



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Michael Asher – Werke 1979-2007“

Verfasserin

Mag.rer.soc.oec. Elisabeth Fritz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Vorwort

Während meiner Mitarbeit in der Generali Foundation in Wien hatte ich die Freude den amerikanischen Künstler Michael Asher im Rahmen einer geplanten Ausstellung im Juli 2005 persönlich kennenzulernen. Nach umfassenden Recherchen wurde das Projekt vorerst nicht verwirklicht, umso mehr freue ich mich, dass ich das gesammelte Material, die in Gesprächen und im Briefwechsel mit dem Künstler gewonnenen Erfahrungen, sowie meine intensive Beschäftigung mit der Literatur zur Kunst von Michael Asher in der vorliegenden Diplomarbeit umsetzen konnte.

Ich möchte allen Personen, die mich in meinem Studium und bei der Erstellung dieser Diplomarbeit unterstützt haben, danken. Darunter im Besonderen:

- Michael Asher, dessen präzise und durchdachte Vorgehensweise bei der künstlerischen Arbeit und in Gesprächen mich fasziniert und erfreut hat.
- dem Team der Generali Foundation, wo eine genaue und wissenschaftliche Arbeitsweise stets gefördert wird.
- Jon Hendricks, der mir nach einem interessanten Gespräch wertvolle Dokumente aus dem Archiv „The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit“ zur Verfügung gestellt hat.
- Prof. Bach, an dessen Vorlesungen, Seminaren, Exkursionen und Privatissimum für Kunsttheorie ich während meines gesamten Studiums mit Begeisterung teilgenommen habe und der mich begleitet, inspiriert und immer aufs Neue herausgefordert hat.
- Meinen Freundinnen und Freunden, meinem Partner Florian, meiner Schwester Birgit und meinen Eltern, die mich in all meinen Vorhaben mit viel Liebe unterstützen und bekräftigen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Michael Asher im Art Institute of Chicago (1979).....	1
2. Begriffliche Klärung, historische Einbettung und theoretischer Rahmen...7	
2.1. Institutionskritik, Ortsspezifität und „Situational Aesthetics“.....	7
2.2. Benjamin Buchloh: Radikale Negativität im Schaffen Michael Ashers.....	16
2.3. Kritik des Adornitischen Modells: Michael Asher als Akteur im „kulturellen Feld“ nach Pierre Bourdieu.....	22
3. Michael Ashers Arbeiten der 1980er Jahre.....	30
3.1. Additive Verfahren und Integration externer Fragmente: „Sign in the Park“ (1981).....	30
3.2. Betrachteradressierung, Bezeichnung und Benennung: „The 74 th American Exhibition“ (1982); „The Michael Asher Lobby“ (1983-1985).....	37
3.3. Vermittlung sozio-politischer Inhalte – Objekte als Informationsmedien: „D&S“ (1989); Le Nouveau Musée, Vielleurbanne (1991).....	45
4. Michael Ashers Arbeiten der 1990er Jahre.....	57
4.1. Produktion, Reproduktion und Distribution von Bedeutung und Wissen...57	
4.2. Akademie und Universität: „Vocation/Vacation“ (1981); The Renaissance Society, Chicago (1990).....	58
4.3. Die Bibliothek: Centre Georges Pompidou, Paris (1991).....	67
4.4. Das Archiv: Palais des Beaux-Arts, Brüssel (1992).....	71
4.5. Sammeln und Katalogisieren: „The Museum as Muse“ (1999).....	78
5. Schluss: Ready-made, Allegorie, Topologie und Selbsthistorisierung im Werk von Michael Asher.....	86
ANHANG	
Ausstellungsverzeichnis Michael Asher.....	97
Bibliografie.....	103
Abbildungsnachweis.....	119
Abbildungen.....	120
Dokumente.....	164
Zusammenfassung/Abstract.....	166
Curriculum Vitae.....	171

1. Einleitung: Michael Asher im Art Institute of Chicago, 1979

“[...] a shift in the way I structured elements became clear. It resulted in the use of elements for their iconic and iconographic references. It also meant a shift from more formally determined elements (issues developed in the late sixties) toward more site-specific context-orientated elements.”¹

Michael Ashers Arbeit für die **73rd American Exhibition** am **Art Institute in Chicago** im Jahr 1979 bildet den Abschluss der bekanntesten Publikation zum Werk des Künstlers, die er unter dem Titel „Writings 1973-1983 on Works 1969-1979“ veröffentlichte. Der 1943 als Sohn der Galeristin Betty Asher² in Los Angeles geborene Künstler hatte seit 1973 gemeinsam mit dem Kunstkritiker und -theoretiker Benjamin Buchloh zehn Jahre lang an der umfassenden Zusammenstellung an Bildmaterial, Beschreibungen und Interpretationen seines Werkes gearbeitet. Das vom Nova Scotia College of Art and Design herausgegebene Buch präsentiert sich wie ein geschlossener Werkkatalog des Künstlers, der bis heute als Grundlage und Hauptquelle der Beschäftigung mit Michael Asher gilt. Die Publikation wurde erst 1983 fertig gestellt, dennoch wählte Asher das Jahr 1979 quasi als Stichdatum und Ende der Werkaufstellung, da er in seinen Arbeiten in diesem Jahr eine Verschiebung in seiner Arbeitsweise feststellte, wie das obige Zitat zeigt. Der Künstler plante auch weitere Bände zu seinem Werk nach 1979 zusammenstellen³, was bis heute jedoch nicht passiert ist und unter anderem zur Folge hatte, dass Ashers spätere Arbeiten weit weniger bekannt sind, als jene, die im Nova Scotia Buch aufgelistet sind.

So werden in vielen wichtigen Aufsätzen und Publikation zu institutionskritischer, konzeptueller, kontextueller und installativer Kunst ausschließlich die frühen Arbeiten von Asher bis 1979 genannt.⁴ Bekannt ist der Künstler, der als Schüler von Robert Irwin in der Nachfolge der phänomenologischen Kunst der „light and

¹ Asher 1983, S. 220.

² Auf Michael Ashers Herkunft und Familie wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Dass er als Sohn einer Galeristin und Sammlerin aufgewachsen ist, soll jedoch an dieser Stelle betont werden, um auch auf mögliche biografische Ursprünge seiner Institutionskritik hinzuweisen. Die Bedeutung von Betty Ashers Galerie in den 1960er Jahren soll der im Anhang abgebildete Briefverkehr mit George Maciunas, dem Hauptvertreter der Fluxusbewegung, belegen. Vgl. Dokumente 1, 2 und 3 im Anhang. Ein ausführliches Interview mit der 1994 verstorbenen Betty Asher hat Thomas H. Garver für die „Archives of American Art“ geführt. Vgl. Garver 1980.

³ Vgl. Ebenda, S. XI.

⁴ Vgl. Buchloh 2000b, Crow 1996, Kravagna 2001, Reiss 1999, Osborne 2002, Suderburg 2000.

space“ Bewegung in Los Angeles steht⁵, vor allem für seine ephemeren und subtraktiven Eingriffe in die architektonische Struktur von Galerien und Museen, wie zum Beispiel in der Galerie von Claire Copley (1974)⁶, wo er durch die Entfernung einer Trennwand zwischen Ausstellungs- und Büroraum die Neutralität des „White Cube“ als rein ästhetischer Kultraum durch die Sichtbarmachung von dessen wirtschaftlichen Grundlagen korrigierte (Abb. 1 und 2)⁷. Oder auch in seiner Installation im Stedelijk Van Abbe Museum in Eindhoven (1977)⁸, wo Asher die Glasplatten, die die Deckenkonstruktion und Lichtmansarde verkleideten, vom Arbeitsteam des Museums zur Hälfte entfernen und dann während der Öffnungszeiten des Museums und der Dauer der Ausstellung Stück für Stück wieder an ihren Platz setzen ließ, um gleichermaßen die räumlichen Voraussetzungen wie auch oft nicht wahrgenommene Arbeitsleistungen als Bedingungen des Ausstellens im Museum sichtbar zu machen (Abb. 3).

Auch für seine Arbeit für das Art Institute of Chicago von 1979 verwendete Asher die erprobten Verfahren Subtraktion, Umstrukturierung und Verschiebung von bereits vorgefundenem Material. Betrafen die früheren Arbeiten jedoch vor allem die architektonischen Bedingungen der betreffenden Institutionen und die Dekonstruktion von deren vermeintlichen „Neutralität“, hatte Ashers Eingriff diesmal vor allem eine inhaltliche Verschiebung zur Folge. Für die Dauer der Ausstellung führte er einen Bronzeabguss der lebensgroßen Marmorstatue von George Washington, die der französische Künstler Jean-Antoine Houdon 1788 gefertigt hatte und die seit 1925 als Teil der Fassade vor dem Eingang des Art Institute platziert war, in ihren originalen historischen Kontext, genauer gesagt in den Ausstellungsraum 219, der der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmet war, zurück (Abb. 4-6). Der schwarze Granitsockel der Skulptur wurde durch eines der im Museum üblichen hölzernen Podeste ersetzt, um diese ihrer Umgebung, der sie historisch, stilistisch und formal angehörte, anzugleichen. Dennoch wirkte sie aufgrund der Patina, die sich durch die jahrelange Aussetzung

⁵ Vgl. Irwin 1985; Die „Light and Space“ Bewegung in Los Angeles wird als Fortführung der Minimal Art verstanden, welcher sie durch die Integration industrieller Materialien wie Plastik, Plexiglas, Metall und Glas den „fetish finish“ gab. Vgl. Plath 2006. Mit diesen Materialen arbeitete Asher auch in seinen frühesten bildhaften Arbeiten. Vgl. Goldstein 2004.

