben dem Namen der Künstlerin:

Produktion/Manufacturing:
Saygel & Schreiber, Berlin

Saygel & Schreiber stellen, wie viele andere Kunstproduktionsfirmen, auch Editionen für Künstler her. Für eine Sonderedition von Texten zur Kunst hat Cosima von Bonin *The Petite Miss Riley* (2007), (Abb. 127) entworfen. Neben Angaben zu Technik und Jahr steht geschrieben:

„*Cosima von Bonin möchte sich aufs Allerherzlichste bei Saygel & Schreiber bedanken.*“⁴⁷⁰

Ebenso wie die Künstlerin ihre Freunde und Künstlerkollegen selbstverständlich mit einbezieht in ihre Arbeit und dies immer mit gebührendem Dank in Ausstellungskatalogen und Publikationen würdigt, wird auch stets *Saygel & Schreiber* ausdrücklich gedankt.

⁴⁶⁸ Diese Informationen beruhen auf einem Interview mit Lorenz Schreiber von *Saygel & Schreiber*, das von der Verfasserin am 15.07.2010 in Berlin geführt wurde.

⁴⁶⁹ Gray 2010, S. 16.

⁴⁷⁰ Graw, Rottmann, Thomann 2007, S. 156.

Darin stellt, meines Wissens, Cosima von Bonin eine Ausnahme dar. Natürlich gibt es Künstler, die immer wieder in Kunstwerken dieses ausgelagerte, professionelle Produzieren-lassen thematisieren: *Claire Fontaine* beispielsweise hat eine Serie von Neonarbeiten herstellen lassen, deren Schriftzüge Auskunft darüber geben, wer sie zu welchem Preis produziert hat: *This neon sign was made by David Ablon...* (2009), (Abb. 128). Es geht um ein Aufzeigen der zeitgenössischen Kunstproduktion, das zur Reflexion darüber anregen soll.⁴⁷¹ Maurizio Cattelan thematisiert auf ironische Art und Weise die Produktionsweise seiner Kunstwerke, indem er behauptet, gar kein Atelier zu besitzen. Er prahlt damit, dass keines seiner Werke Spuren seiner eigenen Handschrift besitzt und er stattdessen die meiste Zeit via Telefon Leute delegiert, Tiere auszustopfen oder lebensechte Wachsfiguren herzustellen.⁴⁷²

„*I don't paint. I don't sculpt. I absolutely never touch my works.*“⁴⁷³

Skulpturen wie der von einem Meteoriten zu Fall gebrachte Papst, *La nona ora* (1999), (Abb. 129) oder das Pferd, das mit dem Kopf in der Wand steckt, *Untitled* (2007), (Abb. 130), machten ihn weltberühmt.⁴⁷⁴ Bei Cosima von Bonin hingegen verschmilzt, finde ich, dieses Überthema *Freundschaft-Familie-Netzwerk*, das von Anfang an ihr Kunstmachen ausgezeichnet hat. Insofern, um wieder auf Isabelle Graw und ihre kritische Anmerkung am Beginn dieses Kapitels zurückzukommen, nimmt Bonin einfach alles auf, was ihr im Laufe ihrer künstlerischen Karriere unterkommt, um pausenlos zu verarbeiten, zu benutzen, einzubinden und aufeinander zu beziehen. In diesem sich ständig weiterentwickelnden Prozess ist es für mich eine logische Konsequenz, dass ebenso die professionelle Kunstproduktionsfirma, die noch dazu zu ihrem Freundeskreis, zu ihrem *Netzwerk*, gehört, Teil dieses Prozesses wird. Die Zusammenarbeit mit *Saygel & Schreiber* nimmt daher einen ebenso gleichberechtigten Part wie all die anderen Referenzpunkte in Cosima von Bonins Arbeit ein.

In der allgemeinen Rezeption über Cosima von Bonin vermisste ich das Hervorheben dieses *einen*, sehr interessanten Aspekts, der ihre Arbeitsweise kennzeichnet. Im Gegensatz zu den meisten anderen Künstlern, die mit Kunstproduktionsfirmen arbeiten, dies jedoch verschweigen oder tabuisieren, zeigt Bonin *Saygel & Schreiber* sogar demonstrativ auf, um wieder einmal mehr einen Hinweis auf ihr *Netzwerk* zu geben.

⁴⁷¹ Fritz, Gebetsroither 2011, S. 59.

⁴⁷² Holzwarth 2008, S. 88ff.

⁴⁷³ zit. n. *Maurizio Cattelan*, in: Petry 2011, S. 148.

⁴⁷⁴ Holzwarth 2008, S. 88ff.

7.1.3. Autorschaft

Meines Erachtens thematisiert Cosima von Bonin den Begriff der Autorschaft sehr ironisch und humorvoll: Im Ausstellungskatalog *Cosima von Bonin. Source Book 9/2010* (2010) des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam wird Dirk von Lowtzow im Autorenteil folgendermaßen angeführt:

*„He has worked as a slave for Cosima von Bonin for almost 10 years.“*⁴⁷⁵

In einem Interview in diesem Ausstellungskatalog beklagt die Künstlerin ironisch ihre immerwährende Müdigkeit und die Tatsache, dass sie am liebsten immer nur schlafen würde. Sie schwärmt von ihren Sklaven, die alles für sie machen.⁴⁷⁶

Humorvoll reagiert sie insofern, weil vollkommen klar ist, dass ihre gesamte künstlerische Arbeitsweise fast ausschließlich auf Zusammenarbeit und Kollaboration mit anderen – ihrer *Familie*, ihrem *Netzwerk* – beruht. Seit Beginn ihrer Karriere integriert Bonin Bekannte und Unbekannte, Freunde, Künstlerkollegen und vergangene Künstlerpositionen. Ihre künstlerische Produktion und Arbeitsweise, egal um welches Medium es sich handelt, findet immer innerhalb dieses *Netzwerks* statt: Performances, Einzel- und Gruppenausstellungen, professionell hergestellte Objekte.

*„Wenn sie die Definitionsmacht in ihren Arbeiten symbolisch an andere übergibt, dann ist das auch als Ausdruck von Souveränität und Sicherheit zu verstehen.“*⁴⁷⁷

Diese Souveränität und Sicherheit macht sich auch bemerkbar, wenn sich Bonin selbst symbolisch als *faul* darstellt, wie etwa in *Seasons in the Abyss* (2006), (Abb. 131): Kraken gelten als hochintelligente Tiere. Hier lungert eine Krake, gefertigt aus Wolle und mit glänzenden Tentakelspitzen aus Glas, mit ihren vielen ausgebreiteten Arme auf einer weißen Fläche. Die Arbeit kann als Selbstporträt gesehen werden, die schönen, lackierten Fingerspitzen sind nicht für die manuelle Arbeit zu gebrauchen, dennoch lauert und wartet die Krake, die Künstlerin, „auf fette Beute“.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Schafhausen 2010, S. 134.

⁴⁷⁶ Lowtzow 2010, S. 20.

⁴⁷⁷ zit. n. Thomas Eggerer, in: Eggerer 1998, S. 76.

⁴⁷⁸ Hermes 2007, S. 152.

Cosima von Bonin bedient sich in ihrer Arbeitsweise oft der Mechanismen klassischer Künstlerkollektive (vgl. **2.1. Künstler-Kollaborationen: Kollektive**): Kreativität und Produktion geschehen nicht im Einzelnen, sondern als sozialer Prozess innerhalb der Gruppe, wie es Elke Buhr formulieren würde.⁴⁷⁹ Dennoch ist Cosima von Bonin kein Kollektiv, sondern eine einzelne Person, die allerdings mit dem Begriff der Autorschaft sehr kollegial und fair umgeht. Dies bezeugt nicht nur die Tatsache, dass sie alle Beteiligten sichtbar macht und pausenlos thematisiert, sondern ihnen auch immer gebührend dankt, etwa in Katalogen, Publikationen, Ausstellungstexten. Ich denke, dass alleine durch das Hervorheben aller Beteiligten – diese sind selber oft Künstler – sie eine gewisse Präsenz erlangen, von der sie profitieren können. Zu Cosima von Bonins *Netzwerk* zu gehören ist sicherlich eine gute Referenz.

Dennoch kann man Cosima von Bonin und die Art und Weise, wie sie mit ihrem *Netzwerk*, ihren Freunden umgeht, ganz klar unterscheiden von jemandem wie Andy Warhol und seiner Idee vom „*Networking-Imperativ*“. Ihm ging es in erster Linie darum, im Rampenlicht zu stehen – sowohl seine Kunst, als auch seine Person betreffend (vgl. **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**). Das gilt für Cosima von Bonin keineswegs: Silke Bauer bemerkt bei einer Performance Cosima von Bonins, dass es sie „[...] *offensichtlich Überwindung* [kostet], *angeschaut zu werden. Die Zumutung, sich zu exponieren, trat deutlich zu Tage*.“⁴⁸⁰

Ähnliches gibt Bonin in einem Interview mit Isabelle Graw zu: Live-Aktionen würden ihr eigentlich nicht liegen, sie fühle sich unwohl dabei, in Filmen mitzuspielen oder im Rahmen einer eigenen Performance über den Laufsteg zu gehen.⁴⁸¹ Ich interpretiere dies so, dass Cosima von Bonin die Gruppe weder benutzt, um sich selbst aktiv in den Mittelpunkt zu stellen, noch um eine Möglichkeit zum *Verstecken* zu schaffen. Vielmehr denke ich, dass bei Bonin der Gedanke von Zusammenarbeit auf keinerlei taktischen Überlegungen beruht, sondern vielmehr ihre künstlerische Praxis von Grund auf auszeichnet.

⁴⁷⁹ Buhr 2010b, S. 61.

⁴⁸⁰ zit. n. *Silke Bauer*, in: Bauer 1997.

⁴⁸¹ Graw 2000, S. 91ff.

7.2. Exemplarisches Beispiel einer Arbeit Cosima von Bonins und kunsthistorische Einordnung

Das Werk Cosima von Bonins charakterisiert sich durch die Medien Skulptur – oft riesige Pilze oder Fantasiewesen – Fotografie, Performance, Film, Musik, Installation, Video und Leinwandbilder, die sie aus vorgefundenen Stoffen nähen lässt.⁴⁸² Poster, Einladungskarten und Pressemitteilungen, die oftmals nicht zu den üblichen, primären Arbeitsmaterialien eines Künstlers zählen, nehmen bei Cosima von Bonin ebenfalls eine wichtige Rolle ein, indem sie verarbeitet werden zu „*großangelegten Environments*.“ Bilder und Objekte aus Medien, Alltagskultur, Mode und Musik fließen ebenso ein wie gefundene und extra produzierte Gegenstände.⁴⁸³ Sie kombiniert verschiedenste Materialien, Formen und Farben, und setzt sich ironisch mit *High and Low* auseinander.⁴⁸⁴

Das markanteste Motiv Cosima von Bonins, das sie seit 20 Jahren regelmäßig verwendet, ist der Pilz in Form von Fotografie (Abb. 132) oder als Stoff-Skulptur in unterschiedlichen Größen und Farben. Diese Objekte werden hergestellt aus Filz, Loden, Cordsamt, Wolle oder Baumwolle, Holz oder Plexiglas und Schaumstoff (Abb. 121). Ich möchte den Pilz als Motiv heranziehen, um ein exemplarisches Beispiel für Cosima von Bonins Arbeitsweise aufzuzeigen:

Wie in **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk** erläutert, handelt es sich bei den Pilz-Skulpturen um eine Art von Hommage Bonins an ihre Freundin und Künstlerkollegin Ingeborg Gabriel, die 1996 mit 45 Jahren gestorben ist. In Gabriels Werk spielten gezeichnete Pilze eine wichtige Rolle. In der Sammlung des MoMA (New York) zeigen von zehn Papierarbeiten Gabriels alleine drei ein Pilzmotiv (Abb. 133). Ingeborg Gabriels Arbeiten waren immer *ohne Titel*, im Gegensatz dazu kann man bei Cosima von Bonin erkennen, dass diese bei den Betitelungen ihrer Pilz-Objekte *alle* ihre Interessensgebiete in die vermeintlich simplen Stoffobjekte verpackt:

- Echte Namen wie *Ruth* (1999), *Paul* (2000), *Susi* (2000), *Kati* (2002) deuten – neben der Tatsache, dass das Ausgangsmotiv des Pilzes von Bonins Freundin Ingeborg Gabriel „übernommen“ ist – auf das soziale Umfeld der Künstlerin, das die wichtigste Referenz in Cosima von Bonins Werk begründet, wie in **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk** ausgeführt. Die Pilze der Ausstellung *The*

⁴⁸² Simpson 2007a, S. 58.

⁴⁸³ Goldstein 2007, S. 143.

⁴⁸⁴ Grässlin 2000, S. 4.

Cousins (2000) im Kunstverein Braunschweig sind nicht nur mit Namen betitelt, sondern sogar mit Namen beschriftet!

- Betitelungen wie *Paul Thek* (2000) oder *Brüder Poul sticht in See* (2001) sind Hinweise auf *Künstler-Künstler* – diese spielen bei Bonin eine wichtige Rolle, wie ich in **7.3.2.1. Künstler-Künstler** weiter ausführen werde.
- Der Titel der Pilz-Skulptur *George the Cunt & Gilbert the Shit* (2002) ist eine offensichtliche Referenz zu etablierten Künstlern (vgl. **7.3.2.2. Etablierte Künstler**), in diesem Fall zu Gilbert & George.
- Verweise auf Modelabels (vgl. **7.3.2.3. Mode**) finden sich in jenen Pilzskulpturen, die mit *Pucci* (2001) oder *Yves* (2001) betitelt sind.
- Unverständliche oder mehrdeutige Titel wie *Robbing Peter to Pay Paul* (1998), *Peter aus Basel* (1998), *Der Senator* (2000), *Pink Rambler* (2000), *Artichoke* (2000), *Therapie* (2002), *Mr. Eiting* (2004), *Bonin's Estate* (2004), *Trade & Academe* (2010), und Fantasienamen wie *Swampe* (1999), *Khtma Kanne* (2000), *Richerzhagen* (2000), *Wuzbian* (2001), *Hasbian* (2001), *Hodray Henry* (2001) verweisen auf etwas, was einem bei Cosima von Bonin sehr oft begegnet: Ihr Werk entzieht sich stets einer eindeutigen Benennung. In den Arbeiten liegt keine verborgene Bedeutung, wie Dirk von Lowtzow formuliert: „[...] bei Cosima von Bonin gibt es nichts zu verstehen und schon gar nichts zu lernen. Ihre Kunst ist nicht nur gegen die Interpretation gerichtet, sie befindet sich schon jenseits der Interpretation.“⁴⁸⁵ Die einzig nachvollziehbaren Anknüpfungspunkte, die man in ihren Arbeiten findet, sind jene, bei denen sich die Künstlerin spielerisch und ironisch auf anderes bezieht, also ein „*kreatives Abernten*“, ein „*Sich-Bedienen*“ praktiziert, wie es John C. Welchman nennt.⁴⁸⁶

Kunsthistorisch ist Cosima von Bonin in erster Linie innerhalb ihres Kölner Umfelds mit seinen Künstlern, Kritikern, Musikern zu verorten, worauf ich in **7.3.1. Köln und der „Networking-Imperativ“** noch näher eingehen werde.

Exemplarisch möchte ich dafür Martin Kippenberger – eine Generation älter als Bonin – prägte er sie maßgeblich, wie man an vielen Gemeinsamkeiten feststellen kann – hervorheben. Er war der vielseitigste Künstler innerhalb der Kölner Szene, seine Arbeitsweise war gekennzeichnet durch Zeichnung, Malerei, Skulptur, Installation, Künstlerbücher, Kataloge, Plakate, Einladungskarten, Performances, kuratorische Aktivitäten, Partizipation,

⁴⁸⁵ zit. n. Dirk von Lowtzow, in: Welchman 2010, S. 98.

⁴⁸⁶ Welchman 2010, S. 99f.

das Delegieren an andere, Kollaboration mit Assistenten, Freunden, Künstlerkollegen.⁴⁸⁷ Die Zusammenarbeit mit anderen, das Einbeziehen von Umfeld und Freunden, das Delegieren von Arbeit – wie beispielsweise in der berühmten zwölfteiligen Serie *Lieber Maler, male mir...* (1981), als er einen professionellen Plakatmaler der Werbeagentur Werner beauftragte, ein Jahr lang von ihm ausgewählte Fotovorlagen in großformatige Bilder umzusetzen⁴⁸⁸ – war für Kippenberger ein Spiel mit dem Mythos des Künstlers und seiner Autorschaft und ist mit Cosima von Bonin vergleichbar, die mit dem Begriff der Autorschaft ähnlich ironisch umgeht. Ihre Einzelausstellungen, die in Gruppenausstellungen ihrer Freunde resultieren, sind nur ein Beispiel dafür.

Ähnlich ging es in Kippenbergers *Modell Interconti* (1987) um Autorschaft und Originalität: Ein kleinformatiges, graues Gemälde von Gerhard Richter wurde zur Tischplatte eines Beistelltischchens umfunktioniert; verkauft werden sollte die Arbeit anschließend zum Preis eines Kippenbergers, der zum damaligen Zeitpunkt erheblich niedriger war. Ähnliches wiederholt sich bei Cosima von Bonin 1991 in ihrer Ausstellung bei Andrea Rosen in New York (vgl. **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk**).⁴⁸⁹

Eine aus ihrem Umfeld resultierende Gemeinsamkeit Kippenbergers und Bonins ist die Tatsache, dass das die beiden umgebende Netzwerk auch aus Autoren und Kritikern besteht, die von Beginn an deren Werk theoretisch eingebettet haben – bei Bonin sind dies Josephine Pryde, Kai Althoff, Dirk von Lowtzow oder Diedrich Diederichsen (vgl. **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk**), bei Kippenberger waren es neben Diederichsen noch Jutta Koether, Roberto Orth, Werner Büttner, Martin Prinzhorn, Oswald Wiener, Rainald Goetz, Walter Grond oder Wolfgang Bauer.⁴⁹⁰

Für Michael Krebber – Kölner Künstler, früherer Assistent Kippenbergers und verheiratet mit Bonin – entsteht eine eigene künstlerische Position vor allem aus einer „[...] Auseinandersetzung mit Vorbildern, befreundeten Künstler/innen und deren Arbeitsweisen heraus, die durch ein spezifisches soziales Gefüge getragen werden müssten [...]“.⁴⁹¹ Ganz klar erkennt man nicht nur bei Bonin, sondern genauso bei Krebber den Einfluss Kippenbergers.

