



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Künstler als Verwandler. Die Aufhebung der Trennlinie zwischen Kunst und Leben am Beispiel des Kunstschaffens des Verhüllungskünstlers Christo.“

verfasst von / submitted by

Rumina Stoilova, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag.Dr. Nicole Kandioler

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich bei meiner Betreuerin Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler für das Vertrauen, für die Unterstützung und für die Kraft bedanken.

Außerdem möchte ich mich herzlich bei meiner Mutter Violeta bedanken, die immer für mich da war und mir den Mut gegeben hat, weiter zu kämpfen. Danke, Mama!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Avantgarde vs. Moderne – Unterschiede und Gemeinsamkeiten.....	11
3. Der Dadaismus und Marcel Duchamp als Grundlage der Avantgarde	15
4. Aktionskunst: Happening, Fluxus, Performance, Environment, Land-Art – Klassifizierung und Historisierung	18
4.1. Der Körper als Kunstwerk. Die Aufhebung der Trennlinie zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Produzent/innen und Rezipient/innen	20
4.2. Aktionskunst als Überbegriff.....	23
4.2.1. Environment.....	23
4.2.2. Land-Art	24
4.2.3. Fluxus	24
4.2.4. Happening.....	25
4.3. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Happening und Fluxus	27
5. Der Neue Realismus	28
6. Hristo Vladimirov Yavacheff - Persönlichkeit und Biografie.....	30
6.1. Die vier Elemente als Bestandteile von Christos Kunstprojekten	32
6.2. Die wichtigsten Kunstprojekte Christos: <i>Die verhüllte Kunsthalle, Der verhüllte Reichstag, Der verhüllte Pont Neuf, The Floating Piers, The London Mastaba</i>	34
6.3. Der Dokumentarfilm Walking on Water als Porträt Christos und seiner Kunst.....	39
7. Die Erlösung des Kunstwerks vom Ritual.....	41
7.1. Der technische Fortschritt und seine Auswirkung auf die Einzigartigkeit des Kunstwerks.....	44
7.2. Walter Benjamins Aura und ihr Verfall im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.....	45
8. Die Erweiterung des Kunstbegriffs	49
8.1. Die Kunstwerke in Bewegung	51
8.2. Die Unbestimmtheit des Kunstwerks.....	53
9. Juliane Rebentischs Theorien der Gegenwartskunst.....	55
9.1. Der Unterschied zwischen Hybridisierung und Intermedialität	57
9.2. Die Ästhetik der kinematographischen Installation und die neuen Kunst-Betrachter- Konstellationen	59
9.3. Theatralität, Intermedialität und Ortsspezifität als Charakteristika der kinematographischen Installation	62

10. Die Aufhebung der Trennlinie zwischen Leben und Kunst am Beispiel von Christos Landschaftskunst und seinen Installationen	64
11. Fazit	67
12. Quellenverzeichnis.....	70
12.1. Literaturverzeichnis.....	70
12.2. Internetquellen.....	75
12.3. Filmographie	76
13. Abstracts (Deutsch/Englisch)	77

1. Einleitung

Im Zeitalter des Niedergangs des Analogen und der Vorherrschaft des Digitalen stellt sich die Frage, ob das Haptische, also alles, was von Menschen für Menschen handgefertigt wurde, verloren gehen wird, oder ob die analoge Kunst verschwinden und komplett durch digitale Technologien ersetzt werden wird. Als Künstlerin, die in erster Linie noch analog mit Tinte auf Papier zeichnet, Zeichnungen vor Ort ausstellt, Gespräche mit dem Publikum genießt und die Reaktionen der Besucher/innen mit Freude und Neugier beobachtet, bin ich stark von den Debatten Analog vs. Digital, bzw. Original vs. Duplikat, die in den letzten Jahren durch den technischen Fortschritt und den digitalen Aufschwung Bedeutung gewinnen, betroffen. Meine Motivation, mich im Rahmen meiner Masterarbeit mit dem Kunstschaffen des aus Bulgarien stammenden Künstlers Christo zu beschäftigen, ergibt sich daraus, dass Christo einer der Künstler/innen ist, dessen Kunst nicht reproduzierbar ist. Seine Verhüllungsprojekte und Aktionen sind nur vor Ort erlebbar und das Publikum wird in ein aktiv am Kunstgeschehen mitwirkendes verwandelt. Seine Kunst lässt sich in erster Linie als Kunst des Vergänglichen bezeichnen, weil sie einen Gesamtprozess darstellt, der im Auge des Betrachters wieder vergeht.

Durch meine Teilnahme an unterschiedlichen Ausstellungen in Wien¹ habe ich in den letzten Jahren festgestellt, dass die Zahl der Besucher/innen während der Ausstellungen sinkt, während die Zahl meiner Follower in den sozialen Netzwerken² steigt. Einerseits ermöglichen uns die sozialen Medien und die neuen Tools zur Live-Übertragung, die uns diverse Apps anbieten, mit nur einem Klick eine relativ große Reichweite zu erlangen. Andererseits bleibt das Publikum damit im Internet, also im virtuellen Raum. Es nimmt zwar am Geschehen teil, tut das aber nur durch einen Bildschirm. Auf die Frage, ob heutzutage alle im Internet leben, sagt Christo in einem Interview für die *Kleine Zeitung* Folgendes:

„Das sind doch Scheinwelten. Dort fühlt man keine echte Angst. Das Drama, das man braucht, um Entscheidungen zu treffen. (...) Man muss doch die Feuchtigkeit fühlen, die echte Hitze spüren, die Luft. Ich bin so begeistert von den echten Dingen.“³

¹ Stoilova, Rumina, „Ausstellungen“, *Rumina Stoilova*, <http://ruminastoilova.wordpress.com>, 19.10.2020.

² Stoilova, Rumina, *Ruminasart*, <https://www.instagram.com/ruminasart/>, 19.10.2020.

³ O.A., „Verhüllungskünstler Christo ‚Ich will echten Wind und echte Angst‘“, in: *Kleine Zeitung*, 06.04.2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/5608376/Verhuellungskuenstler-Christo_ich-will-echten-Wind-und-echte-Angst, 10.03.2020.

Das zweite Kapitel der vorliegenden Masterarbeit beschäftigt sich in erster Linie mit der Frage des Ursprungs und der Bedeutung der Avantgarde. Es wird die Frage gestellt, was die Gemeinsamkeiten zwischen der Moderne und der Avantgarde sind und auch, was die beiden Konzepte voneinander unterscheidet. Im Zentrum des dritten Kapitels steht die Figur Marcel Duchamps als Pionier des Dadaismus, da die Wurzeln der avantgardistischen Kunstbewegungen im Dadaismus verortet werden können. Es wird nach dem Ursprung des Begriffs des Dadaismus gesucht, sowie nach seiner Verbindung zur Anti-Kunst.

Da Christos Kunstschaffen nicht nur einer einzigen Kunstströmung bzw. Kunstgattung zugeordnet werden kann, sondern diese Grenzen durch seine Komplexität überschreitet bzw. verwischt, wird im vierten Kapitel die Klassifizierung, Historisierung und Begriffsbestimmung der einzelnen avantgardistischen Kunstbewegungen der Nachkriegszeit vorgenommen. Darunter fallen Aktionskunst, Environment, Land-Art, Fluxus und Happening. Es soll jeweils ein erster Einblick in die Intentionen der Künstler/innen und in die wichtigsten Merkmale der eben genannten Kunstrichtungen gegeben werden, um diese dann bei der Analyse der bedeutendsten Verhüllungsprojekte Christos anwenden zu können.

Im Mittelpunkt des fünften Kapitels steht das Konzept des Neuen Realismus, die „Veralltäglichung der Kunst“⁴, die Einbeziehung der alltäglichen Gebrauchsgegenstände in die Kunst und deren Erklärung zu Kunstwerken durch Marcel Duchamp.⁵ Im Rahmen dieses Kapitels werden die wichtigsten Aussagen und Intentionen seitens der Vertreter/innen dieser in den 60er Jahren entstandenen Künstlergruppe des Neuen Realismus, sowie Christos umstrittene Mitgliedschaft in dieser Gruppe, behandelt.

Im wichtigsten, sechsten Kapitel werde ich mich mit dem Leben und dem Kunstschaffen des Protagonisten der vorliegenden Masterarbeit, also Christo, auseinandersetzen. Anhand der Analyse seiner wichtigsten Verhüllungsprojekte, darunter, *Die Verhüllung der Kunsthalle*, *Der verhüllte Reichstag*, *Der verhüllte Pont Neuf*, *The Floating Piers* und *The London Mastaba*, der Einbeziehung der vier Elemente Erde, Luft, Feuer und Wasser in Christos Kunst, sowie basierend auf den Dokumentarfilm *Walking on Water* als Porträt der

⁴ Kiwitz, Peter, *Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer kritischen Theorie des sozialen Lebens*, München: Fink 1986, S. 47.

⁵ Vgl. Steiner, Theo, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München: Fink 2006, S. 179.

Figur Christo, werde ich erforschen, in welche gesellschaftlichen, politischen und historischen Kontexte sein Kunstschaffen eingebettet ist.

Das siebente Kapitel der vorliegenden Masterarbeit widmet sich Walter Benjamins Studie „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, wo ich mich mit der Begriffsbestimmung der Aura, sowie deren Verfall im Zeitalter der Digitalisierung beschäftigen werde. In diesem Teil der Arbeit werde ich die zentralen Punkte aufgreifen, die dem Aufsatz zugrunde liegen: Geht durch die Anwendung der technischen Mittel zur Reproduktion des Kunstwerks sein Wert verloren? Tötet der durch den technischen Fortschritt entstandene Massencharakter des Kunstwerks seine Einzigartigkeit? Ist ein technisch reproduziertes Kunstwerk authentisch oder sollte es nur als reines Produkt im Sinne einer Ware betrachtet werden? Was ist die Kunst des Vergänglichen tatsächlich? Tötet die Einbeziehung der Technik in die Kunst durch den so entstehenden Massencharakter des Kunstwerks die Authentizität?

Im Zentrum des achten Kapitels steht Umberto Ecos offenes Kunstwerk. Hier werden die Kunstwerke als beweglich, sowie die „Unbestimmtheit des Kunstwerks“⁶ als Resultat der Interpretation als „„Akte bewußter Freiheit““⁷ in Erwägung gezogen. Der Akt der Interpretation des aktiv am Geschehen mitwirkenden Publikums wird als Bestandteil des Schaffensprozesses klassifiziert. Es wird der Frage nachgegangen, was offene Kunstwerke tatsächlich sind und wie die Grenzen der traditionellen Künste durch die Einbeziehung sowohl des Alltags, als auch des Publikums, überschritten werden.

Im neunten Kapitel werde ich die Theorien der Gegenwartskunst der deutschen Philosophin und Professorin Juliane Rebentisch mit Rücksicht auf die Begriffe der Theatralität, Intermedialität und der Ortsspezifität⁸ als Hauptcharakteristika der kinematographischen Installation erläutern. Im Zentrum dieses Abschnitts stehen die daraus resultierenden neuen Kunst-Betrachter-Verhältnisse, die dem Publikum einen Austritt aus der Passivität und einen Eintritt in eine aktivere Rolle ermöglichen:

⁶ Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, übers. aus dem Italienischen v. Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, (Orig.: Eco, Umberto, *Opera aperta*, Mailand: Casa Ed. Valentino Bompiani, 1962, 1967), S. 42.

⁷ Ebd. S. 31.

⁸ Vgl. Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 18.

„Der Zuschauer im Kino ist Teil eines Publikums; der Betrachter der kinematographischen Installation ist aufgrund seiner physischen Bewegungsfreiheit sowie aufgrund einer konstitutiv unvertrauten, weil vor Ort je einzigartigen: einzigen Präsentationssituation, auf sich gestellt.“⁹

Im zehnten und letzten Kapitel soll, nach der Auseinandersetzung mit den theoretischen Ansätzen einiger der wichtigsten Geisteswissenschaftler/innen, Autor/innen und Philosoph/innen des 20. und 21. Jahrhunderts, versucht werden, die bereits zu Beginn gestellte Forschungsfrage zu beantworten: Konnten die Grenzen zwischen Leben und Kunst durch das Kunstschaffen des Verhüllungskünstlers Christo aufgehoben werden?

⁹ Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, S. 191.

2. Avantgarde vs. Moderne – Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Der Terminus Avantgarde kommt aus dem französischen und steht für „»Vorhut«“. ¹⁰ Allerdings ist es schwierig, eine genaue Antwort auf die Frage zu geben, was die Avantgarde von der Moderne unterscheidet. Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk greifen 2004 in ihrem Sammelwerk *Das Jahrhundert der Avantgarden* die Problematik rund um die Durchsetzung einer festen Unterscheidung zwischen den Begriffen der Moderne und der Avantgarde auf. Indem sie chronologisch die einzelnen Phasen der Begriffsentwicklung beider Kunstströmungen in Betracht ziehen, kommen sie zu dem Schluss, dass erstmalig zu Beginn des 20. Jahrhunderts danach gestrebt wurde, eine Trennlinie zwischen den beiden Begriffen zu ziehen und diese auseinander zu differenzieren. ¹¹

Die Autori/nnen beziehen sich auf diejenigen Aspekte, die die beiden philosophisch-künstlerischen Konzepte – also die Avantgarde und die Moderne – gleichstellen, aber auch auf diejenigen, die sie voneinander unterscheiden. Im Zentrum dieser beiden Konzepte stehen einerseits die Vergangenheitsbewältigung und die Ausweitung des gesellschaftlichen Fortschritts der Nachkriegszeit auch in Bezug auf das Verständnis für Ästhetik und Schönheit ¹², andererseits gibt es für beide Konzepte keine allgemein gültige Tendenz bzw. lassen sich die beiden Konzepte nicht einer einzelnen Kunstrichtung mit klar definierten Grenzen zuordnen. Stattdessen steht im Mittelpunkt der beiden Kunstkonzepte das Experiment. ¹³

Klare Differenzen zwischen den beiden Konzepten entstehen durch ihre unterschiedliche Zeitbezogenheit, durch die Grenzlinie zwischen Subjektivität und Objektivität und durch die unterschiedlichen „Entwicklungsfortschritte“ der einzelnen Länder in der Nachkriegszeit. Darüber hinaus lassen sich nach Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk folgende drei Schlussfolgerungen in Bezug auf die klaren Differenzen zwischen den beiden Konzepten ziehen:

¹⁰ Van den Berg, Hubert/ Fähnders, Walter, „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert - Einleitung“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hg. v. Hubert van den Berg/ Walter Fähnders, Stuttgart: J.B. Metzler 2009, S. 1-19, hier S. 1.

¹¹ Vgl. Klinger, Cornelia/ Müller-Funk, Wolfgang, „Einleitung“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 9-24, hier: S. 9.

¹² Vgl. Ebd. S. 10.

¹³ Vgl. Ebd. S. 10.

1) Die Moderne steht in Verbindung mit den Traditionen der konventionellen Kunst, aber es werden verschiedene Sprachen und Techniken verwendet, um diese Kunst zu beschreiben. Die Avantgarde-Kunst schafft in diesem Sinne ständig eine andere Kunst und erneuert nicht nur ihre Mittel, sondern auch die Kunst selbst.¹⁴

2) Die Moderne steht der Avantgarde aus chronologischer Sicht voran. Die Zeit der Avantgarde spannt sich vom späten 19. Jhdt. über den Ersten Weltkrieg bis ins frühe 20. Jhdt, während die Moderne noch um 1900 entsteht.¹⁵ Die Moderne blickt in die Gegenwart, während die Avantgarde ihren Blick in die Zukunft richtet.¹⁶ Während die avantgardistische Ästhetik auf die Zeit der Gegenwart beruht, verlagert sich das modernistische Konzept in der Zeit der Zukunft.¹⁷

3) Im Vergleich zur Avantgarde tritt die Moderne zum ersten Mal in den USA und in England auf, die als „weiterentwickelt“ gelten, während die Avantgarde in Deutschland, Italien und Russland erscheint, die im Vergleich dazu als nicht so „entwickelt“ gelten.¹⁸

Des Weiteren sollte der Ursprung des Begriffs Avantgarde genauer betrachtet werden. Es stellt sich heraus, dass der Begriff seine Wurzeln in der Militärsprache hat und sich in erster Linie mit der Entwicklung und Bestimmung eines autonomen Status der Kunst befasst.¹⁹ Neben seinem militärischen Ursprung wird das Konzept der Avantgarde anschließend auch in Politik und Ästhetik aufgegriffen. Der Begriff der Avantgarde bezieht sich auf ein Phänomen der Kunst des 20. Jahrhunderts, das mit der Entstehung radikaler und innovativer Bewegungen in Verbindung gesetzt wird, die sich als eine Antwort auf die revolutionären Veränderungen sowohl der Gesellschaft, als auch der Politik verstehen.²⁰ Die Utopie, die hinter den Konzepten sowohl der Avantgarde, als auch der Moderne stecken, war eine radikale Umgestaltung des menschlichen Bewusstseins. Der revolutionäre Charakter der Avantgarde lässt sich als eine Art Aufstand gegen die klassischen künstlerischen Normen und Regeln, sowie gegen alle anderen Traditionen

¹⁴ Vgl. Klinger, Cornelia/ Müller-Funk, Wolfgang, „Einleitung“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 9-24, hier: S. 10.

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 11.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 11f.

¹⁷ Vgl. Jahrhaus, Oliver, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd. 2: *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*, hg. v. Michael Backes/ Thomas Dreher et. al., München: Fink 2001, S.131.

¹⁸ Vgl. Klinger/Müller-Funk, „Einleitung“, S. 11f.

¹⁹ Vgl. Bergmeier, Horst, *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Bd.2: *Zäsuren. Müller. Der souveräne Mensch*, hg. v. Claudia Öhlschläger, Göttingen: V&R Unipress 2011, S. 57.

²⁰ Vgl. Klinger/Müller-Funk, „Einleitung“, S. 14f.

bezeichnen.²¹ Darüber hinaus impliziert die Avantgarde die aktive soziale Position der Künstler/innen. So wurde eine aktive Stellungnahme zu alltäglichen gesellschaftlich-politischen Themen sowohl seitens des/der Künstlers/in, als auch seitens des/der Betrachters/in, vorausgesetzt. Die Fiktionalität der traditionellen Künste wurde durch die Realität des Alltags ersetzt.²²

In der Avantgarde und der Moderne soll die Kunst nicht mehr neue Welten erschaffen, sondern in direktem Bezug zum Alltag stehen. Provokation und Innovation sind die verbreitetsten Schlagwörter, auf die man bei der Beschäftigung mit dem avantgardistischen Konzept stößt. Durch das Erkennen des Alltäglichen als untrennbaren Bestandteil der Kunst, sowie durch die direkte Einbeziehung der Betrachter/innen in die Kunst, rückt das Politische in den Fokus der Kunst.²³ Die Kunst wird also unmittelbar auf die Politik ausgerichtet, um sie mit den gegenwärtigen Themen, die die Gesellschaft zu dieser Zeit beschäftigen, zu verbinden.²⁴ Daraus lässt sich schließen, dass durch Involvierung der Kunst ins Alltagsleben das Publikum aus seiner passiven Rolle aussteigt und in die aktive Rolle von Mitwirkenden einsteigt. Dadurch wird der Kunst eine neue Ebene zugeschrieben, die sich mit allen aktuellen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Debatten befasst. So wird nicht nur die aktive Teilnahme, sondern auch die aktive Auseinandersetzung des Publikums mit dem Alltag ermöglicht.²⁵ Somit wird die Tendenz zur Schaffung einer fiktiven Welt durch die Kunst gebrochen, um „diskursive Leerstellen zu füllen, (Gegen-) Öffentlichkeit zu installieren, Partei zu ergreifen und Räume zu besetzen.“²⁶

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann in diesem Sinne die radikale Ausweitung der von Künstler/innen verwendeten Ausdrucksmittel beobachtet werden. Die Experimente der Avantgarde auf ihrer Suche nach einer realen bzw. wahren Kunst führen zu einem neuen Bewusstsein der philosophischen Natur der Kunst, während Kunst früher:

²¹ Vgl. Klinger/Müller-Funk, „Einleitung“, S. 10.

²² Vgl. Moser, Anita, *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, unter Mitw. v. Catharina Scharf, Bielefeld: Transcript 2011, S. 15.

²³ Vgl. Ebd. S. 15.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 15f.

²⁵ Vgl. Van den Berg/Fähnders, „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert- Einleitung“, S. 1.

²⁶ Moser, *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, S. 16.

„gerade nicht Kunst und Leben miteinander verband, [sondern] sie vielmehr unendlich voneinander schied und so beider verlustig ging, reagieren die Avantgarde-Bewegungen, indem sie eine neue Beziehung von Kunst und Leben einklagen.“²⁷

Es lässt sich hiermit konkludieren, dass die Avantgarde-Bewegungen sich durch ihre unkonventionelle Vision eines neuen künstlerischen Denkens, Innovation, Radikalität und eine Abstraktheit des Stils auszeichnen. Im Mittelpunkt dieser künstlerischen Bestrebungen steht die Aufhebung der Trennlinie zwischen Alltag und Kunst. Dadurch, dass das, was früher nur zum Alltag gehörte, dank der radikalen Transformationen der Kunstformen der Avantgardisten seinen Platz in der Kunst fand, wurde die Trennlinie zwischen der Hoch-Kunst und dem Industriellen aufgelöst.²⁸

²⁷ Mathy, Dietrich, „Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*, hg. v. Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow et. al., Opladen: Westdeutscher 1994, S. 79-88, hier S.80.