⁶ Vgl. Asher 1983, S. 95–100.

⁷ Alle Abbildungen befinden sich im Anhang dieser Arbeit ab Seite 116.

⁸ Vgl. Ebenda, S. 174–183.

der Witterung gebildet hatte, eher befreidlich unter der sicher in den Räumen bewahrten „Museumskunst“.⁹ Auf einem Handout, das am Eingang des Art Institute und im Ausstellungsraum selbst auflag, informierte Asher die Besucher über das Ziel seiner Installation: „In this work I am interested in the way the sculpture functions when it is viewed in its eighteenth-century context instead of in its prior relationship to the facade of the building [...].“¹⁰ Der Künstler wollte also darauf aufmerksam machen, dass sich nur durch den geänderten Kontext und die Verschiebung von Außen nach Innen die Funktion, die Wahrnehmung, der Status und die inhaltliche Bedeutung der Skulptur gewandelt hatten. Hatte sie zuvor als dekoratives Element die Fassade des Gebäudes bereichert und als Monument des ersten amerikanischen Präsidenten der USA ein Gefühl vom nationalen Erbe vermittelt¹¹, beanspruchte sie nun einen Status als Skulptur und „hohe Kunst“, die mit kunsthistorischen Methoden der Stilanalyse und Ikonografie im Kontext der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts und zugleich als Teil einer zeitgenössischen Kunstausstellung, die als repräsentative Auswahl aktueller amerikanischer Kunst konzipiert war¹², verstanden werden musste. Die Wahrnehmung und Bedeutung von Geschichte hatte sich durch die Abstraktion im „kunsthistorischen Container“ gewandelt und die Gewohnheit historische Situationen und Umfelder im Museum wie dem Art Institute, das bekannt ist für die Qualität seiner Sammlungen von der Antike bis zur Gegenwart, zu rekonstruieren und in eine genealogische Abfolge zu stellen, wurde so in Frage gestellt und bezog dadurch auch auf alle anderen Kunstwerke in diesem und anderen Museen mit ein.

Asher identifizierte alle Elemente einer skulpturalen oder – weiter gesehen – ästhetischen Konstruktion: Konzeption, Produktion und Rezeption. Er zeigte die fließenden Grenzen zwischen symbolischem und tatsächlichem Raum, sowie

⁹ Der Kunstkritiker Alan Artner beschrieb in seiner Rezension zur Ausstellung für die „Chicago Tribune“ die Statue an ihrem neuen Standort als „ridiculously out-of-place“. Vgl. King 2007, S. 79.

¹⁰ Handout von Michael Asher, zit. n. Moeller 2006, S. 19.

¹¹ Das Original der George Washington Statue wurde von Thomas Jefferson und Benjamin Franklin als „immortal exemplar of true glory“ bei Houdon in Auftrag gegeben und in der Rotunde des Virginia State Capitol 1796 aufgestellt. Von Virginia ausgehend wurden dann zahlreiche Bronze-Replikationen im ganzen Land verbreitet, zu welchen auch jene des Art Institutes gehört. Vgl. Ausst. Kat. Chicago 2006; King 2007.

¹² Vgl. King 2007, S. 74.

funktionalem und ästhetischem Objekt und verband ein konstruktives mit einem allegorischen Paradigma.¹³

Das Interesse an symbolisch-inhaltlichen – oder „ikonischen“ und „ikonografischen“ – Referenzen, stellt seine Ashers erste Auseinandersetzung mit der Produktion und Reproduktion, Selektion und Kategorisierung von Bedeutung und Wissen im (Kunst)Raum dar – diese Fragestellungen sind für viele Installationen von Asher der 1980er und 1990er Jahre von Bedeutung, wie es in dieser Arbeit beschrieben werden soll. Dass der Künstler 2005 in einer weiteren Ausstellung am Art Institute of Chicago die verschiedenen Platzierungen der Washington Skulptur in den Jahren nach ihrer Umplatzierung von 1979 thematisierte¹⁴, unterstreicht auch retrospektiv die Bedeutung dieser Installation als Wendepunkt in Ashers künstlerischer Produktion und liefert gleichzeitig einen zeitlichen Schaffensrahmen des Künstler, der im Rahmen dieser Diplomarbeit untersucht werden kann.

Ashers Chicagoer Arbeit von 1979 wurde in der Literatur oft erwähnt und besprochen¹⁵, in Bezug auf die darauf folgenden Arbeiten wird der nun eingetretene inhaltliche Wandel jedoch nicht diskutiert. „Interessanterweise fällt die Verschiebung bestimmter Vorgehensweisen Ashers [...] zu Beginn der 90er Jahre mit einem speziellen in Europa wiedererwachten Interesse an seiner Arbeit zusammen“, wie Mathias Poledna betont und „was sich in einer für seine Verhältnisse relativ umfangreiche Ausstellungspräsenz abbildet.“¹⁶ Seit 2004 kann man Ashers verstärkte Teilnahmen an retrospektiven Gruppenausstellungen zur Kunst seit den 1960er Jahren beobachten, wo er ausschließlich mit jenen Werken vertreten war, die in der Nova Scotia Publikation beschrieben sind.¹⁷ Die wichtigen Einzelausstellungen der Künstlers nach 1979 sind alle durch eine eigenständige

¹³ Vgl., Buchloh 2000b, S. 20; 31.

¹⁴ Vgl. Kapitel 5.

¹⁵ Vgl. u. a. Buchloh 2000b, S. 20–23; Buskirk 2003, S. 171–173, Gintz 1983, S. 24–25; Graham 1981, S. 53; Leen 1991a, S. 287–288; Rorimer 1994, S. 138–140.

¹⁶ Poledna 1997, S. 42.

¹⁷ „A Minimal Future? Art as Object 1958-1968“, Los Angeles 2004; „Beyond Geometry: Experiments in Form 1940s-1970s“, Los Angeles 2004; „The Big Nothing“, Philadelphia 2004; „Roving Portable Culture“, Sevilla 2004; „Before the End. The Las Painting Show“, New York 2004; „Can Buildings Curate“, London/Bristol/NewYork 2005, Lausanne 2006; „A Brief History of Invisible Art“, San Francisco 2005; „Los Angeles 1955-1985“, Paris 2006; „Kunst aus Los Angeles der 60er bis 90er Jahre“, Braunschweig 2006. In den 1980er und 1990er Jahren haben insgesamt nur vier retrospektive Gruppenausstellungen dieser Art, an denen Asher beteiligt war, statt gefunden: „Young Talent Awards: 1963-1983“, Los Angeles 1983; „LA: Hot and Cool“, Cambridge 1987; „Reconsidering the Object of Art 1965-1975“, Los Angeles 1995; „Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997“, Wolfsburg/Rivoli/Los Angeles 1997.

Publikation begleitet, in der sich bedeutende Aufsätze zu den jeweiligen Arbeiten befinden¹⁸ eine umfassende und übergreifende Beschreibung dieser Arbeiten, und insbesondere Ashers Auseinandersetzung mit der Erzeugung von Bedeutung und Wissen, gibt es jedoch bisher nicht.

Wichtige Beiträge zur Rezeption der späteren Arbeiten und Ausgangspunkte für diese Diplomarbeit stellen die Dissertationen von Frederik Leen und Kirsi Peltomäki dar.¹⁹ Leens Arbeit ist der Kritik an Peter Bürgers „Theorie der Avantgarde“ gewidmet und Ashers Werk dient ihm als Beweis für das verkürzte Verständnis Bürgers für die Neo-Avantgarde und deren institutionskritischen Zug. Leen beschreibt einige von den Arbeiten nach 1979 bis 1991 und fasst sie unter den Aspekten „From removal to relocation“, „Film“, „Material production and reproduction“ und „Commitement and politics“ zusammen. Ashers Kunst zeichnet sich für Leen durch das orts- und situationsspezifische Auffinden der „historisch relevanten Form“ [historical relevant form] aus – ein rationales Modell, das die Bedingungen der Produktion von Kunst im Zusammenhang mit generellen soziologischen Konditionen berücksichtigt, und ein „Anti-Modell“ zum gängigen Verständnis von ästhetischer Praxis darstellt. So sei für Ashers Werk jede objektbasierte Standardmethodologie ineffizient, da für ihn Objektstatus und ästhetischen Konditionen nicht mehr die grundlegenden Eigenschaften sind, sondern das diskursive Moment zum substantiellen Element wird und jedes Mal eine neue Herangehensweise fordert.²⁰

Kirsi Peltomäkis Dissertation trägt den Titel „Strategies of Institutional Critique in Recent American Art“, in welcher sie Asher nicht nur im Kapitel der „Begründung“ der Institutionskritik in den 1970er Jahren zusammen mit Hans Haacke und Daniel Buren behandelt, sie bespricht auch zwei neuere Arbeiten von Asher: sein Projekt zur Ausstellung „The Museum as Muse“ im Museum of Modern Art in New York von 1999²¹ und seine Installation „The Michael Asher Lobby“ im Museum of Contemporary Art Los Angeles von 1983-1985²². Mit der Analyse der Rolle des Künstlers als Akteur, des Archivs, der Strategien der Adressierung des Publikums

¹⁸ Vgl. Ausst. Kat. Chicago 1990; Ausst. Kat. Villeurbanne 1991 Ausst. Kat. Paris 1991; Ausst. Kat. Dijon 1992; Ausst. Kat. Brüssel 1995; Ausst. Kat. Bern 1995; Ausst. Kat. Wien 1996.