⁴⁸⁷ Dziwior 2001a, S. 86.

⁴⁸⁸ o.A. 2010 (Martin Kippenberger)

⁴⁸⁹ Goldstein 2007, S. 146.

⁴⁹⁰ Kippenberger 2010, S. 189.

⁴⁹¹ zit. n. Buchmann, Mayer, Meunier, Moos, Pick, Rapedius, Rindfleisch, Thomann, Tünschel, in: Buchmann, Mayer, Meunier, Moos, Pick, Rapedius, Rindfleisch, Thomann, Tünschel 2005, S. 131.

Neben den offensichtlichen Referenzen, die Cosima von Bonin aus ihrem näheren Kölner Umfeld, vor allem von Martin Kippenberger, bezieht, gibt es einige andere zeitgenössische Künstler, deren Arbeitsweise inhaltliche und formale Ähnlichkeiten zu Bonin aufweist:

Mike Kelley, ein in Los Angeles lebender Künstler, der mit Performance, Installation, Zeichnung und Text arbeitet, thematisiert in seiner Arbeit unter anderem Konzeptkunst, Punk, amerikanische Trashkultur, Alltagsmythen, Massenkultur und Folklore. Grotesk-kosmische Übertreibungen kennzeichnen sein Werk.⁴⁹² Kunstwerke aus gebrauchten Stofftieren und Puppen, die in Bündeln von der Decke hängen oder zu Wandteppichen arrangiert sind (Abb. 134), sind vergleichbar mit den auf einer Wäscheleine aufgereihten Stofftieren von Bonin, *Marathon #2* (2007), (Abb. 135).

Paul McCarthy, ein weiterer Künstler der amerikanischen Westküste, der seit den 1960er Jahren vor allem in den Medien Performance, Installation und Video arbeitet und von Disneyland, Fernsehserien und Comics beeinflusst wird,⁴⁹³ ist durch seine vielfältigen Kollaborationen vergleichbar mit Cosima von Bonin: immer wieder arbeitet er mit Künstlerkollegen wie Mike Kelley zusammen oder realisiert aufwendige Projekte mit seinem Sohn Damon McCarthy. Formal könnte man *Bartender with Pig Head* (1996), (Abb. 136) und *Tomato Heads* (1994), (Abb. 137) McCarthys mit Cosima von Bonins *England (Hut #1)* (2007), (Abb. 138) und *Reference Hell #2 (Mighty Mouse)* (2007), (Abb. 139) vergleichen.

Auch die Arbeit von Keith Edmier, einem in New York lebenden Künstler, ist meines Erachtens formal durchaus mit Cosima von Bonin in Bezug zu setzen: Seine riesigen, gegenständlichen Skulpturen mit „erzählerischer Kraft“ lassen meist, ähnlich wie Bonin, keine eindeutige Interpretation zu (Abb. 140). Oft fließen bei dem Künstler Kindheitserinnerungen oder biografische Details mit ein, die allerdings stets rätselhaft bleiben und für den Betrachter nicht eindeutig zuordenbar sind.⁴⁹⁴

7.3. Durchsetzungs- und Etablierungsstrategien bei Cosima von Bonin

Isabelle Graw konnte beobachten, wie selbstbewusst Cosima von Bonin Ende der 1980er Jahre in Köln war, als sie im *Königswasser* kellnerte und sich von den dort abhängenden Männern keineswegs „die Identität des Thekengirls“ aufdrücken ließ. Dieses entschlossene Auftreten, das Graw mit dem Verhalten männlicher Künstler vergleicht – „*Trinken, laut*

⁴⁹² Wege 2001, S. 84f.

⁴⁹³ Wege 2001, S. 106.

⁴⁹⁴ Ribettes 2001, S. 40.

sprechen, Raum einnehmen“ – führte dazu, dass Bonin in der hauptsächlich von Männern dominierten Kölner Kunstszene schnell respektiert wurde – nicht nur als Frau, sondern ebenso als Künstlerin. Graw nennt als Beispiel das frühe Foto von 1990 (Abb. 141), in der Cosima von Bonin die Namen männlicher Künstler, darunter den ihres damaligen Lebensgefährten Michael Krebber, auf einen halbnackten Frauenkörper geschrieben hat, oder die Wandbilder aus zusammengeähten Herrentaschentüchern (1996), (Abb. 142).⁴⁹⁵

Ausgehend von diesen, von Graw beschriebenen, Durchsetzungsmechanismen Cosima von Bonins in ihrer Anfangszeit könnte ich mir vorstellen, dass die folgenden Kapitel weiteren Aufschluss darüber geben, wie sich die Karriere der Künstlerin innerhalb der letzten 20 Jahre so konstant entwickeln konnte.

Auch glaube ich, dass der Name „Cosima von Bonin“, der zweifelsohne interessant klingt, unter Umständen *ein* Grund für ihren Erfolg sein könnte. Man denke an die schicken Fantasienamen höchst erfolgreicher Künstlerkollektive wie *Reena Spaulings* oder *Claire Fontaine*. Vielleicht ist es naiv von mir, Klang und Aussehen eines Namens mit Erfolg in Verbindung zu bringen. Dennoch bin ich der Meinung, dass dies durchaus eine Rolle spielen könnte. In einer weiteren frühen Arbeit (1992), (Abb. 143) thematisiert Bonin ihren Namen, bzw. den ihrer Tante „Wibke von Bonin“, einer bekannten deutschen Fernsehmoderatorin. Man ist verunsichert, stellt sich die Frage, ob eine Verwandtschaft besteht, ob es sich um einen Fantasienamen, einen Künstlernamen handelt. Zusätzlich klingt Bonins Herkunft exotisch und weckt Interesse: „geboren in Mombasa, Kenia.“

7.3.1. Köln und der „Networking-Imperativ“

Köln spielte seit den 1960er Jahren eine enorm wichtige Rolle in der internationalen Kunstwelt: die Stadt war damals ein Zentrum der Fluxus- und Happening Bewegung,⁴⁹⁶ 1967 wurde die *Art Cologne* gegründet, Galerien eröffneten und hatten zusätzlich schon Dependancen in New York, wichtige Sammler folgten. Künstler, die in der Stadt lebten, wie Sigmar Polke, Gerhard Richter, Georg Baselitz oder Georg Herold erfuhren ab den 1980er Jahren internationale Anerkennung.⁴⁹⁷ Martin Kippenberger, um den innerhalb der letzten Jahre ein regelrechter Hype ausgebrochen ist, lebte einige Jahre in Köln und profitierte laut Isabelle Graw damals schon unter anderem von dem etablierten Ruf der Stadt. Der Erfolg, den

⁴⁹⁵ Graw 1999/2000, o.A.

⁴⁹⁶ Kempkes 2001, S. 26.

⁴⁹⁷ o.A. 2004 (Cosima von Bonin)

der mittlerweile verstorbene Kippenberger und andere Künstler seiner Generation haben, wirkt sich heute nobilitierend auf die Stadt aus, wovon eine Generation jüngerer Künstler, die zuvor eher nur Insidern bekannt waren, profitieren können.⁴⁹⁸

Zu Beginn der 1990er Jahre eröffneten jüngere Galerien wie die von Christian Nagel und Daniel Buchholz, die mit Michael Krebber und Cosima von Bonin angefangen hatten, und jetzt mit ebenso etablierten Kölner Künstlern wie Jutta Koether, Isa Genzken, Merlin Carpenter, Kai Althoff oder Josef Strau arbeiten. Isabelle Graw hebt die Besonderheit hervor, dass sich die Kunstszene in Köln zu diesem Zeitpunkt sehr frei und unabhängig von Museen oder Kunstakademien entwickeln konnte. Magazine und Kunstzeitschriften wie *Texte zur Kunst* wurden gegründet und alternative Ausstellungsräume eröffnet; Ausgehen, Abhängen und soziale Zusammenhänge waren aber mindestens genauso wichtig:

„Ausgehen war für alle wie zur Arbeit gehen.“⁴⁹⁹ Und: „Der heutige Networking-Imperativ war zu diesem Zeitpunkt bereits stark ausgeprägt, nur knüpfte man Kontakte nicht nur im Hinblick auf das, was sie einem ‚bringen‘ würden.“⁵⁰⁰

Isabelle Graw glaubt, dass sich Künstler heute, neben ihrer Arbeit und dem Kunstwerk an sich, genauso durch den „Networking-Imperativ“ definieren würden, zu dem ebenso die Vermarktung gehört (vgl. **1.1. Der Künstler als Netzwerker** und **1.2. Der Künstler als Unternehmer und Celebrity**).⁵⁰¹ In der beschriebenen Kölner Zeit hingegen stand das Vermarkten nicht unbedingt im Vordergrund. Die Galerien in Köln, die ebenso Teil dieses „Networking-Imperativs“ waren, zeichneten sie sich nicht ausschließlich durch kommerzielle Interessen aus, sondern pflegten familienähnliche Strukturen mit ihren Künstlern, die an *Clans* erinnerten. Der Galerist Michael Werner beispielsweise scharte *seine* Künstler, dazu gehörten Georg Baselitz, Jörg Immendorf oder Markus Lüpertz, wie einen Freundeskreis um sich.⁵⁰²

Köln ist eine Vorzeigestadt, wenn es um den Begriff des *Netzwerks* geht: Künstler, Kritiker, Theoretiker, Kuratoren, Galeristen, Institutionen, Sammler – sie alle standen in mehr oder weniger engem Bezug zueinander, waren miteinander verstrickt und voneinander abhängig. Durch die *Art Cologne* und die frühen Verbindungen, die die Kölner Galerien zu New York

⁴⁹⁸ Graw 2006a, S. 49-63.

⁴⁹⁹ zit. n. Isabelle Graw, in: Kippenberger 2010, S. 254.

⁵⁰⁰ zit. n. Isabelle Graw, in: Graw 2006a, S. 62.

⁵⁰¹ Graw 2008, S. 110.

⁵⁰² Graw 2008, S. 126.

hatten, profitierte dieses *Netzwerk* von Anfang an durch einen Anschluss an die internationale Kunstwelt und ihre mächtigsten Zentren. Cosima von Bonin hatte bereits mit 29 Jahren eine Ausstellung in der Galerie von Andrea Rosen in New York (vgl. **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk**). Dass es in der mittelgroßen Stadt Köln zu so vielen international erfolgreichen Künstlern kommen konnte, unter ihnen Cosima von Bonin, ist zu einem Teil sicherlich diesem *Netzwerk* zu verdanken.

Dennoch ist es eine Tatsache, dass nicht bei jedem Kölner Künstler eine Karriere vergleichbar mit der Bonins eingesetzt hat. Ein gutes *Netzwerk* alleine macht noch keinen erfolgreichen Künstler. Im folgenden Kapitel **7.3.2. Referenzialismus: Künstler-Künstler, Etablierte Künstler, Mode** führe ich einige, immer wiederkehrende Aspekte in Cosima von Bonins Oeuvre an, die allesamt dazu beitragen, dass die Künstlerin, wie ich finde, stetiges Interesse weckt, sei es durch Assoziationen, Anknüpfungspunkte, gegenwärtige und vergangene Bezüge zu anderen Künstlern, Mode und Design.

7.3.2. Referenzialismus:

Künstler-Künstler, Etablierte Künstler, Mode

Bourriaud beschreibt in *Postproduction* (2002) die Arbeitsweise vieler zeitgenössischer Künstler, die sich mit Referenzialismus beschäftigen. Dieser sei angelehnt an *Appropriation* und würde dem Künstler die Rolle vergleichbar mit der eines DJs oder Programmierers geben (vgl. **3.1. Vom Ready-made zu Postproduction**):

„Since the early nineties, an ever increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. [...] Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred [...].“⁵⁰³

Sehr ähnlich spricht Diedrich Diederichsen über die Arbeitsweise Cosima von Bonins:

„Die meisten Arbeiten, die Cosima von Bonin zwischen den frühen 90er- und den frühen Jahren dieses Jahrtausends gezeigt hat, sind nicht ausgeführt, sondern ausgesucht,

⁵⁰³ zit. n. Nicolas Bourriaud, in: Bourriaud 2002, S. 7.

*zusammengestellt, konstelliert. Es [geht] also nicht um Gestaltung und Bearbeitung, sondern um Setzung.*⁵⁰⁴

Neben den in **7.1.1. Künstlerfreunde=Familie=Netzwerk** schon beschriebenen Verknüpfungen mit ihren Künstlerfreunden zeichnet sich Cosima von Bonins Arbeitsweise durch folgende, essentielle Referenzialismen aus, die meines Erachtens wesentlich zu ihrem Erfolg beitragen:

7.3.2.1. Künstler-Künstler

Referenzen zu sogenannten *Künstler-Künstlern* wie die bis dahin in Vergessenheit geratenen Poul Gernes oder Mary Bauermeister, eine Pionierin der Fluxus-Bewegung in Deutschland, tauchen im Werk Cosima von Bonins immer wieder auf, wie beispielsweise in *Bruder Poul* (2000), (Abb. 144) oder *Freuden und Leiden eines Opiumrauchers* (1992), (Abb. 143),⁵⁰⁵ und bezeugen ihr Interesse an aktiver künstlerischer Forschung.⁵⁰⁶ Bonin inkludierte auch Arbeiten von Gernes in ihre Ausstellung *Bruder Poul sticht in See* (2001) (Abb. 145) im Kunstverein Hamburg. Im folgenden Jahr kuratierte sie sogar eine Retrospektive des Künstlers im Braunschweiger Kunstverein.⁵⁰⁷

Das Phänomen der *Künstler-Künstler* – neben Poul Gernes und Mary Bauermeister bei Bonin zählen Paul Thek, Lee Lozano oder Bas Jan Ader zu *Künstler-Künstlern*, um nur die bekanntesten zu nennen – ist seit den 1990er Jahren verbreitet. Eine Generation jüngerer Künstler wie Cosima von Bonin, Christopher Williams oder Mike Kelley thematisieren in ihrer Arbeit immer wieder Rückbezüge zu ihren *Entdeckungen* oder *Wiederentdeckungen*. Laut Isabelle Graw seien diese Künstler, dadurch dass sich ihre Arbeit oft durch performative Züge ausgezeichnet hatte, sehr gut geeignet zu einer „retrospektiven Verklärung“.⁵⁰⁸ Dass oft schon verstorbene Künstler, oder solche, die Ihr Leben lang kaum Aufmerksamkeit erhalten haben, dann plötzlich in Sammlungen von Museen und ins Bewusstsein von Kuratoren gelangen, alleine dadurch, dass sie von einem jungen, bekannten Künstler nobilitiert werden, ist schön und gleichzeitig traurig. Man kann nur hoffen, dass zumindest diejenigen *Künstler-*

⁵⁰⁴ zit. n. *Diedrich Diederichsen*, in: Diederichsen 2007, S. 38.

⁵⁰⁵ Dziewior 2001c, S. 9.

⁵⁰⁶ Diederichsen 2008, S. 72.

⁵⁰⁷ Hafner 2011.

⁵⁰⁸ Graw 2008, S. 86ff.

Künstler, die noch am Leben sind, von ihrem späten Erfolg auf irgendeine Art profitieren können. Was mich aber mehr interessiert ist die Frage, was der *Künstler-Künstler* dem *Entdecker-Künstler* hinsichtlich seiner eigenen Karriere bringt?

Diedrich Diederichsen ist der Meinung, dass Künstler vielleicht auf der Suche nach etwas sind, was in der Vergangenheit für das klassische Künstlerbild ganz selbstverständlich gewesen ist:⁵⁰⁹ „*Schüler zu sein.*“ Der Vorteil heutzutage sei, dass man sich als Künstler seinen selbst entdeckten Lehrer, den *Künstler-Künstler*, frei aussucht:

„*In diesem Sinne kann ich durch eine gute Vorläuferwahl nicht nur eine attraktive Genealogie gewinnen, sondern auch das ganze, naturgemäß peinliche Thema meiner Herkunft und der mit ihr verbundenen Flüche von einem nagelneuen Familienroman aus meiner eigenen Produktion überdecken lassen.*“⁵¹⁰

Diese „attraktive Genealogie“ bezweckt, dass der Künstler als jemand wahrgenommen wird, der sich mit „Wissensbildung“ und einem „Spezialwissen“, das bislang nur ihm selbst vorbehalten war, beschäftigt. Er begründet eine neue Form von Künstlerwissen, das aus Geschichte und Recherche, ebenso wie aus künstlerischer Artikulation besteht. Der Künstler wird somit zu einem aktiven Teilnehmer an geisteswissenschaftlichen Debatten.⁵¹¹ Durch den *Künstler-Künstler* bietet sich dem Künstler eine „identifikationsstiftende Projektionsfläche für die eigene Künstlerexistenz.“⁵¹²

Durch seine plötzliche Anerkennung erfährt der *Künstler-Künstler* eine symbolische Aufwertung, oft einhergehend mit kommerziellem Erfolg, von dem – wenn der Künstler nicht mehr am Leben ist – nun Galerien und Erben profitieren. Seit allerdings das Phänomen des *Künstler-Künstlers* in den letzten Jahren einen „Referenzialismus-Boom“ ausgelöst hat, profitiert auch immer öfter der Künstler davon, da die Referenz alleine schon so etwas wie ein „selbst ausgestelltes Qualitätszeugnis“ darstellt.⁵¹³

In weiterer Folge begründet, laut Diederichsen, das Finden eines Vorbildes als Methode zur künstlerischen Selbstgestaltung, wie es Cosima von Bonin von Anfang an getan hatte, Vorbildfunktion für eine nachfolgende Generation jüngerer Künstler, wenn diese etwa

⁵⁰⁹ Diederichsen 2008, S. 71.

⁵¹⁰ zit. n. *Diedrich Diederichsen*, in: Diederichsen 2008, S. 71.

⁵¹¹ Diederichsen 2008, S. 75.

⁵¹² zit. n. *Stefanie Kleefeld*, in: Kleefeld 2008, S. 123.

⁵¹³ Kleefeld 2008, S. 127.

mit Referenzen darauf antworten oder den Aspekt des Rückgriffs über die Grenzen der Kunst hinaus praktizieren.⁵¹⁴

7.3.2.2. Etablierte Künstler

Referenzialismus ist bei Cosima von Bonin keineswegs nur auf bisher unbekannte *Künstler-Künstler* festzustellen. Auf ähnliche Weise gehören etablierte Künstler, die sie gut kennt und die aus ihrem Umfeld stammen, zu wichtigen und konstanten Bezugspunkten. Durch das Einbeziehen bekannter Künstler in die eigene Arbeit trägt Cosima von Bonin sehr raffiniert dazu bei, dass der Betrachter Assoziationen herstellen kann, die in Gedächtnis und Erinnerung bleiben.