²⁸ Vgl. Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd.2, S. 114f.

3. Der Dadaismus und Marcel Duchamp als Grundlage der Avantgarde

Die historische Avantgarde äußert sich in drei Strömungen: der künstlerischen Bewegung des Dadaismus, der des Surrealismus und – im 19. Jahrhundert – der des Jugendstils.²⁹ Der Kalte Krieg spielte eine Schlüsselrolle in den Prozessen der Kunstentwicklung. Künstlerische Schwerpunkte der Nachkriegszeit lagen in erster Linie darauf, mit alten Traditionen zu brechen, um neue zu erschaffen und sich mit alltäglichen Problemen zu befassen, statt fiktive Welten zu erschaffen:

„Mit dem Abschied aus der subjektiven Isolation des Tachismus und des abstrakten Expressionismus wurde nun alles möglich. Alle Materialien, aller Abfall, alles Materielle und Nichtmaterielle wurde von nun an für die Kunst durchforscht.“³⁰

Verschiedene künstlerische und intellektuelle Gruppen haben diese radikalen Änderungen vorgenommen. Eine dieser Gruppen war die Gruppe der Dadaisten. Dada ist die radikalste Manifestation der Avantgarde. Er entstand 1916 in Zürich³¹, fast zur gleichen Zeit gab es aber auch Manifestationen in New York und später verbreitete er sich auch nach Berlin, Hannover, Köln und Paris. Insgesamt dauerte er bis etwa 1922.³² Der Dadaismus entstand unter dem Einfluss der sinnlosen Grausamkeit des Ersten Weltkriegs. Der Name Dadaismus kam zum ersten Mal am 8. Februar 1915 im Züricher Cabaret *Voltaire* in der Schweiz auf.³³ Er wurde durch Zufall von Tristan Tzara, einem Vorreiter des Dadaismus, aus einem französischen Wörterbuch entnommen, während der deutsche Autor Hugo Ball und der deutsche Schriftsteller Richard Hülsenbeck nach einem Titel für eine Aufführung im Cabaret *Voltaire* suchten.³⁴ Die Gründer der Dadaismus-Bewegung einigten sich später auf diesen Namen, weil das Wort in verschiedenen Sprachen mit unterschiedlichen Bedeutungen bereits existierte:

„Aus den Zeitungen erfährt man, daß die Kruneger den Schwanz einer helgigen Kuh: Dada nennen. Der Würfel und die Mutter in einer gewissen Gegend Italiens: Dada. Ein Holzpferd, die Amme, doppelte Bejahung im Russischen und Rumänischen: Dada.“³⁵

²⁹ Vgl. Hieber, Lutz (Hg.), *Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt*, Wiesbaden: Springer 2015, S. 25.

³⁰ Eimert, Dorothea, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, unter Mitw. v. Klaus H. Carl, New York: Parkstone International 2010, S. 256.

³¹ Vgl. Bergmeier, *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Bd.2, S. 82.

³² Vgl. Ebd. S. 82.

³³ Vgl. Brodskaja, Nathalia, *Surrealismus. Die Geschichte einer Revolution*, unter Mitw. v. Klaus H. Carl, New York: Parkstone International 2015, S. 21.

³⁴ Vgl. Ebd. S. 22.

³⁵ Tzara, Tristan, „Manifest DADA 1918*“, in: *DADA Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, hg. v. Richard Hülsenbeck, Berlin: Erich Reiss 1962, S. 116-131, hier: S. 118f.

Im Zentrum der dadaistischen Kunstströmungen steht ihr Aufstand gegen die einheitliche Form der konventionellen Kunst. Dada lässt sich als eine absurde Denkweise bezeichnen, die auf der Ablehnung der westlichen Kultur basiert und alle Überlieferungen der Tradition in Form von Regeln, Normen und Dogmen und sogar sich selbst ironisiert. Er manifestiert sich in einer Vielzahl von Performances und Aktionen, die das Publikum skandalisieren und die Grenzen der traditionellen bildenden Kunst auf radikale Art und Weise überschreiten sollen. Einer der ausschlaggebendsten Schlüsselmomente der Verfahren der dadaistischen Bewegung ist die Schockwirkung der Kunstformen: Die Dadaisten versuchten durch unerwartete Ausdrucksweisen, im Publikum Gefühle und Emotionen hervorzurufen, die mit dem konventionellen Verständnis für Ästhetik und Schönheitssinn brechen. Diese Schockwirkung, nach der die dadaistischen Werke streben, kann durch Zufall, Unerwartetes, Spontanes, oder Mangel an konkretem Programm ausgelöst werden.³⁶ Durch diese Schockwirkung und die wichtige Rolle von Zufall und Improvisation wird der Dadaismus unmittelbar mit der Anti-Kunst in Verbindung gesetzt bzw. als Anti-Kunst klassifiziert.³⁷ Die Freiheit, mit der die Künstler/innen über verwendete Techniken und Verfahren entscheiden, sowie die so geschaffenen Formen, stehen allen Konventionen der traditionellen bildenden Kunst entgegen.

Die Ästhetik der traditionellen Kunstwerke wird durch die Ästhetik des Alltäglichen ersetzt und das Kunstwerk als eine Art Ironie gegenüber der Herrschaft der Normen in der Kunst erklärt, die den freien Geist der Künstler/innen lange unterdrückt hatten. Im *DADA Almanach* äußern sich die Gründer von DADA beziehungsweise auf das Ziel bzw. die Intention, die hinter dieser Bewegung steht, folgendermaßen:

„Dada will nichts, Dada wächst. [...] Dada ist in der Zeit als das Kind dieser Epoche, die man beschimpfen kann, die sich aber nicht wegleugnen lässt. Dada hat die Mechanisierung, die Sterilität, die Erstarrung und das Tempo dieser Zeit in seinen großen Schoß aufgenommen, es ist am Ende nichts anderes und unterscheidet sich in nichts hiervon.“³⁸

Gerade in diesem Nichts versteckt sich die essenziellste Botschaft des Dadaismus, es ist Ausdruck der im Mittelpunkt dieser Strömung stehenden Radikalität und Unabhängigkeit von Traditionen. Alle Alltagsgegenstände werden aus ihrem Alltagskontext entnommen und nachgebildet. Mit seinen *Ready-Mades: Das Rad des Fahrrades* (1913) und *Der Flaschentrocker* (1914) hat Marcel Duchamp, Wegbereiter des Dadaismus, alle

³⁶ Vgl. Bergmeier, Horst, *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Bd. 2, S. 60.

³⁷ Vgl. Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 97.

³⁸ Hülsenbeck, Richard (Hg.), *DADA Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, Berlin: Erich Reiss 1962, S. 35.

herrschenden Vorstellungen der traditionellen bildenden Kunst zerstört, indem er einen Alltagsgegenstand, das Rad eines Fahrrades, zum Kunstwerk erklärt.³⁹ Die *Ready-Mades* veränderten den Verlauf der Kunstgeschichte und verwandelten das Kunstwerk von einem ästhetischen zu einem konzeptuellen Objekt jenseits des Schönheitssinns der Künstler/innen, wodurch dieses sich von der Tradition des *Objet trouve* löst.⁴⁰

³⁹ Vgl. Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 259.

⁴⁰ Vgl. Steiner, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 183.

4. Aktionskunst: Happening, Fluxus, Performance, Environment, Land-Art – Klassifizierung und Historisierung

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich in erster Linie mit einer radikalen Erweiterung der Kunstformen und der Neugestaltung der verwendeten Ausdrucksmittel und Verfahren durch die Künstler/innen assoziieren. Wie bereits erwähnt, setzte diese Tendenz erstmals beim Dadaismus ein. Die Integration alltäglicher Gegenstände in die Kunst und die Erklärung des Alltagsgegenstands zum Kunstwerk selbst hat zu einer Umwandlung der traditionellen Logik der Künste geführt. Bezugnehmend auf Carl Einsteins Verhältnis zu DADA, führt Andreas Kramer das Motto der Dadaisten: „[n]ieder die Malerei“⁴¹ ein. Das führte zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs im Sinne der schon erwähnten Einbeziehung des Alltags in die Kunst und somit zu einer radikalen Umgestaltung des Kunstbegriffs auf sozialkritischer und politischer Ebene. Der Kunst wurden in der Nachkriegszeit viele neue Funktionen zugeschrieben, was in „eine Radikalisierung der Kunst jenseits der Einzelkünste d.h. [in der] Eigenbewegung der Gattungen“⁴² resultierte. Diese Entwicklung der Kunst wurde unmittelbar mit dem Begriff der Anti-Kunst aus den Manifesten der Dadaisten in Verbindung gebracht, weil die in dieser Periode entstandenen Kunstwerke sich stark von der Tradition der klassischen bildenden Kunst unterscheiden. Der Begriff der Anti-Kunst wurde allerdings noch durch Marcel Duchamp geprägt, denn „er ha[t] ein Nicht-Werk geschaffen, ein Anti-Meisterwerk und kein CEuvre.“⁴³ So wurde im 20. Jahrhundert eine Situation geschaffen, in der alles als Kunst bezeichnet werden konnte, solange ein künstlerisches Konzept bzw. eine künstlerische Idee dahinter steckte. Dieser anti-künstlerische Charakter der Kunstwerke zeigt sich in der Tendenz „eine[r] Veralltäglicung der Kunst und eine[r] Poetisierung des Alltagslebens.“⁴⁴

Kiwitz nimmt direkten Bezug zum Verfahren der Collage und betrachtet diesen als ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der Kunst in Richtung Realität bzw. Wirklichkeit und ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst.⁴⁵ Die zwei diesbezüglich relevanten Kriterien der Collage sind „erstens das Verhältnis zur Wirklichkeit und den

⁴¹ Kramer, Andreas „„Versuch zur Freiheit?“ Carl Einsteins Verhältnis zu Dada“, in: *Die visuelle Wende der Moderne Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Klaus H. Kiefer, München: Fink 2003, S. 163-180, hier S. 168.

⁴² Flach, Sabine, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstallationen*, München: Fink 2003, S. 42.

⁴³ Steiner, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 75.

⁴⁴ Kiwitz, *Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer kritischen Theorie des sozialen Lebens*, S. 47.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 48.

Umgang mit ihr, zweitens die besondere »Produktionsökonomie« dieser Verfahrensweise.⁴⁶ Als charakteristische Verfahrensweisen werden die Verfahren der Assemblage, der Collage und der *Ready-Mades* verstanden, die zu einer „*Poetisierung des Alltagslebens*“⁴⁷ beigetragen haben. Dadurch, dass die Dadaisten Alltagsgegenstände zu Kunstwerken erklären, entwickelte sich „die Frage nach der Differenz zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand“.⁴⁸

Diese Integration von Alltagsgegenständen in die Kunst kommt, wie bereits erwähnt, aus der am Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen *Objet trouve*, deren Wurzeln sich in den Collagen der Kubisten und Dadaisten, sowie in den *Ready-Mades* von Marcel Duchamp befinden.⁴⁹ Die Künstler/innen dieser Zeit brachen Stereotype auf und provozierten das Publikum dazu, nach dem Zweck der Kunst zu suchen, indem sie den Kontext der Objekte veränderten. Eines der Hauptmerkmale der Kunst des 20. Jahrhunderts ist das Verständnis, dass die Idee, die hinter einem Kunstwerk oder einem Kunstkonzept steckt, relevant ist.

⁴⁶ Kiwitz, *Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer kritischen Theorie des sozialen Lebens*, S. 48.

⁴⁷ Ebd. S. 47.

⁴⁸ Ebd. S. 50.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 48.

4.1. Der Körper als Kunstwerk. Die Aufhebung der Trennlinie zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Produzent/innen und Rezipient/innen

Aus dem 1916 entstandenen Dadaismus ergab sich in den 60er Jahren die Entwicklung des Neo-Dadaismus, dessen Begriff zum ersten Mal 1958 verwendet wurde.⁵⁰ Der Fokus auf den Prozess in den 60er Jahren führte zu vielen neuen Kunstformen „deren herausragende Qualitäten Räumlichkeit, Performativität und eine Orientierung am Konzept sind.“⁵¹ Durch die Betonung auf den Prozess, nimmt das Publikum eine neue Stellung gegenüber dieser Kunstform ein: „In der Prozeßkunst wird dagegen das Primat der Anschauung zugunsten eines »polysensuellen« Handlungsbezuges zurückgedrängt. Das ästhetische Objekt entsteht in der Prozeßkunst erst in der Gesamtheit von Werkproduktion und Werkrezeption“.⁵²

Indem das Publikum seine passive, teilnahmslose Betrachtung des Kunstwerks durch eine aktive, körperliche Teilnahme am ganzen Prozess ersetzt⁵³, wird der Körper „von nun an *unhintergehbare*, Kategorie des Kunstwerkes“.⁵⁴ Dementsprechend und im Vergleich zur klassischen Kunst, bei der es eine klare Trennlinie zwischen Künstler/innen, Werk, Rezipient/innen und Räumlichkeit gab, werden diese Grenzen durch die erwähnte Prozessualität aufgehoben.⁵⁵ Einerseits wird der Körper der Künstler/innen im Zentrum der künstlerischen Aktion positioniert, andererseits bleibt das Kunstwerk nicht mehr nur auf die Leinwand beschränkt, sondern erweitert sich auch auf andere Ebenen. Durch die Weiterentwicklung des Kunstwerks zum Prozess werden neue Objekt-Subjekt-Konstellationen erreicht. Wenn beim Betrachten eines Kunstwerks in einer Galerie bzw. beim Besuch einer Ausstellung der/die tatsächliche Künstler/in nicht immer anwesend ist, wird durch die Performativität die Anwesenheit, sowie das aktive Engagement der Künstler/innen und des Publikums am Kunstgeschehen vorausgesetzt.

Die klare Trennung zwischen Kunst und Leben bei den klassischen Kunstgattungen sorgte für eine Distanz zwischen Betrachter/innen und Kunstwerk und auch zwischen Künstler/innen und Betrachter/innen, die durch die Aktionskunst ab den 60er Jahren aufgehoben wurde. Sabine Flach formuliert das folgendermaßen: „Kunst wird als eine

⁵⁰ Vgl. Hopkins, David (Hg.), *Neo-Avant-Garde*, unter Mitw. v. Anna Katharina Schaffner, Amsterdam/ New York: Rodopi 2006, S. 77.

⁵¹ Flach, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstallationen*, S. 46.

⁵² Peters, Maria, *Blick, Wort, Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther*, München: Fink 1996, S. 174.

⁵³ Vgl. Flach, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstallationen*, S. 46.

⁵⁴ Ebd. S. 46.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 68.

Gleichsetzung von künstlerischem Objekt und künstlerischer Praxis verstanden.“⁵⁶ Die künstlerischen Prozesse hatten begonnen zeitlich und räumlich in der Realität stattzufinden. Die daraus resultierenden Kunstformen Assemblage, Happening, Performance und Installation – inklusive verschiedener Unterkategorien – verdrängten die Jahrhunderte alten Traditionen der klassischen Malerei, Skulptur und Grafik. Der Raum, in dem ein Kunstwerk dargestellt wurde, wurde zum Bestandteil des Kunstwerks. Dadurch verändert sich jedoch nicht nur die Positionierung des Kunstwerks in eben diesem Raum, sondern auch die traditionelle Haltung des Publikums und des Künstlers zum Kunstwerk insofern, als die Rollen der Kunstwerke, der Produzent/innen und der Rezipient/innen gleichgestellt wurden:

„Für die künstlerische Arbeit wird der Raum in mehrfacher Hinsicht zu einem strukturierenden Faktor, er bestimmt nicht nur das Verhältnis der Objekte, sondern auch die Positionen des Subjekts, welches in der Folge den gleichen Status wie ein ästhetisches Objekt bekommen kann und also in logischer Konsequenz den oszillierenden Status des Subjekts/Objekts einer Arbeit erhält.“⁵⁷

Dadurch, dass ab den 60er Jahren die Räumlichkeiten der Kunst begehbar gemacht wurden, wurde die aktive körperliche Teilnahme des Publikums im Raum bzw. das Mitagieren in diesem Raum vorausgesetzt. Die Prozessualität, die die Aktionsformen in erster Linie charakterisiert, ermöglicht sowohl das körperliche, als auch das geistige Engagement der Rezipient/innen. In Anlehnung an Erika Fischer-Lichte's „Ästhetik des Performativen“⁵⁸ wird durch die Aktivität aller Teilnehmer/innen am Kunstgeschehen – also sowohl dem der Künstler/innen, als auch dem der Rezipient/innen, – eine neue Realität erschaffen.⁵⁹ Diese neu erschaffene Realität „bewirkte bei den Zuschauern Staunen, Erschrecken, Entsetzen, Abscheu, Übelkeit, Schwindel, Faszination, Neugier, Mitgefühl [und] Qual“.⁶⁰ Die Rezipient/innen erleben auf diese Weise alles, was von den Künstler/innen dargestellt wird und nehmen dadurch und durch die eigene Interpretation der Geschehnisse Teil am gesamten Schöpfungsprozess. Das beschreibt Erika Fischer-Lichte in ihren ästhetischen Überlegungen in Bezug auf die Performance als eine „Transformation der Zuschauer in Akteure im Laufe der Aufführung“.⁶¹

⁵⁶ Flach, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstitutionen*, S. 67.

⁵⁷ Ebd. S. 63.

⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 12004, S. 33.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 18f.

⁶⁰ Ebd. S. 19.

⁶¹ Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/ Robert Sollich et.al., München: Fink 2006, S. 21-42, hier: S. 23.

Durch den Wirtschaftsaufstieg der Nachkriegszeit waren die Künstler/innen der 60er Jahre gezwungen, nach Innovationen und neuen Möglichkeiten für Kunstexperimente zu suchen; so etwa auch Marcel Duchamp, Wegbereiter des Dadaismus, der im Zuge dessen ein Urinal zum Kunstwerk erklärte. Während die traditionelle Kunst des 19. Jahrhunderts auf den Besonderheiten des verwendeten Materials bzw. der künstlerischen Technik basiert, befinden sich die neuen Kunstformen ab der Hälfte des 20. Jahrhunderts jenseits von Material und Technik und ermöglichen das „Vermischen“ verschiedener Materialien und Techniken zu einer neuen Form.

4.2. Aktionskunst als Überbegriff

Die Aktionskunst gilt als Überbegriff für die entstandenen Aktionskunstformen des Happening und des Fluxus, deren wichtigste Ausdrucksmittel der Körper, das Verhalten der Künstler/innen und die Teilnahme des Publikums sind.⁶² Chronologisch betrachtet begann die Entwicklung der Aktionskunst mit dem in den 1950er Jahren entstandenen Action Painting, durch das dann der Begriff der Aktion bzw. des Aktionismus von Harold Rosenberg für Jackson Pollocks Action Painting eingeführt wurde.⁶³ Jackson Pollock beschäftigte sich in seinen Action Paintings mit der Erweiterung des Tafelbildes im Sinne einer Rezeptionsbewegung⁶⁴, die dann in der Entwicklung der Aktionskunst resultierte.

Die Aktionskunst schuf durch ihre offene Zugänglichkeit des Kunstgeschehens im Sinne freier Begehrbarkeit der Räumlichkeiten die Möglichkeit von direkter Interaktion zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Produzent/innen und Rezipient/innen. Außerdem entstand so, Michael Müller zufolge, die Unabhängigkeit vom exakt bestimmten Ablauf und die Integration des Zufalls und der Improvisation als Teil des Kunstprozesses, die einen Übergang zwischen den Gattungen herstellen und somit eine „Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben“⁶⁵ ermöglichen sollte. Im Vordergrund steht in diesem Fall das Ereignis des aktiven Akts auf der Leinwand, nicht das Bild als Produkt. Der Schwerpunkt der Aktionskunst liegt in diesem Sinne auf dem aktiven Mitwirken des direkt am Kunstgeschehen beteiligten Publikums.⁶⁶

4.2.1. Environment

In den 1950er Jahren entwickelte sich die Kunstrichtung Environment, welche aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten mit der Land-Art oft als Synonym derselben verstanden bzw. mit dem Begriff der Land-Art assoziiert wird, obwohl die Land-Art, erst später, in den 1970er Jahren, entstand. Laut dem bulgarischen Professor für zeitgenössische Kunst an der Hauptuniversität Sofia Orlin Dvoryanov, bezieht sich das Environment im Allgemeinen

⁶² Vgl. Scheer, Thorsten (Hg.), *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München: Fink 1992, S. 40.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 43.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 43.

⁶⁵ Müller, Michael, „Avantgarde, Subjekt und Massenkultur“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 171-180, hier S. 172.