¹⁹ Vgl. Leen 1991a, Peltomäki 2002.

²⁰ Leen 1991a, S. 213.

²¹ Vgl. unten Kapitel 4.5.

²² Vgl. unten Kapitel 3.2.

und interaktiver Aspekte als Charakteristika der Arbeiten einer „zweiten Generation“ der Institutionskritik in der jüngeren Zeit bespricht Peltomäki Asher gleichzeitig mit Louise Lawler, Andrea Fraser, Fred Wilson und Gerald McMaster. Dies stellt einen wichtigen Schritt dar, da Asher in der Literatur in der Regel nur als wichtiger Künstler der 1970er Jahre und als „Vaterfigur“ der Institutionskritik verstanden wird²³, zur Generation seit den 1980er Jahren, die sich durch die Analyse der Widersprüche, komplexen Kriterien, Kategorien und Voraussetzungen des Teilsystems Kunst auszeichnet und Kunst auch als Mittel der Aufklärung und gesellschaftlichen Intervention versteht, jedoch nie gezählt wird, weshalb – sehr verkürzt – seine künstlerische Leistung meist auf die Dekonstruktion der architektonisch-ideologischen Bedingungen der Präsentation von Kunst im Museums- und Galerieraum gesehen wird.

Als wichtige Autorinnen und Autoren zu Michael Asher sind neben Buchloh²⁴, Leen²⁵ und Peltomäki, Anne Rorimer und Birgit Pelzer zu nennen, die bedeutende Aufsätze und Katalogbeiträge zu einzelnen Arbeiten nach 1979 geschrieben haben²⁶, sowie die Aufsätze von Michael Cohen, Claude Gintz und Jennifer King.²⁷

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, die wichtigsten von Michael Ashers Arbeiten nach 1979 und der Publikation des Nova Scotia College of Art and Design umfassend zu beschreiben und Aspekte, die mehrere dieser Werke auszeichnen, herauszuarbeiten. Der Schwerpunkt soll dabei auf jene Arbeiten gelegt werden, die im Vergleich zu früheren Werken eine inhaltliche Verschiebung darstellen und die den Großteil des Werks nach 1979 ausmachen. Nur erwähnt bleiben jene wenige Ausstellungen, für die Asher materiell-architektonische Eingriffe

²³ So wird Asher zum Beispiel auch im Band 125 von „Kunstforum International“ von 1994, der dem Thema „Betriebssystem Kunst“ gewidmet ist, als bahnbrechende Figur an den Beginn gestellt. Vgl. Puvogel 1996, S. 32.

²⁴ Neben Buchlohs Bedeutung als Herausgeber und Co-Autor der Publikation für das Nova Scotia College of Art and Design 1983, sind vor allem zwei Aufsätze in Bezug auf Asher wichtig. Vgl. Buchloh 1982a und Buchloh 2000b.

²⁵ Frederik Leen hat nach seiner Dissertation noch 3 wichtige Katalogtexte zu Einzelausstellungen von Asher geschrieben. Vgl. Leen 1991, Leen 1992 und Leen 1994.

²⁶ Vgl. Rorimer 1982, Rorimer 1988, Rorimer 1990, Rorimer 1991, Rorimer 1994 und Pelzer 1990, Pelzer 1991, Pelzer 1995a, Pelzer 1995b.

²⁷ Vgl. Cohen 1993; Gintz 1993; King 2007.

vorgenommen hat, welche mit seinen Arbeiten der 1970er Jahre vergleichbar sind.²⁸

Im folgenden Kapitel sollen die Begriffe „Institutionskritik“ und „situationale Ästhetik“ geklärt und umschrieben, sowie der theoretische Rahmen der Arbeit festgelegt werden. Dabei wird die in Anlehnung an Adorno und die Kritische Theorie seit Buchloh übliche Interpretation von Ashers Werk kritisiert und stattdessen ein Ansatz, der von der strukturalistischen Soziologie von Pierre Bourdieu her kommt, vorgeschlagen. In den Kapiteln 3 und 4 werden einzelne Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre vorgestellt. Im abschließenden Kapitel 5 sollen die beschriebenen Aspekte zur Charakterisierung von Michael Ashers ästhetischer Praxis zusammengefasst werden.

2. Begriffliche Klärung, historische Einbettung und theoretischer Rahmen

2.1. Institutionskritik, Ortsspezifität und „Situational Aesthetics“

Michael Ashers ästhetische Praxis wird in der Regel der so genannten „institutionskritischen Kunst“, „Institutionskritik“ oder „institutional critique“ zugerechnet.²⁹ „Institutionskritik als Haltung in der Kunst bezeichnet künstlerische Arbeiten und Verfahrensweisen, welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst untersuchen.“³⁰ Eine solch allgemeine Definition, die eigentlich für jede kritische und selbstreflexive Herangehensweise postmoderner Kunstpraxis gültig ist, hat sich als spezielle Bezeichnung für die Analysen der Bedingungen der institutionellen Rückwirkungen auf die ästhetische Produktion und Rezeption in den 1960er und 1970er Jahren eingebürgert. Als wichtigste Vertreter der Institutionskritik hat Benjamin Buchloh in Texten wie „From the Aesthetics of

²⁸ „Michael Asher, Daniel Buren“, Krefeld 1982; „Documenta 7“, Kassel 1982; „Michael Asher. James Coleman“, New York 1988; Kunsthalle Bern, Bern 1992; Kunstraum Wien, Wien 1996.

²⁹ Zu Geschichte und Definition des Begriffs „Institutionskritik“/„institutional critique“ Vgl. Peltomäki 2002, S. 1–26, sowie Meinhardt 2006a, S. 126–130.

³⁰ Meinhardt 2006a, S. 126

Administration to Institutional Critique“ (1989)³¹ Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke für die Kunstgeschichte gleichsam festgelegt.³² Die oft wie als Gruppe in einem Satz genannten Künstler scheinen dabei jeweils Repräsentant für die Kritik eines Aspektes der institutionellen Bedingungen von Kunst zu sein: Broodthaers für die Position des Museums in der politischen Ökonomie, Buren für die Frage nach Form und Medium, Haacke für die soziologischen Merkmale des Kunstmuseums und Asher schließlich für die Dekonstruktion von Ausstellungsarchitektur und -raum.³³

Die neben Buchloh wichtigen Theoretiker der Institutionskritik Douglas Crimp, Hal Foster und Craig Owens haben den Begriff selbst selten explizit verwendet, bevor er von den nachfolgenden Generationen von Künstlerinnen und Künstlern³⁴, der Kunstkritik und in der Kunstgeschichte seit Mitte der 1980er Jahre im Sprachgebrauch üblich und viel gebraucht wurde, wobei er nun bereits als historisch und im diskursiven Kontext verstanden wurde. Einen Anspruch auf Urheberschaft oder Begründung der Bezeichnung gibt es nicht.³⁵ Außerdem wird die Institutionskritik nicht als historische Bewegung mit eigener Genealogie beschrieben, sondern eher im Zusammenhang mit anderen Kunstbewegungen der 1960er und 1970er Jahre, wie zum Beispiel der Konzeptkunst, genannt, die zwar auch keine einheitliche Strömung bildete, aber immerhin als solche verstanden wird.³⁶

Institutionskritische Kunst steht in der Tradition der Einforderung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und der damit verbundenen „Kritik der Institutionen“ seit den historischen Avantgarden, wie sie Peter Bürger in seiner „Theorie der Avantgarde“ beschreibt.³⁷ Das „Stadium der Selbstkritik“ durch die Hinterfragung traditioneller Medien wie im Kubismus, Dadaismus oder

³¹ Vgl. Buchloh 1989.

³² Vgl. Buchmann 2005, S. 1.

³³ Weiters werden in der Literatur der Institutionskritik manchmal, jedoch nicht durchgängig oder einheitlich, folgende Künstlerinnen und Künstler zugerechnet: Robert Barry, Mel Bochner, Dan Graham, Gordon Matta Clark, Robert Smithson, Mierle Laderman Ukeles und Lawrence Weiner. Vgl. Peltomäki 2002, S. 2.

³⁴ Zur „2. Generation“ der Institutionskritik zählt man üblicherweise Andrea Fraser, Louise Lawler, Mark Dion, Renée Green, Martha Rosler, Sherrie Levine und Dara Birbaum. Vgl. Ebenda, S. 2–3.

³⁵ Eine These lautet, dass Andrea Fraser in ihrem Text „In and Out of Place“ (Art in America, Juni 1985) erstmals explizit von „institutional critique“ sprach. Vgl. Buchmann 2005, S. 2.

³⁶ So wird zum Beispiel in der englischen Literatur das Verständnis der Konzeptkunst als eigenständige Bewegung durch die Großschreibung des Begriffes als Eigename – „Conceptual Art“ – deutlich, während „institutional critique“ in der Regel klein, also mehr beschreibend als bezeichnend, geschrieben wird.

³⁷ Vgl. Bürger 1974.

Konstruktivismus versteht Bürger als einen „Typus von Kritik, die die „Institution Kunst als ganzes betrifft“³⁸, womit „sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, welche die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.“³⁹ Da die historische Avantgarde jedoch im politischen Anspruch einer Zerstörung der Institutionen versagt hat, misst Bürger der Neo-Avantgarde kein kritisches Potential mehr zu, da sie erkennen musste, dass Kunst sich immer innerhalb von Institutionen abspielt und daher nur als zynische Opportunisten zu ihrem Profit die Strategien der historischen Moderne wiederholen.