In ihrer Ausstellung *The Fatigue Empire* im Kunsthaus Bregenz (2010) heißt ein Stockwerk *AKA The Oswald Empire* nach Moritz von Oswald, dem bekannten Technopionier, ein weiteres *AKA The Kippyie Empire* nach Martin Kippenberger. Genauso sind die Lampenskulpturen mit abgeknickten oder aufrecht stehenden weißen Laternen, die mit glimmenden Neonröhren-Zigaretten versehen sind – *Smoke* (2008/2010), (Abb. 146), – eindeutig eine Hommage an Kippenberger,⁵¹⁵ der von Kind an eine Affinität zu Laternen hatte, die sogar zu einer Art „*Alter Ego*“⁵¹⁶ des Künstlers wurden.

1990 hatte Cosima von Bonin ihre erste Ausstellung in der Galerie Nagel in Köln. Die Einladungskarte zeigt ein Foto von André Cadere – ein Künstler, der schon früh eine wichtige Rolle für Cosima von Bonin spielte – mit einem seiner berühmten, bunt gestreiften Stäbe *Barres du Bois Ronde* in der Hand. In den 1970er Jahren lehnte er sie in Ausstellungen anderer Künstler unerlaubt und anonym an die Wand, bevor er ging (Abb. 147).⁵¹⁷

Vor allem in den Stoff- und Leinwandarbeiten Cosima von Bonins (Abb. 148) finden sich weitere, zahlreiche Hinweise auf eine ältere Künstlergeneration, die sie schätzt: Blinky Palermo (Abb. 149), Rosemarie Trockel (Abb. 150) oder Sigmar Polke (Abb. 151). Manche ihrer Objekte, die einfach an die Wand gelehnt sind, wie beispielsweise *Graues Sofa* (2003), (Abb. 152) erinnern mich an Künstler der *Minimal Art* wie John McCracken (Abb. 153).

⁵¹⁴ Diederichsen 2008, S. 72.

⁵¹⁵ Puvogel 2010.

⁵¹⁶ zit. n. *Georgia Holz*, in: Folie 2004, S. 148.

⁵¹⁷ Graw 2007, S. 153ff.

7.3.2.3. Mode

Referenzen zu Mode spielen bei Cosima von Bonin eine wichtige Rolle – künstlerisch und persönlich: Sie lässt sich nicht eine bestimmte weibliche Haltung überstülpen, sondern bricht gezielt die Klischees, indem sie maßgeschneiderte Herrenanzüge trägt und diese kombiniert mit schicken Schuhen oder Sneakers und Brillen von Ray Ban oder Armani.⁵¹⁸ Ähnlich geht Bonin in ihrer künstlerischen Arbeit mit Mode und Designerlabels um, wenn sie beispielsweise ein biederer kariertes Küchentuch mit einer farblich passenden Plastiktüte von Yves Saint Laurent kombiniert (1997), (Abb. 154). Laut Thomas Eggerer möchte die Künstlerin damit klarstellen, dass „Schönheit“ und „Dekoratивität“ nicht als Feindbild gesehen werden müssen. Bonin stellt in vielen ihrer Textilarbeiten nicht nur Referenzen zu Palermo, Trockel oder Polke her,⁵¹⁹ sondern ebenso zu kunstgewerblichen Bewegungen wie dem Arts & Crafts Movement oder dem Bauhaus. Ihre riesigen Filzmodelle von Prada- oder Hermèstaschen (2000), (Abb. 155) verweisen ganz klar – und wie ich finde, sehr humorvoll – auf Joseph Beuys.

Im Gegensatz dazu spielt bei einer Künstlerin wie beispielsweise Vanessa Beecroft Mode eine viel essentiellere Rolle für das Kunstwerk, sie ist sein Gegenstand.⁵²⁰ Sylvie Fleury beschäftigt sich in ihrer Arbeit ebenso mit Mode, allerdings noch demonstrativer: Bei ihr verschmilzt das Kunstwerk und die Luxusware gleichermaßen, indem sie Produkte der Modewelt wie Schuhe, Kosmetika oder Einkaufstaschen als eigenständige Ready-mades präsentiert (Abb. 156).⁵²¹

„Die Codes der Modewelt verleihen den Kunstwerken den Anschein von Zugänglichkeit und Relevanz.“⁵²²

Dieses Zitat ist meiner Meinung nach bei einer Künstlerin wie Cosima von Bonin nur bedingt zutreffend. Durch die vielen anderen Assoziationen, die sie in ihre Arbeiten zusätzlich hinein projiziert, wirken ihre Kunstwerke – im Gegensatz zu denen von Beecroft oder Fleury – weniger leicht zugänglich. Sie sind sperriger, verstörender und gleichzeitig ironischer und witziger – genau das macht Bonins Arbeit in meinen Augen interessanter und geheimnisvoller. Ich könnte mir vorstellen, dass dies ebenfalls einer der Gründe für Cosima

⁵¹⁸ Graw 1999/2000, o.A.

⁵¹⁹ Eggerer 1998, S. 74.

⁵²⁰ Germer, Graw, Wege 1997, S. 1.

⁵²¹ Sand 2008, S. 28.

⁵²² zit. n. Stefan Germer, Isabelle Graw, Astrid Wege, in: Germer, Graw, Wege 1997, S. 1.

von Bonins stetig wachsenden Erfolg innerhalb der letzten 20 Jahre gewesen sein könnte. Ihre Arbeit ist tiefgründiger, rätselhafter. Man kann beim Anblick ihrer Arbeiten sofort Assoziationen herstellen, wird aber gleichzeitig im Unklaren gelassen. Beecroft und Fleury hingegen legen bereits auf den ersten Blick ganz offensichtlich alle ihre Quellen dar. Um die beiden Künstlerinnen gibt es in regelmäßigen Abständen einen Hype, der allerdings nach kurzer Dauer wieder verschwunden ist. Ihr Erfolg ist nicht stetig, und ich glaube, das rührt daher, dass ihre Arbeiten durch die eben erklärte Transparenz und Offenlegung nur kurz Interesse wecken können. Gleichbleibender Erfolg und konstantes Interesse des Publikums sind damit ausgeschlossen.

8. Résumé

In meiner Diplomarbeit war es mir ein Anliegen, anhand der Beispiele Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin drei Positionen innerhalb zeitgenössischer Kunstproduktion aufzuzeigen. Jeder der Künstler hat unterschiedliche Zugänge und Herangehensweisen zum Thema der *Produktion*:

Olafur Eliasson geht es darum, über den Diskus mit seinen zahlreichen Mitarbeitern und Spezialisten verschiedener Disziplinen in seinem Studio, Prozesse und Entwicklungen für seine Arbeiten in Gang zu setzen, die nur durch die Gruppe entstehen können.

Thomas Demand thematisierte bislang seine Studiomitarbeiter kaum. Die in Ausstellungen präsentierte Zusammenarbeit und Kollaboration mit renommierten Architekten, Schriftstellern, Literaten findet jedoch mit dem Ziel statt, seine Arbeiten in einen neuen Zusammenhang zu bringen, durch die Kollegen „Weltbezug“ herzustellen.

Cosima von Bonins *Produktion* hingegen ist fast ausschließlich durch partizipative Praktiken mit ihren Freunden, ihrem *Netzwerk*, Künstlerkollegen, Bekannten, sowie durch zahlreiche andere Referenzen, die sie offen thematisiert, gekennzeichnet.

Seit Marcel Duchamp und spätestens Andy Warhol und seiner *Factory* geht es in der Produktion von Kunst nicht mehr ausschließlich um die persönliche Handschrift des Künstlers. Takashi Murakami, Jeff Koons und Damien Hirst, die alle mit zahlreichen Mitarbeitern und Kunstproduktionsfirmen arbeiten, zelebrieren diese Offenheit bis ins Extrem und präsentieren sich zusätzlich auch noch als Unternehmer. Dabei stellen sie auch den Künstlergeniebegriff nicht in Frage. Für Damien Hirst, der sich in Abbildungen oft inszeniert, scheint immer noch ein altmodischer Geniebegriff vorrangig zu sein, zumindest für das Foto.

Olafur Eliasson hingegen ist selbstbewusst genug, seine Person nicht explizit hervorzuheben. Durch seine Auswahl von Experten definiert er ‚seine Handschrift‘.

Thomas Demand hebt Materialität, penible Arbeitsweise und seit kurzem auch dessen Dokumentation hervor, und spart die Nennung seiner Mitarbeiter dabei aus. Das könnte man ihm vorwerfen, man könnte aber auch argumentieren, dass seine Arbeitsweise vorrangig gekennzeichnet ist von aufwendigen Konstruktionen, die er als die Kernkompetenz seines Schaffens ansieht.

Bei Cosima von Bonin spielt die Community ihres *Netzwerks* die wichtigste Rolle. Ein in den Mittelpunkt stellen ihrer eigenen Person im Produktionsprozess ist bei Bonin überhaupt

kein Thema. Ihre künstlerische Handschrift zeichnet sich aus durch aktuelle und vergangene Rückbezüge, ebenso wie durch die Handschrift anderer.

Mit meiner Diplomarbeit versuchte ich mich einem Themenkomplex zu nähern, der bislang nicht ausreichend thematisiert worden ist:

Olafur Eliasson und seine Haltung, wenn es um die vielfältigen Kollaborationen mit Unternehmen geht, habe ich verglichen mit anderen Künstlern und deren Zusammenarbeit mit Firmen. Eliasson gelingt es, wie kaum einem anderen Künstler, überdies seine ethische Integrität zu wahren. Den Vorwurf, dass sich durch sein riesiges Studio und dem großen kommerziellen Erfolg die Kunstwerke verändert hätten, relativiere ich, indem ich aufzeige, dass Eliasson alte und neue Arbeiten in Ausstellungen gleichberechtigt nebeneinander zeigt, und es ihm nie nur um das Präsentieren formal ausgereifter Werke geht.

Bei Thomas Demand kann ich mir vorstellen, dass auch seine Studiomitarbeiter künftig aus ihrer Anonymität hervortreten werden, denn seine Arbeitsweise hat sich innerhalb der letzten Jahre drastisch geändert, weg von seinem ursprünglichen Prinzip des geheimnisvollen Modellbauens.

Cosima von Bonin, die seit einigen Jahren immer wieder mit *Saygel & Schreiber* arbeitet, um aufwendige Kunstwerke zu produzieren, wird von Isabelle Graw kritisiert für die neuerdings professionell angefertigten, schicken und glatten Objekte. Dem widerspreche ich insofern, weil eine Kunstproduktionsfirma, die sich aus Bonins Umfeld und Freundeskreis entwickelt hat, doch dieselbe Stellung einnimmt wie ihr restliches *Netzwerk*!

Ich habe mich in meinen Recherchen konzentriert auf einschlägige Literatur, Kunstkritiken, Ausstellungsbesprechungen und Künstlerinterviews. Ein wesentlicher Teil waren meine Beobachtungen, wie sich die drei Künstler in der Öffentlichkeit präsentieren, beziehungsweise wie sie in den Medien dargestellt werden.

Nach der Fertigstellung meiner Diplomarbeit habe ich den portugiesischen Architekten Ricardo Gomes kennengelernt, der sechs Jahre in Olafur Eliassons Studio tätig war und auch für Thomas Demand arbeitet. In einem Gespräch mit Gomes wurden wesentliche Punkte in meinen Ausführungen bestätigt. Gleichzeitig wurde mir bewusst, dass ich durch meine Recherchen nur einen Teil dessen abbilden kann, was unmittelbares Erleben in den Studios an Erkenntnis ermöglicht.

9. Abbildungen



Abb. 01: Jimmie Durham, *Nature Morte with Stone and House*, 2007, Außenansicht, *Artissima* Turin.



Abb. 02: Jimmie Durham, *Nature Morte with Stone and House*, 2007, Innenansicht, *Artissima* Turin.



Abb. 03, 04: Details zu Jimmie Durham, *Nature Morte with Stone and House*, 2007.



Abb. 1: Dominique Gonzales-Foerster, *The Daughter of a Taoist*, 1992, o.A.



Abb. 2: Maurizio Cattelan, *Errotin, le vrai lapin*, 1995, Cibachrom-Abzug, o.A.



Abb. 3: Azorro, *Portrait with a Curator*, 2002, Farbvideo mit Ton, 07:35 min, Videostill mit ADAM BUDAK curator.

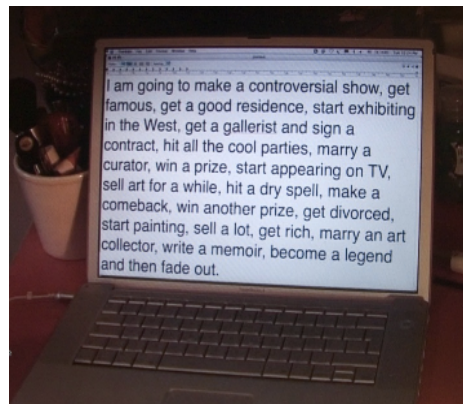


Abb. 4: Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *How to Make a Revolution*, 2006, Farbvideo mit Ton, 02:56 min, Videostill.



Abb. 5: Warhol *Factory Party*, 1965, New York.



Abb. 6: Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967, Siebdruck.



Abb. 7: Takashi Murakami, Merchandise-Artikel, o.A.



Abb. 8: Takashi Murakami, *Reversed Double Helix*, 2003, o.A., Ansicht Rockefeller Center, New York.



Abb. 9: Studioansicht Takashi Murakami, o.A.



Abb. 10: Jeff Koons, *Balloon Dog*, o.A., Ausstellungsansicht Kunsthhaus Bregenz.



Abb. 11: Jeff Koons, *Acrobat*, 2003, polychromiertes Aluminium, galvanisierter Stahl, Holz, Stroh, 228,9 x 148 x 64,8 cm, Ansicht Serpentine Gallery, London.



Abb. 12: Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1989, Lithografie auf Billboard, 317,5 x 690,9 cm.



Abb. 13: Jeff Koons, *Art Magazine Ads (Art)*, 1988, Lithografie, 114,3 x 94,6 cm.



Abb. 14: Jeff Koons, *Art Magazine Ads (Art in America)*, 1988, Lithografie, 114,3 x 94,6 cm.



Abb. 15: Jeff Koons, *Art Magazine Ads (Artforum)*, 1988, Lithografie, 114,3 x 94,6 cm.



Abb. 16: Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, Hai, Formaldehyd, Ansicht Hamburger Bahnhof, Berlin.



Abb. 17: *Windsor-Werbung* Rosemarie Trockel, 1994.

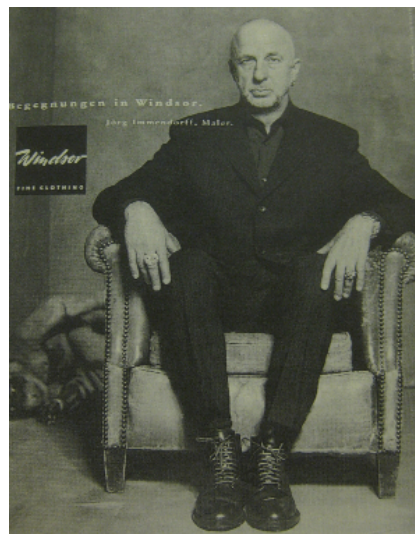


Abb. 18: *Windsor-Werbung* Jörg Immendorf, 1998.



Abb. 19: Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *The Others 1* (aus der Serie *The Others*), 2011, C-Print, 58 x 43,5 cm.



Abb. 20: Matthew Barney, *The Ehrich Weiss Suite* (aus *Cremaster 5*), 1997, Installation mit verschiedenen Materialien und lebenden Tauben, Ausstellungsansicht The Jewish Museum, New York.



Abb. 21: Tony Smith, *Die*, 1962, Stahlquader, 182 x 182 x 182 cm, Ansicht National Gallery of Art, Washington.



Abb. 22: Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967, verzinktes Eisen, lackiert, 12 Units (je 22,8 x 101,6 x 78,7 cm).



Abb. 23: Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977, 400 Stäbe aus rostfreiem Edelstahl, Ansicht Wüstengebiet von New Mexico.

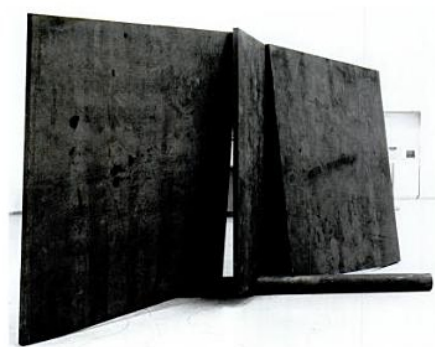


Abb. 24: Richard Serra, *Moe*, 1971, Stahl, heiß gewalzt, 244 x 610 x 366 cm.



Abb. 25: Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1967, Cortenstahl, Höhe 8 m, Ausstellungsansicht MoMA, New York.

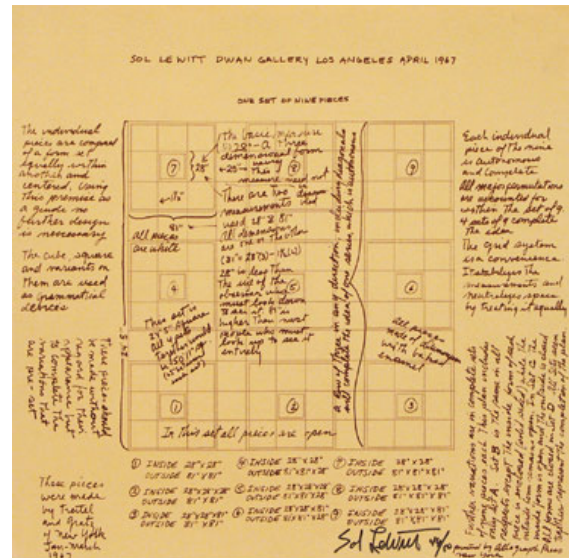


Abb. 26: Sol LeWitt, *Serial Project No. 1 (ABCD)* – Plakat und Einladungskarte, 1967, Dwan Gallery, Los Angeles.