⁶⁶ Vgl. Scheer, *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, S. 46.

auf Reorganisationen und Veränderungen, die Künstler/innen in die Umwelt einbringen.⁶⁷ Durch diese Veränderungen, verlassen Kunstwerke ihren herkömmlichen Ausstellungsplatz und beginnen außerhalb des musealen Bereichs stattzufinden, indem sie somit „den *Zusammenhang von Kunstwerk, Raum und Betrachter* sowie ihre jeweiligen Beziehungen neu [definieren].“⁶⁸

4.2.2. Land-Art

Wie bereits oben erwähnt, wird die Kunstform der Land-Art immer wieder mit der des Environment assoziiert, da sie ebenfalls stark mit Landschaftsformen verbunden ist. Die Landschaftskunst entstand in den 1970er Jahren mit den Interventionen durch verschiedene Künstler/innen, die sich mit den Naturelementen und mit der Landschaft selbst befassten und sie in ihre Kunst einbezogen, wodurch ihrer Kunstform ein spiritueller Kontext zugeschrieben wurde.⁶⁹ Sowohl das Environment, als auch die Land-Art lassen sich als eine Art Reaktion auf die Kommerzialisierung der Kunst beschreiben, die mit zeitgleichen Umweltschutzbewegungen in Verbindung stehen.⁷⁰ In der Natur entstandene Kunstformen lehnen die klassische Platzierung der Kunstwerke traditionellen Ausstellungsräumen wie Museen oder Galerien ab. Die Künstler/innen entwickelten monumentale Landschaftsprojekte, die außerhalb der Reichweite traditionell transportierbarer Kunstwerke des Kunstmarktes lagen. Da es sich dabei um Landschaftskunst handelte, wurden die 4 Elemente Erde, Luft, Feuer und Wasser unmittelbar in das Kunstkonzept involviert.

4.2.3. Fluxus

Chronologisch gesehen ist die Kunstrichtung Fluxus, Wegbereiterin der Performance, die als nächste zu bestimmende.⁷¹ Der Fluxus ist eine der bedeutendsten künstlerischen Bewegungen der 1960er Jahre. Als Gründer der Bewegung gilt der Amerikaner George Maciunas.⁷² Die Bewegung vereinte Künstler/innen aus der ganzen Welt, das Zentrum

⁶⁷ Vgl. Dvoryanov, Orlin, *Einführung in die unkonventionellen Formen*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, Sofia: Simolini 2010, S. 75.

⁶⁸ Meyer zu Schlochtern, Josef (Hg.), *Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen*, Paderborn/München [u.a.]: Schöningh 2007, S. 67.

⁶⁹ Vgl. Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 335.

⁷⁰ Vgl. Dvoryanov, Orlin, *Einführung in die unkonventionellen Formen*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, S. 78.

⁷¹ Vgl. Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 336.

⁷² Vgl. Ebd. S. 335.

ihrer Aufführungen war allerdings Deutschland. Fluxus bedeutet wortwörtlich übersetzt „das Fließen und [das] Fließendes“.⁷³ Darunter wird gemeint, dass Leben und Kunst miteinander harmonieren und auf diese Weise eine Symbiose bilden sollen. Dorothea Eimert betrachtet die Bewegung des Fluxus unter dem Punkt der Vereinheitlichung bzw. Zusammenführung von Kunst und Leben und schreibt dort Folgendes: „Kunst und Leben waren eins.“⁷⁴ Außerdem zieht Eimert eine Grenze zwischen dem Fluxus und dem Happening: „*Fluxus* kennzeichnet sich im Gegensatz zum *Happening* durch Kürze, Minimalismus, Unmittelbarkeit, Konkretheit, Geste und geringfügige Aktion. Zudem war *Fluxus* flüchtig nur während der Aktion vorhanden.“⁷⁵

Darüber hinaus lässt sich die entscheidendste Differenz zwischen Happening und Fluxus feststellen und zwar: während der Fluxus eine Einheit zwischen Leben und Kunst, „gegen erstarrte Strukturen und zur Betonung eines permanenten Wandels“⁷⁶ zum Ziel hatte, zielt der Happening „den Unterschied zwischen Künstler und Publikum auf[zuheben]“.⁷⁷

4.2.4. Happening

Allan Kaprow steht im Zentrum der Entwicklung des Happenings, da er in seinen theoretischen Schriften die neodadaistischen Aktionen erstmalig als Happening bezeichnete.⁷⁸ Das Streben der klassischen Avantgarde nach einer Durchmischung von Kunst und Leben entwickelte sich am Ende der 60er Jahre in eine Überführung des Lebens in die Kunst weiter.⁷⁹ Wie bereits im 2. Kapitel erwähnt, kam es im 20. Jhrt. zu einer Erweiterung der Grenzen der Kunst, sowie zum Verwischen der Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen. Die klassischen Gattungen der Malerei, Grafik, Skulptur etc. entwickelten sich daraufhin in unterschiedliche aktionistische Richtungen außerhalb des musealen bzw. des Ausstellungsbereichs weiter und bezogen Aspekte des Alltags mit ein. In Anlehnung an den Dadaismus und den Surrealismus wurde durch die aktionistischen Kunstformen der 60er Jahre eine Protestform, die gegen die Künstlichkeit bzw. die Fiktionalität der klassischen Kunstgattungen anstrebte, und das Ziel hatte, die Trennlinie

⁷³ Mayer, Petra Maria, „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss“, in: *Performance im medialen Wandel*, hg. v. Petra Maria Mayer, München: Fink 2006, S. 35-77, hier S. 51.

⁷⁴ Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 336.

⁷⁵ Ebd. S. 336.

⁷⁶ Mayer, „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss“, S. 51.

⁷⁷ Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 335.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 335.

⁷⁹ Vgl. Kampmann, Sabine (Hg.), *Künstler sein: systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München: Fink 2006, S. 149.

zwischen Leben und Kunst zu überwinden.⁸⁰ Der Begriff des Happenings wurde erstmals 1959 in Verbindung mit den Auftritten des amerikanischen Künstlers Allan Kaprow verwendet.⁸¹ Im Gegensatz zu den Aktionen, die in erster Linie auf Zufall und Spontanität beruhen, gibt es bei den Happenings eine bestimmte Struktur und einen bestimmten zeitlichen und räumlichen Ablauf, sowie einen Plan für die spezifischen Handlungen bzw. Aktivitäten der Künstler/innen. Die Idee ist, die Grenzen zwischen künstlerischem Akt und Alltag zu verwischen und deren gegenseitige Durchdringung zu erreichen. Das, was während des Happenings passiert, kann nicht wiederholt werden, da das Publikum jedes Mal ein anderes ist und unterschiedlich auf die Geschehnisse und die Handlungen der Künstler/innen reagiert.

⁸⁰ Vgl. Papenbrock, Martin, „Happening, Fluxus, Performance Aktionskünste in den 1960er Jahren“, in: *1968: Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke/Joachim Scharloth, Stuttgart: Springer 2007, S. 137-149, hier S. 137f.

⁸¹ Vgl. Dvoryanov, *Einführung in die unkonventionellen Formen*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, S. 89.

4.3. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Happening und Fluxus

Aufgrund der Ähnlichkeiten der Konzepte des Fluxus und des Happenings, lässt sich die Frage stellen, was sie tatsächlich voneinander unterscheidet, da sie beide versuchen, das Publikum zu aktivieren und zu involvieren, zu provozieren und die Grenze zwischen Realität und Kunst zu verwischen. Neben der im Zentrum des Happenings stehenden Figur von Allan Kaprow, lässt sich noch die Persönlichkeit des deutschen Künstlers Wolf Vostell als ein weiterer wichtiger Vertreter des Happenings erwähnen. Dorothea Eimert bezieht sich auf die beiden zentralen Vertreter beider Kunstrichtungen und sagt dazu Folgendes: „Kaprow unterlegte seinen Happenings ein loses Handlungskonzept, während Wolf Vostell genaue Aktionsanweisungen vorschrieb. Vostell arbeitete mit Schock und mit dem Thema Gewalt. Er de-collagierte, zerstörte, verwischte und manipulierte.“⁸²

Während das Happening auf dem Zufallsprinzip und der daraus resultierenden Schockwirkung auf das Publikum als aktiv am Geschehen mitwirkendes beruht, gibt es beim Konzept des Fluxus einen klaren Plan bzw. ein Konzept. Die Trennlinie zwischen dem Publikum und den Künstler/innen existiert beim Fluxus noch, während diese Grenze im Happening komplett aufgehoben wird. Oliver Jahrhaus bezieht sich auf beide Kunstkonzepte, wenn er sie unter dem Aspekt des „Integrationsangebot[s] für das eigene Erleben“⁸³ betrachtet. Es lässt sich aus der chronologischen Historisierung und der Begriffsbestimmung der einzelnen Kunstformen der Aktionskunst schlussfolgern, dass in ihrem Zentrum einerseits die Überschreitung der klassischen Kunstströmungen, andererseits die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Kunst stand. Darüber hinaus lassen sich zusammenfassend folgende zentrale Merkmale des Happenings bzw. der anderen Kunstbewegungen der 50er und 60er Jahre auflisten: die Aufhebung der Trennlinie zwischen Wirklichkeit und Kunst, die Freiheit bei der Auswahl von Kunstmitteln, die räumliche und zeitliche Ungebundenheit, die Vergänglichkeit des Ereignisses und die Aufhebung der Trennlinie zwischen Publikum und Künstler/innen und zwischen Subjekt und Objekt.⁸⁴

⁸² Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 335.

⁸³ Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd. 2, S. 132.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 132.

5. Der Neue Realismus

Der Neue Realismus ist eine Kunstbewegung, die 1960 in Paris vom Kunstkritiker Pierre Restani ins Leben gerufen wurde.⁸⁵ Seine Idee war es, nach neuen Ansätzen zur Wahrnehmung der Realität zu suchen. Alles, was mit der Ästhetik der abstrakten Kunst zu tun hatte und bisher die künstlerische Welt dominierte, wurde von den Neuen Realisten allmählich abgelehnt. Die Künstler/innen begannen, sich direkt mit der Gesellschaft und den darin herrschenden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Verhältnissen zu befassen. Sie erreichten dieses Ziel, indem sie alltägliche Gegenstände, Maschinen, oder auch Abfälle direkt in ihre Arbeit miteinbezogen.⁸⁶

Oft wurde die Integration von Konsumgütern und Alltagsgegenständen in Kunstwerke als eine Art kritische Kontraposition zur Normgesellschaft gebraucht. Wie bereits durch die historische Einordnung und die Begriffsbestimmung der einzelnen avantgardistischen Kunstgattungen seit den 50er Jahren festgelegt, lag die Aufmerksamkeit des Kunstwerks im industriellen Gegenstand, sprich „in der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, dem Sichtbarmachen des Nicht-Sichtbaren.“⁸⁷ Es ereignete sich die Wende von der persönlichen Einzigartigkeit hin zum Massencharakter des Industrieprodukts:

„Alle Produkte der Industriegesellschaft bildeten eine Quelle der Inspiration. [...] Kunst als Ausdruck einer Gesellschaft, deren Weltbild durch grundlegende Veränderungen im Konsum, Wissenschaft und Technologie entscheidend war, bedurfte adäquater Ausdrucksmöglichkeiten.“⁸⁸

Die Dominanz der Ästhetik der abstrakten Kunst verwandelte sich in eine Ästhetik der Realität, sodass das Publikum nicht nur zum Betrachten der Kunstwerke eingeladen wurde, sondern sich auch direkt und aktiv mit diesen auseinandersetzte.⁸⁹ Verschiedene künstlerische und intellektuelle Gruppen nahmen diese Veränderungen in ihr Kunstschaffen auf. Im Mittelpunkt der Hauptintention der Neuen Realisten steht der Drang der Künstler/innen, ihre eigene Realität jenseits der Regeln und Dogmen der Nachkriegszeit und durch ihre Kunstwerke auszudrücken.

⁸⁵ Vgl. Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 256.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 256.

⁸⁷ Reck, Hans Ulrich, „Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie“, in: *Bild und Reflexion Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hg. v. Birgit Recki/ Lambert Wiesing, München: Fink 1997, S. 307-348, hier S. 341.

⁸⁸ Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 262.

⁸⁹ Vgl. Reck, „Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie“, S. 341.

In seiner Pariser Zeit ab 1958⁹⁰ begann Christo, ähnlich wie die Neuen Realisten, neben den Porträts, die er zum Unterhalt malte, Ölfässer, Flaschen und auch andere Alltagsgegenstände zu kombinieren und diese zu Kunstwerken zu erklären, die in der Alltagswelt der Nachkriegszeit von der Gesellschaft nicht mehr gebraucht wurden.⁹¹ Die zentrale Intention der neuen Realisten ist es, die Kunst nicht mehr als etwas Erhabenes zu sehen, sondern sie für alle zugänglich zu machen, um die Kunst des abstrakten Expressionismus zu überwinden, „[w]eil das Material [die] Welt nicht repräsentiert, sondern selbst Welt darstellt“.⁹²

⁹⁰ Vgl. Baal-Teshuva, Jakob, *Christo and Jeanne-Claude*, unter Mitw. v. Wolfgang Volz, Köln: Taschen 2011, (Orig.: *Christo and Jeanne-Claude*, Köln/New York: Taschen 2001), S. 13.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 17.

⁹² Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd. 2, S. 187.

6. Hristo Vladimirov Yavacheff - Persönlichkeit und Biografie

Bezugnehmend auf das Buch *Christo and Jeanne-Claude* des amerikanischen Autors Jacob Baal-Teshuva, wende ich mich im Folgenden dem Leben und der Persönlichkeit Christos zu. Es sollen wichtige biographische Momente dargestellt werden, da sie großen Einfluss auf das Kunstschaffen und die Entwicklung des Künstlers hatten. Christo wurde am 13. Juni 1935 in Gabrovo, Bulgarien geboren. Als bemerkenswerter Zufall lässt sich die Tatsache erwähnen, dass seine Lebensgefährtin und spätere Künstlerpartnerin Jeanne-Claude Denat de Guillebon am selben Tag im selben Jahr in Marokko geboren wurde.⁹³ Christos Vater war der Ingenieur Vladimir Yavacheff, seine Mutter Tzveta Dimitrova, damals Sekretärin an der Akademie der Künste in Sofia. Vladimir Yavacheff besaß eine chemische Fabrik in Gabrovo, wo Christo seine Kindheit verbracht hat. Schon damals begann er zu zeichnen und entwickelte möglicherweise bereits seine Affinität für Stoffe, die sich später in seinen Kunstprojekten zeigte.⁹⁴ Nach seinem Abitur in Plovdiv studierte Christo ab 1952 an der Akademie der Künste in Sofia. 1956 entschied er sich, sein Heimatland zu verlassen, was sich im Nachhinein als Schlüsselmoment für sein zukünftiges Kunstschaffen und seine Weiterentwicklung als Künstler bezeichnen lässt, wie man an einer seiner Aussagen des Künstlers über diese Epoche seines Lebens erkennen kann:

„Die Ausbildung dort war aus dem 19. Jahrhundert. Ich musste alles studieren – Architektur, Malerei, Skulptur, angewandte Kunst. Und erst nach dem vierten Jahr konnte man sich spezialisieren. Ich war ein Student im vierten Jahr, als ich aus diesem kommunistischen Land floh. Deshalb sage ich immer, dass ich mich noch nicht entschieden habe, was ich und wer ich bin! [Übers. R. S.]“.⁹⁵

Darauf beziehend führt Christo später in einem Brief an seinen älteren Bruder Anani die Gründe für seine Emigration genauer aus:

„Ich kann es nicht mehr ertragen. Es macht keinen Sinn, Leute zu treffen, die mich sogar nach vier Jahren (an der Akademie der Künste in Sofia) nie verstanden haben; egoistische Menschen, die mich demütigen und sich einbilden, dass nur sie die Kunst verstehen. Eine Kunst, die eine niedrige Lüge und zynischer Unsinn ist - das kann überhaupt keine Kunst sein.

⁹³ Vgl. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 15.

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 11.

⁹⁵ O.A., „Ich habe den Reichstag wegen Georgi Dimitrov verpackt. Zu arbeiten ist die größte Freiheit, die ich habe“, in: *Ploshtad Slaveikov*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, 19.07.2014, <https://www.ploshtadslaveikov.com/kristo-opakovah-rajhstaga-zaradi-geo/>, 30.08.2020.

Ich bin ein Künstler und möchte Kunst schaffen, was sich in Bulgarien als unmöglich herausstellt. [Übers. R. S.]“.⁹⁶

Die Einschränkungen des bulgarischen kommunistischen Regimes dieser Zeit standen im Mittelpunkt der Entscheidung Christos, da er über die Freiheit verfügen wollte, seine Kunst frei und unabhängig auszuüben. Zusätzlich trug auch seine Affinität zur modernen Kunst dazu bei, dass er vier Jahre nach dem Beginn seines Studiums aus seinem Heimatland floh – er wollte die Kunstwerke der Expressionisten, Surrealisten und Kubisten im Original sehen.⁹⁷ Der 10. Jänner 1956 war der Tag, an dem Christo Bulgarien verließ und den Zug nach Wien nahm.⁹⁸ Sowohl aus persönlicher als auch aus künstlerischer Perspektive ist allerdings Paris die zentrale Stadt für die Entwicklung Christos zu bezeichnen: Einerseits traf er in Paris zum ersten Mal auf Jeanne-Claude, als er eingeladen war ein Portrait ihrer Mutter zu malen⁹⁹, andererseits waren die Neuen Realisten in den 1960er Jahren auf der künstlerischen Bühne in Paris stark präsent.¹⁰⁰

⁹⁶ Broyer, Raina, „Wieso hat Christo Bulgarien verlassen?“, in: *Deutsche Welle*, 13.06.2020, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova: <https://www.dw.com/bg/защо-кристо-напусна-българия/a-53793968>, 30.08.2020.

⁹⁷ Vgl. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 13.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 13.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 13.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 15.

6.1. Die vier Elemente als Bestandteile von Christos Kunstprojekten

„Ich will keinen Film darüber, dass man drei Kilometer auf dem Wasser laufen kann. Kein Bild. Kein Foto. Kein Gemälde. Es geht um die echten Dinge. Das echte Weiß, die echte Trockenheit, den echten Wind, die echte Angst.“¹⁰¹

So lautet die Aussage Christos in einem Interview für die *Kleine Zeitung*, der in den letzten Jahren mit Bezeichnungen wie „Verhüllungskünstler“¹⁰², „Verpackungskünstler“¹⁰³ und „Verpackungsmagier“¹⁰⁴ in Verbindung gesehen wurde. Christo verwandelte architektonisch-historische Objekte und Landschaftsräume in Kunstwerke. Etymologisch betrachtet, bedeutet Verwandlung „Formveränderung, Gestaltwechsel, Umbildung, Umformung.“¹⁰⁵ Das ist in der Tat genau das, was Christo durch sein Kunstschaffen erreicht – er verwandelt Alltagsgegenstände in Kunstwerke. Er verwendet bereits existierende Gegenstände, die zum Alltag der Menschen gehören und verändert den Kontext dieser Gegenstände; ihre Form, ihre Struktur und ihren ursprünglichen Zweck. Später entwickeln sich seine Kunstwerke in monumentale Landschaftsprojekte. Sowohl die Verhüllung als auch die Verwandlung stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Mystizismus der Natur. Betrachtet man Christos wichtigsten Installationen, stößt man immer wieder auf das Motiv des Wassers in Verbindung mit dem der Erde:

„We are fascinated by the meeting between the fluidity of the water and the sturdiness of the earth. We had that in the *Wrapped Coast* in Australia, 1969, we had that in the project in Northern California, in *Running Fence* 2.5 kilometer in the Pacific Ocean, we had that in *The Pont Neuf*, and in the *Surrounded Island* in California 1983 and, of course, even in the *Floating Piers* 2016.“¹⁰⁶

Hiervon ausgehend lässt sich sagen, dass Christo von der Flüssigkeit des Wassers als Symbol des Lebens, der Kraft und der Bewegung fasziniert ist und diese deswegen in seine Projekte einbezieht. Als Weiterführung von Platos Elemente-Lehre bezeichnet Aristoteles,

¹⁰¹ O.A., „Verhüllungskünstler Christo ‚Ich will echten Wind und echte Angst‘“, in: *Kleine Zeitung*, 06.04.2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/5608376/Verhuellungskuenstler-Christo_ich-will-echten-Wind-und-echte-Angst, 10.03.2020.

¹⁰² Baumann, Jeanette, „Verhüllungskünstler Christo: Sein Leben und seine Werke“, in: *G-Pulse*, 04.06.2020: <https://g-pulse.de/christo>, 20.10.2020.

¹⁰³ O.A., „Verpackungskünstler Christo mit 84 Jahren in New York gestorben“, in: *APA NÖN.at*, 01.06.2020: <https://www.noen.at/in-ausland/verpackungskuenstler-christo-mit-84-jahren-in-new-york-gestorben-bildende-kunst-kunst-kultur-usa-208235537>, 20.10.2020.

¹⁰⁴ Kolp, Othmar, „Natur und Kunst verbindet“, in: *meinbezirk*, 08.07.2016, https://www.meinbezirk.at/landeck/c-lokales/natur-und-kunst-verbindet_pic7344232_a1794299, 20.10.2020.

¹⁰⁵ Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Verwandlung>, 02.10.2020.