Dass Bürgers Modell von Institutionskritik für die Kunst der Postmoderne und besonders für die so genannte institutionskritische Kunst ungenügend und ungeeignet ist, haben mehrere Autoren betont.⁴⁰ Leen und Buchloh weisen auf Bürgers profundes Missverständnis und sein Fehlen an Erfahrung in Bezug auf die Neo-Avantgarde und der Unzulänglichkeit eines am politischen Anspruch der historischen Avantgarde entwickelten Maßstabes hin. So geht es in der Kunst der 1960er Jahre nicht mehr um ein revolutionäres Zersprengen der institutionellen Beschränkungen und das Hervorbringen völlig neuer Formen von Kunst, die mit dem alltäglichen Leben in Einklang stehen, sondern mehr um eine historisch-soziologische Forschung, die deutlich macht, wie bestimmte Objekte für die und von der Gesellschaft als Kunstwerke hervorgebracht, wahrnehmbar und erfahrbar gemacht werden.⁴¹ Das Museum als solches soll nicht zerstört, sondern seine Funktionsmechanismen dekonstruiert werden. Gregor Stemmrich spricht in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an Greenberg, von einem Wandel von einer von außerhalb kommenden „Kritik der Institutionen“, wie sie Bürger für die Avantgarde definiert hat, zu einer „institutionellen Kritik“, als selbstreflexive, von der Institution getragene „Kritik von Innen“ die in „quasi-ödipaler Beziehung“ zu ihrer Trägerstruktur steht.⁴²

³⁸ Ebenda, S. 28.

³⁹ Ebenda, S. 29.

⁴⁰ Vgl. Buchloh 1984; Buchloh 2000a; Crimp 1993; Foster 1996a; Leen 1991a; Meinhardt 2006a.

⁴¹ Vgl. Crimp 1992, S. 248: „a critique of the museum institution in its function of preserving the auratic status of art.“

⁴² Vgl. Stemmrich 2001, S. 196-200.

Hal Foster weist darauf hin, dass die von Bürger als universell und stabil angenommenen Institutionen sich ständig verändern, für einen Künstler wie Michael Asher also keineswegs austauschbar sind, der für jedes Projekt neue Definitionen von „Institution“ und Strategien der „strukturellen Analyse ihrer Signifikanten“⁴³ finden muss. Foster betont außerdem, dass die Institution als solche gar nicht von der historischen sondern von der Neo-Avantgarde der 1970er Jahre thematisiert wurde und so das Projekt der ersteren eigentlich erst ausgeführt hat, da sie den Kunstbetrieb auf seine kognitiven, strukturellen und diskursiven Parameter hin untersuchte.⁴⁴ Durch die linkspolitischen Bewegungen seit den 1968er Jahren kam es generell zu einer verstärkten Hinterfragung und Neudefinierung aller gängigen Werte in der Kunst, die nun in Form von kritischen Interventionen auf spezifische öffentliche, mediale und institutionelle Felder angewandt wurde und die Publikumsrezeption und Distributionsformen von Kunst einbezogen.⁴⁵ In den USA entwickelte sich in dieser Zeit in Absage an die Emotionalität und Subjektivität des Abstrakten Expressionismus, einerseits – zugunsten der Form – die Minimal Art, und andererseits – zugunsten der Idee – die Concept Art, welche beide wichtige Einflüsse für die Institutionskritik und Michael Asher darstellen. Gerade die Verbindung von stark theoretisch-inhaltlichen mit materialistisch-praxisbezogenen Fragestellungen zeichnet Ashers Arbeit aus, weshalb er weder in reiner Nachfolge der einen oder der anderen Bewegung steht, sondern den Ursprung seiner Hinterfragung ästhetischer Praxis am Ende der 1960er Jahre selbst genau am Übergang von der Minimal art zur Konzeptkunst sieht: „The work emerged historically at precisely the moment when Minimal sculpture developed into Conceptual art.“⁴⁶ Zu diesem Zeitpunkt stellt der Künstler auch fest, dass Theorie und Praxis nicht kausal aufeinander folgen, sondern eher in einem wechselseitigen Verhältnis stehen: „I first felt that analysis partly precedes, and partly comes after the fact.“⁴⁷ Von der Konzeptkunst kann Ashers Auseinandersetzung mit der kritischen Reflexivität und Diskursivität, der Dematerialisierung, sowie die Hinterfragung der Rolle des Künstlers und der

⁴³ Ebenda, S. 43.

⁴⁴ Vgl. Foster 1996, S. 15.

⁴⁵ Vgl. Buchloh 2000aa, S. xxiv.

⁴⁶ Asher 1983, S. 13.

⁴⁷ Ebenda, S. 14.

Distributionmöglichkeiten von Kunst abgeleitet werden. Lucy Lippard und John Chandler beschreiben die Konzeptkunst als das fünfte und letztes Stadium der De-Materialisierung von Kunst, das post-ästhetisch, wissenschaftlich, selbstbewusst und selbstkritisch ist, in ihrer Ordnung, Einfachheit, und Einheitlichkeit jedoch eine gewisse formale Ästhetik aufrechterhält.⁴⁸ Diese Beschreibung trifft zur Gänze auf Asher zu. In der Minimal Art hingegen findet sich seine bewusste Analyse der elementaren Bedingungen und des Verhältnisses von Werk, Raum und der Präsenz des Betrachtenden, die Reduktion der künstlerischen Mittel und im Besonderen die Frage der Ortsspezifität („site-specificity“), die in der Institutionskritik vom rein physischen zum historischen und sozialen Sinn erweitert wurde.⁴⁹ Bereits Ashers Lehrer Robert Irwin spricht vom Übergang einer phänomenalen „site-specificity“ zu einer Kunst, die durch den Ort „konditioniert“ und „determiniert“ ist [„site conditioned/determined“] und vor allem erkenntnistheoretischen Charakter hat: „art is knowing in action“.⁵⁰

Ashers Arbeit am Art Institute in Chicago von 1979 führt wichtige Fragen der Minimal Art wieder auf.⁵¹ Er führt sie dabei aber auch weiter: der Focus der Ortsspezifität ist vom Objekt auf den Rahmen verschoben: „Asher's work thus marked a fundamental shift from the partially contingent ontology of Minimal sculpture to the totally contingent epistemology of the institutional frame.“⁵² Das Verständnis von „Site“ wird dementsprechend auf eine Anordnung von gegenständlichen und bildlichen Zeichen mit historischer Spezifik ausgedehnt, wobei der „Raum“ vor allem metaphorisch als Ort der Differenz und Rahmung zu verstehen ist.⁵³

Ein sehr breites Verständnis von Ortsspezifität als „Kunst für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch) mit diesem befasst“⁵⁴ schließt somit auch die Institutionskritik mit ein,

⁴⁸ Vgl. Lippard/Chandler 1999.

⁴⁹ Vgl. Crimp 1996; Kwon 2000.

⁵⁰ Irwin 1985, S. 24.

⁵¹ Jennifer King weist darauf hin, dass Asher durch die Relokation des „George Washington“ dessen skulpturale Qualität als Objekt im Gegensatz zu dessen „ikonischen“ Qualitäten als Monument betonen wollte. Vgl. King 2007, S. 79-81.

⁵² Ebenda, S. 78.

⁵³ Vgl. Meinhardt 1993, S. 160-171.

⁵⁴ Krystof 2006, S. 132

welche als spezieller Bereich oder historische Phase derselben verstanden werden kann. Ortsspezifische Kunst hat oft ereignishaften, installativen und temporären Charakter, was auch auf Michael Ashers Arbeiten zutrifft. Foster, Krauss, Bois und Buchloh haben Asher in ihrem genealogischen Kompendium „Art since 1900“ mit seiner frühen Installation im Pomona College von 1970 als „site-specific work“ in der direkten Nachfolge der „Process Art“ und noch vor der Institutionskritik, bei der sie nur Haacke, Buren und Brodthaers besprechen, eingereiht.⁵⁵ Ausgangspunkt dafür ist Krauss' These von der Skulptur im „erweiterten Feld“, die sich nicht länger im Verhältnis zum Medium, sondern im Ausmaß der Abgrenzung zu Landschaft und Architektur definiert.⁵⁶ Sie stellen den Künstler damit in die Nachfolge einer materialistischen Ortsspezifität, die an die Land Art seit Robert Smithson und dessen Unterscheidung von „site“ und „non-site“ anknüpft und bei Richard Serra ihren Höhepunkt findet, für Asher aber sicherlich zu kurz greift.⁵⁷ Claude Gintz weist in seinem Aufsatz „Architecture et „post-minimalisme““ darauf hin, dass Künstler wie Michael Asher, Dan Graham oder Gordon Matta-Clark vor allem an die versteckte Referenz zu Architektur der minimalistischen Ästhetik anschließen und diese zur kritischen Analyse der Machteffekte, die durch die ästhetische Eigenmächtigkeit von Architektur erzeugt werden, ausdehnen, was im Gegensatz zur oft unreflektierten, monumentalen Geste der Land Art steht⁵⁸.

Institutionskritik wird in Anlehnung an die Ortsspezifität somit oft auf die Analyse von Orten der Kunst oder der künstlerischen Praxis verstanden. Ashers spätere Werke der 1980er und 1990er Jahre verlieren jedoch den starken architektonischen Bezug, weshalb seine Ortsspezifität oft viel komplexer und nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen ist. Ein Möglichkeit wäre, diese Arbeiten in das breitere Feld der „Kontextkunst“ einzureihen, ein Begriff, der bis in die 1990er üblich war und den Titel einer Ausstellung von 1994 in Graz darstellte, sich

⁵⁵ Vgl. Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 540–544.