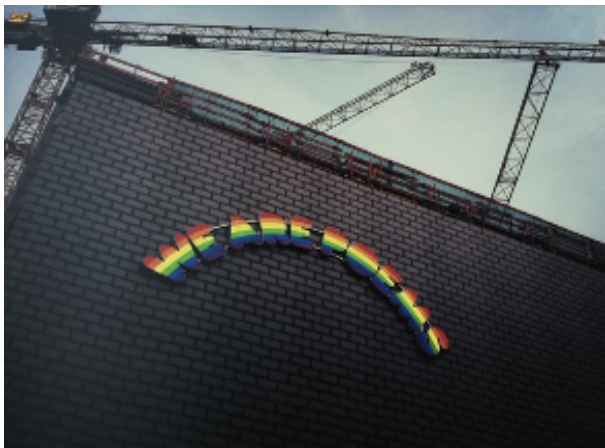


Abb. 27: Ugo Rondinone, *We are poems*, 2011, Leuchtbuchstaben, Ansicht Fassade Louis Vuitton Espace Culturel, München.



Abb. 28: Takashi Murakami, Handtasche Louis Vuitton.



Abb. 29: Tobias Rehberger, *On Otto*, 2007, Filmstills und Installationsansicht, Fondazione Prada, Mailand.



Abb. 30: Thomas Demand, Publikation zur Ausstellung *Processo Grottesco. Yellowcake*, 2007, Fondazione Prada, Venedig.



Abb. 31: Rirkrit Tiravanija, täglicher *Cooking & Drawing*



Event auf der Art Basel 2011, 100 Tonson Gallery.



Abb. 32: Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007, menschlicher Schädel und Diamanten.

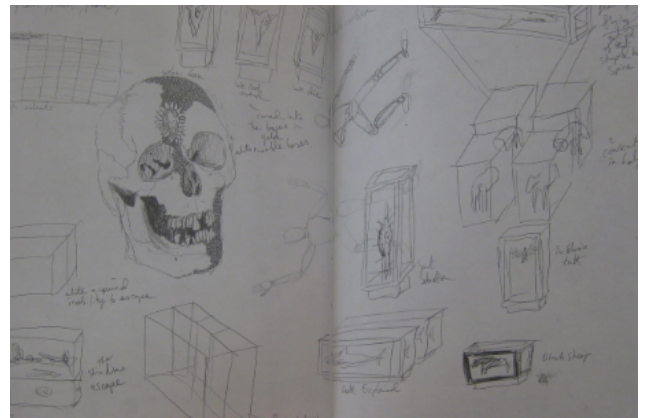


Abb. 33: Damien Hirst, Skizzen zur Entstehung von *For the Love of God*, 2007.



Abb. 34: Damien Hirst, Mitarbeiter beim Herstellen von

For the Love of God, 2007, verschiedene Ansichten.



Abb. 35: Originalfax mit Tixo-Spuren und handschriftlichem Nachtrag im Index von Tobias Rehberger. *Geläut – bis ich's hör'...* (2002), Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe.

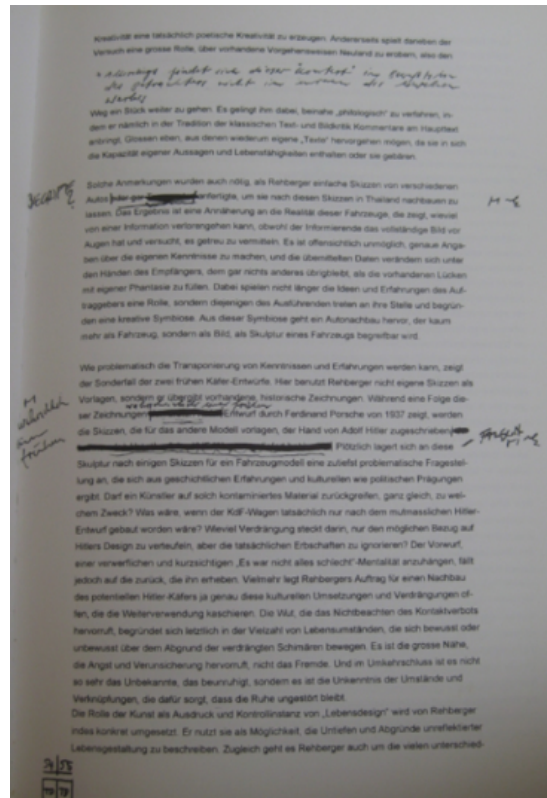


Abb. 36: Korrekturen der Texte in Tobias Rehberger. *Geläut – bis ich's hör'...* (2002), Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe.

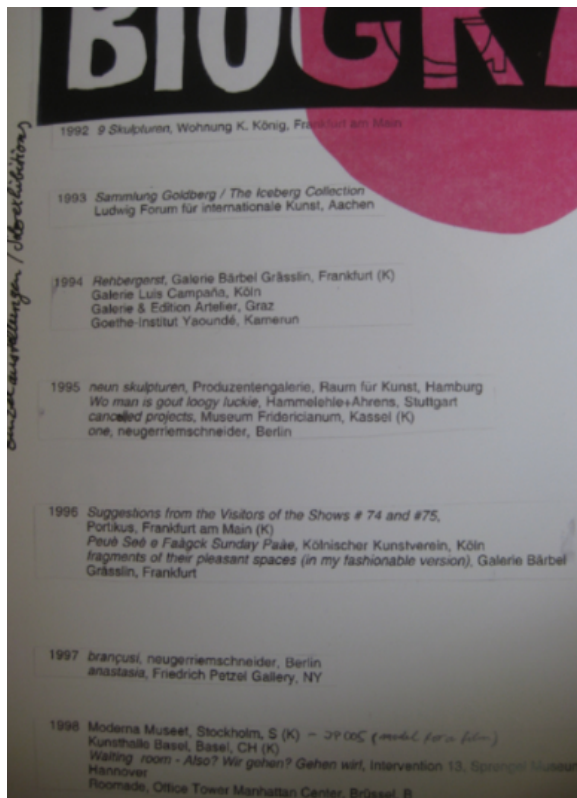


Abb. 37: Biographie in Tobias Rehberger. *Geläut – bis ich's hör'...* (2002), Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe.

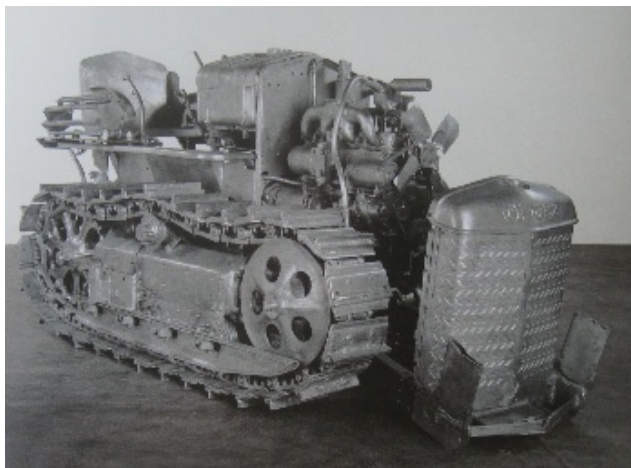


Abb. 38: Charles Ray, *Untitled (Tractor)*, 2003-2005, gegossenes Aluminium, 278,1 x 145,4 x 137,1 cm.



Abb. 39: Herstellung von *Untitled (Tractor)*, 2003-2005, verschiedene Ansichten.



Abb. 40: Piotr Uklański, *Untitled (Monsieur François Pinault)*, 2003, Farbfotografie, 93,5 x 126,5 cm.



Abb. 41: verschiedene Ansichten von François Pinault beim Arzt, auf sein Röntgenbild wartend, Paris, 2003.



Abb. 42: Damien Hirst beobachtend während der Herstellung von *For the Love of God*, 2007.



Abb. 43: Damien Hirst, sich selbst inszenierend bei der Herstellung von *For the Love of God*, 2007.

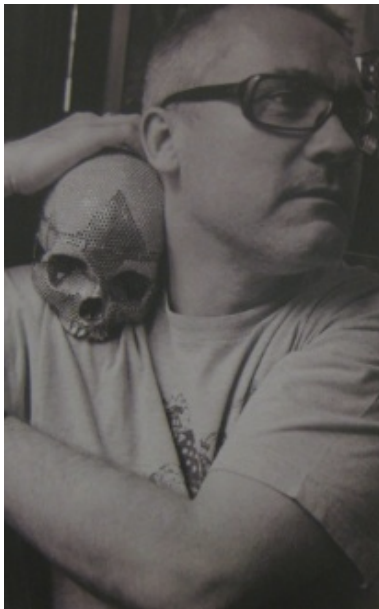


Abb. 44: Damien Hirst, sich selbst inszenierend bei der Herstellung von *For the Love of God*, 2007.

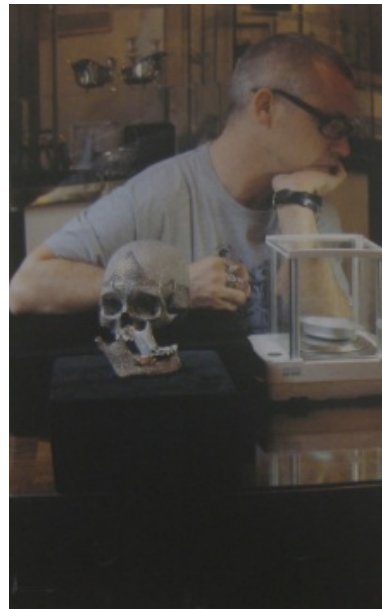


Abb. 45: Damien Hirst, sich selbst inszenierend bei der Herstellung von *For the Love of God*, 2007.



Abb. 46: Damien Hirst bei der Gefäßinjektion eines Kuhfragments von *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996.



Abb. 47: Jackson Pollock beim Malen von No. 32, 1950, Foto von Hans Namuth.



Abb. 48: Takashi Murakami und Assistenten, Studio-Ansicht, o.A.



Abb. 49: Jeff Koons-Assistenten, Studio-Ansicht, o.A.



Abb. 50: Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993, Ansicht Galerie Lukas & Hoffmann, Köln.

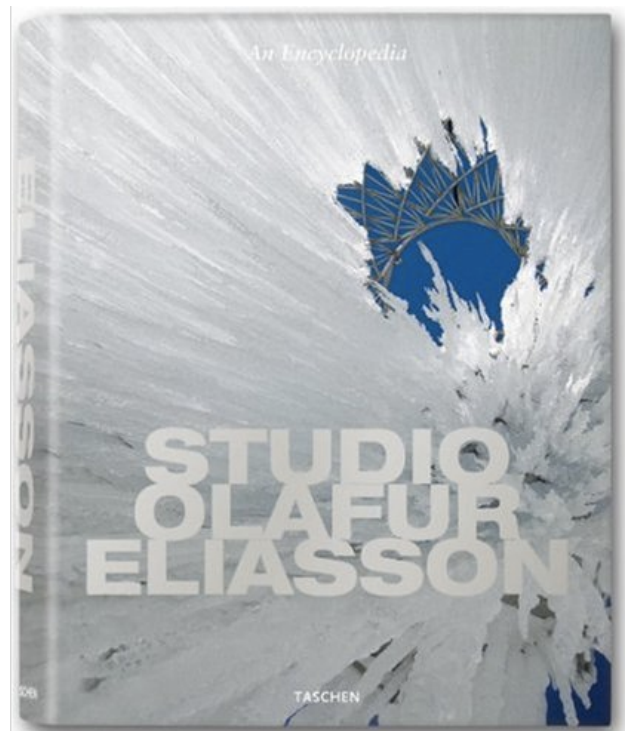


Abb. 51: *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2008), Publikation, 40 x 32 x 6 cm, 6 kg, Taschen Verlag.



Abb. 52: Olafur Eliasson (gemeinsam mit Einar Thorsteinn), *Model Room*, 2003, Ausstellungsansicht.



Abb. 53: Olafur Eliasson (gemeinsam mit Kjetil Thorsen), *Serpentine Gallery Pavilion*, 2007, London, Ansicht.



Abb. 54: Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, Turbinenhalle Tate Modern, London, Ansicht.

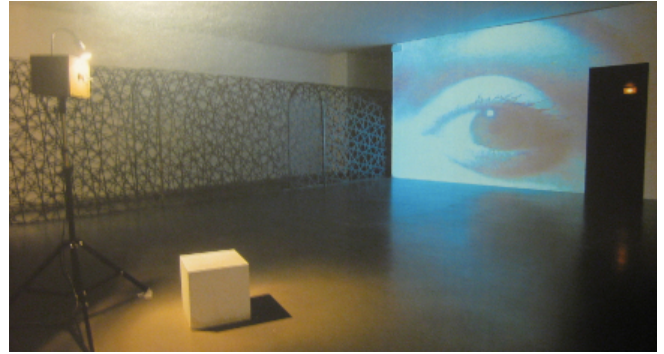


Abb. 55: Olafur Eliasson (gemeinsam mit Luc Steels), *Look into the box*, 2002, Ansicht Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

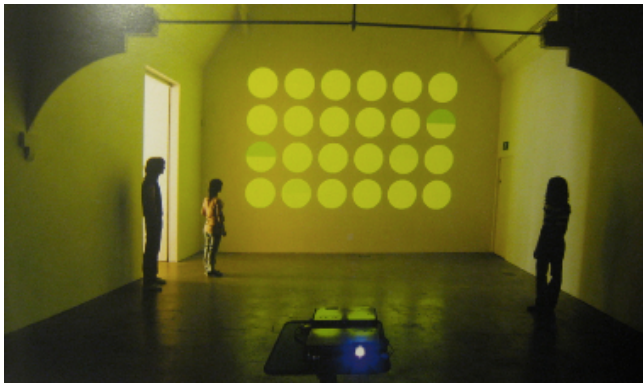


Abb. 56: Olafur Eliasson (gemeinsam mit Boris Oicherman), *Your uncertainty of colour matching experiment*, 2006, Ikon Gallery, Birmingham, Ausstellungsansicht.



Abb. 57: Olafur Eliasson, *Umschreibung*, 2004, KPMG Deutsche Treuhand-Gesellschaft, München, Ansicht.



Abb. 58: Gemeinsames Mittagessen im Studio von Olafur Eliasson.



Abb. 59: Olafur Eliasson, Ansicht *The Mediated Motion*,



2001, Erdgeschoß bis 3. Stock, Kunsthaus Bregenz.



Abb. 60: Olafur Eliasson,
Your mobile expectations, bmw h2r project, 2007,
Ansicht San Francisco Museum of Modern Art.



Abb. 61: Olafur Eliasson,
The collectivity project, 2005,
3rd Tirana Biennale, Albanien, Ansicht.



Abb. 62: Olafur Eliasson, *Green River*,
2000, Ansicht Stockholm.

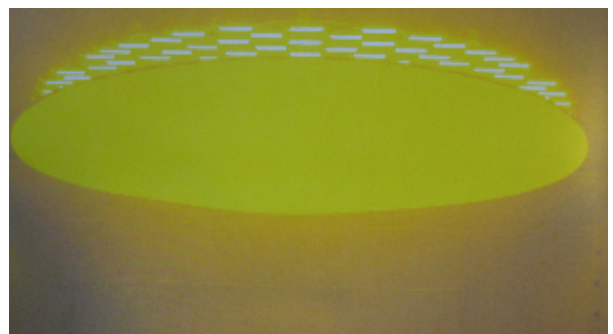


Abb. 63: Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003,
Turbinehalle Tate Modern, London,
Ansicht von der letzten Etage.



Abb. 64: Olafur Eliasson, *Waterfall*, 2000, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.



Abb. 65: Olafur Eliasson, *Reversed Waterfall*, 2000, Knislinge, Schweden, Ansicht.

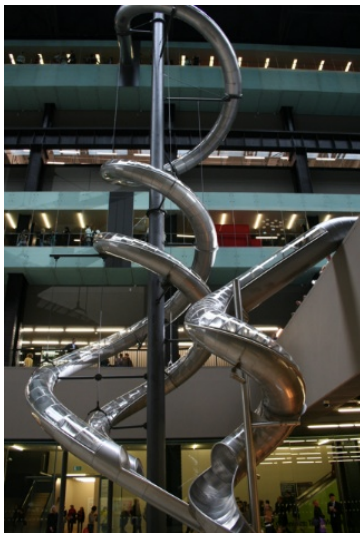


Abb. 66: Carsten Höller, *Test Site*, 2006, Turbinenhalle Tate Modern, London, Ansicht.



Abb. 67: Carsten Höller, *Soma*, 2010, Hamburger Bahnhof, Berlin, Ausstellungsansicht.



Abb. 68: Joseph Beuys, *Thermisch-plastisches Urmeter*, 1984, Ansicht Kellerraum mit dampfverströmendem Rohr, Basel.



Abb. 69: Olafur Eliasson, *Yellow Fog*, 2008, Ansicht Fassade Verbund-Zentrale, Wien.



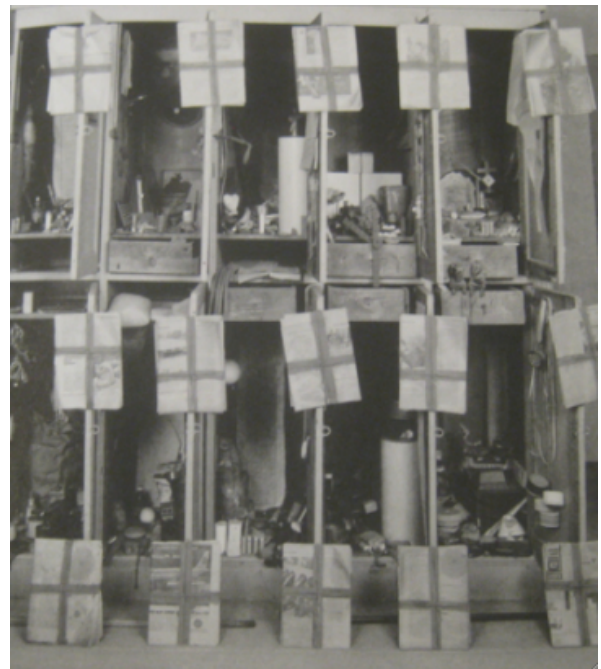
Abb. 70: Joseph Beuys, *7000 Eichen*, 1982/2002, Kassel



Bodelschwinghstraße vor/nach der Pflanzung, *documenta7*



Abb. 71: Joseph Beuys: frühe Fassung/Fassung von 1961, und gefaltete Zeitungen.



Schrank mit verschiedenen Gegenständen, bemalte



Abb. 72: Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, Ansicht *documenta 6*, 1977, Kassel.