¹⁰⁶ Dezeen, „Christo interview: Every interpretation of my work is legitimate“, R.: Dezeen, 16.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ck6eVyQfJgs>, 00h00‘56“- 00h01‘22“, 15.09.2020.

selbst ein wichtiger Vertreter dieser Lehre, die vier Elemente wie wir sie heute kennen, folgendermaßen:

„Das Feuer ist warm und trocken, die Luft warm und feucht, die Erde kalt und trocken und das Wasser kalt und feucht. Diese vier Elemente bilden die materielle Basis der irdischen »sublunaren« Welt der Veränderungen, des Werdens und Vergehens.“¹⁰⁷

Aristoteles Elemente-Lehre verwandelte sich in eine Grundlage der Lehre der Alchemie.¹⁰⁸ Die Arbeit mit den unterschiedlichen Stoffen, die zur Verhüllung und zur Verpackung sowohl von Landschaftsräumend, als auch von historisch-architektonischen Gebäuden verwendet werden, genauso wie der Prozess des Enthüllens am Ende des Projekts weisen eine Vielzahl an Ähnlichkeiten mit den alchemistischen Prozessen und deren Grundidee der Formveränderung auf. Neben der Verwandlung und der Umgestaltung sowohl von Landschaften als auch von historischen Gebäuden, lässt sich der Prozess der Verhüllung als die wichtigste Triebfeder Christos künstlerischer Konzepte definieren.

¹⁰⁷ Priesner, Claus, *Geschichte der Alchemie*, München: CH. Beck 2011, S. 16.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 17.

6.2. Die wichtigsten Kunstprojekte Christos: *Die verhüllte Kunsthalle, Der verhüllte Reichstag, Der verhüllte Pont Neuf, The Floating Piers, The London Mastaba*

Christos Biograph David Bourdon formuliert die Parole Christos künstlerischer Ästhetik als „revelation through concealment“.¹⁰⁹ Elisabeth Altmann zufolge, sei das Resultat des Verhüllungsprozesses die Anspannungssteigerung.¹¹⁰ Dieser Moment des Unerwarteten, des Unwissens, was hinter dem Vorhang steht – sei es ein Gegenstand oder ein Haus – erhöht das Interesse und die Neugier des Publikums:

„Der Gegenstand wird zwar der direkten Ansicht entzogen, die Konturen werden aber umso deutlicher hervorgehoben und Interesse und Neugier werden – vor allem auch, da das verhüllte Objekt den Ansehenden bekannt ist – gerade durch den vorgenommenen Akt des Verhüllens erzeugt.“¹¹¹

Diese ästhetischen Konzepte des Verhüllens und Verpackens stehen im Zusammenhang mit der veränderten Erwartungshaltung des Subjekts in Bezug auf die Unsichtbarkeit des Objekts. Das steht im Kontrast zu traditionellen Skulpturen. Das Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude spricht, in Bezug auf ihr Konzept der Präsentation von Altbekanntem in neuem Licht, vom Beispiel der Monet'schen Kathedrale:

„Die traditionelle Skulptur schafft ihren eigenen Raum. Wir nehmen einen Raum, der nicht zur Skulptur gehört und machen daraus Skulptur. Das ist vergleichbar mit dem, was Claude Monet mit der Kathedrale in Rouen gemacht hat. Claude Monet ging es nicht etwa darum zu sagen, die gotische Kathedrale sei gut oder schlecht, aber er konnte die Kathedrale in Blau, Gelb und Lila sehen.“¹¹²

In Anbetracht von Christos Abstammung lässt sich in seiner Verhüllungskunst auch ein religiöser Aspekt feststellen. Im Mittelpunkt der Untersuchungen von Patricia Oster-Stierle steht der Schleier als religiöses Mittel zur Verhüllung, der als „das Geheimnis als sinnlicher Hinweis auf die verborgene Gottheit“¹¹³ angesehen wird. Durch das Verpacken und Verhüllen, wird Christos Kunstprojekten und Installationen ein mystischer Charakter zugeschrieben. Das Mystische äußert sich darin, dass Christo durch den Akt des Verpackens das Objekt „aus allen Zweckbedingungen [l]öst und in eine Ikone

¹⁰⁹ Bourdon, David, *Christo*, Minnesota: H. N. Abrams 1972, S. 9.

¹¹⁰ Vgl. Altmann, Elisabeth, „Die Reichstagsverhüllung: Eine mißglückte Allegorie“, in: *Kunst, Symbolik und Politik. Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, hg.v. Ansgar Klein/ Ingo Braun et.al., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 43-49, hier S. 43.

¹¹¹ Ebd. S. 43.

¹¹² Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 24.

¹¹³ Oster-Stierle, Patricia, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München: Fink 2002, S. 7.

verwandelt.“¹¹⁴ Das Verheimlichen lässt eine Vielzahl an neuen Interpretationen seitens des Publikums zu. Das Ziel aller Verschleierungen ist in erster Linie Gregor Gysi zufolge, einen Denkprozess bei den Betrachtenden anzuregen und dabei gleichzeitig Wissensdurst zu stimulieren:

„Staunen lassen und nachdenklich machen, durch Verhüllen entfremden, durch Enthüllen neugierig werden lassen, also: Etwas auf den Punkt zu bringen [sic!], etwas der Vernebelung und Verkleidung zu entziehen, etwas klarer und deutlicher erkennbar zu machen.“¹¹⁵

Andererseits strebt die künstlerische Verhüllung danach, die Aufmerksamkeit des Publikums auf Vergessenes und Vergangenes zu lenken, wie das etwa beim *Verhüllten Reichstag* der Fall ist. Andreas Huyssen illustriert den Prozess der Verhüllung und darauffolgenden Enthüllung desselben Gegenstands als eine Methode des Sichtbarmachens dessen, was versteckt war, als es sichtbar war:

„The paradox is that in years past the real Reichstag may have been more invisible - visually and historically - than the veiled building was now. Veiling, after all, is not the same as packaging. In a larger discursive and public context, Christo's veiling did function as a strategy to make visible, to unveil, to reveal what was hidden when it was visible.“¹¹⁶

Biljana Arandelovic konkludiert, abgeleitet von Andreas Huysens kritischer Auseinandersetzung mit den Botschaften und den Intentionen hinter den temporären Verhüllungsprozessen des Künstlers, dass durch seine Verhüllung, das Gebäude des Berliner Reichstags wieder sichtbar gemacht worden sei.¹¹⁷ Der Moment der Enthüllung des Gegenstands gewährt dem Kunstwerk Wahrheit und Authentizität. Dadurch unterscheiden sich Christos Verhüllungskunstwerke besonders stark vom statischen Ausstellungsscharakter der traditionellen Kunst, bei dem Alltag und Betrachtungsweise nicht so sehr einbezogen und beeinflusst werden. Das Betrachten der statischen Skulptur in der Galerie verwandelt sich stattdessen in ein Erlebnis, das einerseits als Resultat des Aktes der Enthüllung gesehen werden kann und andererseits zeitlich begrenzt ist:

„Die zeitlich befristet angelegten Verhüllungskunstwerke von Christo und Jeanne-Claude, die von ihrer künstlerischen Konzeption her als integraler Bestandteil der Alltagswelt anzusehen sind, bedingen jedoch, daß auch nichtästhetische Aspekte in die Betrachtung und Bewertung der Kunst als gleichberechtigt einfließen müssen, um die gedachte Wirkung zu erzeugen.“¹¹⁸

¹¹⁴ Gelfert, Hans-Dieter, *Im Garten der Kunst. Versuch einer empirischen Ästhetik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 117.

¹¹⁵ Gysi, Gregor, „Ein Atemzug: Denk mal“, in: *Kunst, Symbolik und Politik: Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, hg.v. Ansgar Klein, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 50-52, hier S. 51.

¹¹⁶ Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press 2003, S. 35f.

¹¹⁷ Vgl. Arandelovic, Biljana, *Public Art and Urban Memorials in Berlin*, Berlin: Springer 2018, S. 244.

¹¹⁸ Altmann, „Die Reichstagsverhüllung: Eine mißglückte Allegorie“, S. 44.

Im Folgenden sollen nun, chronologisch geordnet, einige der wichtigsten Kunstprojekte und Installationen Christos dargestellt werden. So soll praktisch veranschaulicht werden, was theoretisch schon aus geschichtlicher, politischer und gesellschaftlicher Perspektive anhand kritischer Ansätze unterschiedlicher Autor/innen dargestellt wurde.

Als Erstes soll hier *Die verhüllte Kunsthalle* (1967-1968) in Bern, in der Schweiz erwähnt werden, da sie Christos allererstes Verhüllungsprojekt war: „An was sich heute jedoch kaum jemand mehr erinnert, ist, dass sein erstes Großprojekt [sic!] 1968 die komplette Verhüllung der Kunsthalle Bern war.“¹¹⁹ Die Künstler hüllten die Kunsthalle mit 2.430 Quadratmetern verstärktem Polyethylen ein, befestigten sie mit 3 Kilometern Nylonseil und machten vor dem Haupteingang einen Schlitz hinein, damit Besucher das Gebäude betreten konnten.¹²⁰

Der verhüllte Pont Neuf (1975-1985) war mit 41.800 m² gewebtem Polyamid-Gewebe bedeckt, mit 13 Kilometern Seil befestigt, und mit 12,1 Tonnen Stahlketten gesichert, die die Basis des Turms umgaben und sich einen Meter unter die Wasseroberfläche erstreckten.¹²¹ Die Vorbereitung zur Verhüllung der Brücke nahm zehn Jahre in Anspruch; Christo beschreibt dieses Projekt als sein komplexestes, da der Genehmigungsprozess seitens der Regierung aufwendig und langwierig war:

„This was far and away our most difficult work. I planned it for 10 years and had to go through endless bureaucracies and ministries to get it approved. Finally, in 1980 (Paris' Mayor) Jacques Chirac gave us the green light only to interdict the work in April of this year after I had invested over \$1.5 million. Our permits were held up to the end of July when Mitterrand gave his personal cachet. Republic or not, this country is still a monarchy and Mitterrand is a king.“¹²²

Der verhüllte Reichstag (1971-1995) wurde mit Hilfe von 100.000 m² dickem Polypropylen-Gewebe mit Aluminiumoberfläche und 15,6 km blauem Seil aus Propylen mit einem Durchmesser von 3,2 cm gestaltet. Das Projekt nahm von der Idee bis zur Realisierung 24 Jahre in Anspruch.¹²³ Die Verhüllungen von architektonisch wertvollen Gebäuden, wie die Brücke Pont Neuf in Paris oder der Reichstag in Berlin, stehen in direktem Zusammenhang mit den geschichtlichen und politischen Verhältnissen als

¹¹⁹ Lohs, Cornelia, *111 Orte in Bern, die man gesehen haben muss: Reiseführer*, Köln: Emons 2015, S. 57.

¹²⁰ Vgl. Javacheff, Christo V. „Wrapped Kunsthalle“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-kunsthalle?view=info>, 02.10.2020.

¹²¹ Vgl. Javacheff, Christo V. „The Pont Neuf Wrapped“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped?view=info>, 20.10.2020.

¹²² Wilson, William, „Christos's Pont Neuf Project in curious Paris - it's a wrap“, in: *LA Times*, 24.09.1985, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-09-24-ca-18784-story.html>, 17.10.2020.

¹²³ Vgl. Javacheff, Christo V. „Wrapped Kunsthalle“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-kunsthalle?view=info>, 02.10.2020.

Resultat aller Änderungen in Politik und Gesellschaft in den 60er Jahren. Mit der Verhüllung des Berliner Reichstagsgebäudes verarbeitet und verdeutlicht Christo seine Erfahrungen und Erinnerungen als Flüchtling.¹²⁴ Auf die Frage, wieso er sich genau für das Reichstagsgebäude entschieden hat, antwortet Christo 2014 in einem Interview mit *Interview Magazine*:

„I was born in Bulgaria, in a small town in the mountains. I lived in Bulgaria during a terrible Communist time. [...] I couldn't speak any language besides Russian and Bulgarian. I had no relatives, no money, no anything. [...] I was political refugee for 17 years - I was stateless, I had no nationality. [...] When you escape something, you are still tied to it. That is why I was eager to do a project that was deeply involved with East-West relations during the Cold War. And the only place where East-West relations were meeting was in Berlin [...] The only building that was in jurisdiction of all that allied forces was the Reichstag“.¹²⁵

Das Reichstagsgebäude wird mit den gewalttätigen Aktionen und restriktiven Maßnahmen während Hitlers NS-Regime in Verbindung gebracht. Das Reichstagsgebäude als Symbol des vereinten Berlins und genereller Freiheit wurde also „als Freiheitsfanal gegenüber dem ‚unfreien Osten‘“¹²⁶ neu definiert.

The Floating Piers (2014-2016) bestand aus 16 Meter breiten und etwa 50 Zentimeter hohen schwimmenden Pfeilern. Sie verbanden die Dörfer Sulzano und Monte Isola mit der Insel San Paolo.¹²⁷ Die Pfeiler waren mit 70.000 m² schillerndem gelben Stoff bedeckt, der über 200.000 Polyethylen-Würfel mit hoher Dichte gelegt wurde.¹²⁸

The London Mastaba (2016-2018) war eine temporäre Skulptur im Hyde Park in London, die aus horizontal gestapelten Fässern bestand und mitten im Wasser des Sees Serpentine positioniert worden war.¹²⁹ Die Skulptur bestand aus 7.506 Fässern auf einer schwimmenden Plattform.¹³⁰ Sie war 20 Meter hoch, 30 Meter breit und 40 Meter lang und bezog sich auf die gleichnamige geometrische Form, die man aus Mesopotamien, der weltweit ersten städtischen Zivilisation, kennt.¹³¹ Die 55-Gallonen-Fässer wurden für diese

¹²⁴ Vgl. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 13.

¹²⁵ Rose, Barbara, „Christo“, in: *Interview Magazine*, 10.03.2014, <https://www.interviewmagazine.com/art/christo>, 16.09.2020.

¹²⁶ Altmann, „Die Reichstagsverhüllung: Eine mißglückte Allegorie“, S. 45.

¹²⁷ Vgl. Javacheff, Christo V., „The Floating Piers“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers?view=info>, 20.10.2020.

¹²⁸ Vgl. Ebd. 20.10.2020.

¹²⁹ Vgl. Javacheff, Christo V., „The London Mastaba“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-london-mastaba>, 02.10.2020.

¹³⁰ Vgl. Javacheff, Christo V., „The London Mastaba“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-london-mastaba>, 02.10.2020.

¹³¹ Vgl. Dezeen, „Christo Interview: London Mastaba floating installation“, R.: Dezeen, 08.08.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=P2vno5rLlDE&t=219s,00h01'02"-00h01'20](https://www.youtube.com/watch?v=P2vno5rLlDE&t=219s,00h01'02), 20.09.2020.

temporäre Skulptur bemalt. Die Seiten der Fässer, die oben und an den beiden schrägen Wänden der Skulptur zu sehen waren, waren rot und weiß gestrichen und die Seiten der Fässer, die an den beiden vertikalen Wänden zu sehen waren, waren rot, blau, oder lila.¹³²

Die Verhüllungs- und Verpackungsprojekte stehen einerseits mit der Geschichte (*Der verhüllte Pont Neuf*, *Der verhüllte Reichstag*), andererseits mit der Mythologie der ersten städtischen Zivilisation in Mesopotamien (*The London Mastaba*), oder auch mit der Elemente-Lehre (*The Floating Piers*) in Verbindung. Die zeitlich beschränkte Verfügbarkeit bzw. Zugänglichkeit der verschiedenen Projekte zeugt vom vergänglichen und unwiederholbaren Charakter der Kunstwerke. Christos Kunstprojekte heben die Grenzen zwischen Leben und Kunst auf, indem sie durch ihren freien, unkonventionellen Charakter jenseits der Regeln der traditionellen Kunst, die Freiheit des Künstlers, des Publikums und der Kunstwerke selbst symbolisieren: „Da niemand sie erwerben und besitzen kann, bleiben sie „frei““¹³³.

In Bezug auf die Konstruktion bzw. Raumorganisation in Christos bereits erwähnten Installationen *The London Mastaba* und *The Floating Piers* lässt sich die starke Präsenz der Naturelemente Wasser, Erde, Luft und Feuer (symbolisiert durch die Sonne) feststellen. Am Beispiel von Christos allererstem Verhüllungsprojekt *Die verhüllte Kunsthalle*, sowie an den danach folgenden komplexeren Verhüllungsprojekten *Der verhüllte Pont Neuf* und *Der verhüllte Reichstag*, die alle drei mit geschichtlichen Hintergründen in Verbindung zu bringen sind, kann die schon erwähnte Parole des Enthüllens durch Verbergen¹³⁴ bestätigt werden. Generell stellt Christo in allen dieser erwähnten Projekte und Installationen eine Verbindung zwischen Kunst und Architektur, Kunst und Natur bzw. Kunst und Geschichte her. Biljana Arandelovic schlussfolgert, dass die Kunst, die Architektur, die Geschichte und die Natur bilden somit eine Art Symbiose und werden dem Publikum durch die Verhüllung aus einer anderen, neuen, nicht traditionellen Perspektive nahegebracht.¹³⁵

¹³² Vgl. Dezeen, „Christo Interview: London Mastaba floating installation“, R.: Dezeen, 08.08.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=P2vno5rLldE&t=219s,00h00'30"-00h00'46](https://www.youtube.com/watch?v=P2vno5rLldE&t=219s,00h00'30), 20.09.2020.

¹³³ Brüns, Elke, *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*, Paderborn: Fink 2006, S. 60.

¹³⁴ Vgl. Bourdon, *Christo*, S. 9.

¹³⁵ Vgl. Arandelovic, *Public Art and Urban Memorials in Berlin*, S. 245.

6.3. Der Dokumentarfilm *Walking on Water* als Porträt Christos und seiner Kunst

Ausgangspunkte für Christos Kunstwerke sind nicht nur der Kai, die Berge, oder der See, sondern auch die Sonne, der Regen und der Wind, die zu Teilen der Installationskörper werden. Das lässt sich etwa in der Auseinandersetzung mit der Installation *The Floating Piers* feststellen, auf die sich der Dokumentarfilm *Walking on Water* des bulgarischen Regisseurs Andrey Paounov bezieht und in dem man sehen kann, dass die Installation barfuß begangen werden durfte:

„Jene, die The Floating Piers erleben, werden sich fühlen, als würden sie über das Wasser laufen – oder vielleicht den Rücken eines Wales. Licht und Wasser werden den hellen gelben Stoff, während der 16 Tage, in Schatten aus Rot und Gold verwandeln.“¹³⁶

Der Dokumentarfilm *Walking on Water* wird im Folgenden als ein Porträt der Persönlichkeit Christos betrachtet. Der Film beginnt mit den Worten des Künstlers kurz vor der Eröffnung seiner temporären Installation *The Floating Piers* am 18.06.2016 am italienischen Iseosee: „The works are totally useless. They exist just because myself and Jeanne-Claude want to see them or realize them.“¹³⁷ Die von Christo angesprochene „Nutzlosigkeit“ seiner Werke stand, wie im vorherigen Kapitel bereits festgestellt, im Zentrum des Konzeptes der Neuen Realisten, deren Wurzeln in den frühen dadaistischen Werken zum Beispiel der Ready-Mades von Duchamp liegen.

Paounov gelang es, aus 850 Stunden Rohmaterialien, die von 12 Teams gefilmt wurden, 90 Minuten lang Schlüsselmomente zu sammeln¹³⁸, um verschiedene Aspekte des Künstlers Christo zu präsentieren. Neben Christo trifft man im Film auch auf dessen Neffen Vladimir Yavacheff, der in den letzten Jahren die rechte Hand des Verhüllungskünstlers und dadurch an der Schaffung all seiner Projekte mitbeteiligt war.

In mehreren Interviews betont Christo, dass er, bzw. er und seine Kunstpartnerin Jeanne-Claude nie nach Sponsoren gesucht haben, weil sonst die Freiheit der Kunst verloren gehen würde: „We pay for it all ourselves. This is why we’re totally independent. I don’t ever do

¹³⁶ Gryczke, Robert, „The Floating Piers, Einmal übers Wasser gehen“, in: *G-Pulse*, 21.06.2016, <https://g-pulse.de/floating-piers-christo>, 09.10.2020.

¹³⁷ *Walking on Water*, R: Andrey Paounov, IT 2018, 00h08’20“- 00h08’24“.

¹³⁸ Vgl. Televisia Evropa, „Walking on Water – der Film über Christo Yavacheff eröffnet Sofia Film Fest“, R.: Televisia Evropa, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, 06.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=tcBGZOM3PX4&feature=emb_title, 00h03’16“-00h03’35“, 17.10.2020.

commissions. All projects are initiated by me. We are in control of them.“¹³⁹ Die Finanzierung erfolgte wie die vorherigen Projekte ohne Sponsoren, sondern mithilfe des Verkaufs eigener Zeichnungen und Skizzen. Die finanziellen Parameter spielten bei der Konstruktion der *Floating Piers* keine Rolle, da Christo sich seinen 46 Jahre alten Traum, übers Wasser zu laufen, zu jedem Preis erfüllen wollte.¹⁴⁰ Später im Film erklärt Christo in einem Klassenzimmer Schüler/innen, was die Intention hinter seiner Kunst ist, und legt dabei einen Fokus auf das Problem mit der Technik: „I love real things. Real things. Real things. Not virtual reality. I do not know how to drive. I do not like to talk on the telephone. I want to have real one mile. Two miles, real wind. Real dry. Real wet, real fear, real joy.“¹⁴¹

Gefühle von echter Freude, echter Angst, echter Gefahr werden durch die virtuelle Realität, den technischen Fortschritt und die Weiterentwicklung der heutigen Technologien ersetzt. Christo, ein Gegner der neuen Technologien, führt das Publikum mithilfe seiner Installationen zurück in die Realität, in das reale Leben. Im Fall der *Floating Piers* erschafft er somit ein Erlebnis unter freiem Himmel, bei dem man barfuß übers Wasser gehen und eins mit der Natur werden kann, die man heutzutage viel zu oft als etwas Selbstverständliches betrachtet. Durch den Prozess der Verhüllung lenkt Christo die Aufmerksamkeit der Betrachter/innen auf das Vergessene, auf die Natur. Durch die Begehrbarkeit der Installation werden alle Menschen, unabhängig von Herkunft, Alter, Geschlecht oder sozialem Status eingeladen, das Kunstwerk vor Ort und in realer Zeit zu erleben. Die zeitlich beschränkte Verfügbarkeit der Installation ergänzt ihren unwiederholbaren, einzigartigen Charakter. Das Kunstgeschehen findet im Hier und Jetzt statt und das Publikum nimmt direkt am Schaffensprozess teil. Durch das Involvieren des Publikums ins Kunstwerk, durch den offenen und unbegrenzten Zugang, hebt Christo die Trennlinie zwischen Kunst und Leben auf.