⁵⁶ Vgl. Krauss 1996: „Sculpture in the Expanded Field“ (1978).

⁵⁷ Ebenso wenig kann man Asher als Konzeptkünstler bezeichnen. Vgl. Benjamin Buchloh, in:

Alberro/Bois/Buchloh/Buskirk/de Duve/Krauss 1996, S. 221: „He [Michael Asher]’s not a Conceptual artist.“

⁵⁸ Vgl. Gintz 1996. Auch Michael Newman spricht von einem „architectural turn“ in der Konzeptkunst der 1970er Jahre, zu der er aber sowohl Asher, Graham und Matta-Clark wie auch Smithson zählt. Vgl. Newman 1996.

aber nicht durchgesetzt hat.⁵⁹ „Kontext“ umfasst in diesem Zusammenhang viel mehr Aspekte als „Ort“, ist mehr auf den inhaltlichen Bedingungsrahmen von Kunst als den materiellen zu beziehen und kann so zum Beispiel auch andere Kunstwerke, den Kunstdiskurs, oder Machtverhältnisse einschließen. Anne Rorimer hat in ihrem wichtigen Aufsatz „Kontext als Inhalt“ Ashers Schaffen folgendermaßen zusammen gefasst: „Die umfangreiche und vielgestaltige Produktion Michael Ashers entwickelte sich [...] in der kritischen Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Definition als Kunst, die zwangsläufig in einem räumlichen – ebenso wie in einem ökonomischen, sozialen, politischen und historischen – Kontext steht.“⁶⁰ Auch Maddalena Disch bezeichnet den Künstler aufgrund der Vielfältigkeit seiner Herangehensweisen als „kontextuellen Virtuosen“ [„contextual virtuoso“]⁶¹ und Martha Buskirk benennt sein Schaffen als „Akt der Rekontextualisierung“⁶².

Asher selbst schließlich beschreibt seine Praxis als „situational aesthetics“, als eine situationsbezogene Kunst, die vorgegebene Bedingungen des institutionellen Rahmens aufzeigt, welche als solche für das Publikum erkennbar bleiben:

„Situational aesthetics here being defined as an aesthetic system that juxtaposes predetermined elements occurring within the institutional framework, that are recognizable and identifiable to the public because they are drawn from the institutional context itself.“⁶³

Diese Definition legt er in der Publikation für das Nova Scotia College interessanterweise erst ganz zum Schluss und nach der Besprechung seiner Arbeit für das Art Institute von 1979 fest. Außerdem definiert er sich hier zum ersten Mal als Künstler, der als *Autor* eine *Situation* erschafft und nicht Objekte produziert: „In this work I was the author of the situation, not of the elements.“⁶⁴ Auch Buchloh versteht Ashers Praxis als Übernahme von „situational aesthetics“, wobei er die Selbstreflexivität der Minimal art und Konzeptkunst durch ein komplexes operativ-analytisches System ersetzt, das über den linguistischen und

⁵⁹ Vgl. Meinhardt 2006b.

⁶⁰ Rorimer 1994, S. 135.

⁶¹ Vgl. Disch 1993: „contextual virtuoso“.

⁶² Vgl. Buskirk 2003, S. 171: „act of recontextualization“.

⁶³ Asher 1983, S. 209. Daniel Buren spricht übrigens von seiner Arbeitsweise als „in situ“ und leitet seine künstlerischen Subversionsstrategien gegen die Politisierung und Psychologisierung der Stadt als Ort von Guy Debord und den „Situationisten“ her.

⁶⁴ Ebenda

formalen Rahmen hinausgeht.⁶⁵ Asher verbindet für Buchloh die materielle Ortsspezifität [„material- and site-specificity“] mit einer räumlichen Spezifität [„the notion of place“] und einer zeitlichen Spezifität [„temporal specificity“, „presence“], wodurch die Ortsspezifität in eine neue und letzte Wortwörtlichkeit und Direktheit überführt wird, die auch ein neues Verständnis von plastischer Materialität beinhaltet und das Ende der Skulptur der Moderne bedeutet [„the conclusion of modernist sculpture“].⁶⁶

Begrifflich schließt Asher mit der Bezeichnung „situational aesthetics“ an die Situationistische Internationale um Guy Debord an, die sich ab 1957 in Frankreich organisierte und im Mai 1968 ihre größte Wirksamkeit entfaltete, sich aber bereits 1972 wieder auflöste.⁶⁷ Inhaltlich hat Ashers Praxis jedoch wenig mit den Situationisten zu tun, die in der Tradition von Dada und Surrealismus das revolutionäre Potential des Unerwarteten, Bizarren und Zufälligen suchten. Durch „situationistische Verfahren“ wie das Umherschweifen [„dérive“] oder die Zweckentfremdung [„détournement“], sowie die „Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung“ sollten die alltäglichen Gewohnheiten provoziert werden, um Kritik an der zum Spektakel entfremdeten Gesellschaft zu üben.⁶⁸ Eine Fortsetzung des Programms der Situationistischen Internationalen lässt sich eher in der Performance- und Happeningkunst, oder auch der spielerischen Variante der „Ambient Art“⁶⁹ der 1970er Jahre als in der Institutionskritik finden.

In den eben getroffenen Ausführungen zeigt sich die Komplexität der Terminologie, die für das Werk Ashers angewandt wird und werden kann. Da sich seine Arbeiten über eine weite Zeitspanne seit den späten 1960er Jahren bis heute erstrecken, lassen sie sich nicht einer Strömung oder Epoche zuordnen.⁷⁰ Für das spätere Werk, das weit über das historische Verständnis von

⁶⁵ Vgl. Buchloh 2000b, S. 14: „The idea of a ‘situational aesthetics’ [...] implied that a work would function analytically within all the parameters of its historical determination, not only in its linguistic or formal framework.“ Buchloh gibt hier als Ursprung der Bezeichnung „situational aesthetics“ den englischen Künstler Victor Burgin an.

⁶⁶ Vgl. Ebenda, S. 14–31.

⁶⁷ Vgl. Harrison/Wood 2003, S. 857; Ohrt 2006.

⁶⁸ Vgl. Debord 2003.

⁶⁹ Vgl. Kravagna 2006a.

⁷⁰ In DuMonts „Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst“ etwa ist Asher bei den Einträgen „Ambient Art“, „Institutionskritik“, „Kunst und Film“, „Kunst und Politik in den achtziger und neunziger Jahren“, „Licht und Raum“, „Minimal Art“, „Ortsspezifität“, „Postminimal Art“ und „White Cube“ genannt. Vgl. Butin 2006.

Institutionskritik, welches außerdem stark an die Kritische Theorie seit Theodor W. Adorno gebunden ist, wie es im folgenden Kapitel kritisiert werden soll, scheint Ashers eigene Bezeichnung seiner Praxis als „situational“ oder auch der erst später in der Kunstgeschichte üblich gewordene Begriff „kontextuelle Kunst“ angemessener. Man kann auch den Begriff der „Institutionskritik“ in einem weiteren Sinn verstehen, wie etwa in folgender Beschreibung von Sabeth Buchmann, die in diesem Zusammenhang auch von einer „postinstitutionellen Institutionalität“ spricht und betont:

„[...] dass sich ‚institutionskritische‘ Verfahren nicht primär in Kategorien der Objektproduktion und simpler Scheckbuchökonomie fassen lassen; d.h. dass sie symbolische und soziale Bedeutungsebenen freisetzen, die über ästhetische Wahrnehmungsmodi hinausreichen. Die Öffnung künstlerischer Praxis für Analyse, Prozess, Partizipation, Rezeption ebenso wie für Begehren, Konflikt, Ambivalenz und Widerspruch betrifft [...] das kunstimmante Spannungsverhältnis von Autonomie und Determination: Hierzu gehören gesellschaftliche Ein- und Ausschlussmechanismen ebenso wie Wissen, Know How, kommunikative Kompetenzen, Credibility, Urheberschaft und Copyright.“⁷¹

So scheint sich auch das Verständnis von „situational“ für Asher ausgeweitet zu haben, der bereits bei der Diskussion einer Arbeit von 1977 feststellt, dass Situationalität im Sinne einer räumlich-zeitlichen Konkretisierung vorhandener Elemente nicht länger operativ ist und sein Schaffen immer mehr zu einer allgemeinen sozialen Praxis tendiert.⁷² Dass Asher mit der Bezeichnung als situationalen „Ästhetik“ einen traditionellen Kunstbegriff für sein Schaffen aufrecht hält und somit affirmsiert, bezeugt auch, dass er seine Praxis nicht im Sinn einer „radikalen Negativität“ versteht. Ein solches auf Adorno beruhendes Verständnis von Ashers Kunst, wie es vor allem Benjamin Buchloh verbreitet hat, soll im nächsten Kapitel besprochen werden.

⁷¹ Buchmann 2005, S. 5.