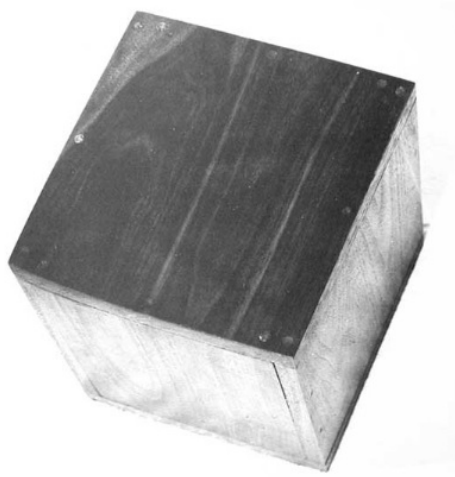


Abb. 73: Robert Morris,
Box with the Sound of its Own Making, 1961,
Holz, Lautsprecher, Tonband mit Aufnahme.



Abb. 74: Dan Flavin, Ausstellungsansicht
David Zwirner Gallery, New York, o.A.



Abb. 75: Dan Flavin,
Ausstellungsansicht LACMA, Los Angeles, o.A.



Abb. 76: Olafur Eliasson, *Room for one color*, 1997,
Ausstellungsansicht tba21, Wien.



Abb. 77: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970,
Felsen, Salz, Kristalle, Erde, Algen, Wasser, Spirale mit
475 m Länge und 4,5 m Breite, Great Salt Lake, Utah.



Abb. 78: Richard Long,
Circle in the Andes, 1972, o.A.



Abb. 79: Olafur Eliasson, *Moss wall*, 1994, Moos, Maße variabel, Ausstellungsansicht.



Abb. 80: Olafur Eliasson, *Dufttunnel*, 2004, Autostadt Wolfsburg, Ansicht.



Abb. 81: Olafur Eliasson, *Eye See You*, 2006, Louis Vuitton Shop New York, Ansicht.



Abb. 82: Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls*, 2008, Ansicht Brooklyn Bridge.



Abb. 83: BMW art cars gallery, 1975-2010.



Abb. 84: Olafur Eliasson, *Ventilator*, 1997, Museum Morsbroich, Leverkusen, Ausstellungsansicht.



Abb. 85: Asako Iwama & Lauren Maurer beim Zubereiten des Mittagessens im Studio Olafur Eliasson.



Abb. 86: Thomas Demand, *Badezimmer*, 1997, Chromogenic color print, 160 x 122 cm.



Abb. 87: Uwe Barschel tot in der Badewanne, Hotel Beau Rivage Genf, 1987, fotografiert von einem *Stern*-Journalisten.

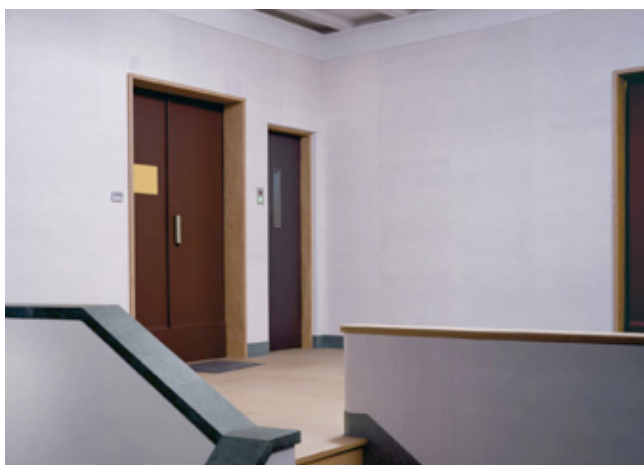


Abb. 88: Thomas Demand, *Embassy II* (aus der Serie *Yellowcake*), 2007, C-Print/Diasec, 320 x 228 cm.



Abb. 89: Thomas Demand, *Raum*, 1994, Chromogenic color print, 183,5 x 270 cm.



Abb. 90: Thomas Demand, *Archiv*, 1995, Chromogenic color print, 183,5 x 233 cm.

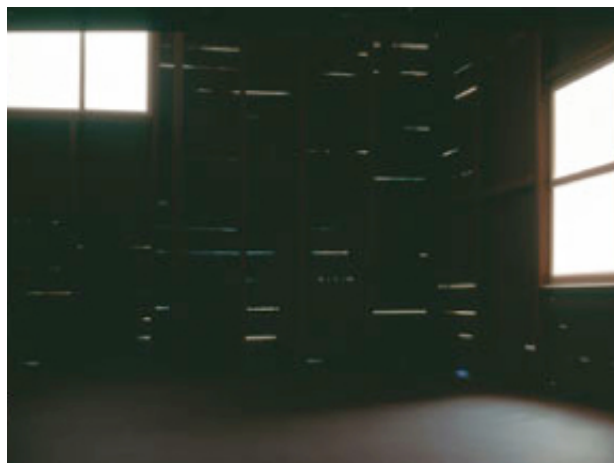


Abb. 91: Thomas Demand, *Scheune*, 1997, Chromogenic color print, 183,5 x 254 cm.



Abb. 92: Katharina Fritsch, *Black Table with Table Ware*, 1985, Holz, Farbe, Plastik, Tisch, Stühle, 90 x 150 x 150 cm.



Abb. 93: Thomas Schütte, *Ferienhaus für Terroristen*, 2009-2010, verschiedene Materialien, o.A., Ausstellungsansicht Bundeskunsthalle Bonn.



Abb. 94: Bernd und Hilla Becher, *Fachwerkhäuser*, 1974, Offsetlithographie auf Chromoluxpapier, o.A.



Abb. 95: Andreas Gursky, *May Day V*, 2006, Farbfotografie, o.A.



Abb. 96: Candida Höfer, *British Library London*, 1994, Farbfotografie, o.A.



Abb. 97: Axel Hütte, *Oberhausen*, 1998, Farbfotografie, 150 x 268 cm.



Abb. 98: Thomas Struth, *Düsselstraße*, 1979, S/W-Fotografie, 32 x 38 cm.



Abb. 99: Thomas Ruff, *Interieur 1B (Zell am Harmersbach)*, 1980, C-Print, 40 x 30 cm.



Abb. 100: Thomas Ruff, *jpeg msh01*, 2004, C-Print, 276 x 188 cm.



Abb. 101: Gerhard Richter, *Tote* (aus der Serie *18. Oktober 1977*), 1988, Öl auf Leinwand, o.A.



Abb. 102: Thomas Demand, *Parkhaus*, 1996, C-Print, 134,8 x 164 cm.



Abb. 103: René Magritte, *Die Macht des Lichts*, 1954, Öl auf Leinwand, 146 x 113,7 cm.



Abb. 104: Paolo Uccello, *Miracle of the Host*, 1468, o.A.



Abb. 105: Tom Wesselmann, *Collage de la banera N°2*, 1963, o.A.



Abb. 106: Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind*, 1993, o.A.



Abb. 107: Ausstellungsansicht Palazzo Pitti, Florenz, 2001.



Abb. 108: Ausstellungsansicht *Nationalgalerie*,
Neue Nationalgalerie, Berlin, 2009.



Abb. 109a: je 2 Doppelseiten aus der Publikation *Thomas*



Demand. Klaus (2006), Außenansicht



Abb. 109b: je 2 Doppelseiten aus der Publikation *Thomas*



Demand. Klaus (2006), Innenansicht



Abb. 110: Thomas Demand, *Klaus* 2,
2006, C-Print/Diasec, 178 x 244 cm.



Abb. 111: Thomas Demand, *Klaus* 3,
2006, C-Print/Diasec, 275 x 170 cm.



Abb. 112: Thomas Demand, *Grotto*, 2006, C-Print/Diasec, 198 x 440 cm.



Abb. 113: Modell von *Grotto*, 2006, 36 Tonnen, 900 000 Einzelteile aus Karton und Wachs, Ausstellungsansicht *Processo Grottesco*, Fondazione Prada, Venedig.

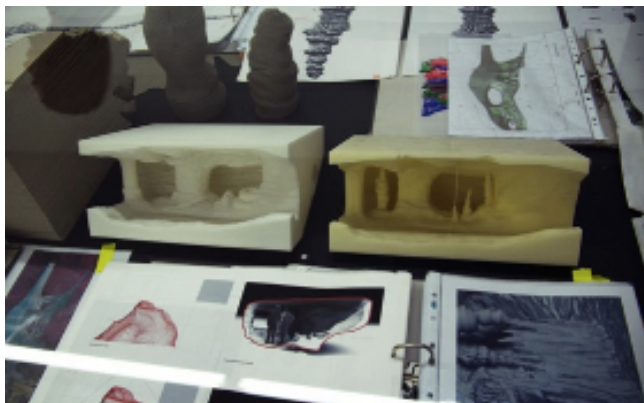


Abb. 114: Kulturgeschichtliche Dokumente zu *Grotto*, Fondazione Prada, Venedig.



2006, Ausstellungsansicht *Processo Grottesco*,

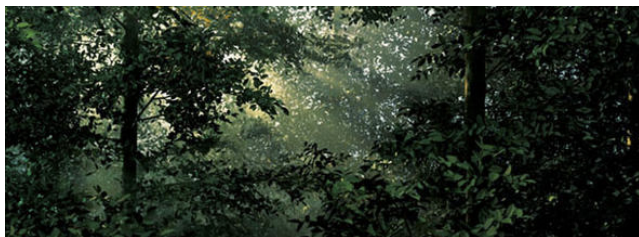


Abb. 115: Thomas Demand, *Lichtung*, 2003, C-Print/Diasec, o.A.



Abb. 116: Mitarbeiter vor dem Modell von *Grotto*, 21.06.2006, Ausstellungsaufbau *Processo Grottesco*, Fondazione Prada, Venedig.



Abb. 117: Thomas Demand, Edition für Texte zur Kunst, 2010, Plakat-Offsetdruck, 122 x 102 cm, Edition 100+20.



Abb. 118: Cosima von Bonin und Josef Strau, *Installation Münzstraße*, Hamburg, 1990, 32 Luftballons, Filzstift, Maße variabel.

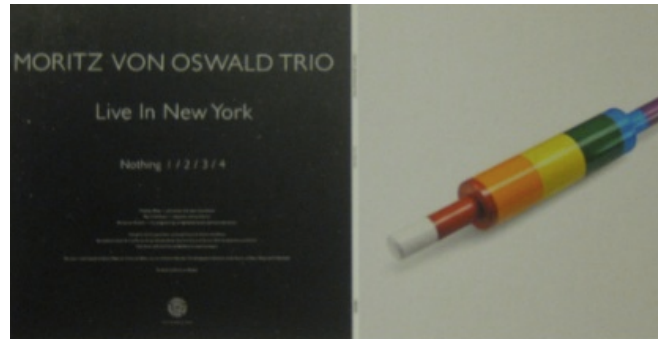


Abb. 119: Cosima von Bonin, Plattencover für Moritz von Oswald Trio, 2010.



Abb. 120: Cosima von Bonin, Plattencover für Moritz von Oswald Trio, 2009.



Abb. 121: Cosima von Bonin, verschiedene Pilzskulpturen, 2000, Loden, Schaumstoff, Holz, Plexiglas, Maße variabel.



Abb. 122: Cosima von Bonin, *2 Positionen auf einmal* / *Hundeschule*, 2004, Performance im Kölnischen Kunstverein.





Abb. 123: Cosima von Bonin, *Merlin Carpenter, Diedrich Diederichsen, Karola Grässlin, Isabelle Graw, Rosemarie Henschke, Carina Herring, Thomas Müller, Josephine Pryde, Josef Strau, Bernd Witzgall*, 2000, Schaumstoff, Holz, Laura-Ashley-Stoffe, Ausstellungsansicht.

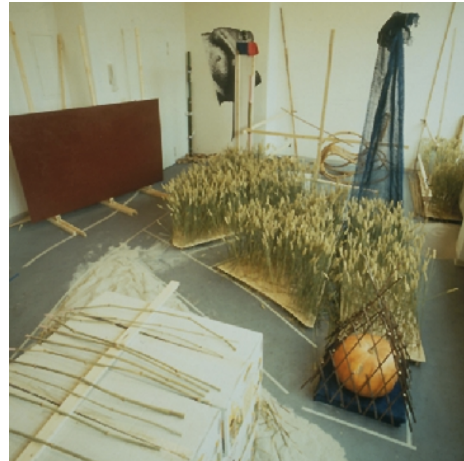


Abb. 124: Cosima von Bonin, *Löwe im Bonsaiwald*, 1997, Ausstellungsansicht Galerie Christian Nagel, Köln.



Abb. 125: Cosima von Bonin, *Anschauungsobjekt*, 2001, verschiedene Materialien, 9,90 x 2,18 x 10 m.



Abb. 126: Cosima von Bonin, *Tagedieb*, 2010, verschiedene Materialien, 6 x 2 x 2 m, Ansicht Graben, Wien.



Abb. 127: Cosima von Bonin, *The Petite Miss Riley*, 2007, Polyvinylchlorid, extrudierter Polypropylen, 51 x 4 x 10 cm, Edition 40+10.



Abb. 128: Claire Fontaine, *This neon sign was made by David Ablon...*, 2009, weiß bemaltes 65000K-Neon, Kabel, Transformer, Maße variabel, Ausstellungsansicht.



Abb. 129: Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999, o.A.



Abb. 130: Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2007, o.A.



Abb. 131: Cosima von Bonin, *Seasons in the Abyss*, 2006, verschiedene Materialien, Maße variabel.



Abb. 132: Cosima von Bonin, *Fliegenpilz*, 2000, Farbfotografie, 192 x 126 cm, Edition 3+1 A.P.

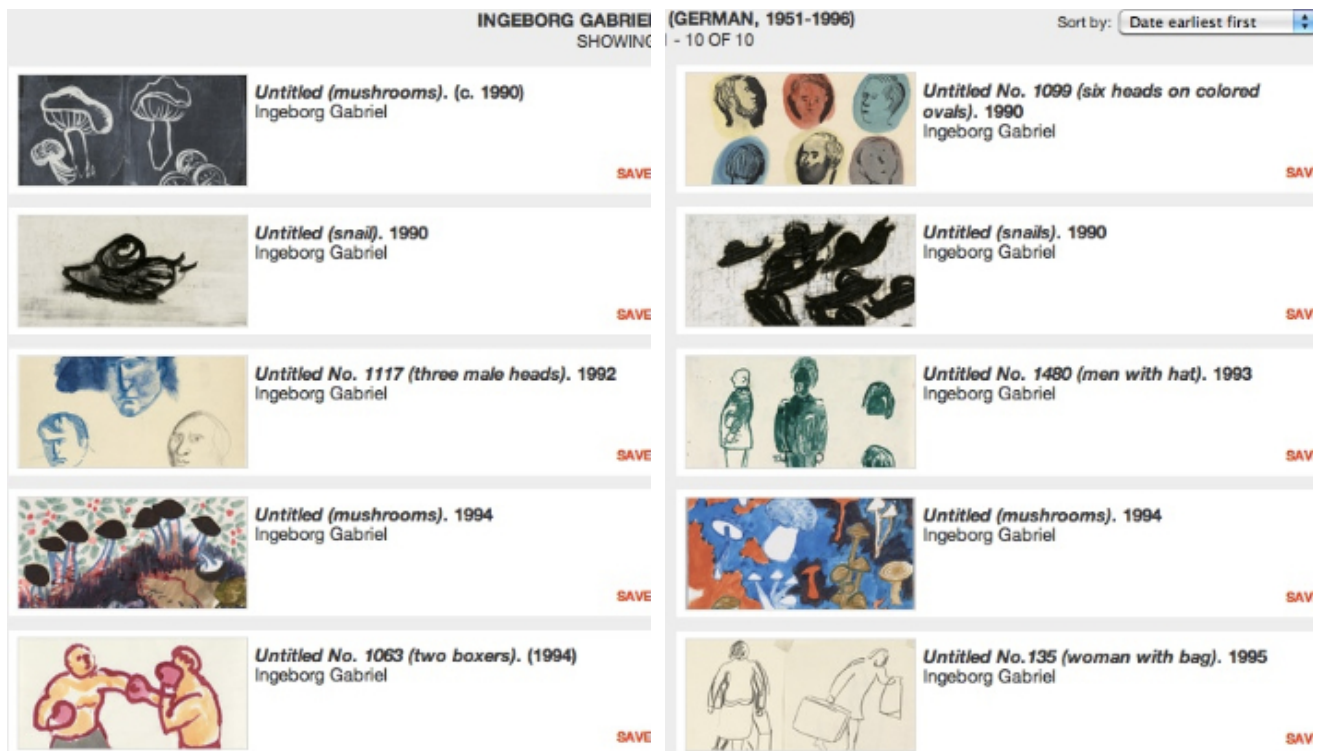


Abb. 133: Ansicht der Arbeiten Ingeborg Gabriels in der Sammlung des MoMA, New York.



Abb. 134: Mike Kelley, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, 1987, verschiedene Materialien, o.A.



Abb. 135: Cosima von Bonin, *Marathon (#1)*, 2007, Wäscheleinen-Halterungen aus pulverbeschichtetem Stahl, Wäscheleine, Klammern, Stofftiere, 135 x 630 x 45 cm.



Abb. 136: Paul McCarthy, *Bartender with Pig Head*, 1996, verschiedene Materialien, 353 x 485 x 279 cm, Installationsansicht Luhring Augustine, New York.



Abb. 138: Cosima von Bonin, *England (Hut #1)*, 2007, lackiertes Holz, Karton, 196 x 162 x 162 cm.



Abb. 137: Paul McCarthy, *Tomato Heads*, 1994, o.A.



Abb. 139: Cosima von Bonin, *Reference Hell #2 (Mighty Mouse)*, 2007, Stahl, Stofftier, 170 x 150 x 90 cm.



Abb. 140: Keith Edmier, *Victoria Regia (First and Second Night Bloom)*, 1998, Polyesterharz, Silikongummi, Acryl, Polyurethan, Pollen, Stahl, je 284 x 325 x 338 cm.



Abb. 141: Cosima von Bonin, *Ohne Titel (Krebber über Krebber)*, 1990/1991, S/W-Fotografie, gerahmt, 79 x 27,7 cm, Edition 5.

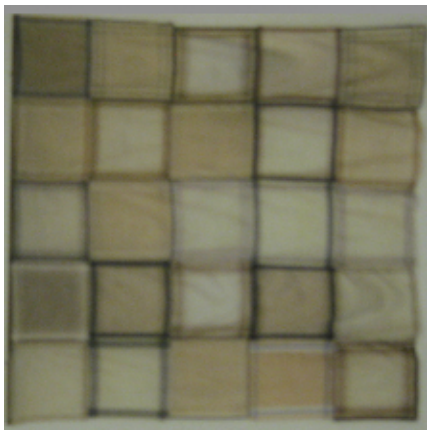


Abb. 142: Cosima von Bonin, *Ohne Titel*, 1996, 25 zusammengenähte Herrentaschentücher, 204 x 204 cm.