¹³⁹ Rose, Barbara, „Christo“, in: *Interview Magazine*, 10.03.2014, <https://www.interviewmagazine.com/art/christo>, 16.09.2020.

¹⁴⁰ Vgl. Javacheff, Christo V., „The Floating Piers“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers?view=info>, 20.10.2020.

¹⁴¹ *Walking on Water*, R: Andrey Paounov, IT 2018, 00h10'14“- 00h10'35“.

7. Die Erlösung des Kunstwerks vom Ritual

Wie bereits in der Einleitung angesprochen, beschäftigt sich das vorliegende siebente Kapitel mit Walter Benjamins wichtigem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Das folgende Kapitel nutzt diesen Aufsatz als zentrale Quelle und baut auf Benjamins Thesen und Theorien auf. Die drei wichtigsten von Benjamin dargestellten Gegensätze sind diese: Kultwert vs. Ausstellungswert; Aura des Kunstwerks vs. Verfall dieser Aura; Persönlichkeit in der Tradition vs. Verlust der Persönlichkeit durch die Massen. Sie werden in diesem Abschnitt genauer unter Hinzunahme folgender zentralen Ansatzpunkte, die dem Aufsatz zugrunde liegen, betrachtet:

- 1) Geht durch die Anwendung der technischen Mittel zur Reproduktion des Kunstwerks sein Wert verloren?
- 2) Tötet der durch den technischen Fortschritt entstandene Massencharakter des Kunstwerks seine Einzigartigkeit?
- 3) Was bedeutet Aura und wann ist die Rede vom Verfall dieser Aura?

Durch den Einfluss des technischen Fortschritts und der daraus resultierenden Einbeziehung der Technologien in den Alltag und in die Kunst unterliegt die Kunst, bzw. ihre Wahrnehmung, vielen Veränderungen. Benjamin zielt jedoch mit seinen Untersuchungen nicht auf eine „Geschichte der Medien und Apparaturen, sondern vielmehr [auf] eine Geschichte gesellschaftlicher Wahrnehmungsformen“¹⁴² ab. Diese Veränderungen in der Kunstrezeption sind hauptsächlich mit dem Eintritt der Fotografie und des Kinos zustande gekommen. Nach Benjamin beginnt die künstlerische Erfahrung des Menschen mit den prähistorischen Zeiten entstandenen Kunstwerken, was er am Beispiel der „Venusstatue“¹⁴³ erklärt, auch wenn Kunstwerke wie dieses andere Funktionen als die später im 18. Jahrhundert entstandenen klassischen Kunstformen der Malerei, Skulptur und Grafik ausübten:

¹⁴² Emden, Christian, *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München: Fink 2006, S. 20.

¹⁴³ Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I -2: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schwepenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹1974, S. 435-467, hier: S. 441.

„Die ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“¹⁴⁴

Einerseits ist die Verbindung des Kunstwerks mit dem Ritual das, was es zum Unikat macht: „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“¹⁴⁵ Dank der Erlösung der Kunst vom Ritual können die Werke dafür aber andererseits von ihrer ursprünglichen Verwendung und Funktion in der Tradition losgelöst werden und von Leser/innen, Betrachter/innen, oder Zuhörer/innen mit neuen Funktionen verknüpft werden. Die Entbindung des Kunstwerks vom Ritual stellt also verschiedene Ausstellungsmöglichkeiten zur Verfügung.¹⁴⁶ Wenn man die Kunst von ihrer Verbindung mit dem Ritual löst, kann sie sich mit der Politik neu verbinden:

*„die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. [...] An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“*¹⁴⁷

Wie Marx, sieht auch Benjamin die Veränderungen in der Kunst als ein Resultat der Umwandlungen in den Wirtschaftsstrukturen. So wie das führende deutschsprachige Wörterbuch Duden die Bedeutung des Begriffs „Kapitalismus“ als „Wirtschaftsform, die durch Privateigentum an Produktionsmitteln und Steuerung des Wirtschaftsgeschehens über den Markt gekennzeichnet ist“¹⁴⁸, definiert, werden auch die Inhalte und die Form der Künste so angepasst, dass sie den Kriterien des Marktes entsprechen. Die Anpassung des Kunstwerks an die Kriterien des Marktes führen jedoch zu einer Distanzierung sowohl von der Tradition, als auch vom ursprünglichen Zweck des Kunstwerks. Diese Distanzierung vom Zweck des Kunstwerks taucht im Vokabular von Ronald Berg als „Entfremdung“¹⁴⁹ auf, „was nichts anderes bedeutet als Verfall der Aura.“¹⁵⁰ Der Verfall der Aura ist ein Symptom der Wende der Moderne und aller damit verbundenen Veränderungen in den sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnissen.¹⁵¹ Benjamin vertritt die Meinung, dass durch die unterschiedlichen Methoden der technischen Reproduzierbarkeit eines jeden Kunstwerks das Original abgewertet wird, denn, „sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und

¹⁴⁴ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I -2, S. 441.

¹⁴⁵ Ebd. S. 441.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 443.

¹⁴⁷ Ebd. S. 442

¹⁴⁸ Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kapitalismus>, 30.09.2020.

¹⁴⁹ Berg, Ronald (Hg.), *Die Ikone des Realen zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink 2001, S. 125.

¹⁵⁰ Ebd. S. 125.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 125.

Jetzt.“¹⁵² Indem sich das Kunstwerk von seinem ursprünglichen Zweck distanziert, gewinnt es an Autonomie, weil es von seiner traditionellen Funktion befreit wird. Cornelia Klinger äußert sich bezugnehmend auf die Bedeutung der Autonomie der Kunst insofern, als sie die Autonomie der Kunst zur Funktion einer Zweckfreiheit, einer Unabhängigkeit der Kunst von anderen gesellschaftlichen Bereichen, erklärt.¹⁵³

„Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.“¹⁵⁴

Durch die Vielzahl an Methoden zur technischen Reproduktion des Kunstwerks beginnt sich das Kunstwerk der Massenproduktion anzunähern, dieser sogar zu ähneln und sich durch den somit entstehenden Massencharakter in ein Massenprodukt zu verwandeln.

¹⁵² Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 438.

¹⁵³ Vgl. Klinger, Cornelia, „Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im 20. Jahrhundert: vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 211-247, hier: S. 212.

¹⁵⁴ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 438.

7.1. Der technische Fortschritt und seine Auswirkung auf die Einzigartigkeit des Kunstwerks

Obwohl Benjamin die Reproduktion als Methode zur Herstellung von Kunstmassen sieht, wodurch Kunstwerke nicht mehr als einzigartig wahrgenommen werden können, erläutert er später im Aufsatz, dass das Kunstwerk tatsächlich „immer reproduzierbar gewesen [ist].“¹⁵⁵ Dominik Finkelde zufolge ist die Reproduktion etwas, was es tatsächlich immer gegeben hat; gleichzeitig ist eben diese Reproduktion aber nicht das, was die Einzigartigkeit des Kunstwerks vernichtet, denn: „Echtheit ist für Benjamin kein Merkmal des Werkes, sie konstituiert sich vielmehr nachträglich im Zuge ihres wiederkehrenden Auftretens in der Tradition, d.h. im Erfahrungshorizont des Kollektivs.“¹⁵⁶ Die Umwandlung des Werkes in eine Ware ist demzufolge nicht nur das Ergebnis der technischen Reproduktion, sondern das Warenhafte entsteht stattdessen durch den Prozess der gesellschaftlichen Wahrnehmung des Produkts.¹⁵⁷ Die Einzigartigkeit eines Kunstwerks lässt sich in diesem Sinne nicht an der Technik als Methode zur Reproduktion bzw. Verbreitung dieses Kunstwerks erkennen, sondern an seiner dadurch resultierenden leichten Zugänglichkeit.¹⁵⁸ Tatsächlich wird durch die Reproduktion des Originals die unmittelbare Zugänglichkeit des Kunstwerks erreicht, weil auf diese Weise unabhängig von Raum und Zeit Zugang für alle Rezipient/innen ermöglicht wird. Nicht die Technik ist das, was dem Kunstwerk seine Einzigartigkeit nimmt, sondern die Rezeption dieses Kunstwerks. Kunstwerke, die uns früher zum Staunen gebracht haben, haben sich durch ihre konstante Erreichbarkeit und ihren so entstandenen Massencharakter in ein reines Amusement verwandelt: „Für die Massen sei das Kunstwerk ein Anlass der Unterhaltung, für den Kunstfreund sei es ein Gegenstand seiner Andacht.“¹⁵⁹ Statt in am Kunstgeschehen aktiv Mitwirkende verwandeln sich die Rezipient/innen so also in passive Konsument/innen, weil die aktive Rolle der Massen durch das einfachere mit Inhalten bedient werden ersetzt wurde. Die Werke werden durch den Einsatz der Technik schnell erreichbar, da sie uns aufgrund der unzähligen Möglichkeiten der technischen Fortentwicklung einfach mit Inhalten aus der Ferne einfach beliefern. So gesehen ändert sich durch die Reproduktion nicht das Original des Kunstwerks, sondern die Art und Weise, wie wir Kunst wahrnehmen.

¹⁵⁵ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 436.

¹⁵⁶ Finkelde, Dominik, *Benjamin liest Proust. Mimesislehre – Sprachtheorie – Poetologie*, München: Fink 2003, S. 132.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 133.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 133.

¹⁵⁹ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 465.

7.2. Walter Benjamins Aura und ihr Verfall im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit

Denkt man an die Vereinfachungen durch die Technik, schnell und einfach Kopien eines Buchs oder Poster eines Gemäldes zu erstellen und diese Duplikate dann zu erhalten, stößt man auf die heutzutage immer wieder auf flackernde Debatte Original vs. Duplikat. Wenn man an die neuen Formen der Kunst ab dem 19. Jahrhundert denkt – Fotografie, Film, später auch Werbung – und diese neuen Formen mit der Erfahrung der Rezipient/innen von Kunstwerken der klassischen Gattungen Malerei, Skulptur oder Grafik in einer Galerie vergleicht, stößt man immer wieder auf die Begrifflichkeiten der Einzigartigkeit und der Vergänglichkeit des Kunstwerks. Diese Veränderung der Wahrnehmung durch die Integration der Technik führt, wie bereits im vorigen Kapitel festgestellt, zum Übergang vom konzentrierten Nachdenken zum Amüsement. Für Benjamin ist das Nachdenken ein Zeichen der Dominanz des Autors, das Kunstwerk nimmt sein Publikum quasi auf. Umgekehrt ermutigt aber auch die Unterhaltung das Publikum, die Arbeit bzw. das Kunstwerk aufzunehmen:

„Massenrezeption bedeutet deshalb auch die prinzipielle Veränderung der Wahrnehmung. Die zentrale kategoriale Differenz, die diesen Vorgang markiert, ist die Unterscheidung von ‚optisch‘ und ‚taktil‘, die prinzipiell verschiedene individuelle und kollektive Weltverhältnisse bezeichnet, nämlich einerseits distanzierte Kontemplation, andererseits involvierte Gewöhnung.“¹⁶⁰

Benjamin bezeichnet den Film und das Gemälde als zwei Gegenpole, da aufgrund ihrer unterschiedlichen Formen auch unterschiedliche Rezeptionsbedingungen entstehen, denn: „[d]as letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein [...]“.¹⁶¹ Die klassischen Formen setzen also eine Distanz zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk voraus. Das traditionelle Kunstwerk, wie etwa ein Gemälde, wird hauptsächlich durch Kontemplation wahrgenommen und Betrachtende werden nicht durch Effekte, schnelle Momentaufnahmen, Tonfolgen, oder die Apparatur abgelenkt. Durch die schnellen Nahaufnahmen erzeugen Filme eine Illusion und erweitern die Wahrnehmungsmöglichkeiten. Der Unterschied zwischen der Fotografie und der klassischen Form des Gemäldes liegt Ronald Berg zufolge in: „dem handwerklichen (Ge-)Bilde: Das Gemälde ist [das] Werk; es steht für sich und hat keinen unmittelbaren

¹⁶⁰ Makropoulos, Michael, *Theorie der Massenkultur*, München: Fink 2008, S. 87.

¹⁶¹ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 464.

Referenten in der Wirklichkeit“.¹⁶² Das Kunstwerk ist nicht länger ein Ausdruck der emotionalen Welt der Künstler/innen, sondern unterliegt wirtschaftlichen, ökonomischen und politischen Kriterien. Seine Umwandlung in ein Produkt bestimmt somit die Produktion künstlicher und menschlicher Bedürfnisse. So wie jeder Mensch eine Seele besitzt, besitzen auch die Kunstwerke einen Geist, der in der Fachterminologie Benjamins als „Aura“, eine „einmalige Erscheinung aus der Ferne“¹⁶³ bezeichnet wurde. So gesehen ergibt sich die Aura aus der Einzigartigkeit und der Präsenz des Kunstwerks in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit: „Was Benjamin als Aura beschreibt, obwaltet im Vorgang der Rezeption. Das Bildgeschehen wird mit Aura belehnt.“¹⁶⁴ Die Aura steht somit im direkten Zusammenhang mit der Idee der Authentizität des Kunstwerks. Durch die veränderte Rezeption ist es die Masse der Rezipient/innen, die zum Verlust der Authentizität der Kunst beiträgt, indem sie ständig danach strebt sich „[d]ie Dinge sich »näherzubringen«“. ¹⁶⁵ Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass „Einmaligkeit und Dauer“¹⁶⁶ die zwei zentralen Bestandteile der Aura eines Kunstwerks sind. Authentizität ist das, was durch Technik nicht ersetzt bzw. nicht wiederhergestellt werden kann, wenn die Rede nicht von einem haptisch ausgefertigten Original, sondern von seiner technisch reproduzierten Kopie ist. Die unbegrenzte Verfügbarkeit der Kunst wertet unmittelbar ihre Urheberschaft ab.¹⁶⁷ Die Authentizität beinhaltet das Sein und die Geschichte als Entwicklung in der Zeit und im Raum des Originals:

„Verfall der Aura, so die Diagnose Benjamins für die Kunst, das hieß Aufhebung der Achtung gebietenden Distanz, das hieß tendenziell Vernichtung der Einmaligkeit sowie Herauslöschung aus traditionellen Bindungen und radikale Funktionalisierung zum Gebrauchs- und Tauschwert.“¹⁶⁸

Durch die verschiedenen Methoden der technischen Reproduktion nimmt die Präsentation des Kunstwerks stark zu, sodass eine qualitative Veränderung der Art des Werkes selbst stattfindet. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Entwicklung der Fotografie und des Kinos. In der Fotografie verändert sich der Kult- zum Ausstellungswert, indem das Porträt

¹⁶² Berg, *Die Ikone des Realen zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, S. 129.

¹⁶³ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 440.

¹⁶⁴ Berg, *Die Ikone des Realen zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, S. 133.

¹⁶⁵ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 440.

¹⁶⁶ Ebd. S. 440.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 456.

¹⁶⁸ Irrgang, Bernhard (Hg.), *Philosophie der Technik*, Bd. 3: Bernhard Irrgang, *Technischer Fortschritt. Legitimitätsprobleme innovativer Technik*, Paderborn/München [u.a.]: Schöningh 2002, S. 55.

ein perfektes Beispiel für das Auratische ist, da das menschliche Bild die letzte Festung und eine Erinnerung an den Kultwert ist:

*„In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. [...] Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht.“*¹⁶⁹

Aus diesem Zitat lässt sich schließen, dass im eingefangenen Ausdruck eines menschlichen Gesichts auf einem Foto die Aura zum letzten Mal sichtbar wird, als eine Erinnerung aus der Ferne, die dank des technischen Mediums der Fotografie übertragen wird:

*„Denn gerade das ist ja das Charakteristikum eines jeden Mediums: es transportiert Botschaften und liefert damit Information. Das Medium ist stets mehr als nur eine Botschaft, insofern es die Botschaft in eine ihm gemäße Form bringt, eben in In-forma-tion. Das Medium gibt eine gewisse Form vor. Das Medium präformiert damit unsere Wahrnehmung.“*¹⁷⁰

Das Original ist das aufgenommene Subjekt selbst, das Foto ist das, was das Original wiedergibt. Durch diese Wiedergabe entzieht sich ihm allerdings etwas: Das man bei den Menschen Seele nennt. Obwohl der Fotoapparat es tatsächlich erlaubt, das, was vor seinem Objektiv steht, aufzunehmen, wird ein Foto trotzdem nur als eine Momentaufnahme transportiert. Die Apparatur ist nicht in der Lage die Atmosphäre des bestimmten Raums und der bestimmten Zeit der Originalsituation aufzunehmen und so authentisch zu übermitteln wie die Originalsituation war. Ein Foto kann als physischer Transporteur von Momenten wahrgenommen werden, das in uns bestimmte Gefühle weckt, dennoch wird die Aura des Aufgenommenen durch die Aufnahme selbst entzogen:

*„Aura scheint also nicht nur ein technisch hervorgebrachtes Phänomen zu sein, das man durch die Verwendung von altmodischen Objektiven und schummriger Beleuchtung wiederherstellen könnte, sondern auch eine Eigenschaft des Photographierten, die in der Rezeption durch den Menschen erfahren wird. Die Photographie wäre in dieser Betrachtungsweise dadurch innerhalb der Familie der Bilder ausgezeichnet, daß sie die natürliche Aura in ihrer medialen Vermittlung erhält.“*¹⁷¹

Letztendlich lässt sich nur schwer schlussfolgern was genau Benjamins Erwartungshaltung in Bezug auf das Kunstwerk ist. Einerseits spricht Benjamin in seinem Aufsatz von der Emanzipation des Kunstwerks, die durch seine Erlösung vom Ritual zustande kommt, wodurch ihm ein autonomer Charakter zugeschrieben wird, andererseits betrachtet er den

¹⁶⁹ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 445.

¹⁷⁰ Berg, *Die Ikone des Realen zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, S. 128.

¹⁷¹ Ebd.S. 127.

Verfall der Aura als Resultat dieser durch die Apparatur entstandene Distanz zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk, wodurch die leichte Belieferung der Masse mit Inhalten ermöglicht und dem Kunstwerk seine Einzigartigkeit entzogen wird:

*„Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens, sein massenweises“.*¹⁷²

¹⁷² Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I – 2, S. 438.

8. Die Erweiterung des Kunstbegriffs

Die Grenzüberschreitung der Künste steht unmittelbar in Zusammenhang mit der „Erweiterung des Kunstbegriffs“¹⁷³, welche erstmalig Anfang des 20. Jahrhunderts durch die „Avantgardebewegungen [des] Futurismus, Dadaismus und Surrealismus und in Russland [des] Konstruktivismus“¹⁷⁴ stattfindet. Dadurch werden dem Kunstbegriff unterschiedliche Funktionen zugeschrieben: Nichts bleibt statisch, Normen und Regeln der klassischen Gattungen werden aufgebrochen und somit neue Formen erschaffen und die klaren Grenzen zwischen Künstler/innen, Rezipient/innen und Kunstformen lösen sich auf:

„Mit der Erweiterung des Kunstbegriffs kommen »radikal neue Vorstellungen« über die Rolle der KünstlerIn bzw. AkteurIn, des Materials sowie des Publikums ins Spiel. Als Folge der Suche nach neuen Wirkungsmöglichkeiten wird die Adressiertheit der künstlerischen Arbeit stärker betont und die Bedeutung, die KünstlerInnen der Aufführung per se zusprechen, steigt erheblich.“¹⁷⁵

John Dewey betrachtet in seiner Monographie *Kunst als Erfahrung* den Prozess des Wahrnehmens und die daraus resultierenden Erfahrungen der Rezipient/innen als Teil des Schaffensprozesses. Jede/r Künstler/in schafft ein Kunstwerk zwar mit einer bestimmten Intention, aber die Erfahrung, die die Rezipient/innen beim Betrachten machen, zählen unmittelbar zu den Bestandteilen dieses Kunstwerks. Der Betrachtung des Kunstwerks wird also eine neue Ebene der Bedeutung zugeschrieben. Darüber hinaus geht es beim Prozess der Wahrnehmung nicht nur um eine unbeteiligte Beobachtung, sondern um ein agierendes Lesen des Kunstwerks, oder, anders ausgedrückt, um eine bewusste Auseinandersetzung damit:

„Löst man einen Kunstgegenstand sowohl aus seinen Entstehungsbedingungen, als auch aus seinen Auswirkungen in der Erfahrung heraus, so errichtet man eine Mauer um ihn, die seine allgemeine Bedeutung, um die es in der ästhetischen Theorie geht, beinahe unerkennbar werden lässt. Die Kunst wird in einen Sonderbereich verwiesen, indem sie fern von all jenen Mitteln und Zielen ist, die menschlichen Bestrebungen, Mühen, Errungenschaften zum Ausdruck bringen.“¹⁷⁶

So ermöglichen Kunstwerke seit Mitte der 60er Jahre, als vor allem „[...] »offene« Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst

¹⁷³ Moser, *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, S. 17.