⁷² Vgl. Asher 1983, S. 159: „As historical conditions change, it becomes questionable whether situational aesthetics can still be successfully applied and remain operative. A situational analysis of the concrete embodiment of the conditions framing aesthetic practice, either manifested in specific elements [...] or in situations [...] is no longer capable of adequately addressing the universal conditions of abstraction.“

2.2. Benjamin Buchloh: Radikale Negativität im Schaffen Michael Ashers

Die „Kanonisierung“ von Michael Ashers Werk durch das vom Nova Scotia College herausgegebene Buch von 1983 hatte nicht nur zur Folge, dass vor allem die darin beschriebenen, frühen Arbeiten des Künstlers bekannt sind, sondern auch, dass das durch die enge Zusammenarbeit mit Buchloh entwickelte Interpretationsmodell in Anlehnung an Theodor W. Adorno und die Kritische Theorie gleichsam festgelegt wurde. Mathias Poledna stellt fest, dass gewisse „Aspekte von Ashers Praxis kaum registriert wurden, liegt nicht zuletzt an der extremen Festschreibung, die die Arbeit Ashers über einen bestimmten Modus der Vermittlung erfahren hat, der ganz wesentlich auf Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre basiert.“⁷³ Ein einem mehr oder weniger fixer Kanon an Autorinnen und Autoren wie Benjamin Buchloh, Frederik Leen, Birgit Pelzer oder Anne Rorimer, die mit dessen Werk assoziiert werden und umgekehrt, haben Ashers Arbeit auf eine Weise mitkonstituiert, dass es kaum mehr möglich ist, Kunstkritik und -praxis voneinander zu trennen. Dass Asher durch die Publikation für das Nova Scotia College die Rezeption seiner Werke stark vereinheitlicht hat, sowie seine „Detailversessenheit“ – zum Beispiel bei der Angabe von eigentlich belanglosen Maßen von Ausstellungsräumen – belegen seinen „Wunsch nach Kontrolle über die eigene Arbeit“ aber auch sein „Wissen um die selektiven Prozesse von Geschichtsschreibung“ und den Willen die „Historisierung des eigenen Werks nicht lediglich den dafür offiziell Zuständigen zu überlassen“.⁷⁴ So führt der Künstler im Vorwort des Buches an, dass Ziel desselben sei, seine Produktion zu dokumentieren und problematisieren, um eine kohärente Lektüre seines Werkes zu ermöglichen, das sonst isoliert und verstreut bleiben würde. Er betont die Bedeutung des Einflusses von Buchloh auf seine Texte, bis hin zur gemeinsamen Autorschaft:

“This book is therefore the result of a close collaboration of author and editor; the writings are often the result of a joint authorship. [...] His [Buchloh’s] contributions to the formation of this text affected the outcome of the project considerably. In my experience I do not know any publication where an artist and a critic have shared authorship to this degree”.⁷⁵

⁷³ Poledna 1997, S. 40–41.

⁷⁴ Ebenda, S. 41.

⁷⁵ Vgl. Asher 1983, S. IX.

Asher wertet die enge Verflechtung von der Produktion und Kritik von Kunst also durchaus positiv. Im Bezug auf ein Verständnis der späteren Arbeiten nach 1979 fordert Asher dazu auf, bis zum Erscheinen eines geplanten – bisher nicht verwirklichten – zweiten Bandes, die frühen Arbeiten zum Vergleich heranzuziehen⁷⁶ und legt so 1983 mit Buchloh ein Adornitisches Interpretationsmodell quasi für sein gesamtes Schaffen fest.

In seinem Buch „Ästhetische Theorie“ beschreibt **Theodor W. Adorno** das „Gewordensein der Kunst“ als Prozess der Selbstnegation und zunehmender Rationalisierung. Kunst spezifiziert sich in dem, was sie nicht ist.⁷⁷ Aufgrund der drohenden Reifikation durch die Kulturindustrie kann die Kunst nur mehr die Widersprüche ihrer Zeit in sich aufnehmen und selbstkritisch reflektieren, um „die Unverständlichkeit selber zu verstehen“.⁷⁸

Benjamin Buchlohs Verständnis von Kunst ist stark von Adornos kulturpessimistischer Terminologie geprägt:

„The production of art itself has become an activity that shares the conditions of the culture industry [...] depending on an elaborate corporate support system amounting to a cultural service. Art production thus helps to channel any attempt at critical negation into a hermetically sealed ideology of culture.“⁷⁹

Im Vorwort des Nova Scotia Buches beschreibt der Herausgeber Buchloh Ashers Praxis als situationale Ästhetik, die sich durch die kritische Verweigerung [„critical refusal“] auszeichnet, den existierenden Apparat nicht mit legitimisierender Information zu bedienen, sondern diesen aufzudecken.⁸⁰ Die Kunst, die die letzte Form der Reaktion auf die unvermeintliche Reifikation durch die alles verschlingende Kulturindustrie und die einzige Möglichkeit der bürokratisierten Welt zu entkommen ist, befindet sich für Adorno in einer quasi ausweglosen Position. Auf der eine Seite ist jede Form der ästhetischen Stilisierung des autonomen Kunstwerkes kommodifizierbar und kann somit konsumiert werden, auf der anderen Seite kann „engagierte“ Kunst, nur mehr radikal und erschreckend die Realität aufzeigen, anstatt sich von dieser abzuheben, um seinen Status als Kunstwerk und privilegierte Form der ästhetischen Erfahrung des Subjekts

⁷⁶ Ebenda: “The reader is encouraged to view the operation of my present work and compare it to the work in this documentation and its texts.”

⁷⁷ Vgl. Adorno 1970.

⁷⁸ Ebenda, S. 516.

⁷⁹ Buchloh 2000b, S. 30.

⁸⁰ Vgl. Buchloh 1983, S. VII.

einzu fordern.⁸¹ Das Kunstwerk ist dazu verdammt, mit sich selbst abzurechnen, da es als ethisches Moment versagt hat und sich in seiner „Trauerarbeit“ der eigenen Nutzlosigkeit und der Unmöglichkeit der Kulturindustrie zu entkommen bewusst wird.⁸² Verzweiflung, Nonpartizipation, reine Präsenz und Scheitern werden zu Zeichen der Radikalität einer Position.⁸³

Adornos Vorstellung von der ausweglosen Situation der Kunst beruht auf seiner generellen Vorstellung eines Primats des „Widerspruchsprinzips,“ wie er es in der „Negativen Dialektik“ formuliert hat, die sich gegen Hegels affirmative Dialektik wendet, welche gleichsam zwanghaft die Möglichkeit eines Widerspruchs beseitigt, um Positives herzustellen.⁸⁴ Im Katalogtext zu Ashers Arbeit in Eindhoven von 1977 beschreibt Buchloh dieses Widerspruchsdilemma seiner Zeit, in der einerseits jede Nachfrage nach sozialem Anspruch in der Kunst versiegt ist, und andererseits die Künstler nicht mehr in der Lage sind sich dialektisch gegen die erdrückenden politische Kräfte zu stellen. Die enorme Inkonsistenz mit der Realität würde ihre Arbeit wie eine kulturelle Lüge erscheinen lassen, wenn sie sich nicht ohnehin schon den sozio-ökonomischen Bedingungen unterworfen haben und aufgrund der kulturellen Reifizierung überhaupt nicht mehr in der Lage sind, eine oppositionelle ästhetische Praxis zu führen.⁸⁵ Buchloh behält letztlich auch die Radikalität Adornos bei und stimmt zu, dass die Kunst sich lieber selbst zerstören wird, als der „Barbarei“ der Kulturindustrie zu dienen oder zu deren Alibi zu werden.⁸⁶ Die letzte Reaktion auf die allgemeine Entfremdung, eine falsche Subjektivität und einen aufgrund des Warencharakters nicht mehr haltbaren

⁸¹ Vgl. Adorno 1966a, S.109–110: „Das engagierte Kunstwerk entzaubert jenes, das nichts will denn da sein, als Fetisch [...]. Es lenkt ab vom Kampf der realen Interessen. [...] Den autonomen Werken aber sind solche Erwägungen, und die Konzeption von Kunst, die sie trägt selber schon die Katastrophe, vor der die engagierten den Geist warnen. [...] Jede der beiden Alternativen negiert mit der anderen auch sich selbst: engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser durchstreicht; die des l'art pour l'art, weil sie durch die Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet.“

⁸² Vgl. Disch 1993, S. 14.

⁸³ Vgl. Alberro/Bois/Buchloh/Buskirk/de Duve/Krauss 1996, S. 223.

⁸⁴ Adorno 1966b, S. 17.