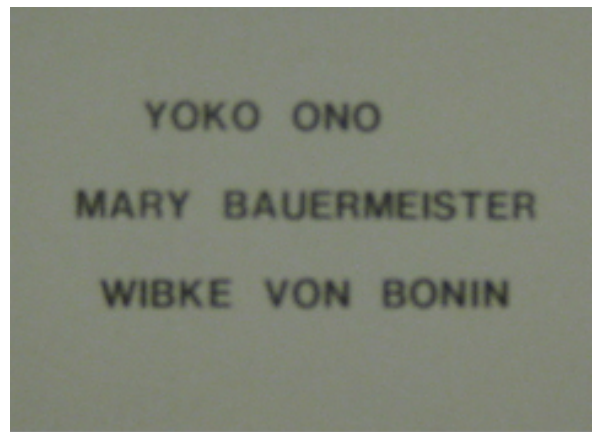


Abb. 143: Cosima von Bonin, *Freuden und Leiden eines Opiumrauchers*, 1992, Schriftzug, 58 x 130 cm.



Abb. 144: Cosima von Bonin, *Bruder Poul*, 2000, Waffelpiqué, Holzstange, Eisen, Lack, 130 x 210 cm.



Abb. 145: Poul Gernes, *Ausstellungsansicht Bruder Poul sticht in See*, Kunstverein Hamburg, 2001.



Abb. 146: Cosima von Bonin, *Smoke*, 2008/2010, Plexiglas, Stahl, Lack, Neon, LED-Beleuchtung, 140 x 90 x 330 cm.



Abb. 147: André Cadere, *Barre de Bois Rond*, 1975, Holz, Farbe, 35 x 2,5 x 2,5 cm.



Abb. 148: Cosima von Bonin, *Deprionen, A Voyage to the Sea*, 2006, Wolle, Baumwolle, 319 x 357 cm.



Abb. 149: Blinky Palermo, o.A.,
Ausstellungsansicht Pinakothek der Moderne, München.



Abb. 150: Rosemarie Trockel, *Untitled*, 1986, Wolle auf Leinwand, 36,8 x 36,8 cm.



Abb. 151: Sigmar Polke, *Der Raabe*, 1966, Dispersion auf Textil, 190 x 200 cm.



Abb. 152: Cosima von Bonin, *Graues Sofa (Vorher Bundschuh)*, 2003, Wolle, Polsterung, Holz, 307 x 113 x 50 cm.



Abb. 153: John McCracken, *Think Pink*, 1967, Polyesterharz, Fiberglas, Sperrholz, 260 x 50 x 7 cm.



Abb. 154: Cosima von Bonin, *Yves Saint Laurent*, 1997, Einkaufsstütze, Baumwolle, 97 x 110 cm.



Abb. 155: Cosima von Bonin, *Hermès*, 2000, Filz, 87 x 77 x 30 cm.



Abb. 156: Sylvie Fleury, *Pleasures*, 1996, Ausstellungsansicht.

10. Abbildungsverzeichnis

Die Bildrechte und die Courtesy von sämtlichen abgebildeten Arbeiten in der hier vorliegenden Diplomarbeit sind bei den Künstlern und ihren Galerien. Im Fall von Olafur Eliasson sind dies Tanya Bonakdar Gallery (New York) und neugerriemschneider (Berlin), bei Thomas Demand Taka Ishii Gallery (Tokyo), Esther Schipper (Berlin), Sprüth Magers (Berlin und London) und Matthew Marks Gallery (New York) und bei Cosima von Bonin Gabriele Senn Galerie (Wien), Galerie Neu (Berlin), Galerie Buchholz (Köln) und Friedrich Petzel Gallery (New York).

Abb. 01, 02, 03, 04: www.mixedmedia-berlin.com/project.php?id=67§ion=artists (22.10.2011)

Abb. 1: www.adaweb.com/context/artists/dgf/dgf6.html (22.09.2011)

Abb. 2: www.monopol-magazin.de/fotostrecke/artikel/20101699/interview-Maurizio-Cattelan.html?seite=3 (22.09.2011)

Abb. 3: www.raster.art.pl/gallery/artists/azorro/video.htm#curator (22.09.2011)

Abb. 4: Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová 2011.

Abb. 5: www.justunderthesurface.wordpress.com/2009/12/01/factory-work/ (19.09.2011)

Abb. 6: www.blocs.xtec.cat/ceipbernatdescloot/files/2010/01/andy-warhol-marilyn-monroe.jpg (19.09.2011)

Abb. 7: www.twilightstarson.blogspot.com/2010/04/arty-farty-friday-takashi-murakami.html (19.09.2011)

Abb. 8: www.twilightstarson.blogspot.com/2010/04/arty-farty-friday-takashi-murakami.html (19.09.2011)

Abb. 9: www.mun2.tv/news/daily-dos-quien-manda (19.09.2011)

Abb. 10: Frenzel 2010.

Abb. 11: www.serpentinegallery.org/2008/06/jeff_koons_popeye_series2_july.html (22.09.2011)

Abb. 12: www.jeffkoons.com/site/mih_1_1.html (11.09.2011)

Abb. 13, 14, 15: www.jeffkoons.com/site/index.html (11.09.2011)

Abb. 16: www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ausstellungen/1998/sensation.html (11.09.2011)

Abb. 17: Ullrich 2000, S. 92.

Abb. 18: Ullrich 2000, S. 95.

Abb. 19: Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová 2011.

Abb. 20: www.newyorksocialdiary.com/node/1904278 (27.09.2011)

Abb. 21: www.nga.gov/press/2003/releases/summer/smith.shtm (27.09.2011)

Abb. 22: www.moma.org/collection/object.php?object_id=81324 (27.09.2011)

Abb. 23: www.joeberkovitz.com/blog/2007/05/16/new-mexico-episode-1-the-church-of-cartesian-space/ (27.09.2011)

Abb. 24: Cooke, McShine 2007, S. 156.

Abb. 25: www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2008/oct/22/barnett-newman-obelisk (27.09.2011)

Abb. 26: Meyer 2005, S. 108.

Abb. 27: www.vogue.de/kultur/kultur-blog/ugo-rondinone-lichtkunst-fuer-louis-vuitton (27.06.2011)

Abb. 28: michelgutsatz.typepad.com/brandwatch_english/2009/08/louis-vuitton-takashi-murakami-an-exemplary-story-.html (11.09.2011)

Abb. 29: Holzwarth 2008, S. 394.

Abb. 30: Prada, Bertelli 2007.

Abb. 31: www.janablog1.blogspot.com/2011/06/trends-revolutionen-und-eine-datsche.html (26.09.2011) und von der Verfasserin am 18.06.2011 fotografiert.

Abb. 32: Hirst 2007, Cover.

Abb. 33: Hirst 2007, S. 46f.

Abb. 34: Hirst 2007, S. 16, 33, 68.

Abb. 35: Melcher, Gehring 2002, o.A.

Abb. 36: Melcher, Gehring 2002, S. 55.

Abb. 37: Melcher, Gehring 2002, S. 220.

Abb. 38: Gingeras, Bankowsky 2006, S. 55.

Abb. 39: Gingeras, Bankowsky 2006, S. 57.

Abb. 40: Gingeras, Bankowsky 2006, S. 40.

Abb. 41: Gingeras, Bankowsky 2006, S. 41.

Abb. 42: Hirst 2007, S. 8.

Abb. 43: Hirst 2007, S. 30.

Abb. 44: Hirst 2007, S. 38.

Abb. 45: Hirst 2007, S. 42.

Abb. 46: Lange-Berndt 2000, S. 169.

Abb. 47: www.quadrosax.ch/prog_collier_memories.html (19.09.2011)

Abb. 48, 49: Gingeras, Bonami 2009, o.A.

Abb. 50: Eliasson 2008a, S. 330.

Abb. 51: Eliasson 2008a.

Abb. 52: Eliasson 2008a, S. 352.

Abb. 53: Eliasson 2008a, S. 408.

Abb. 54: Eliasson 2008a, S. 119.

Abb. 55: Eliasson 2008a, S. 483.

Abb. 56: Eliasson 2008a, S. 487.

Abb. 57: Eliasson 2008a, S. 278.

Abb. 58: Eliasson 2008a, S. 46f.

Abb. 59: Eliasson 2008a, S. 225, 227.

Abb. 60: Eliasson 2008a, S. 429.

Abb. 61: Eliasson 2008a, S. 67.

Abb. 62: Eliasson 2008a, S. 261.

Abb. 63: Eliasson 2008a, S. 118.

Abb. 64: Eliasson 2008a, S. 168.

Abb. 65: Eliasson 2008a, S. 170.

Abb. 66: www.tate.org.uk/modern/exhibitions/carstenholler (22.10.2011)

- Abb. 67: www.kunst-magazin.de/von-fliegenpilzdrinks-und-schnaufenden-rentieren/carsten_hoeller1/ (22.10.2011)
- Abb. 68: Blume, Nichols 2008, S. 212.
- Abb. 69: www.news.orf.at/stories/2003670/2003771 (22.10.2011)
- Abb. 70: Blume, Nichols 2008, S. 255.
- Abb. 71: Blume, Nichols 2008, S. 299.
- Abb. 72: www.georgberg.de/category/socialmedia/ (28.10.2011)
- Abb. 73: www.arttattler.com/archivewhitenoise.html (28.10.2011)
- Abb. 74: www.artnet.de/artwork/426106900/1161/dan-flavin-installation-view.html (22.10.2011)
- Abb. 75: www.asymptotia.com/2007/07/18/blue-intensity/ (22.10.2011)
- Abb. 76: www.tba21.org/program/exhibitions/3/artwork/518?category=exhibitions (22.10.2011)
- Abb. 77: Schneckenburger 2005, S. 546.
- Abb. 78: www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/circandes.html (24.10.2011)
- Abb. 79: www.olafureliasson.net/works/moss_wall_1.html (24.10.2011)
- Abb. 80: Eliasson 2008a, S. 303.
- Abb. 81: Eliasson 2008a, S. 485.
- Abb. 82: Eliasson 2008a, S. 361.
- Abb. 83: www.bmwdrives.com/bmw-artcars.php (11.09.2011)
- Abb. 84: Eliasson 2008a, S. 173.
- Abb. 85: www.olafureliasson.net/index.html (11.09.2011)
- Abb. 86: Marcoci 2005, S. 64.
- Abb. 87: www.ueberwachungsbuerger.wordpress.com/tag/uwe-barschel (17.10.2011)
- Abb. 88: Celant, Demand 2007b, S. 53.
- Abb. 89: Marcoci 2005, S. 45.
- Abb. 90: Marcoci 2005, S. 47.

Abb. 91: Marcoci 2005, S. 62.

Abb. 92: www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/dannheisser/fritsch.html (22.10.2011)

Abb. 93: www.kulturkenner.de/main_pages/thomas-schuette-in-bonn (22.10.2011)

Abb. 94: www.artvalue.com/auctionresult--becher-bernd-1931-2007-germany-16-fachwerkhauser-2666035.htm (22.10.2011)

Abb. 95: www.nymag.com/arts/art/reviews/31785/ (22.10.2011)

Abb. 96: www.postphoto.lhivic.org/index.php?post/2009/05/06/PROJECTS%3A-DONE-Candida-Höfer-mit-Kuehn-Malvezzi (22.10.2011)

Abb. 97: www.ruhr-uni-bochum.de/kgi/archphot/huette/oberhausen.htm (22.10.2011)

Abb. 98: www.monopol-magazin.de/kalender/termin/20105932/k21-kunstsammlung-nordrhein-westfalen/Auswertung-der-Flugdaten-Kunst-der-80er.html (22.10.2011)

Abb. 99: www.buch-und-foto.de/popup_image.php?pID=6554&imgID=0 (22.10.2011)

Abb. 100: www.davidzwirner.com/artists/18/work_1633.htm (22.10.2011)

Abb. 101: www.photographsdonotbend.co.uk/prints-charming/ (22.10.2011)

Abb. 102: Quintin 2000, S. 58f.

Abb. 103: www.abcgallery.com/M/magritte/magritte-4.html (22.10.2011)

Abb. 104: www.artilim.com/painting/u/uccello-paolo/miracle-of-the-desecrated-host-%28scene-1%29.jpg (22.10.2011)

Abb. 105: www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wesselmann/wesselmann.html (22.10.2011)

Abb. 106: www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/ (22.10.2011)

Abb. 107: www.weblo.com/celebrity/available/Ben_Pitti/615702/ (11.08.2011)

Abb. 108: www.arttattler.com/archivethomasdemand.html (11.08.2011)

Abb. 109a, 109b: Bee 2006, o.A.

Abb. 110: www.spruethmagers.com/artists/thomas_demand@@@viewq19 (11.08.2011)

Abb. 111: www.artnet.de/magazine/zum-kunstlerischen-werk-von-thomas-demand/images/10/ (11.08.2011)

Abb. 112: Celant, Demand 2007a, S. 1ff.

Abb. 113, 114: www.designboom.com/snapshot/gallery.php?SNAPSHOT_ID=0&GALLERY_ID=370&PHOTO_IDX=9 (11.08.2011)

Abb. 115: www.lalettrevolee.net/article-20048688.html (11.08.2011)

Abb. 116: Celant, Demand 2007a, o.A.

Abb. 117: Graw, Rottmann 2010.

Abb. 118: Dziewior 2010, S. 139.

Abb. 119: Dziewior 2010, S. 283.

Abb. 120: Dziewior 2010, S. 297.

Abb. 121: Dziewior 2010, S. 198.

Abb. 122: Dziewior 2010, S. 246, 248.

Abb. 123: Dziewior 2010, S. 196f.

Abb. 124: www.galerie-nagel.de/site/content.php?nid=0,0,1,0,0&cont=archivausstellung&aid=44 (14.08.2011)

Abb. 125: Dziewior 2010, S. 207.

Abb. 126: www.saygelschreiber.de/public.htm (14.08.2011)

Abb. 127: Graw, Rottmann, Thomann 2007, S. 157.

Abb. 128: www.aspenartmuseum.org/archive_claire_fontaine.html (14.08.2011)

Abb. 129: www.mauriziocattelan.altervista.org/maurizio_cattelan_trussardi.jpg (25.10.2011)

Abb. 130: www.mauriziocattelan.altervista.org/1190651115561_004_ok.jpg (25.10.2011)

Abb. 131: Dziewior 2010, S. 259.

Abb. 132: Dziewior 2010, S. 202.

Abb. 133: www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A28627&page_number=1&template_id=10&sort_order=1 (28.10.2011)

Abb. 134: www.artlovesmoney.wordpress.com/tag/mike-kelley/ (28.10.2011)

Abb. 135: Dziewior 2010, S. 270.

Abb. 136: Wege 2001, S. 107.

Abb. 137: Wege 2001, S. 107.

Abb. 138, 139: Holzwarth 2008, S. 67.

Abb. 140: www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/goldsworthy/goldsworthy9-13-2.asp (22.10.2011)

Abb. 141: Dziewior 2010, S. 140.

Abb. 142: Dziewior 2010, S. 176.

Abb. 143: Dziewior 2010, S. 147.

Abb. 144: Dziewior 2010, S. 2000.

Abb. 145: www.kunstverein.de/englisch/exhibitions/past/2000-2009/2001/20010526-cosimavonbonin.php (14.08.2011)

Abb. 146: Dziewior 2010, S. 293.

Abb. 147: www.davidzwirner.com/exhibitions/242/work_5394.htm (14.08.2011)

Abb. 148: Dziewior 2010, S. 257.

Abb. 149: www.flickr.com/photos/islabonita/2564382517/ (25.10.2011)

Abb. 150: www.rfc.museum/index.php?option=com_content&view=article&id=369&Itemid=572 (25.10.2011)

Abb. 151: Ruhrberg 2005, S. 388.

Abb. 152: Dziewior 2010, S. 239.

Abb. 153: Baumann 2010, S. 57.

Abb. 154: Dziewior 2010, S. 178.

Abb. 155: www.vfn-stiftung.org/de/collection/cosima_von_bonin/cosima_von_bonin.php (14.08.2011)

Abb. 156: Hollein, Grunenberg 2002, S. 12.

11. Literaturnachweis

11.1. Publikationen

Alberro 2003

Alexander Alberro, Conceptual art and the politics of publicity, Massachusetts 2003.

Bauer 1997

Silke Bauer, Heetz, Nowak, Rehberger, in: Texte zur Kunst, 25, 1997, S. 129-132.

Baumann 2010

Daniel Baumann, In Contact with the Idea, in: Spike, Herbst 2010, S. 56-65.

Bechtler 2008

Cristina Bechtler, Art, Fashion, and Work for Hire. Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation, Wien/New York 2008.

Bee 2006

Andreas Bee, Thomas Demand. Klause (Ausst. Kat., MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt), Frankfurt 2006.

Billing, Lind, Nilsson 2007

Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2007.

Birnbaum 2007

Daniel Birnbaum, Heliotrope, in: Take your time: Olafur Eliasson (Ausst. Kat., SFMoMA San Francisco), San Francisco 2007, S. 131-143.

Bismarck 2010

Beatrice von Bismarck, Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010.

Bismarck 2006

Beatrice von Bismarck, Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens, in: Beatrice von Bismarck, Matthias Michalka, The Artist as..., Wien 2006, S. 33-47.

Bismarck 2003

Beatrice von Bismarck, Regisseur, Verführer und Werbefachmann in eigener Sache, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 17-41.

Blase 2001

Christoph Blase, Katharina Fritsch. Carsten Höller, in: Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, Art Now, Köln 2001, S. 50f., S. 72f.

Blume 2008

Eugen Blume, Joseph Beuys, Die Revolution sind wir, in: Beuys. Die Revolution sind wir (Ausst. Kat., Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin), Berlin 2008, S. 8-15.

Blume, Nichols 2008

Eugen Blume, Catherine Nichols, Beuys. Die Revolution sind wir (Ausst. Kat., Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin), Berlin 2008.

Blume, Schuster, Weiss 2008

Eugen Blume, Peter-Klaus Schuster, Christina Weiss, Grußwort, in: Beuys. Die Revolution sind wir (Ausst. Kat., Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin), Berlin 2008, S. 6f.

Bourriaud 2002

Nicolas Bourriaud, Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World, New York 2002.