¹⁷⁴ Ebd. S. 15.

¹⁷⁵ Ebd. S. 17.

¹⁷⁶ Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, übers. aus dem Engl. v. Christa Velten/ Dieter Sulzer et. al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹1980, (Orig.: Dewey, John, *Art as Experience*, New York: Capricorn 1958), S. 9.

vollendet werden“¹⁷⁷, den Betrachter/innen ein kritisches Verhältnis zu den Kunstwerken, weil das Publikum durch die aktive Beschäftigung mit den Werken unmittelbar in den künstlerischen Prozess involviert wird. Die ästhetische Erfahrung ist in diesem Sinne ein ständiger Reflexionsprozess zwischen dem eigentlichen Objekt, also dem Kunstwerk an sich und dem Subjekt, also dem Publikum. Die Veränderungen in den konventionellen Strukturen des klassischen Kunstwerks führen zu einer Auflösung der Grenzen in der klassischen bildenden Kunst. Basierend auf der offenen Form der Kunstwerke spielen bei der Interpretation auch Möglichkeit und Variabilität eine große Rolle, denn „*offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden“.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 29.

¹⁷⁸ Ebd. S. 30.

8.1. Die Kunstwerke in Bewegung

In Anlehnung an Greenbergs Konzept der Gattungsordnung lässt sich feststellen, dass die Abgrenzung und genaue Definition einzelner Kunstgattungen nicht mehr relevant für die Analyse bzw. die Interpretation der zu dieser Zeit entstandenen offenen Kunstformen ist.¹⁷⁹ Im Gegensatz zur „[...] Reinheit künstlerischer Arbeit, im Sinne Greenbergs“¹⁸⁰, haben die unterschiedlichen Kunstgattungen begonnen, miteinander zu kommunizieren und sich zu vermischen. Es geht nicht mehr um eine reine Kunstform bzw. Kunstgattung, sondern um hybride Kunstformen, die die Grenzen der klassischen Kunstgattungen der traditionellen bildenden Kunst überschritten haben. Der Körper der Künstler/innen wird zum Bestandteil des künstlerischen Prozesses, was das konventionelle Kunstwerk aus seiner statischen Position befreit:

„Diese »Engagierung« des eigenen Körpers als Vollzug der künstlerischen Arbeit wird zu einer Erfahrung von ästhetischer Totalität, in der die Qualität der Präsenz eine bedeutende Rolle spielt. Der Körper wird in sequentielle Strukturen eingebunden, die die Konventionen der Kunst verändern. Ihre Ableitung erhalten sie durch die Konzept-Kunst, denn auch die aktuelle Prozessualität wird betont durch Purismus, Unabgeschlossenheit (non-finitio) und Intellektualität in der Ausführung.“¹⁸¹

Im Folgenden werde ich mich auf das Kapitel „Die Poetik des offenen Kunstwerks“, des Buches *Das offene Kunstwerk* von Umberto Eco konzentrieren, da darin erstmalig eine Wahrnehmungstheorie für das Konzept der offenen Kunstformen entwickelt wurde. Die Künstler/innen der zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen avantgardistischen Formen des *Objet trouve*¹⁸², genauso wie die der postmodernistischen Aktionsformen des Neo-Dadaismus aus den 50er und 60er Jahren haben, wie bereits festgestellt, einerseits den Alltag, andererseits den Körper in ihre Kunst involviert, wodurch die Trennlinie zwischen Leben und Kunst aufgehoben wird. Da die Rezipient/innen in den Prozess des Kunstschaffens involviert werden, verändert sich unmittelbar ihre Wahrnehmung, sodass sie Kunstwerke nicht mehr aus einer neutralen, bzw. objektiven Perspektive betrachten, wie das etwa bei klassischer Ausstellung in einer Galerie der Fall ist, sondern aus einer direkten, subjektiven Perspektive, weil sie in den künstlerischen Prozess integriert werden. Sie werden Teil des Kunstwerks, sie erleben dieses mit, sie tragen zum gesamten Schöpfungsprozess bei, weil sich der Prozess des Betrachtens in einen Prozess des

¹⁷⁹ Vgl. Flach, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstitutionen*, S. 39.

¹⁸⁰ Ebd. S. 39.

¹⁸¹ Ebd. S. 47.

¹⁸² Vgl. Kiwitz, *Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer kritischen Theorie des sozialen Lebens*, S.

Miterlebens, des Mitfühlens und des Mitwirkens verwandelt. Im Zentrum von Ecos Untersuchungen stehen die „»Kunstwerke in Bewegung«“.¹⁸³ Umberto Eco betrachtet die Kunstwerke in Bewegung als eine Methode zum Kommunikationsaustausch zwischen Objekt und Subjekt. In Ablehnung an Pousseur ermöglichen sie „im Interpretieren »Akte bewußter Freiheit« hervorzurufen.“¹⁸⁴ Dadurch wird das Publikum „zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen“¹⁸⁵ transformiert, „die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorsch[r]eibe[n].“¹⁸⁶ Mit anderen Worten: Es ist eine Vielzahl an Interpretationen möglich, weil die Offenheit der Form das erlaubt. Eco führt jedoch aus, dass es dennoch bestimmte Grenzen gibt, nach denen sich der/die Rezipient/in bei der Interpretation richten sollte; in diesem Sinne bedeutet die Unbestimmtheit der Form nicht eine Willkür der Interpretation.¹⁸⁷ Mit dem Begriff der „Offenheit“ bezieht sich Umberto Eco auf die unzähligen Interpretationsmöglichkeiten – er verbindet den Prozess der Bewegung mit der aktiven Beteiligung der Rezipient/innen am Kunstverfahren:

„Das Phänomen des ‚Kunstwerks in Bewegung‘ ist in der gegenwärtigen kulturellen Situation nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt, sondern manifestiert sich in interessanter Weise auch in den plastischen Künsten, wo wir heute Objekte finden, die etwas wie eine Mobilität in sich haben, eine Fähigkeit, sich kaleidoskopisch in den Augen des Betrachters als beständig neu zu formieren.“¹⁸⁸

Darüber hinaus lässt sich die offene Form des Kunstwerks als unbeständig beschreiben, da sie während des Betrachtens unterschiedliche Deutungen ermöglicht. Das Kunstwerk interagiert sowohl mit dem Raum, als auch mit den Rezipient/innen. Es lässt sich außerdem zusammenfassen, dass durch die Interpretation eine direkte, aktive Teilnahme der Rezipient/innen am Deutungsprozess entsteht: „Offen sind diese Werke, sofern sie in ihrer Gestalt erst durch die Mitwirkung des Interpretieren festgelegt werden. [...] Erst die Ausführung eines Interpretieren legt sie fest.“¹⁸⁹

¹⁸³ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 42.

¹⁸⁴ Ebd. S. 31

¹⁸⁵ Ebd. S. 31.

¹⁸⁶ Ebd. S. 31.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 33.

¹⁸⁸ Ebd. S. 42.

¹⁸⁹ Bertram, Georg W., „Ästhetik der Offenheit“, in: *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, hg. v. Tom Kindt/ Hans-Harald Müller, München: Fink 2000, S. 109-134, hier S. 112.

8.2. Die Unbestimmtheit des Kunstwerks

Ein zentraler Platz in den Untersuchungen von Umberto Eco ist der Unbestimmtheit des Kunstwerks gewidmet:

„Offen erweist sich das Kunstwerk dort, wo es unbestimmt ist. Das aber zeigt sich in zwei Perspektiven: Zum einen präsentiert das Werk Momente, die die Bestimmung durch den Interpreten fordern. Zum anderen präsentiert es Momente, die keine endgültige Bestimmung zulassen.“¹⁹⁰

Ein Kunstwerk wird zwar mit einer bestimmten Intention des/der Autors/Autorin geschaffen, inwieweit die Interpretation dieses Kunstwerks aber mit der tatsächlichen, ursprünglichen Idee des/der Autors/Autorin übereinstimmt ist ungeklärt und führt somit zu einer Unbestimmtheit. Inwiefern Autor/innen der Interpretation der Rezipient/innen im Schaffensprozess bzw. im Prozess der Bedeutungsherstellung der Kunstwerke Raum geben, bleibt ebenfalls unbestimmt. Die Rezipient/innen können dazu beitragen, dass die ursprüngliche Intention der Autor/innen erweitert bzw. bereichert wird, weil jede/r Rezipient/in beim Interpretieren aufgrund der eigenen Erfahrungen Momente und Ansichten hinzufügt. Trotzdem bleiben die Urheberrechte eines Kunstwerks bei den Autor/innen selbst:

„Doch bedeutet in diesem Falle »Offenheit« nicht wirklich »Unbestimmtheit« der Kommunikation, »unbegrenzte« Möglichkeiten der Form, Freiheit in der Interpretation; es gibt nur eine Anzahl starr fixierter und bedingter Möglichkeiten, so daß die interpretative Reaktion des Lesers niemals der Kontrolle des Autors entgleitet.“¹⁹¹

Darüber hinaus verbleibt den Rezipient/innen die Freiheit der Interpretation, auch wenn die ursprüngliche Idee den Autor/innen gehört, wie Eco zeigt wenn er: „zwischen den Intentionen des Werks, der Autorenperson und der rezipierenden Person“¹⁹² unterscheidet.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die Grenzüberschreitung der Künste neue, offene Kunstformen geschaffen hat, die den Empfänger/innen die Freiheit unterschiedlicher Interpretationsweisen ermöglicht. Die Kunst beginnt unabhängig von Raum und Zeit in der Öffentlichkeit, bzw. im Freien unerwartet und ohne bestimmten Spielplan stattzufinden. Sie bezieht alle Teilnehmer/innen, unabhängig vor ihrer Rolle als Autor/innen oder Rezipient/innen in den Schaffensprozess mit ein. Die Kunst erweitert sich derartig, dass sie

¹⁹⁰ Bertram, „Ästhetik der Offenheit“, S. 113.

¹⁹¹ Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 33.

¹⁹² Steiner, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 43.

beginnt, auch die Momente des Zufalls und der Improvisation in den künstlerischen Prozess zu integrieren. Im Grunde genommen stellen diese offenen Kunstformen unterschiedliche Lesearten zur Verfügung, die aber trotzdem immer eine bestimmte Botschaft enthalten, die von den Autor/innen an die Rezipient/innen übermittelt wird. Die Empfänger/innen dieser Botschaft dürfen sich an der Interpretation beteiligen, dennoch verfügen sie nicht über die Rechte an den Kunstwerken.

9. Juliane Rebentischs Theorien der Gegenwartskunst

Die deutsche Philosophin Juliane Rebentisch beschreibt die Einbeziehung des Publikums bzw. seine Beteiligung an der Bedeutungsproduktion von Kunstwerken als ausschlaggebend für die Installationskunst, da dadurch, im Gegensatz zur traditionellen Malerei, die Grenzen zwischen Werk und Publikum, also zwischen Objekt und Subjekt, aufgelöst werden:

„Denn nur die Interpretationsleistungen seiner [des Kunstwerks, Anm.] Betrachter, Hörer oder Leser können es schließlich beleben und in seinen ästhetischen Qualitäten freisetzen. Mit den explizit offenen Kunstwerken tritt das Bewusstsein von der konstitutiven Funktion der interpretierenden Subjektivität für das Sein der Werke allerdings nachdrücklich in diese selbst ein. Es wird zum Formprinzip.“¹⁹³

Sie bringt hinsichtlich der ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Kunstformen die Ansatzpunkte der „Erfahrung“¹⁹⁴, sowie der „Entgrenzung“¹⁹⁵ zum Ausdruck, die im Mittelpunkt der Ästhetik der neuen Konstruktionen dieser Kunstformen, sowie der daraus resultierten Veränderung in deren Wahrnehmung stehen, indem sich die Entgrenzung auf die Ästhetik der Schaffung des Kunstwerks und die Erfahrung auf die Ästhetik der Wahrnehmung bezieht.¹⁹⁶ Sie stellt die Untersuchungen Umberto Ecos bezüglich der „Offenheit des Kunstwerks“¹⁹⁷ ins Zentrum ihrer Theorien der Gegenwartskunst. Wie schon im vorigen Kapitel festgestellt, haben diese neuen Eigenschaften der Kunstformen ein neues Verständnis von Kunst entwickelt – ihr Prozess-Charakter steht nun im Vordergrund. Das Kunstwerk bleibt nun nicht mehr in einem geschlossenen Raum, sondern verteilt sich in oder überschreitet die Grenzen dieses Raums, bewegt sich, tritt in Kontakt mit den Körpern der Akteur/innen und des Publikums, findet unerwartet statt, wird durch die Unabhängigkeit von Raum, Zeit und Format variabel und unbeständig. Das macht, wie bereits erwähnt, seine Gattungszuordnung komplizierter, weil neben den neuen Charakteristika auch der Moment der Interpretation durch die Betrachter/innen ins Spiel kommt:

„Jedoch werden die neueren, die im engeren Sinne offenen, weil ganz konkret sich erst in der Interpretation vollendenden Kunstwerke von dieser weiten Bestimmung des offenen Kunstwerks noch nicht hinreichend beschrieben. Eco führt deshalb eine neue Kategorie ein, um

¹⁹³ Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius ⁴2015, S. 29.

¹⁹⁴ Ebd. S. 25.

¹⁹⁵ Ebd. S. 25.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 25.

¹⁹⁷ Ebd. S. 29.

diejenigen Kunstwerke zu bezeichnen, die in jeder Realisierung eine andere Erscheinungsform annehmen: Er nennt sie »Werke in Bewegung«.¹⁹⁸

Die offenen, hybriden Werkformen seit der Mitte der 1960er Jahre repräsentieren einerseits die Ausbreitung intermedialer Methoden und sind andererseits, in Anlehnung an Umberto Eco, aufgrund ihrer Offenheit in eine Phase der Ungenauigkeit bezüglich ihrer Bestimmung geraten. Aufgrund der neuen Subjekt-Objekt-Konstellationen, sowie Zeit- und Raumdimensionen, lassen sich die Kunstformen ab den 60er Jahren schwer definieren und kaum einer einzigen Kunstgattung allein zuordnen. Diese neuen Eigenschaften sorgen für einen ständigen Austausch bzw. Dialog zwischen den Absender/innen, also den Künstleri/nnen und den Empfänger/innen, also dem Publikum sowie zwischen den einzelnen Medienformaten selbst. Die Begriffe der Hybridität und der Intermedialität gewinnen bei der Beschäftigung mit den multidimensionalen Formen immer mehr an Bedeutung. Der Begriff der Intermedialität ist zum ersten Mal durch Julia Kristevas Konzept der „Intertextualität“¹⁹⁹ in die wissenschaftliche Debatte eingetreten. Irina Rajewsky überträgt dieses Konzept Kristevas auf die Intermedialität als ein kollektives Konzept, das die Vereinigung bzw. Verbindung unterschiedlicher Medien und somit sowohl interne, als auch externe Verknüpfungen zueinander ermöglicht und daher nicht eindeutig definiert werden kann.²⁰⁰ Sie kommt zu der Schlussfolgerung, dass es aufgrund der Vielschichtigkeit des Begriffs der Intermedialität sinnvoll ist: „den Terminus als *Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, als all der Phänomene, die dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind.“²⁰¹ Auch Beate Ochsner, Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz, betrachtet in ihrem Aufsatz „Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung“ die beiden Begriffe Intermedialität und Hybridisierung. Dabei geht sie so weit, dass sie sie identisch nennt, was es ermöglicht „den alten Begriff ‚Intermedialität‘ durch den (noch älteren) der Hybridisierung zu ersetzen.“²⁰²

¹⁹⁸ Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, S. 32.

¹⁹⁹ Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 12.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 12.

²⁰¹ Ebd. S. 12.

²⁰² Ochsner, Beate, „Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung“, in: Andy Blättler/Doris Gassert et. al. (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, Bielefeld: transcript 2010, S. 41-60, hier S. 42

9.1. Der Unterschied zwischen Hybridisierung und Intermedialität

Bei der Hybridisierung geht es hauptsächlich um die Überwindung der statischen Linearität des Medienbegriffs.²⁰³ Es geht um eine Transformation im Sinne einer Kombination unterschiedlicher Medien, Mittel und Formate: „Hybridisierung soll Entwicklungen bezeichnen, in denen sich Formen kombinieren, die sich in unterschiedlichen Zeitdimensionen entwickelt haben.“²⁰⁴ Die Existenz einer reinen Kunstgattung wird in Frage gestellt und durch komplexere Kombinationen ersetzt. In Bezug auf die lineare Progressivität des Begriffs der Modernisierung, ist die Hybridisierung laut Irmela Schneider als Antonym der Modernisierung zu verstehen, da im Zentrum des Begriffes der Hybridisierung der Begriff des Fortlaufs und nicht der des Fortschritts steht.²⁰⁵ Yvonne Spielmann betrachtet die beiden Begrifflichkeiten aufgrund der daraus resultierenden Mischformen als Synonyme. Im Kern beider Begrifflichkeiten stehen die Verbindung der einzelnen Medien und die sich daraus ergebende Mixtur:

„Kulturtypologisch überschneiden sich Intermedialität und Hybridisierung. [...] Sie bilden komplexe Vernetzungsgefüge und heben darin die Trennungen und die Hierarchien der zusammengebrachten Medien und Elemente auf. Hybridisierung wie Intermedialität kennzeichnen Mischformen.“²⁰⁶

Betrachtet man die wörtliche Bedeutung der beiden Begriffe, so bedeutet Intermedialität, aus dem lateinischen kommend: „das mittelste, zwischen etwas befindlich“²⁰⁷, während Hybridität vom griechischen *Hybrida* übernommen etwas „Gebündeltes, Gekreuztes oder Gemischtes“²⁰⁸ bezeichnet. Daran kann man erkennen, dass die beiden Begriffe sehr nah aneinander liegen. Irina Rajewsky zieht dennoch eine relativ klare Trennlinie zwischen den beiden Begriffen. Unter Intermedialität versteht sie das Phänomen, welches Dialoge „*innerhalb* eines Mediums“²⁰⁹ stattfinden lässt und das dann vorliegt, wenn identische Medien miteinander verbunden werden: „wobei ‚Intermedialität‘ als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend,

²⁰³ Vgl. Schneider, Irmela, „Von der Vielsprachigkeit zur »Kunst der Hybridation« Diskurse des Hybriden“, in: *Hybridkultur. Medien. Netze. Künste*, hg. v. Irmela Schneider/ Christian W. Thomsen, Köln: Wienand 1997, S. 13-66, hier S. 14.

²⁰⁴ Ebd. S. 14.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 14.

²⁰⁶ Spielmann, Yvonne (Hg.), *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München: Fink 1998, S. 67.

²⁰⁷ Mag. Dr.in Bruckner, Franziska, 14.03.2017: „UE „Medienübergänge. Filmische Aspekte in der Bildenden Kunst“ Folien Einheit 2 14.03.2017, https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/3070436/mod_resource/content/0/Folien%20Einheit%202%2014.3.2017%20.pdf, 01.10.2020, S. 2-3, hier S. 2.

²⁰⁸ Ebd. S. 3.

²⁰⁹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 12.

innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht.“²¹⁰ Bei der Hybridisierung hingegen werden Mediengrenzen durch das Zusammenstellen von Medien unterschiedlicher Abstammung aufgelöst: „Als hybrid wird bezeichnet, was aus unterschiedlichen Elementen besteht, von zwei unterschiedlichen Arten abstammt, aus zwei unterschiedlichen Sprachen entlehnt ist, was unterschiedliche Gattungen, Traditionen, Ausdrucksformen und -medien kombiniert.“²¹¹

Man kann also sagen, dass die Begriffe Intermedialität und Hybridisierung viele Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Vereinigung unterschiedlicher Medien aufweisen. Dennoch findet das Kombinieren auf intermedialer Ebene innerhalb eines bestimmten Medienformates statt, während bei der Hybridisierung die Verknüpfung unterschiedlicher Formate mit unterschiedlicher Abstammung ermöglicht wird. Da im Zentrum dieses Kapitels die Ästhetik der Installation und die Tendenzen der Gegenwartskunst nach Juliane Rebentisch stehen, lassen sich am Format der kinematographischen Installation die Grenzüberschreitungen zwischen und innerhalb der einzelnen Gattungen genauso wie die Interaktionen zwischen Subjekt und Objekt und die Zeit- und Ortsunabhängigkeit der Hybridisierung veranschaulichen.

²¹⁰ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 12.

²¹¹ Ebd. S. 43.