⁸⁵ Vgl. Buchloh 1980, S. 15: “Either these artists, honestly concerned with historic authenticity, no longer feel capable of dialectically opposing even a semblance of progressive simulation to the evidently crushing forces of political restoration lest the gross inconsistency with reality should at once give their efforts away as a cultural lie, or they have become altogether incapable of such intentions, formal and conceptual opposition having become alien to aesthetic production due to the adaption exacted as a fundamental prerequisite for marketing (which could explain that quality of dead reification so characteristic of many of these works).“

⁸⁶ Vgl. Ebenda, S. 40: „Visual art will sooner destroy itself and disappear altogether than become enslaved to barbarity (so patently on the increase in the world at large), serving it as alibi and cultural camouflage.“

Objektstatus, ist somit die Negation des partikulär Ästhetischen und ein damit verbundener Prozess der Dematerialisierung, der auch in Ashers Absage an die Produktion von Kunstobjekten gesehen werden kann. In der Verflechtung von Kunstproduktion und -diskurs sieht Buchloh ein Modell der reinen, entmaterialisierten und deökonomisierten, künstlerischen und kritischen Idee. Die Beschäftigung des Künstlers mit Architektur als generelle existentielle Praxis entkommt dabei der akademischen Selbstreflexivität und „Verwaltungsästhetik“⁸⁷ der Konzeptkunst, da sie von Grund auf in Beziehung zur Realität steht. Reifikation ist für Buchloh letztlich auch das Ergebnis von verlorener Erinnerung an vergangenes Potentials, das Asher durch seine ephemeren Eingriffe in die Architektur wieder belebt.⁸⁸ Aufgrund des Bezuges von seinen Werken zur realen Zeit, durch Beschränkung auf die Dauer der Ausstellung, und zu einem konkreten Ort, sowie seiner Praxis der „Rematerialisierung“ bereits vorhandener Elemente, während die ästhetische Dimension fast zur Gänze verschwindet, gelingt ihm – so Buchloh – ein authentischer Bezug zur Realität: „Rematerialisation in Asher's art counteracts its ideological reification. [...] [T]he aesthetic dimension fades away until its seeming non-existence permits the identity of the work with everyday process reality.“⁸⁹

Auch für Frederik Leen liegt der epistemologische Wert von Ashers Praxis in der Verweigerung des ästhetischen Modus als Zugang zum Wissen.⁹⁰ Er bezieht sich in seinen Texten zu Michael Asher und in seiner Dissertation immer wieder konkret auf Adorno oder argumentiert in dessen Sinn.⁹¹ Er spricht zum Beispiel von der schwierigen Aufgabe kritischer Kunst Inhalt und Erscheinung zu vereinbaren und dabei die nötige Autonomie zu wahren, die eine Aussage überhaupt erst ermöglicht und welche selbst konfliktreich sein muss, um davor bewahrt zu werden, in reine Affirmation zu stürzen.⁹² In seiner abschließenden Conclusio fasst er zusammen, dass Ashers Praxis einer Haltung der Negation des Realen entspricht, die problematisch und widersprüchlich ist, und dass dessen

⁸⁷ Vgl. Buchloh 1990.

⁸⁸ Ebenda, S. 39.

⁸⁹ Ebenda, S. 43.

⁹⁰ Vgl. Leen 1991a, S. 329.

⁹¹ Leen stellt seinen Texten zu Michael Asher oft ein Adorno-Zitat als Motto voran. Vgl. Leen 1991a, 1991b, 1992. Außerdem vergleicht er die „Eingriffe“ Adornos – so hatte dieser seine Texte selbst bezeichnet – mit den Interventionen von Asher. Vgl. Leen 1992, S. 90.

⁹² Vgl. Leen 1991b, S. 18.

Werke stets in einem Konflikt zwischen abstrakter und vermittelter Bedeutung stehen.⁹³

Birgit Pelzer beschreibt das Unbehagen, das Michael Ashers Werk auslösen kann, um im Museumssystem verdeckte Entfremdungsprozesse freizulegen:

„Ashers Praxis untersucht die mit der Produktion, der Zirkulation, der Rezeption eines Kunstwerkes einhergehenden verschiedenen diffusen Arten einer Entfremdung, das täuschende Versprechen des Kunstwerkes auf eine mögliche Wiederaneignung von Erfahrung. [...] Indem die Installationen von Asher ein Indiz für Konformität und ihre Glaubenssysteme hervorheben, röhren sie an ein Unbehagen, ein Unbehagen, das den sozialen Körper aufrechterhält.“⁹⁴

In ihrem Katalogtext zu Ashers Arbeit in der Renaissance Society von 1990 spricht Pelzer außerdem noch von einer Entfremdung von Seiten des Publikums aufgrund instabil gewordener Betrachtungserwartungen.⁹⁵

Das auf Adornitischen Theorien beruhende und von Buchloh etablierte Interpretationsmodell von Ashers Werk als radikale Negation und kritischer Verweigerung, sowie als Aufzeigen eines sich unaufhaltsam ausbreitenden Entfremdungs- und Reifzierungsprozesses durch die Kulturindustrie ist sicherlich wichtig für das Verständnis von Ashers Schaffen als Teil einer historisch determinierten Definition künstlerisches Praxis, welche in den 1980er und 1990er Jahren jedoch überkommen ist, wie Buchloh selbst 1997 in seiner selbtkritischen Bestandsaufnahme „Critical Reflections“ feststellt.⁹⁶

Um das breite Spektrum und inhaltliche Potential des gesamten Werkes von Michael Asher zu erfassen, reicht die negative und pessimistische Perspektive Buchloh nicht aus und kann letztendlich nur zum Heraufbeschwören des – schon oft angekündigten – Endes der Kunst, oder zumindest einer bestimmten Form von Kunst, führen. So spricht auch Buchloh im genannten Text vom Ende der kritischen Kunst und der Kunstkritik, die aufgrund der Auswirkungen und Übernahme multinationaler korporativer Strukturen, unvermeidlich involviert sind

⁹³ Vgl. Leen 1991a, S. 329. In einem gleichzeitig zu seiner Dissertation entstandenen Text zu Ashers Ausstellung in Villeurbanne unterscheidet Leen eine „konstitutive“, wirksame Negation von einer „destruktiven“, die sich in Anarchie ausdrückt, und einer affirmativen und revolutionären, welche eine lethargische bzw. romantische Haltung bestimmen. Vgl. Leen 1991b, S. 52 (Fußnote 10).

⁹⁴ Pelzer 1995b, S. 18.

⁹⁵ Vgl. Pelzer 1990, S. 32.

⁹⁶ Vgl. Buchloh 1997a, S. 68.

oder in Beliebigkeit abdriften.⁹⁷ Aufgrund seiner starken Selbstidentifikation mit jenen Künstlern, als deren Fürsprecher er selbst Bekanntheit und Anerkennung erlangte und welchen er ein Vermögen für politischen Widerstand durch radikale Negativität zugeschrieben hatte, die nun für ihn aber jegliches Potential auf gesellschaftliche Reichweite verloren hatten, stellt er schließlich seine eigene Arbeit in Frage und folgert daraus gleichwohl sein eigenes „Ende“, wodurch er sich letztlich auch selbst erhöht.⁹⁸ Im Vorwort zu seinem Aufsatzband „Neo-Avantgarde and Culture Industry“, dessen erstes Kapitel Buchlohs Aufsatz „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“ bildet, spricht er davon, dass die Kunstkritik ihre bedeutende Stellung als ästhetische Autoritätsmacht verloren hat, da die Mechanismen der Bewertung von Kunst nur mehr innerhalb der Institutionen stattfinden und von der machtvollen Kulturindustrie bestimmt werden:

„[T]he eighties and nineties have taught us to recognize that the pact defining contemporary culture can now be made easily between artistic producers, museum institutions, galleries, and collectors without the interference of anybody's claim to an independent critical authority: [...] Aesthetic authority is now given (and taken away) according to the rapidity with which the investment in a particular artistic product pays off on the scoreboard of institutional visibility or the spreadsheet of economic speculation.“⁹⁹

Letztlich stellt Buchloh seine eigene, Adornos und auch Bürgers Idee, dass die Kriterien der ästhetischen Bewertung mit einem Modus der kritischen Negativität verbunden sein müssen, in Frage.¹⁰⁰

Nach der Publikation für das Nova Scotia College hat Buchloh auch nur ein Werk von Asher näher besprochen und zwar dessen Projekt für die Ausstellung „The Museum as Muse“ von 1981.¹⁰¹ In diesem Zusammenhang stellt er auch eine paradigmatische Verschiebung der künstlerischen Ansätze hin zur Analyse der ideologischen Determinanten und Machtdiskurse außerhalb der Kunstwelt fest,

⁹⁷ Für Buchloh hat das Museum als Ort demokratischer Öffentlichkeit abseits der staatlichen und korporativen Machtstrukturen versagt. Er kritisiert den Rückgang einer kollektiven, öffentlichen Dimension durch die Überbewertung subjektiven Erlebens und den Missbrauch von Kunst und Kultur als globales Werkzeug zur Konstruktion symbolischer Identität. Den Höhepunkt dieser Entwicklung sieht Buchloh in den Verbindungen der Kunst zur Modeindustrie und der Umwidmung von Kunstwerken zu Einrichtungsgegenständen, wie zum Beispiel von Donald Judd oder Dan Flavin. Vgl. Buchloh 1997a.

⁹⁸ Vgl. Buchmann 2005, S. 9.

⁹⁹ Buchloh 2000a, S. xxxii.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. xxv–xxvi.

¹⁰¹ Vgl. Buchloh 1982a. Zu Ashers Arbeit zu „The Museum as Site“ siehe unten Kapitel 3.1. Im selben Text (Buchloh 1982a) sind zwar auch Ansichten zur 74th American Exhibition in Chicago von 1982 abgebildet, Buchloh äußert sich aber nicht zu diesen. 1997 erwähnt Buchloh in einer allgemeinen Rezension zu „Skulptur. Projekte in Münster“ Ashers Beitrag, der aber in der Wiederholung seines bereits 1977 und 1987 durchgeführten Projektes bestand. Vgl. Buchloh 1997b. Zur Arbeit für Münster von 1997 siehe unten Kapitel 5.

sieht Asher dabei jedoch nur als Vorbereiter einer solchen Bewegung, die dann von der schon genannten „zweiten Generation“ der Institutionskritik ausgeführt wurde.¹⁰² Im „Roundtable“ Gespräch, in dem mit Hal Foster, Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss herausgegebenen Kompendium „Art since 1900“ benennt Buchloh Asher als „most radical of the figures involved in institutional critique“ und spricht davon, dass dieser mehr den je die Hindernisse der Wahrnehmung innerhalb der gängigen Parameter der Kunstwelt in Frage stellt. Er erwähnt jedoch keine konkreten Werke des Künstlers und deutet nur auf dessen Außenseiterrolle und das Fehlen seiner Werke in der historischen Erinnerung hin.¹⁰³

Mit Buchloh, so scheint es, kann man mit Beginn der 1980er Jahre eigentlich nur das Ende der Institutionskritik und auch der Kunst Michael Ashers sehen. Besonders bei der Behandlung von dessen späteren Arbeiten, kann das Adornitische Modell wohl kaum länger als Grundlage herangezogen werden. Eine Alternative soll im Folgenden vorgeschlagen werden.