Bourriaud 1998/2002

Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris 1998/2002.

Buchmann, Holert 2010

Sabeth Buchmann, Tom Holert, Materielle Praxis, Wissensproduktion. Kollektivität und Kollaborativität als Fluchtlinien des Künstlerischen, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter, Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen, Zürich 2010, S. 189-213.

Buchmann, Mayer, Meunier, Moos, Pick, Rapedius, Rindfleisch, Thomann, Tünschel 2005

Sabeth Buchmann, Alexander Mayer, Karolin Meunier, Stefan Moos, Erich Pick, Martin Rapedius, Thomas Rindfleisch, Mirjam Thomann, Sabine Tünschel, Musik Mischen Aneignen, in: Sabeth Buchmann, Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis, Hamburg, Berlin 2005, S. 131.

Buhr 2010a

Elke Buhr, Und jetzt alle!, in: Monopol, November 2010, S. 52-59.

Buhr 2010b

Elke Buhr, Jetzt nehmt euch mal zusammen!, in: Monopol, November 2010, S. 60f.

Carpenter 2008

Merlin Carpenter, The Tail that Wags the Dog, in: Daniel Birnbaum, Isabelle Graw, Canvases and careers today. Criticism and its markets, Berlin 2008, S. 75-88.

Celant, Demand 2007a

Germano Celant, Thomas Demand, Processo Grottesco, (Ausst. Kat., Fondazione Prada Mailand), Mailand 2007.

Celant, Demand 2007b

Germano Celant, Thomas Demand, Yellowcake (Ausst. Kat., Fondazione Prada Mailand), Mailand 2007.

Claussen 1986

Horst Claussen, Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens, Hildesheim 1986.

Cooke, McShine 2007

Lynne Cooke, Kynaston McShine, Richard Serra. Sculpture: Forty Years (Ausst. Kat., MoMA New York), New York 2007.

Cullinan 2011

Nicholas Cullinan, Group Think, in: Artforum, February 2011, S. 162-171.

Davies, Ford 2000

Anthony Davies, Simon Ford, Kulturpartner im Netzwerk, in: Texte zur Kunst, 36, 2000, S. 60-69.

Dercon, Kittelmann, Kraus, Macel, Marí, Mühling, Simpson 2011

Chris Dercon, Udo Kittelmann, Karola Kraus, Christina Macel, Bartomeu Marí, Matthias Mühling, Bennett Simpson, Geschenk! Eine Umfrage zum Verhältnis von öffentlichen Museen und privaten Sammlern, in: Texte zur Kunst, 83, 2011, S. 128-167.

Diederichsen 2008

Diedrich Diederichsen, Showfreaks und Monster, in: Texte zur Kunst, 71, 2008, S. 69-77.

Diederichsen 2007

Diedrich Diederichsen, Material und Poesie. Cosima von Bonin – die ersten zehn Jahre, in: Parkett, 81, 2007, S. 38-45.

Diederichsen 2000

Diedrich Diederichsen, Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht böse ist, in: Cosima von Bonin. The Cousins (Ausst. Kat., Kunstverein Braunschweig), Braunschweig 2000, S. 9-15.

Diers 2010

Michael Diers, Die doppelte (Ent-)Täuschung, Bilder nach Bildern, in: Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst (Ausst. Kat., Bucerius Kunst Forum Hamburg), Hamburg 2010, S. 52-59.

Dubin 2001

Steven C. Dubin, Museen als umkämpfte Orte, in: Texte zur Kunst, 41, 2001, S. 69-76.

Duchamp 1959

Marcel Duchamp The Creative Act, in: Robert Lebel, Marcel Duchamp, New York 1959, S. 77f.

Durand 2000

Régis Durand, Tracings, in: Thomas Demand (Ausst. Kat., Fondation Cartier pour l'art contemporain Paris), Paris 2000, S. 72-95.

Dziewior 2010

Yilmaz Dziewior, Cosima von Bonin. The Fatigue Empire (Ausst. Kat., Kunsthaus Bregenz), Bregenz 2010.

Dziewior 2001a

Yilmaz Dziewior, Olafur Eliasson, Martin Kippenberger, in: Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, Art Now, Köln 2001, S. 42f., 86f.

Dziewior 2001b

Yilmaz Dziewior, Mehr als drei Lügen, in: Thomas Demand. Report (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2001, S. 27-35.

Dziewior 2001c

Yilmaz Dziewior, Familienbande, in: Cosima von Bonin. Rabbit at Rest (Ausst. Kat., Kunstverein Hamburg), Hamburg 2001, S. 7-13.

Eggerer 1998

Thomas Eggerer, Spurensuche im Bonsaiwald. Einige Aspekte in den neueren Arbeiten Cosima von Bonins, in: Texte zur Kunst, 29, 1998, S. 68-76.

Eliasson 2008a

Olafur Eliasson, Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia, Köln 2008.

Eliasson 2008b

Olafur Eliasson, Your mobile expectations, BMW H2R project, Baden 2008.

Etzold 2010

Jörn Etzold, Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst. Mimesis der Praxis, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter, Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen, Zürich 2010, S. 141-153.

Folie 2004

Sabine Folie, Skulptur. Prekärer Realismus zwischen Melancholie und Komik (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien), Wien 2004.

Frenzel 2011

Sebastian Frenzel, Fünf Fragen an Brian O'Doherty, in: Monopol, Mai 2011, S. 16.

Fricke 2005

Christiane Fricke, Neue Medien. Intermedia: Happening, Aktionismus und Fluxus, in: Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 582-590.

Fritz, Gebetsroither 2011

Martin Fritz, Ines Gebetsroither, Beziehungsarbeit – Kunst und Institution (Ausst. Kat., Künstlerhaus k/haus Wien), Wien 2011.

Gaensheimer 2002

Susanne Gaensheimer, Erfahrung aus zweiter Hand, in: Thomas Demand (Ausst. Kat., Lenbachhaus München), München 2002, S. 64-68.

Gärtner 2007

Barbara Gärtner, Deutschland, einig Sponsorland, in: Monopol, Mai 2007, S. 52-60.

Geimer 2006

Peter Geimer, Unwillkürliche Kunstgeschichte, in: Texte zur Kunst, 62, 2006, S. 56-71.

Germer 1996

Stefan Germer, La bourse ou la vie. Sponsoren in Deutschland, in: Texte zur Kunst, 23, 1996, S. 34-43.

Germer, Graw, Wege 1997

Stefan Germer, Isabelle Graw, Astrid Wege, Vorwort, in: Texte zur Kunst, 25, 1997, S. 1.

Gingeras, Bankowsky 2006

Alison M. Gingeras, Jack Bankowsky, Where Are We Going? Selections from the François Pinault Collection, Venedig 2006.

Gingeras, Bonami 2009

Alison M. Gingeras, Francesco Bonami, Punta della Dogana. Palazzo Grassi. François Pinault Foundation, Venedig 2009.

Glaser 1964

Bruce Glaser, Fragen an Stella und Judd, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 35-57.

Godfrey 2009

Mark Godfrey, Nationalgalerie, in: Thomas Demand. Nationalgalerie (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 2009, S. 1-12.

Goldstein 2007

Ann Goldstein, Alle Vögel evakuieren horizontal, in: Cosima von Bonin. Roger and Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 143-147.

Grässlin 2000

Karola Grässlin, Vorwort, in: Cosima von Bonin. The Cousins (Ausst. Kat., Kunstverein Braunschweig), Braunschweig 2000, S. 4f.

Graw 2009

Isabelle Graw, Wenn das Leben zur Arbeit geht: Andy Warhol. Ein Vortrag im Rahmen der Konferenz „Andy 80?“ an der Harvard University, in: Texte zur Kunst, 73, 2009, S. 44-63.

Graw 2008

Isabelle Graw, Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Freiburg 2008.

Graw 2007

Isabelle Graw, Die Einsamkeit des Skippers. Über Marktreflexion, soziale Kontexte, Stofftiere und Modelabel im Werk von Cosima von Bonin, in: Cosima von Bonin. Roger and Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 153-157.

Graw 2006a

Isabelle Graw, Von hier aus. Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Ausstiegsszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“, in: Texte zur Kunst, 63, 2006, S. 49-65.

Graw 2006b

Isabelle Graw, Konzeptuelle Expression: Über konzeptuelle Gesten in vermeintlich expressiver Malerei, Spuren von Ausdruck in proto-konzeptuellen Arbeiten und den Stellenwert künstlerischer Verfahren, in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann, Art After Conceptual Art, Wien 2006, S. 135-150.

Graw 2005

Jenseits der Institutionskritik, in: Texte zur Kunst, 59, 2005, S. 40-53.

Graw 2000

Isabelle Graw, Wer im Glashaus sitzt, in: Texte zur Kunst, 37, 2000, S. 91ff.

Graw 1999/2000

Isabelle Graw, Cosima von Bonin, in: German Open (Ausst. Kat., Kunstmuseum Wolfsburg), Wolfsburg 1999/2000, o.A.

Graw, Rottmann, Thomann 2007

Isabelle Graw, André Rottmann, Mirjam Thomann, Cosima von Bonin. Texte zur Kunst – Sonderedition Heft Nr. 66, in: Texte zur Kunst, 66, 2007, S. 156f.

Gray 2010

Zoë Gray, Introduction. Delicious Diligent Indolence, in: Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Ausst. Kat., Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010, S. 11-17.

Grosse 2011

Julia Grosse, Mike Smith, London. Schneiden, fräsen, gießen: Wenn es groß werden soll, ist Mike Smith die richtige Adresse, in: Monopol, Juli 2011, S. 54f.

Groys 2008

Boris Groys, Art Power, Cambridge Massachusetts, London 2008.

Held 1972

Jutta Held, Minimal Art – eine amerikanische Ideologie, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 444-470.

Hermes 2007

Manfred Hermes, Cosima's Ladder, in: Cosima von Bonin. Roger and Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 148-152.

Hermes 2005

Manfred Hermes, Irgendetwas Reales kann dabei immer herauskommen, in: Cosima von Bonin. 2 Positionen auf einmal (Ausst. Kat., Kölnischer Kunstverein Köln), Köln 2005, S. 74-77.

Hess 1998

Barbara Hess, Immer Trouble mit Sponsoring, in: Texte zur Kunst, 31, 1998, S. 187-192.

Hirst 2007

Damien Hirst, For the Love of God. The Making of The Diamond Skull, London 2007.

Hohmann 2010

Silke Hohmann, Und jetzt alle!, in: Monopol, November 2010, S. 52-59.

Holert 2011

Tom Holert, Joint Ventures, in: Artforum, February 2011, S. 158-161.

Holert, Bizumic 2011

Tom Holert, Mladen Bizumic, A Talk WITH TOM HOLERT, in: Der Lange Loeffel on Fruits Flowers and Clouds, Spring/Summer 2011, S. 8-10.

Hollein 2009

Max Hollein, Vorwort, in: The Making of Art (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 2009, S. 4f.

Hollein, Grunenberg 2002

Max Hollein, Christoph Grunenberg, Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 2002.

Holzwarth 2008

Hans Werner Holzwarth, Art Now. Vol 3. A cutting-edge selection of today's most exciting artists, Berlin 2008.

Honnef 2005

Klaus Honnef, Fotografie, in: Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 621-680.

Inboden 1995

Gudrun Inboden, Achtung! Texte 1967-1991, Basel 1995.

Jones 2007

Caroline A. Jones, The Server/User Mode. The Art of Olafur Eliasson, in: Artforum, October 2007, S. 316-324.

Joseph 2008

Branden W. Joseph, Later than Late, in: Daniel Birnbaum, Isabelle Graw, Canvases and careers today. Criticism and its markets, Berlin 2008, S. 91-110.

Kampmann 2003

Sabine Kampmann, Der Künstler als Staffelläufer. Über die Autorfigur Markus Lüpertz im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 43-66.

Karcher 2009

Eva Karcher, Erlkönig/Prototypes, Köln 2009.

Kelsey 2011

John Kelsey, Prosa der Straße, in: Spike, Sommer 2011, S. 28-37.

Kempkes 2001

Anke Kempkes, Interpretation + Sensibilität, in: Cosima von Bonin. Rabbit at Rest (Ausst. Kat., Kunstverein Hamburg), Hamburg 2001, S. 26-45.

Kippenberger 2010

Susanne Kippenberger, Kippenberger. Der Künstler und seine Familien, Berlin 2010.

Kittelmann 2009

Udo Kittelmann, Die Erinnerung in der Zukunft oder Wie man in den Wald hinein ruft..., in: Thomas Demand. Nationalgalerie (Ausst. Kat., Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 2009, S. 1f.

Kleefeld 2008

Stefanie Kleefeld, Auf Kredit. Anmerkungen zur Konjunktur des Phänomens „Künstler-Künstler“, in: Texte zur Kunst, 71, 2008, S. 120-129.

Krause-Wahl 2003

Antje Krause-Wahl, Nachbarschaften. Reflexionen zum „künstlerischen Schaffen“ in der Informationsgesellschaft. Der Film ‚Vicinato II‘, relationale Ästhetik und immaterielle Arbeit, in: Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann, Modelle künstlerischer Produktion. Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz, Berlin 2003, S. 99-109.

Krauss 1995

Rosalind Krauss, Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: Texte zur Kunst, 20, 1995, S. 60-67.

Krauss 1992

Rosalind Krauss, Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums, in: Texte zur Kunst, 6, 1992, S. 130-143.

Krauss 1978

Rosalind Krauss, LeWitt in Progress, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 261-278.

Kravagna 1998

Christian Kravagna, Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis, in: Marius Babias, Achim Könneke, Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam, Dresden 1998, S. 28-47.

Krieger 2003

Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117-148.

Kuo 2011

Michelle Kuo, Collaboration Now, in: Artforum, February 2011, S. 156.

Kuo 2007a

Michelle Kuo, Industrial Revolution. The History of Fabrication, in: Artforum, October 2007, S. 306-315, 396.

Kuo 2007b

Michelle Kuo, The Producers: A Roundtable. Angela Bulloch, Peter Carlson, Lynne Cooke, Jeffrey Deitch, Michelle Kuo, Charles Ray, Mike Smith, Ed Suman, in: Artforum, October 2007, S. 352-359, 402.

Lange-Berndt 2000

Petra Lange-Berndt, Unheimliche(s) Gestalten. Damien Hirst's 'Naturgeschichte' und das historische Verfahren der Naßpräparation, in: Andreas Haus, Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin 2000, S. 165-178.

Lee 2007a

Pamela M. Lee, Economies of Scale: Takashi Murakami's Technics, in: Artforum, October 2007, S. 336-343.

Lee 2007b

Pamela M. Lee, Your light and space, in: Take your time: Olafur Eliasson (Ausst. Kat., SFMoMA San Francisco), San Francisco 2007, S. 33-49.

Lind 2007

Maria Lind, The Collaborative Turn, in: Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2007, S. 15-31.

Lowtzow 2010

Dirk von Lowtzow, Up a chick creek: A conversation between Daffy Duck and Cosima von Bonin, in: Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Ausst. Kat., Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010, S. 19-22.

Lowtzow 2007

Dirk von Lowtzow, In Flauschgewittern, in: Parkett, 81, 2007, S. 28-31.

Lowtzow 2000

Dirk von Lowtzow, Adel verpflichtet, in: Texte zur Kunst, 38, 2000, S. 166-170.

Marcoci 2005

Roxana Marcoci, Paper Moon, in: Thomas Demand (Ausst. Kat., MoMA New York), New York 2005, S. 9-27.

Massey 2007

Doreen Massey, The Mutuality of Movement, in: Caroline Eggel, Serpentine Gallery Pavilion 2007. Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen, London 2007, S. 74-78.

McDonough 2009

Tom McDonough, Selbstgefälligkeit in der Krise. Über Jeff Koons in Versailles, in: Texte zur Kunst, 73, 2009, S. 98-105.

McElheny 2007

Josiah McElheny, Readymade Resistance. Art and the Forms of Industrial Production, in: Artforum, October 2007, S. 326-335.

Mead 2009

Rebecca Mead, Ein guter Doktor für kränkelnde Kunst, in: Architectural Digest, Juli/August 2009, S. 74-79.

Melcher, Gehring 2002

Ralph Melcher, Ulrike Gehring, Tobias Rehberger. Geläut – bis ich's hör'... (Ausst. Kat., ZKM Karlsruhe), Karlsruhe 2002.

Meyer 2005

James Meyer, Minimalismus, Berlin 2005.

Mißelbeck 2001

Reinhold Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen, München 2001.

Morgan 2002

Jessica Morgan, Gartensozialismus, in: Parkett, 64, 2002, S. 40-47.

Morris 1966-1967

Robert Morris, Anmerkungen über Skulptur, in: Gregor Stemmrich, Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 92-120.

Müller, Szeemann 1983

Alois Müller, Harald Szeemann, Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Frankfurt am Main 1983.

Neumann 2009

Elke Neumann, Azorro, in: The Making of Art (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 2009, S. 8f.

Obrist 2009

Hans Ulrich Obrist, Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist (Ausst. Kat., Nationalgalerie Berlin), Berlin 2009.

Obrist 2008

Hans Ulrich Obrist, Olafur Eliasson. Hans Ulrich Obrist – The Conversation Series, Köln 2008.

Obrist 2007

Hans Ulrich Obrist, Thomas Demand. Hans Ulrich Obrist – The Conversation Series, Köln 2007.

Petry 2011

Michael Petry, The Art of not making. The new Artist/Artisan Relationship, London 2011.

Plodeck 2010

Judith Plodeck, Bruce Nauman und Olafur Eliasson – Strategien performativer Installationen, phil. Diss., Potsdam 2010.

Prada, Bertelli 2007

Miuccia Prada, Patrizio Bertelli, Thomas Demand. Processo Grottesco (Ausst. Kat., Fondazione Prada Mailand), Mailand 2007.

Quintin 2000

François Quintin, There is no innocent room, in: Thomas Demand (Ausst. Kat., Fondation Cartier pour l'art contemporain Paris), Paris 2000, S. 36-71.

Raether 2011

Elisabeth Raether, Ein Kunstwerk muss man fühlen, in: Zeitmagazin, 15.09.2011, S. 31-34.

Rauterberg 2007

Hanno Rauterberg, Und das ist Kunst! Eine Qualitätsprüfung, Frankfurt am Main 2007.

Reise 1969

Barbara Reise, Ohne Titel, 1969: Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil, in: Gregor Stemmerich, Minimal Art – eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 375-401.

Ribettes 2001

Jean-Michel Ribettes, Keith Edmier, in: Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, Art Now, Köln 2001, S. 40f.