9.2. Die Ästhetik der kinematographischen Installation und die neuen Kunst-Betrachter-Konstellationen

Aus den Unterscheidungen zwischen Hybridität und Intermedialität kann geschlossen werden, dass die kinematographischen Installationen einen hybriden Charakter besitzen, da ihre komplexen Strukturen zu einer Kreuzung unterschiedlicher Formate führen. Rebentisch spricht von drei wesentlichen Besonderheiten, die in der philosophisch-theoretischen Beschäftigung mit Installationskunst zentral sind: „»Theatralität« (Teil I), »Intermedialität« (Teil II) und »Ortsspezifität« (Teil III).“²¹² Außerdem betont sie die am meisten verbreiteten Herangehensweisen bei der Verwirklichung der Installationskunst und fokussiert sich dabei auf „Loop, Duration und Hyper-Slow-Motion“.²¹³ Ihrer Meinung nach setzen solche Installationen die Aktivität des Publikums voraus. Die Mobilität, so Rebentisch, bezieht sich allerdings nicht nur auf eine physische Ebene bzw. konzentriert sich nur auf die Beweglichkeit des Körpers, sondern bedeutet auch die Aktivität des Publikums, was zu einer „*Individualisierung* [d]er Filmerfahrung“²¹⁴ führt. Rebentisch beschreibt die bewusste physische und mentale Beteiligung des Publikums an der Bedeutungsproduktion als ausschlaggebend für die Installationskunst, da so, im Gegensatz zur traditionellen Malerei, die Trennlinien zwischen Kunstwerk und rezipierendem Subjekt aufgelöst werden:

„Es [das bewegte Bild, Anm.] verteilt sich, über verschiedene Monitore oder Leinwände, erscheint am Boden, über Eck, an der Decke, in der Mitte des Raums, tritt mit bestimmten Gegenständen im Raum in Beziehung, ist klitzeklein oder überwältigend groß.“²¹⁵

Installationen mit ihrem hybriden Charakter stehen im Gegensatz zum klassischen Kinoerlebnis, „weil sich der Betrachter der Installation, anders als der frontal zur Leinwand platzierte Kinobesucher zumeist auch in dieser frei bewegen kann.“²¹⁶ Diese direkte Involvierung des/der Betrachters/Betrachterin ins Kunstgeschehen zerstört die Normen und die Formen der klassischen Gattungen, bei denen der/die Betrachter/in eher als Konsument/in wahrgenommen wurde.

Die Betrachter/innen verwandeln sich durch ihre aktive Teilnahme am Schaffensprozess in Produzent/innen ihrer eigenen, individuellen Erfahrungen. Im Unterschied zum Kino, bei

²¹² Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 18.

²¹³ Ebd. S. 195.

²¹⁴ Ebd. S. 191.

²¹⁵ Ebd. S. 188.

²¹⁶ Ebd. S. 189.

dem die Dauer eines bestimmten Filmes im Vorfeld festgelegt ist, verfügt der/die Besucher/in einer kinematographischen Installation über die Freiheit, den Zeitraum seiner/ihrer Anwesenheit selbst zu bestimmen.²¹⁷ Rebentisch betrachtet diesen Mangel an vorbestimmter Organisation allerdings in manchen Fällen als nachteilig. In Anlehnung an die Untersuchungen von Boris Groys, verbindet die deutsche Philosophin die Freiheit des Publikums zur selbstbestimmten Wahl der Anwesenheitsdauer mit dem Moment der Unsicherheit: „Dennoch und darum geht es mir jetzt, umkreist Groys hier ein wichtiges Moment der Erfahrung kinematographischer Installationen: die Unsicherheit des Betrachters in Bezug [sic!] auf die Dauer des Aufenthalts in ihnen.“²¹⁸ Dieses Moment entsteht vor allem dadurch, dass die Besucher/innen bei einer kinematographischen Installation meistens gleichzeitig auf unterschiedliche Formate treffen, da überall im Raum zeitgleich verschiedene Installationen stattfinden. Die klassische Kino-Tradition beruht hingegen auf einer Leinwand, einem zugewiesenen Sitzplatz und der vorgegebenen Dauer des Films. Im Rahmen der kinematographischen Installation fallen diese drei Hauptkomponenten weg und dem Publikum wird die freie Wahl sowohl über Platzierung des eigenen Körpers, als auch über die Dauer des eigenen Aufenthalts überlassen:

„Gerade mit Blick auf diese Konfrontation erweist sich die kinematographische Installation als Hybrid zwischen bildender Kunst und Kino: Sie ist weder das eine noch das andere, sondern beides zugleich. Nicht nur sieht sich der Betrachter im traditionell für die Raumkünste reservierten White Cube überraschenderweise mit einer Zeitkunst konfrontiert.“²¹⁹

Mit Installationskunst ist also eine Kunst gemeint, die die aktive Beteiligung des Publikums erfordert, um die Idee der Werke zu verwirklichen. Die Arbeit erfolgt durch Interaktion mit dem/der Betrachter/in, dessen/deren Intervention zur Bestimmung des Endergebnisses beiträgt. Hier geht es nicht um die Teilnahme auf intellektueller oder psychologischer Ebene, sondern um körperliche Beteiligung, sei es durch eine bestimmte Situation im Raum, die eine Art Navigation erfordert oder durch bestimmte Aktionen, von denen das „Geschehen“ der Arbeit abhängt. Die Arbeit reagiert auf das Verhalten des/der Betrachters/Betrachterin. Interaktivität ist das Mittel, mit dem Bedeutungen erzeugt werden:

„Installationen lassen sich deshalb nicht adäquat durch Installation shots wiedergeben, weil für ihre Erfahrung die Differenz zum Bild, die dritte Dimension, wesentlich ist. Die einzigen Mittel, die meines Erachtens hier relevante Daten für eine Ästhetik der Installation liefern

²¹⁷ Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 193.

²¹⁸ Ebd. S. 193.

²¹⁹ Ebd. S. 192f.

können, sind diejenigen der Theorie beziehungsweise Kritik selbst. Installationen sind in der Theorie nicht zitierbar wie Gedichte. „²²⁰

Es lässt sich deswegen konkludieren, dass sich die Ästhetik der Installation nicht mehr auf Greenbergs Ästhetik der reinen Kunstgattung bezieht, sondern sich in Anbetracht der ästhetischen Erfahrung, die aus der aktiven Interaktion zwischen Objekt und Subjekt entsteht, von dem daraus resultierten Prozess ableitet:

„In Korrespondenz zu und in Auseinandersetzung mit einigen der bereits vorliegenden Theorien ästhetischer Erfahrung soll ästhetische Erfahrung hier nicht kantisch verstanden werden als Lust des Subjekts an sich selbst (beziehungsweise seinem Vermögen), sondern als ein Prozess [sic!], der sich wesentlich *zwischen* Subjekt und Objekt abspielt.“²²¹

²²⁰ Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 18.

²²¹ Ebd. S. 11f.

9.3. Theatralität, Intermedialität und Ortsspezifität als Charakteristika der kinematographischen Installation

„Warum festschreiben, was sich derart in Bewegung befindet?“²²² So lautet eine der ersten Fragen, die die deutsche Philosophin, Professorin für Philosophie und Ästhetik und Kunstkritikerin Juliane Rebentisch noch in der Einleitung ihres 2003 erschienenen Buches *Ästhetik der Installation* in Bezug auf eine mögliche, vielleicht aber nicht konstruktive²²³ Gattungsbestimmung stellt. Das schließt auch unmittelbar Künstler/innen mit ein. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Künstler/innen immer die waren, die als Erste auf die kulturellen und technologischen Veränderungen ihrer Zeit reagierten und bereits von der Wissenschaft bezeichneten Beginn der technologischen Revolution mit ihren Experimenten in diese Richtung einleiteten. In diesem Sinne ist die Anziehungskraft der technologischen Ausdrucksmittel logisch. In den letzten Jahren ließen sich Kunstwerke betrachten, die ohne Computertechnologien undenkbar gewesen wären, wie etwa interaktive, visuelle Kunstwerke, die von Betrachter/innen selbst beeinflusst werden können, indem sie direkt daran teilnehmen. Zum größten Teil handelt es sich dabei um experimentelle Projekte.

Rebentisch stellt in ihrer ästhetischen Untersuchung der Installationskunst aus diesem Grund den/die Betrachter/Betrachterin in den Vordergrund. In ihrer Ästhetik der Installation nennt sie die drei maßgeblich zentralen Strukturmerkmale der philosophisch-theoretischen Beschäftigung mit Installationskunst: Theatralität, Intermedialität und Ortsspezifität²²⁴, Diese bilden die drei Hauptteile des Buches *Ästhetik der Installation*. Hinsichtlich der im vorliegenden Kapitel festgestellten Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Begriffen Intermedialität und Hybridisierung, sowie der theoretischen Betrachtung der kinematographischen Installation als offene Kunstform, lässt sich feststellen, dass durch ihre Zeit-, Ort-, und Formatunabhängigkeit die Installation als eine hybride Kunstform betrachtet werden kann. Aufgrund ihrer Mehrdimensionalität und Vielschichtigkeit kann sie zusätzlich auch deswegen als intermedial bezeichnet werden, weil sie einerseits mehrerer Formate miteinander verbindet (Hybridisierung), andererseits aber auch innerhalb der einzelnen Formate, also „dazwischen“ stattfindet (Intermedialität). Mit künstlerischer Installation ist die Transformation eines Raums gemeint, indem zwei

²²² Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 7.

²²³ Vgl. Ebd. S. 7.

²²⁴ Vgl. Ebd. S. 18.

oder mehr materielle Objekte mit einer konzeptuellen Verbindung zwischen sich positioniert werden. Der Raum ist in diesen Fällen ein eigenständiges Element und oft der Ausgangspunkt für die Arbeit. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Installationen und klassischen Skulpturen und Kunstobjekten, da letztere im Allgemeinen unabhängig voneinander und von ihrem Platz im Raum existieren. Die Kunstform der Installation lässt sich über das Material, über das Format und über den Raum definieren, da die Körper der Rezipient/innen durch die Begegnung und das Zusammenspiel mit der Form und dem Material, sowie der Bewegungsfreiheit im Raum zu einem Bestandteil des Kunstgeschehens werden.²²⁵ Der Raum verwandelt sich durch die Bewegungsfreiheit der Rezipierenden in einen Zwischenraum, welcher nur in Verbindung mit den Körpern der Rezipient/innen realisierbar und denkbar ist, da dieser Zwischenraum ausschließlich für die Rezipient/innen reserviert ist.²²⁶ Durch diese vielen verschiedenen Ebenen von Interaktionen und Vermischungen entsteht die Performativität der Installation.²²⁷ Die physische Präsenz der Rezipient/innen ergänzt die Struktur der Installation, erweitert den klassischen Kino-Begriff und verwandelt sich in das wichtigste und ausschlaggebendste Merkmal für den hybriden, aber gleichzeitig unabhängigen Charakter der Kunstform selbst:

„Autonom ist die Kunst nicht, weil sie auf diese oder jene Weise verfaßt ist, sondern weil sie einer Erfahrung stattgibt, die sich aufgrund der spezifischen Struktur der Beziehung zwischen ihrem Subjekt und ihrem Objekt von den Sphären der praktischen und der theoretischen Vernunft unterscheidet.“²²⁸

²²⁵ Vgl. Flach, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstitutionen*, S. 77.

²²⁶ Vgl. Ebd. S. 161.

²²⁷ Vgl. Caduff, Corina, „Die Künste im Gespräch: Intermedialität“, in: *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, hg. v. Caduff Corina/ Sabine Gebhardt Fink et.al., München [u.a.]: Fink 2007, S. 91-117, hier S. 99f.

²²⁸ Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 12.

10. Die Aufhebung der Trennlinie zwischen Leben und Kunst am Beispiel von Christos Landschaftskunst und seinen Installationen

Durch die Verwendung verschiedener, scheinbar unbrauchbarer Gegenstände ähneln die Werke Christos jenen der Neuen Realisten, die zur gleichen Zeit wie er künstlerisch aktiv waren.²²⁹ Christo geht aber einen Schritt weiter als sie, indem er seine Projekte in der Öffentlichkeit bzw. direkt in der Landschaft platziert und für das Publikum begehbar macht. Durch diese Verbindung zur Natur können seine wichtigsten Projekte auch der Kunstgattung Land-Art zugeordnet werden. Wurden Werke der klassischen Kunstgattungen Malerei, Skulptur und Grafik noch an einem fixen Platz innerhalb des Raums einer Galerie platziert, so erstreckt sich der Blick der in den 70er Jahren in den USA entstandenen Formen der Landschaftskunst bis in den Himmel, ins Wasser und in die Wüste.²³⁰ Diese radikale Veränderung sowohl der Form als auch der maßgeblichen Strukturen der Landschaftskunst weist jedoch nicht auf ein Ende der Kunst hin, sondern es geht vielmehr „um die anlässlich von bestimmten künstlichen Landschaften gemachte Entdeckung neuer Herausforderungen an die Kunst; nämlich nicht mehr bildhaft, sondern situativ, landschaftsartig zu funktionieren.“²³¹ Durch die veränderte Platzierung der Kunstwerke im Raum ergibt sich die Frage nach der Veränderung der Rolle und der Rezeption des Publikums, das nun Bewegungsfreiheit und freien Zugang zum Kunstwerk besitzt. Denn es erhält unbegrenzten Zugang zum und ins Kunstwerk, kann mit und im Raum agieren und verwandelt sich dadurch zu einem Bestandteil des Kunstwerks, indem es eigene Erfahrungen durch die eigene Interpretation einbringt.²³²

Durch Christos Verhüllungen und Verpackungen im urbanen Raum oder in der Natur entstehen so neue visuelle Akzente. Das Kunstwerk überschreitet die Grenzen der geschlossenen Räume von Galerien und Museen und findet in der realen Welt statt, mit der er sich gleichzeitig auseinandersetzt. Einerseits verlässt das Kunstwerk so den konventionellen Ausstellungsort Museum, andererseits involviert es das Publikum als aktiven Teilnehmer ins Kunstgeschehen und schafft Platz für alle; unabhängig von Herkunft, sozialer Schicht, Beruf oder gesellschaftlichem Status. Kunst wird für jede/n zugänglich gemacht:

²²⁹ Vgl. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 16.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 355.

²³¹ Rebentisch, Juliane „Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die etisch-ästhetischen Folgen“, in: *Performativität und Praxis*, hg. v. Jens Kertscher/ Dieter Mersch, München: Fink 2003, S. 113-141, hier S. 132.

²³² Vgl. Huber, Hans Dieter, *Kunst als soziale Konstruktion*, München: Fink 2007, S. 94.

„Wenn auch die Feststellung richtig ist, dass Christo und Jeanne-Claude einige der L’art pour l’art Überzeugungen teilen, so muss doch vor allem auch betont werden, dass es ihnen ausdrücklich darum geht, möglichst viele Menschen aus allen Schichten in ihre Projekte einzubeziehen und ihnen ein ästhetisches Erlebnis zu ermöglichen.“²³³

Durch den Ortswechsel des Kunstwerks in Freie entstehen sowohl neue Subjekt-Objekt-Verhältnisse als auch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten. Dieser offene, unbegrenzte Zugang zum Kunstwerk, an dessen Schaffensprozess direkt teilgenommen werden kann, bricht mit den traditionellen Erwartungshaltungen des passiven Publikums, das weder physisch noch verbal integriert wird. Durch das Einbeziehen von Kunst in öffentlichen Räumen lässt sich zusätzlich der Aspekt der Verbindung, die öffentliche Räume anbieten, hervorheben: „Freiräume prägen das soziale Miteinander und fördern die Integration unterschiedlicher Lebenswelten.“²³⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass durch das Verlassen fixer Ausstellungsräume das physische Engagement und die aktive Beteiligung des Publikums am Kunstprozess gefördert wird. Außerdem wird zum gemeinsamen Austausch von Gefühlen und Emotionen eingeladen, die während des Kunstprozesses aufkommen. Es entsteht ein gemeinsames Erlebnis, zu dem nicht nur das Publikum, alle am Schaffensprozess teilnehmenden Personen und Institutionen beitragen:

„His aesthetics, as he repeatedly defined them, encompassed ,everything involved in the process – the workers, the politics, the negotiations, the construction difficulty, the dealing with hundreds of people.’ The actual end product – the wrapped bridge or running fence was the culmination of this process and just as ephemeral. With his interest in intangibles and process, Christo was like many other conceptual artists of the ‘60s and ‘70s.“²³⁵

Die Theatralität, die Ortsspezifität und die Bewegungsfreiheit²³⁶ sind, wie schon im vorigen Kapitel besprochen, zentrale Bestandteile der Installationen. Die Ortsspezifität lässt sich als die entscheidendste Grundlage der Ästhetik der Installation betrachten, da durch die Platzierung der Kunst in öffentlichen Raum einerseits die Theatralität und andererseits die Bewegungsfreiheit erst ermöglicht wird:

²³³ Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, S. 24.

²³⁴ Heitele, Bernhard/Carl Zilich, „Wie findet Freiraum Stadt? Baukulturelle Ansprüche an öffentliche Räume“, in: *Wie findet Freiraum Stadt? Fakten, Positionen, Beispiele*, hg. v. Michael Braum/ Thies Schröder, Basel: Birkhäuser 2010, S. 16-23, hier S. 17.

²³⁵ Kimmelman, Michael, „Christo’s Billowy Visions, Fleeting but unforgettable“, in: *The New York Times*, 03.06.2020, <https://www.nytimes.com/2020/06/01/arts/design/christo-appraisal-gates.html>, 23.10.2020.

²³⁶ Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 18.

„Kunst soll Welt und Wirklichkeit verfügbar und vor allem die soziale Wirklichkeit disponibel machen; sie soll zumindest die unmittelbare Erfahrbarkeit von Welt gewährleisten. Kunst ist durch das Material nicht Repräsentation von Wirklichkeit, sondern selbst Wirklichkeit.“²³⁷

Da Installationen der Landschaftskunst keiner Galerie, keinem Museum und auch sonst keiner Institution gehören, sind sie unbegrenzt zugänglich. Durch ihre zeitliche Begrenztheit lassen sie sich als „temporär“ beschreiben, was Teil ihres unwiederholbaren Charakters ausmacht:

„Die sich Ende der 1960er Jahre in den USA formierende Land Art war in ihrem Versuch, den Vermarktungsmechanismen des Kunstbetriebs, seiner Inbesitznahme des künstlerischen Werks und den institutionellen Zugangsbeschränkungen zu entkommen, von besonderer Radikalität gekennzeichnet.“²³⁸

Christos Landschaftsprojekte und Installationen setzen sich mit Besitztum und Kapitalismus auseinander. Durch die Unwiederholbarkeit und die Flüchtigkeit seiner Kunstprojekte kann diese niemand in Besitz nehmen, weil sie nach einem befristeten Zeitraum wieder vergehen. Dadurch, dass sich die Land-Art laut Marco Paulo als „[...] eine Mischung von Material, Materie und der Begegnung auf einem natürlichen Abenteuerspiel mit der Natur“²³⁹ bezeichnen lässt, wird der Raum nicht mehr als nur ein statischer Ausstellungsort von Objekten betrachtet, sondern es wird die direkte Interaktion mit dem Raum vorausgesetzt: „Dabei handelte es sich nicht mehr um Objekte, sondern um ortsspezifische, teilweise großflächige Eingriffe in landschaftliche Gebiete.“²⁴⁰ Die Landschaftskunst bricht also durch ihre Positionierung im freien Raum und der daraus resultierende Mobilität der Betrachter/innen mit den Regeln der traditionellen Kunst, die keine physische Bewegung von Seiten des Publikums voraussetzt. Gleichzeitig setzen sich diese Installationen mit den Formen und Prozessen der Natur auseinander, wodurch Bezüge zu Ritualen und allen damit verbundenen Bräuchen und Traditionen entstehen.

²³⁷ Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd. 2, S. 188.

²³⁸ Nisters, Theresa, *Die fiktive Institution als ästhetische Strategie. Gerard Gasiorowskis »Academie Worosis Kiga« im Kontext*, Bielefeld: Transcript 2019, S. 143.

²³⁹ Paulo, Marco, *Land-art: Vergängliche Kunst in und mit der Natur*, Norderstedt: BoD Publishing 2018, S. 3.

²⁴⁰ Nisters, *Die fiktive Institution als ästhetische Strategie. Gerard Gasiorowskis »Academie Worosis Kiga« im zeitgenössischen Kontext*, S. 143.

11. Fazit

„But there's also great humility in my works. Do you know that I don't have any artworks that exist? They all go away when they're finished. Only the sketches are left, giving my works an almost legendary character. I think it takes much greater courage to create things to be gone than to create things that will remain.“²⁴¹

Diese Aussage Christos fasst noch einmal die Intention zusammen, die hinter seinen Kunstprojekten steht: Werke zu erschaffen, die das Publikum aktiv einbinden und gleichzeitig zeitlich limitiert sind. Zweck der vorliegenden Masterarbeit ist es nachzuweisen, wie der aus Bulgarien stammende Künstler Hristo Vladimirov Javacheff mit seinen Verhüllungs- und Verpackungsprojekten *Die verhüllte Kunsthalle*, *Der verhüllte Reichstag*, *Der verhüllte Pont Neuf*, *The London Mastaba* und *The Floating Piers*, die Trennlinie zwischen Leben und Kunst aufhebt.

Wie schon am Titel der Arbeit zu erkennen, kann der Künstler Christo als Verwandler beschrieben werden. Das äußert sich einerseits in der Form-, Struktur-, Kontext-, oder Zweckänderung von Alltagsgegenständen und deren Erklärung zu Kunstwerken, wie das zum Beispiel bei den Ölfässern und Flaschen zu Beginn seiner Künstlerkarriere der Fall ist, andererseits durch die Verpackung und Verhüllung von historisch-architektonischen Gebäuden und Landschaftsräumen mit unterschiedlichen Stoffen, was in direkten Verbindung mit alchemistischen Prozessen und deren Grundidee der Formänderung steht.