Richter 2008

Petra Richter, To be a teacher is my greatest work of art, in: Beuys. Die Revolution sind wir (Ausst. Kat., Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin), Berlin 2008, S. 352ff.

Roberts 2007

John Roberts, The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade, London 2007.

Römer 2003

Stefan Römer, Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 243-272.

Rothkopf 2007

Scott Rothkopf, The Art of Production, in: Artforum, October 2007, S. 304f.

Ruby 2001

Andreas Ruby, Memoryscapes, in: Parkett, 62, 2001, S. 118-125.

Rugoff 2004

Ralph Rugoff, Anleitungen für das Entkommen, in: Thomas Demand. Phototrophy (Ausst. Kat., Kunsthhaus Bregenz), Bregenz 2004, S. 4f.

Ruhrberg 2005

Karl Ruhrberg, Jenseits von Utopia, in: Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 365-389.

Sagmeister 2001

Rudolf Sagmeister, Die vermittelte Bewegung, in: The mediated motion. Olafur Eliasson (Ausst. Kat., Kunsthhaus Bregenz), Bregenz 2001, S. 42-47.

Sand 2008

Gabriele Sand, Transformationen von Kunst und Mode, in: Transformationen von Kunst und Mode. Dressing the Message (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2008, o.A.

Schafhausen 2010

Nicolaus Schafhausen, Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Ausst. Kat., Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010.

Schneckenburger 2005

Manfred Schneckenburger, Skulpturen und Objekte, in: Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 407-575.

Schneider 2006

Eckhard Schneider, Sich selbst sehen sehen, in: Olafur Eliasson. A Laboratory of Mediating Space (Ausst. Kat., Kiesler Stiftung Wien), Wien 2006, S. 4f.

Schneider 2004

Eckhard Schneider, Widerschein der falschen Welt, in: Thomas Demand. Phototrophy (Ausst. Kat., Kunsthhaus Bregenz), Bregenz 2004, S. 116.

Schneider 2001

Ulrike Schneider, Model, in: Thomas Demand. Report (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2001, S. 36-47.

Schumacher 2004

Rainald Schumacher, Übersetzung und Metamorphose – Die Skulpturen Thomas Demands, in: *Sculptural Sphere* (Ausst. Kat., Sammlung Goetz München), München 2004, S. 65-75.

Searle 2001

Adrian Searle, Zieh den Tag in Zweifel, in: *Parkett*, 62, 2001, S. 111-115.

Simpson 2007a

Bennett Simpson, Ein Hundeleben, in: *Parkett*, 81, 2007, S. 54-65.

Simpson 2007b

Bennett Simpson, Heeling, in: *Cosima von Bonin. Roger and Out* (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 158-161.

Smithson 1965

Robert Smithson, Donald Judd, in: Gregor Stemmrich, *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 202-207.

Spiegel 2001

Andreas Spiegel, Natur zum Quadrat, in: *The mediated motion. Olafur Eliasson* (Ausst. Kat., Kunsthhaus Bregenz), Bregenz 2001, S. 12-26.

Stahl 2011

Antje Stahl, Wie entsteht Kunst?, in: *Monopol*, Juli 2011, S. 52f., 56-61.

Steinle, Weibel 2000

Christa Steinle, Peter Weibel, Editorial, in: *Olafur Eliasson. Surroundings Surrounded* (Ausst. Kat., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz), Graz 2000, S. 12-16.

Stemmrich 1995

Gregor Stemmrich, *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995.

Strick 2007

Jeremy Strick, Foreword, in: *Cosima von Bonin. Roger and Out* (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 9.

Thornton 2010

Sarah Thornton, *Sieben Tage in der Kunstwelt*, Frankfurt am Main 2010.

Ullrich 2009a

Wolfgang Ullrich, Kunst als Kunstsoziologie, in: *The Making of Art* (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 2009, S. 82-150.

Ullrich 2009b

Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.

Ullrich 2003a

Wolfgang Ullrich, *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003.

Ullrich 2000

Wolfgang Ullrich, Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht, Berlin 2000.

Ulrich 2003

Antonia Ulrich, Innovative Imitation. Symbolanalyse und künstlerische Produktion, in: Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann, Modelle künstlerischer Produktion. Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz, Berlin 2003, S. 23-38.

Ursprung 2008

Philip Ursprung, Vom Beobachter zum Teilnehmer. In Olafur Eliassons Atelier, in: Olafur Eliasson, Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia, Köln 2008, S. 20-31.

Wagner 2001

Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Warhol 1975/1991

Andy Warhol, Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück, München 1975/1991.

Wege 2001

Astrid Wege, Mike Kelley. Jeff Wall, in: Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, Art Now, Köln 2001, S. 84f, 168f.

Weinhart 2009

Martina Weinhart, The Making of ... Art, in: The Making of Art (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 2009, S. 30-81.

Welchman 2010

John C. Welchman, Fechtunterricht, in: Cosima von Bonin. The Fatigue Empire (Ausst. Kat., Kunsthau Bregenz), Bregenz 2010, S. 97-111.

Wetzel 2003

Michael Wetzel, Der Autor-Künstler, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora, Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 229-241.

Wilson, Clausen 2011

Martha Wilson, Barbara Clausen, Sie werden nie Ruhe geben, und sie werden nie aufgeben, in: Spike, Sommer 2011, S. 82-93.

11.2. Internetquellen**Andy Warhol 2010**

www.kuenstlerportraits.myblog.de/kuenstlerportraits/art (1.12.2010)

Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová 2011

www.chitka.info/bio2.html (27.06.2011)

www.christinekoeniggalerie.com/kuenstler-details/items/anetta-mona-chisa-lucia-tkacova.html (29.06.2011)

Bruce High Quality Foundation 2011

www.thebrucehighqualityfoundation.com/Site/mission.html (27.06.2011)

Chicks on Speed 2011

www.youtube.com/watch?v=um6AQ5k_Vzw (27.06.2011)

Danek 2001

Sabine Danek, Cosima von Bonin. Schnitzeljagd mit Freunden, in:

www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,136522,00.html (29.05.2001)

Diez 2007

Georg Diez, Atelierbesuch Olafur Eliasson, in:

www.zeit.de/2007/34/OLAFUR_ELIASSON (16.08.2007)

Eliasson 2009

Olafur Eliasson, Nichts bleibt gleich, in:

www.raumexperimente.net/text-DE.html (2009)

Frenzel 2010

Sebastian Frenzel, Kunst und Krise. Jeff Koons geht vor die Hunde, in:

www.monopol-magazin.de/artikel/2010170/jeff-koons-balloon-dog-pleite.html
(17.05.2011)

Goodrow, Graw 2001

Gérard Goodrow, Isabelle Graw, Wer bietet mit? Ein Interview mit dem Auktionskurator Gérard Goodrow von Isabelle Graw, in:

www.textezurkunst.de/44/wer-bietet-mit/?highlight=thomas%20demand
(Dezember 2001)

Gossens 2009

Anja Gossens, Experiments in Art and Technology, in:

[www.on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$6805](http://www.on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$6805) (22.10.2011)

Graw 2004

Isabelle Graw, Editionen Heft Nr. 53. „Erziehung“. Thomas Demand, in:

www.textezurkunst.de/editionen/thomas-demand/?highlight=thomas%20demand
(März 2004)

Graw, Rottmann 2010

Isabelle Graw, André Rottmann, Editionen Heft Nr. 77 „Malerei“ Thomas Demand, in: www.textezurkunst.de/editionen/texte-zur-kunst-2010/?highlight=thomas%20demand

(März 2010)

Hafner 2011

Hans Jürgen Hafner, Einer für alle?, in:
www.textezurkunst.de/daily/2011/jan/17/einer-fur-alle-hans-jurgen-hafner-uber-poulgernes/?highlight=bonin (17.01.2011)

Hellmich 2011

Sigrun Hellmich, Olafur Eliasson und das Institut für Raumexperimente, in:
www.goethe.de/kue/bku/kpa/de7202356.htm (25.08.2011)

Karcher 2008

Eva Karcher, Adrenalinstoß für den Sehnerv. Dein blinder Fleck, in:
www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/adrenalinstoss-fuer-den-sehnerv-dein-blinder-fleck-1.205710 (01.06.2008)

Kuhn 2010

Nicola Kuhn, Olafur Eliasson: Tanz im Licht, in:
www.tagesspiegel.de/kultur/olafur-eliasson-tanz-im-licht/1809262.html (27.04.2010)

Liebs 2008

Holger Liebs, Das goldene Kalb, in:
www.sueddeutsche.de/kultur/kuenstler-damien-hirst-das-goldene-kalb-1.215731
(15.06.2008)

Lösel 2008

Anja Lösel, Olafur Eliasson: Zauberei aus Licht und Luft, in:
www.stern.de/kultur/kunst/olafur-eliasson-zauberei-aus-licht-und-luft-617573.html
(20.04.2008)

Maak 2010

Niklas Maak, Olafur Eliasson in Berlin. Diese Kunst geht ins Auge, in:
www.faz.net/artikel/C30997/olafur-eliasson-in-berlin-diese-kunst-geht-ins-auge-30086167.html (28.04.2010)

Nedo 2008

Kito Nedo, Räumliche Experimente mit Professor Eliasson, in:
www.art-magazin.de/szene/11238/olafur_eliasson_udk_berlin (13.10.2008)

Neumann 2008

Stephanie Neumann, Die K-Frage, in:
www.amica.de/mode/stars_designer/tid-3263/louis-vuitton-pop-kunst_aid_7126.html
(2008)

o.A. 2010 (Carsten Höller)

www.hamburgerbahnhof.de/exhibition.php?lang=de&id=25193 (22.10.2011)

o.A. 2004 (Cosima von Bonin)

www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/rhinegold/cologne.htm (2004)

o.A. (EAT)

www.kettererkunst.de/kunst/kd/bio/RobertRauschenberg-1925.php (22.10.2011)

o.A. 2010 (Francois Morellet)

www.monopol-magazin.de/artikel/20101745/Urheberschaft-von-Kaugummi-Bildern-vor-Gericht.html (25.08.2010)

o.A. 2010 (Martin Kippenberger)

www.frankfurtlounge.de/highlightsLieberMaler.htm, (31.5.2010)

o.A. 2008 (Solo Show)

www.johannkoenig.de/inc/index.php?n=2,1,1&art_id=6&bild_id=2061&dclp=ddd06235d164 (2.3.2011)

o.A. 2010 (Thomas Schütte)

www.monopol-magazin.de/kalender/termin/20105923/kunst-und-ausstellungshalle-der-bundesrepublik-deutschland/Thomas-Schuette-Big-Buildings-Modelle-und-Ansichten.html (25.10.2011)

Puvogel 2010

Renate Puvogel, Cosima von Bonin in Bregenz, in:
www.goethe.de/kue/bku/kpa/de6518545.htm (09.2010)

Reski 2009

Gunter Reski, Neue Trompe l' Oeil-Tendenzen (I). Kofferleben, in:
www.textezurkunst.de/daily/2009/nov/30/2009-11-30/?highlight=thomas%20demand
(30.10.2009)

Sonna 2011

Birgit Sonna, Nüchterne Täuschung, in: www.arte.tv/de/suche/3926868.html
(03.06.2011)

Stange 2007

Raimar Stange, Zum künstlerischen Werk von Thomas Demand. Von der Schärfe der Unschärfe, in:
www.artnet.de/content/DesktopModules/PackFlashPublish/Artic...tailPrint.aspx?ArticleID=1879&Template=Article_Print.ascx&siteID=0 (12.06.2007)

Swerdloff 2009

Alexis Swerdloff, The Real Deal. The Unassuming Doyenne of New York's Experimental Art World: Emily Sundblad, in:
www.papermag.com/arts_and_style/2009/10/emily-sundblad.php (21.10.2010)

Trommer 2011

Vivien Trommer, Ist jeder Künstler ein Kurator?, in:
www.artefakt-sz.net/allerart/ist-jeder-kunstler-ein-kurator...utm_medium=facebook&utm_campaign=ist-jeder-kunstler-ein-kurator-2
(03.08.2011)

Vito Schnabel 2011

www.vitoschnabel.com (27.06.2011)

Vogel 2011

Carol Vogel, An Artist Shows His Train of Thought, in:
www.nytimes.com/2011/07/15/arts/design/thomas-demand-organizes-a-show-for-matthew-marks-gallery.html?pagewanted=print (14.07.2011)

Voss, Maak 2008

Julia Voss, Niklas Maak, Kunst der Superlative. Die Technik und die Leere, in:
www.faz.net/artikel/S30997/kunst-der-superlative-die-technik-und-die-leere-30091184.html (25.06.2008)

Wacht 2010

Walter W. Wacht, Doctorella, in:
www.spex.de/2010/02/25/doctorella-erste-single-der-grether-supergroup-release-show-in-berlin-verlosung (25.02.2010)

Wacht 2009

Walter W. Wacht, Phantom/Ghost, in:
www.spex.de/2009/08/19/phantom-ghost-live-in-der-galerie-daniel-buchholz-koeln-weitere-shows-im-herbst (19.08.2009)

Walter 2010

Dirk Walter, Für Gericht ist Morellet der Kaugummi-Künstler, in:
www.derwesten.de/staedte/duesseldorf/Fuer-Gericht-ist-Morellet-der-Kaugummi-Kuenstler-id3684587.html (08.09.2010)

11.3. Interviews

Mixedmedia berlin: von der Verfasserin mit Thomas Huesmann und Uwe Schwarzer geführtes Interview, 16.07.2010, Berlin.

Saygel & Schreiber: von der Verfasserin mit Lorenz Schreiber geführtes Interview, 15.07.2010, Berlin.

12. Abstract

12.1. Abstract deutsch

In der hier vorliegenden Diplomarbeit wird die künstlerische Praxis von Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin im Hinblick auf das Thema der *Produktion* untersucht.

Wichtiger, verbindender Aspekt in der Arbeitsweise der drei Künstler ist Kollaboration – sei es innerhalb des eigenen Künstlerstudios mit Mitarbeitern und Assistenten oder durch die Partizipation von Freunden und professionellen *Kunstproduktionsfirmen*. Unterschiedliche Formen des Hervorhebens der Künstlerpersönlichkeit, die Rolle des Künstlers, die verschiedenen Arten von Autorschaft sind Thema.

Gemeinsames Merkmal bei Eliasson, Demand und Bonin ist die penible Dokumentation ihrer Arbeitsweise. Verschiedene Details zum Entstehungsprozess der Kunstwerke werden offengelegt, involvierte Mitarbeiter angeführt, ebenso *Netzwerke*, Referenzen auf andere Künstler und Kollaborationen mit Unternehmen. Ich stelle in meiner Arbeit fest, dass die Offenlegung der Produktionsweise ein konstituierendes Element für Erfolg und Etablierung eines Künstlers im 21. Jahrhundert sein kann.

In den ersten vier Kapiteln meiner Diplomarbeit beschreibe ich verschiedene erfolgreiche Künstlermodelle und spezifische Entwürfe von Produktion und führe einige postkonzeptuelle Theorien zum Werkbegriff und unterschiedliche Formen der Autorschaft an. In den Hauptkapiteln Olafur Eliasson, Thomas Demand und Cosima von Bonin stellen sich Ähnlichkeiten und Anknüpfungspunkte heraus, ebenso wie Gegenbeispiele, die die drei Künstler von vergangenen wie zeitgenössischen Positionen unterscheiden.

12.2. Abstract english

In my thesis I have analyzed the artistic practice of Olafur Eliasson, Thomas Demand and Cosima von Bonin regarding the topic of *production*.

An important, linking aspect in the working-method of these three artists is collaboration – be it within their own artist’s workshop with employees and assistants or with the participation of friends and professional *art fabricators*. Various ways of elevating the person of the artist, his/her central role and different varieties of authorship are crucial issues.

A recurring feature in the work of Eliasson, Demand and Bonin is the documentation of their working method. Different details of the artwork’s development are revealed, all the co-workers involved are mentioned, as well as *networking*, references to other artists and collaboration with commercial companies. I came to the conclusion that this type of disclosure of the production process can be a constitutive element for success and for the establishment of an artist in the 21st century.

The first four chapters illustrate various examples of successful artists and specific models of production, as well as some post-conceptual theories and different types of authorship. The main chapters devoted to Olafur Eliasson, Thomas Demand, and Cosima von Bonin identify similarities and points of connection, but also contrary examples that mark a difference to past and contemporary artistic positions.

13. Curriculum Vitae

Elsa König

Geboren am 11. August 1986 in Wien

2005 – 2011

Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

1997 – 2005

Theresianische Akademie, Wien

PRAKTISCHE ERFAHRUNGEN

Juli/August 2011

Kurs GESCHICHTE UND PRAXIS DES KURATIERENS mit Maria Lind,
Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg

17. April 2011

HELP FOR JAPAN - 'Secret Postcard Art sale',
präsentiert von tba21, Elsa König, Elsa Okazaki und Andrew Standen-Raz, Wien
www.helpforjapanvienna.wordpress.com/programm

Februar 2011

WINDOW SHOPPING SERIES: Johanna Braun, Daniel Hafner
GABRIELE SENN GALERIE, Wien
www.galeriesenn.at

September 2010

Guided tour: Next Generation. Elsa König und Katharina Senn zeigen ihre Favourites:
Marco Lulic, Ai Weiwei, Fred Sandback, Ralf Ziervogel, Adam Adach
VIENNA GALLERY WEEKEND 2010, Wien
www.viennagalleryweekend.com/tour-en.html

Oktober 2009 – April 2010

GALERIE MEYER KAINER, Wien

Juni – September 2008

Praktikum MACCARONE, New York
Praktikum EXIT ART, New York

Mai 2008

Praktikum NEUE GALERIE, New York

Februar – April 2008

Praktikum Affiliates Program Department, MUSEUM OF MODERN ART, New York

November 2006 – Jänner 2008

Ausstellungsreihe SIXPACK, Restaurant Hansen/Börse, Wien
www.sixpack-hansen.at

September 2006

Praktikum Fotosammlung ALBERTINA, Wien

August 2006

Praktikum WIEN MUSEUM, Wien

Juli 2003

Praktikum ARTFORUM INTERNATIONAL, New York

Ab 2004

Regelmäßige Mitarbeit auf Kunstmessen (Art Basel, Viennafair, Arco Madrid, Cosmoscw Moskau, Art Forum Berlin, Armory Show New York, Artissima Turin, Art Cologne Köln) für verschiedene Galerien (Galerie Meyer Kainer Wien, Regina Gallery Moscow, Christine König Galerie Wien) und Artforum International New York.