Christos Kunstschaffen lässt sich aufgrund seiner unmittelbaren Verbindung zu den vier Elementen Wasser, Erde, Feuer (symbolisiert durch die Sonne) und Luft der Kunstgattung Land-Art zuordnen, wie am Beispiel der Installation *The Floating Piers* anschaulicht wird, durch das dem Publikum ermöglicht wurde, sich unter freiem Himmel und außerhalb von sterilen Galerien oder Museen über das Meer zu bewegen. Auch bei der temporären Skulptur *The London Mastaba* sind die vier Naturelemente sehr stark präsent. Durch die körperliche und geistige Involvierung und die aktive Beteiligung des Publikums überschreitet Christo die Grenzen der klassischen Ausstellung, bei der das Publikum die Rolle eines passiven Betrachters einnimmt.

²⁴¹ Weisman, Steven R, „Christo's Intercontinental Umbrella Project“, in: *The New York Times*, 13.11.1990, <https://www.nytimes.com/1990/11/13/arts/christo-s-intercontinental-umbrella-project.html>, 17.10.2020.

Durch die körperliche Involvierung des Publikums lässt sich Christos Kunstschaffen auch allgemein der Aktionskunst zuordnen, weil die wichtigsten Merkmale dieser Kunstrichtung – die Einbeziehung des Alltags in die Kunst, die Freiheit der Organisation und Auswahl des Formats, die aktive Teilnahme des Publikums, die räumliche und zeitliche Ungebundenheit – bei Christos Verhüllungs- und Verpackungsprojekten *Die verhüllte Kunsthalle*, *Der verhüllte Reichstag* und *The Floating Piers* anzutreffen sind. Dadurch verändern sich unmittelbar die Objekt-Subjekt-Verhältnisse, was zu einer radikalen Veränderung des Kunstverständnisses im Allgemeinen führt, was wiederum erlaubt, Christos Projekte in Anlehnung an Umberto Eco als offene Kunstwerke zu charakterisieren, da sie dem Publikum freie Interpretationen erlauben.

In Anbetracht der Tatsache, dass Publikum und Künstler körperlich involviert sind, lassen sich Christos Kunstwerke nach Erika Fischer-Lichtes Ausführungen zur Ästhetik des Performativen als performativ beschreiben. Gemäß Irina O. Rajewskys Begriffsbestimmung der Intermedialität verfügen Christos Installationen auch über einen intermedialen Charakter, wie man etwa am *Verhüllten Reichstag* erkennen kann. Das schon existierende Gebäude des Berliner Reichstags wurde mithilfe der Verhüllung in ein Kunstwerk verwandelt, wodurch eine Verbindung zur Geschichte Deutschlands hergestellt wurde. Durch diese Herstellung kontextueller Bezüge, sowie dadurch, dass das Publikum direkt am Kunstgeschehen teilnimmt und über die Freiheit verfügt, sich unabhängig von Zeit und Raum zu bewegen und den Zeitraum seiner Anwesenheit selbst zu bestimmen, werden die drei wichtigsten Bestandteile der Ästhetik der Installation nach Juliane Rebentisch – Theatralität, Intermedialität und Ortsspezifität – am Beispiel der bereits erwähnten Projekte Christos ansichtig.

In Anbetracht des im Vorfeld bestimmten limitierten Zeitraums der Verfügbarkeit von Christos Kunstwerken lässt sich sein Kunstschaffen als vergänglich und unwiederholbar beschreiben. Dadurch, dass seine Projekte nur vor Ort und nur eine bestimmte Zeit lang für das Publikum verfügbar sind, bevor sie wieder abgebaut werden, lässt sich neben der Vergänglichkeit auch die Einzigartigkeit der Projekte feststellen. Dadurch, dass die Installationen nicht erwerbbar sind und im Sinne von Walter Benjamins Begriff der Aura auch nicht technisch reproduziert werden können, wird ihre Einzigartigkeit noch verstärkt.

Meiner Meinung nach hat es der bulgarische Verpackungs- und Verhüllungskünstler Christo durch seine offenen und begehbaren Kunstformen und durch die Vergänglichkeit

seiner Landschaftsprojekte und Installationen geschafft, die Trennlinie zwischen Leben und Kunst aufzuheben.

12. Quellenverzeichnis

12.1. Literaturverzeichnis

- Altmann, Elisabeth, „Die Reichstagsverhüllung: Eine mißglückte Allegorie“, in: *Kunst, Symbolik und Politik: Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, hg.v. Ansgar Klein/ Ingo Braun et.al., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 43-49.
- Arandelovic, Biljana, *Public Art and Urban Memorials in Berlin*, Berlin: Springer 2018.
- Baal-Teshuva, Jakob, *Christo and Jeanne-Claude*, unter Mitw. v. Wolfgang Volz, Köln: Taschen 2011, (Orig.: *Christo and Jeanne-Claude*, Köln/New York: Taschen 2001).
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Bd. I -2: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schwepenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹1974, S. 435-467.
- Berg, Ronald (Hg.), *Die Ikone des Realen zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink 2001.
- Bergmeier, Horst, *Dada-Zürich. Ästhetische Theorie der historischen Avantgarde*, Bd.2: *Zäsuren. Müller. Der souveräne Mensch*, hg. v. Claudia Öhlschläger, Göttingen: V&R Unipress ¹2011.
- Bertram, Georg W., „Ästhetik der Offenheit“, in: *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, hg. v. Tom Kindt/ Hans-Harald Müller, München: Fink 2000, S. 109-134.
- Bourdon, David, *Christo*, Minnesota: H. N. Abrams 1972.
- Brodskaja, Nathalia, *Surrealismus. Die Geschichte einer Revolution*, unter Mitw. v. Klaus H. Carl, New York: Parkstone International 2015.
- Brüns, Elke, *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*, Paderborn: Fink 2006.
- Caduff, Corina, „Die Künste im Gespräch: Intermedialität“, in: *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, hg. v. Corina Caduff/ Sabine Gebhardt Fink et.al., München [u.a.]: Fink 2007, S. 91-117.
- Dewey, John, *Kunst als Erfahrung*, übers. aus dem Engl. v. Christa Velten/ Dieter Sulzer et. al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, (Orig.: *Dewey, John, Art as Experience*, New York: Capricorn 1958).
- Dvoryanov, Orlin, *Einführung in die unkonventionellen Formen*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, Sofia: Simolini 2010.

- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, übers. aus dem Italienischen v. Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, (Orig.: Eco, Umberto, *Opera aperta*, Mailand: Casa Ed. Valentino Bompiani, 1962, 1967).
- Eimert, Dorothea, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, unter Mitw. v. Klaus H. Carl, New York: Parkstone International 2010.
- Emden, Christian, *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München: Fink 2006.
- Finkelde, Dominik, *Benjamin liest Proust. Mimesislehre -Sprachtheorie – Poetologie*, München: Fink 2003.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 12004.
- Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/ Robert Sollich et.al., München: Fink 2006, S. 21-42.
- Flach, Sabine, »Körper-Szenarien« *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Kunstinstallationen*, München: Fink 2003.
- Gelfert, Hans-Dieter, *Im Garten der Kunst. Versuch einer empirischen Ästhetik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Gysi, Gregor, „Ein Atemzug: Denk mal“, in: *Kunst, Symbolik und Politik: Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, hg.v. Ansgar Klein, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 50-52.
- Heitele, Bernhard/Carl Zilich, „Wie findet Freiraum Stadt? Baukulturelle Ansprüche an öffentliche Räume“, in: *Wie findet Freiraum Stadt? Fakten, Positionen, Beispiele*, hg. v. Michael Braum/ Thies Schröder, Basel: Birkhäuser 2010, S. 16-23.
- Hieber, Lutz (Hg.), *Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt*, Wiesbaden: Springer 2015.
- Hopkins, David (Hg.), *Neo-Avant-Garde*, unter Mitw. v. Anna Katharina Schaffner, Amsterdam/ New York: Rodopi 2006.
- Huber, Hans Dieter, *Kunst als soziale Konstruktion*, München: Fink 2007.
- Hülsenbeck, Richard (Hg.), *DADA Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, Berlin: Erich Reiss 1962.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press 2003.
- Irrgang, Bernhard (Hg.), *Philosophie der Technik*, Bd. 3: Bernhard Irrgang, *Technischer Fortschritt. Legitimitätsprobleme innovativer Technik*, Paderborn/München [u.a.]: Schöningh 2002.

- Jahrhaus, Oliver, *Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, Bd. 2: *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*, hg. v. Michael Backes/ Thomas Dreher et. al., München: Fink 2001.
- Kampmann, Sabine (Hg.), *Künstler sein: systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München: Fink 2006.
- Kiwitz, Peter, *Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer kritischen Theorie des sozialen Lebens*, München: Fink 1986.
- Klinger, Cornelia, „Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transformation einer Idee im 20. Jahrhundert: vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 211-247.
- Klinger, Cornelia/ Müller-Funk, Wolfgang, „Einleitung“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 9-24.
- Kramer, Andreas „Versuch zur Freiheit?‘ Carl Einsteins Verhältnis zu Dada“, in: *Die visuelle Wende der Moderne Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Klaus H. Kiefer, München: Fink 2003, S. 163-180.
- Lohs, Cornelia, *111 Orte in Bern, die man gesehen haben muss: Reiseführer*, Köln: Emons 2015.
- Makropoulus, Michael, *Theorie der Massenkultur*, München: Fink 2008.
- Mathy, Dietrich, „Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*, hg. v. Hans Joachim Piechotta/ Ralph-Rainer Wuthenow et. al., Opladen: Westdeutscher 1994, S. 79-88.
- Mayer, Petra Maria, „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss“, in: *Performance im medialen Wandel*, hg. v. Petra Maria Mayer, München: Fink 2006, S. 35-77.
- Meyer zu Schlochtern, Josef (Hg.), *Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen*, Paderborn/München [u.a.]: Schöningh 2007.
- Moser, Anita, *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, unter Mitw. v. Catharina Scharf, Bielefeld: Transcript 2011.
- Müller, Michael, „Avantgarde, Subjekt und Massenkultur“, in: *Das Jahrhundert der Avantgarden*, hg. v. Cornelia Klinger/ Wolfgang Müller-Funk, München: Fink 2004, S. 171-180.
- Nisters, Theresa, *Die fiktive Institution als ästhetische Strategie. Gerard Gasiorowskis »Academie Worosis Kiga« im zeitgenössischen Kontext*, Bielefeld: Transcript 2019.

- Ochsner, Beate, „Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung“, in: Andy Blättler/Doris Gassert et. al. (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, Bielefeld: transcript 2010, S. 41-60.
- Oster-Stierle, Patricia, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München: Fink 2002.
- Papenbrock, Martin, „Happening, Fluxus, Performance Aktionskünste in den 1960er Jahren“, in: *1968: Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke/ Joachim Scharloth, Stuttgart: Springer 2007, S. 137-149.
- Paulo, Marco, *Land-art: Vergängliche Kunst in und mit der Natur*, Norderstedt: BoD Publishing 2018.
- Peters, Maria, *Blick, Wort, Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther*, München: Fink 1996.
- Priesner, Claus, *Geschichte der Alchemie*, München: CH. Beck 2011.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002.
- Rebentisch, Juliane „Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die etisch-ästhetischen Folgen“, in: *Performativität und Praxis*, hg. v. Jens Kertscher/ Dieter Mersch, München: Fink 2003, S. 113-141.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2015.
- Reck, Hans Ulrich, „Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorie“, in: *Bild und Reflexion Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hg. v. Birgit Recki/ Lambert Wiesing, München: Fink 1997, S. 307-348.
- Scheer, Thorsten (Hg.), *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München: Fink 1992.
- Schneider, Irmela, „Von der Vielsprachigkeit zur »Kunst der Hybridation« Diskurse des Hybriden“, in: *Hybridkultur. Medien. Netze. Künste*, hg. v. Irmela Schneider/ Christian W. Thomsen, Köln: Wienand 1997, S. 13-66.
- Spielmann, Yvonne (Hg.), *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München: Fink 1998.
- Steiner, Theo, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München: Fink 2006.
- Tzara, Tristan, „Manifest DADA 1918*“, in: *DADA Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*, hg. v. Richard Hülsenbeck, Berlin: Erich Reiss 1962, S. 116-131.

Van den Berg, Hubert/ Fähnders, Walter, „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert - Einleitung“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hg. v. Hubert van den Berg/ Walter Fähnders, Stuttgart: J.B. Metzler 2009, S. 1-19.

12.2. Internetquellen

- Baumann, Jeanette, „Verhüllungskünstler Christo: Sein Leben und seine Werke“, in: *G-Pulse*, 04.06.2020: <https://g-pulse.de/christo>, 20.10.2020.
- Broyer, Raina, „Wieso hat Christo Bulgarien verlassen?“, in: *Deutsche Welle*, 13.06.2020, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova: <https://www.dw.com/bg/защо-кристо-напусна-българия/a-53793968>, 30.08.2020.
- Dezeen, „Christo interview: Every interpretation of my work is legitimate“, R.: Dezeen, 16.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ck6eVyQfJgs>, 15.09.2020.
- Dezeen, „Christo Interview: London Mastaba floating installation“, R.: Dezeen, 08.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=P2vno5rLldE&t=219s>, 20.09.2020.
- Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kapitalismus>, 30.09.2020.
- Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Verwandlung>, 02.10.2020.
- Gryczke, Robert, „The Floating Piers, Einmal übers Wasser gehen“, in: *G-Pulse*, 21.06.2016, <https://g-pulse.de/floating-piers-christo>, 09.10.2020.
- Javacheff, Christo V., „Wrapped Kunsthalle“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-kunsthalle?view=info>, 02.10.2020.
- Javacheff, Christo V., „The Floating Piers“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers?view=info>, 20.10.2020.
- Javacheff, Christo V., „The London Mastaba“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-london-mastaba>, 02.10.2020.
- Javacheff, Christo V., „The Pont Neuf Wrapped“, in: *ChristoJeanneClaude*, <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped?view=info>, 20.10.2020.
- Kimmelman, Michael, „Christo’s Billowy Visions, Fleeting but unforgettable“, in: *The New York Times*, 03.06.2020, <https://www.nytimes.com/2020/06/01/arts/design/christo-appraisal-gates.html>, 23.10.2020.
- Kolp, Othmar, „Natur und Kunst verbindet“, in: *meinbezirk*, 08.07.2016, https://www.meinbezirk.at/landeck/c-lokales/natur-und-kunst-verbindet_pic7344232_a1794299, 20.10.2020.
- Mag. Dr.in Bruckner, Franziska, 14.03.2017: „UE „Medienübergänge. Filmische Aspekte in der Bildenden Kunst“ Folien Einheit 2 14.03.2017, https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/3070436/mod_resource/content/0/Folien%20Einheit%202%2014.3.2017%20.pdf, 01.10.2020, S. 2-3.

O.A., „Ich habe den Reichstag wegen Georgi Dimitrov verpackt. Zu arbeiten ist die größte Freiheit, die ich habe“, in: *Ploshtad Slaveikov*, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, 19.07.2014, <https://www.ploshtadslaveikov.com/kristo-opakovah-rajhstagaradi-geo/>, 30.08.2020.

O.A., „Verhüllungskünstler Christo ‚Ich will echten Wind und echte Angst‘“, in: *Kleine Zeitung*, 06.04.2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/5608376/Verhuellungskuenstler-Christo_ich-will-echten-Wind-und-echte-Angst, 10.03.2020.

O.A., „Verpackungskünstler Christo mit 84 Jahren in New York gestorben“, in: *APA NÖN.at*, 01.06.2020, <https://www.noen.at/in-ausland/verpackungskuenstler-christo-mit-84-jahren-in-new-york-gestorben-bildende-kunst-kunst-kultur-usa-208235537>, 20.10.2020.

Rose, Barbara, „Christo“, in: *Interview Magazine*, 10.03.2014, <https://www.interviewmagazine.com/art/christo>, 16.09.2020.

Stoilova, Rumina, „Ausstellungen“, *Rumina Stoilova*, <http://ruminastoilova.wordpress.com>, 19.10.2020.

Stoilova, Rumina, *Ruminasart*, <https://www.instagram.com/ruminasart/>, 19.10.2020.

Televisia Evropa, „Walking on Water – der Film über Christo Yavacheff eröffnet Sofia Film Fest“, R.: Televisia Evropa, übers. aus dem Bulgarischen v. Rumina Stoilova, 06.03.2019, https://www.youtube.com/watch?v=tcBGZOM3PX4&feature=emb_title, 17.10.2020.

Wilson, Wiliam, „Christos’s Pont Neuf Project in curious Paris - it’s a wrap“, in: *LA Times*, 24.09.1985, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-09-24-ca-18784-story.html>, 17.10.2020.

Weisman, Steven R, „Christo’s Intercontinental Umbrella Project“, in: *The New York Times*, 13.11.1990, <https://www.nytimes.com/1990/11/13/arts/christo-s-intercontinental-umbrella-project.html>, 17.10.2020.

12.3. Filmographie

Walking on Water, R: Andrey Paounov, IT 2018.

13. Abstracts (Deutsch/Englisch)

Im gegenwärtigen digitalen Zeitalter haben sich das Internet und die digitalen Technologien in einen unverzichtbaren Bestandteil des Alltags der Menschen verwandelt. In der Zeit des Niedergangs des Haptischen und der Vorherrschaft des Digitalen lässt sich die Frage stellen, ob analoge Kunst unter dem Einfluss des technischen Fortschritts verloren gehen wird.

Die Hauptfigur der vorliegenden Masterarbeit, der Verhüllungskünstler Christo, beschreibt das Internet als eine illusionäre Realität, wo die echten Dinge, die echten Gefühle, die echten Emotionen unauffindbar sind. Seine umstrittene Zuordnung zu den Neuen Realisten, die Einbeziehung des Alltags in die Kunst und die Vergänglichkeit der Kunst stehen im Zentrum der vorliegenden Masterarbeit. Christo hat durch sein Kunstschaffen ein neues Kapitel in der Kunstgeschichte aufgeschlagen, da er nicht nur die Form, sondern auch den ursprünglichen Zweck der traditionellen bildenden Kunst umgestaltet hat. Mit seinem Kunstschaffen entwickelt er das Konzept des Neuen Realismus einen Schritt weiter, indem er seine Installationen begehrbar und das Publikum zu aktiv Mitgestaltenden des Schöpfungsprozesses gemacht hat.

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, aufzuzeigen, wie Christo durch seine Kunst die Trennlinie zwischen Leben und Kunst aufhebt. Es geht ihm darum, die indirekte Kommunikation zwischen Publikum und Kunstwerk zu überwinden und in direkte Kommunikation umzuwandeln. Christos wichtigste Kunstprojekte und Installationen lassen sich nicht nur einer einzigen Kunstgattung zuordnen, weshalb die Historisierung und Begriffsbestimmung der radikalsten Kunstformen ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – darunter die Aktionskunst, das Happening, der Fluxus, das Environment, die Land-Art und die kinematographische Installation – vorgenommen werden soll. Um die zentralsten Werke des Künstlers – *Die verhüllte Kunsthalle*, *Der verhüllte Reichstag*, *Der verhüllte Pont Neuf*, *The London Mastaba* und *The Floating Piers* – zu untersuchen, werden neben einer allgemeinen systematischen Literaturrecherche einige theoretische Konzepte besonders herangezogen: die Ästhetik des Performativen von Erika Fischer-Lichte, die Erweiterung des Kunstbegriffs von Anita Moser, die Aura von Walter Benjamin, die Kunstwerke in Bewegung von Umberto Eco, die Ästhetik der kinematographischen Installation von Juliane Rebentisch und die Intermedialität von Irina Rajewsky.

In the current digital age, the Internet and the digital technologies have become an inseparable part of people's everyday lives. In the era of the downfall of the haptics and the predominance of the digitization, the question could be asked whether analog art will get lost under the influence of the technical progress.

The main character of this master's thesis, the wrapping artist Christo, describes the Internet as an illusionary reality, where real things, real feelings, real emotions cannot be found. His controversial assignment to the New Realists, the inclusion of everyday life in art and the impermanence of the art are building the aim of this master's thesis. Christo has opened a new chapter in art history through his art, as he has not only redesigned the form, but also the original purpose of traditional visual arts. With his artistic work, he developed the concept of New Realism a step further by making his installations accessible and making the audience actively involved in the creation process. The aim of the present master's thesis is to show how Christo removes the dividing line between life and art through his art. His aim is to overcome the indirect communication between the audience and the work of art and to transform it into direct communication.

Christo's most important art projects and installations cannot be assigned to a single genre, which is why the historicization and definition of the most radical art forms from the second half of the twentieth century - including action art, happening, fluxus, environment, land art and cinematographic installation - have to be done. In order to examine the artist's most central works - *Wrapped Kunsthalle*, *Wrapped Reichstag*, *The Pont Neuf Wrapped*, *The London Mastaba* and *The Floating Piers* - in addition to a general systematic literature research, a number of theoretical concepts are particularly drawn on the aesthetics of the performative by Erika Fischer-Lichte, the expansion of the art term by Anita Moser, the aura of Walter Benjamin, the works of art in motion by Umberto Eco, the aesthetics of the cinematographic installation by Juliane Rebentisch and the intermediality of Irina Rajewsky.