2.3. Kritik des Adornitischen Modells: Michael Asher als Akteur im „kulturellen Feld“ nach Pierre Bourdieu

Michael Asher hatte nie eine Negierung, Veränderung oder Verbesserung der existierenden Strukturen zum Ziel. Er verwendet keine programmatisch negative Polemik, wie zum Beispiel Daniel Buren in seiner marxistisch geprägten Terminologie, der in Anlehnung an die Theorien von Althusers Kunst ausschließlich als politische Praxis versteht.¹⁰⁴ Asher verweist selbst nie konkret auf Theoretiker, in seinen Texten in der Publikation für das Nova Scotia College scheint seine Terminologie stark durch Buchloh geprägt zu sein. Auch die

¹⁰² Vgl. Ebenda, S. 48: „The precision with which these artists [Asher, Haacke, Broodthaers, Buren] analyzed the place and function of aesthetic practice within the institutions of Modernism had to be inverted and attention paid to the ideological discourses outside that framework, which conditioned daily reality. This paradigmatic shift occurs in the late '70s in the work of such artists as Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, and Martha Rosler [...].“

¹⁰³ Vgl. Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 674.

¹⁰⁴ Vgl. Daniel Buren, zit. n. Crimp 1996, S. 171: „[Die] Phänomene, gegen die der Künstler ankämpft, [sind] nichts als Epiphänomene, oder genauer: Sie sind nur der Überbau der Basis [...]; solange man jedoch nicht an den Grund röhrt, ändert sich nichts von Grund auf. [...] wenn Protest erfolgen soll, er nicht rein formalert Art sein darf, er muss grundsätzlicher Art sein, sich auf der Ebene der Kunst abspielen und nicht auf der Ebene der Form [...].“ Auch Hans Haacke bezeugt immer wieder sein Interesse an dem Bezug von Kunst und Politik, was in der Publikation „Free Exchange“, einem Gesprächs mit Pierre Bourdieu seinen Höhepunkt fand. Vgl. Bourdieu/Haacke 1995.

Betonung der Bedeutung von der materiellen Konkretisierung seiner Konzepte innerhalb einer Ausstellung – unausgeführte Projektvorschläge gelten für ihn nicht als Kunstwerke, wie zum Beispiel für Dan Graham¹⁰⁵ – deuten auf seine Absage an eine Institutionsverweigerung im Sinne der Konzeptkunst, die als letzter Versuch einer Ideologie von Kunst verstanden werde kann, welche sich als unabhängig von den Institutionen versteht.¹⁰⁶ Die institutionskritischen Künstlerinnen und Künstler waren sich ihrer Abhängigkeit vom Markt und den Institutionen, sowie den multiplen und komplexen Wege der Produktion von Kunst sehr bewusst, weshalb sie gerade versuchten, eine Praxis zu entwickeln, die auf die existierenden Konditionen antwortet, nicht sich diesen entzieht.

Auch Asher versucht nicht die Codes, deren Struktur er auf den Grund geht, aufzuheben, sondern vielmehr sie auf einer symbolischen Ebene zu stören, um auf deren Existenz überhaupt erst aufmerksam zu machen, in deren Begrenzung er sich aber bewusst zu arbeiten entschieden hat. Von einem parasitären Einschleichen in die Strukturen, um diese von Innen zu zerfressen, wie Claude Gintz es beschreibt, kann keineswegs die Rede sein.¹⁰⁷ Die Anerkennung der Rahmenbedingungen zeugt nicht von einer falschen Naivität oder einem bewussten Sichausliefern an unentzerrbare Strukturen, sondern vom Versuch ein komplexes System als solches zu verstehen. Durch seine installativen Eingriffe zeigt Asher sich als aktiver Teilnehmer in diesem System der Interaktion und in einem Prozess von Entscheidungen. Er testet jedes Mal aufs Neue seine Handlungsfähigkeit und die Bedingungen der Möglichkeiten der Produktion und Präsentation von Kunst und Bedeutung – letztlich geht es um ein Ausloten der Positionen innerhalb der Struktur oder zumindest um eine Bestimmung derselben. Durch seine logische und pragmatische Herangehensweise funktioniert Asher Kunst weder sublimierend, erziehend oder ermahnd, noch lethargisch, besänftigend oder stagnierend. Auf keinen Fall aber trägt sie den negativen Kulturpessimismus Adornos in sich, sondern hat oft eher einen ironisch-witzigen Zug, der einen durchaus zuerst zum Schmunzeln bringen kann, um dann erst das

¹⁰⁵ Vgl. Asher 1983, S. IX–X.

¹⁰⁶ Claude Gintz versteht in diesem Zusammenhang Ashers Arbeiten als Antworten auf die Aporien der Konzeptkunst und betitelt einen Aufsatz mit „Les ‚réponses‘ de Michael Asher“, Vgl. Gintz 1991.

¹⁰⁷ Vgl. Gintz 1983, S. 25: l’artiste tente de glisser dans le circuit pour le parasiter.“

Reflexionspotential zu eröffnen.¹⁰⁸ Diese bedeutende, humorvolle Dimension von Ashers Kunst würde mit einem von Adorno herkommenden Ansatz völlig verkannt werden. Was die vielschichtigen Lesearten und Bedeutungsmöglichkeiten betrifft, hat Asher außerdem eine hohe Meinung bezüglich der intellektuellen Fähigkeiten seines Publikums: „I also have a lot of faith in the public and their capability.“¹⁰⁹ Die auf Marxistischen Theorien beruhende, lineare Konzeption von Geschichte und der Entwicklung einer subversiven Negation der Kulturindustrie durch die Kunst ist viel zu passiv und stellt in ihrem Dogmatismus den Kulturapparat der Institutionen als statische, überwältigende Autorität und externes Gegenüber dar, was der tatsächlichen Situation kaum gerecht wird. War in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren das Museum noch *die entscheidende Institution* zur Definition und Bestimmung von Kunst – vor der „Institutionskritik“ war in dieser Zeit noch von der „Kritik des Museums“ Rede – so entwickeln sich in den 1980er Jahren eine ausdifferenzierte Viezahl an Agenten und Instanzen im Kunstbetrieb: Museen, Galerien, Auktionshäuser, Privatsammlungen, Ausstellungsinstitutionen, Großausstellungen, Ateliers, Künstlerhäuser, Wirtschaftsunternehmen, Banken, Versicherungen und Transportfirmen spannen neben Kritikerschaft, Kunstzeitschriften und der akademischen Kunstgeschichte ein vielschichtiges und dynamisches Netz an Akteurinnen und Akteuren mit eigenen Bedürfnissen, Zielen, Ideologien und Erwartungen auf, worin Machtposition und Definitionsmacht ständig neu ausgelotet werden.¹¹⁰ Eine Ausstellung, zu der ein Künstler eingeladen ist, ist eine bereits legitimierte Situation, die auch dessen ästhetische Praxis als solche bestätigt und wiederum selbst durch diese reproduziert und garantiert wird. Die Produktion von Kunst ist ein sozialer Akt gegenseitiger Autorisierung. Auch für Asher kommt die Frage auf, wie ein Kunstwerk, dessen Diskurs den Prozess ökonomischer Reproduktion aufdeckt, gleichzeitig seine eigene ökonomische Reproduktion erzeugen kann und er versteht es letztlich als Modell derselben.¹¹¹ Douglas Crimp weist darauf hin, dass Institutionen ihre Macht auch positiv ausüben, indem sie eine spezifische soziale Situation zwischen

¹⁰⁸ Birgit Pelzer betont die Bedeutung der Komik in Ashers Werk in Bezug auf Freuds Theorie des Witzes und des Lachens, die als Überschuss Destabilisierung hervorrufen können. Vgl. Pelzer 1991, S. 35.

¹⁰⁹ Asher 2004, S. 3.

¹¹⁰ Vgl. Meinhardt 2006a, S. 128.

¹¹¹ Vgl. Asher 1983, S. 100.

Kunstwerk und Betrachter erschaffen.¹¹² Die Ausstellungshäuser benötigen heute geradezu „das Image des Kritischen [...], um als diskursmächtig und progressive Institution gelten zu können“¹¹³ und laden Künstlerinnen und Künstler daher dazu ein, sich Gedanken über Ausstellungsdisplays und Dekonstruktionen der Ausstellungssituation zu machen. Anstatt von einer Vereinnahmung oder Instrumentalisierung der Kunst durch die Institutionen zu sprechen, sollte erkannt werden, dass jede kritische Kunst ihr Potential nur aus der Berechtigung und Macht ziehen kann, die ihr die Institutionen innerhalb ihrer Sphäre zuschreiben und eigentlich nur situationsspezifisch als Auftragsarbeit in einem aktiven diskursiven Referenzrahmen entstehen kann.

Als Alternative zur Kritischen Theorie Adornos können Ansätze aus dem französischen Strukturalismus und der kritischen Soziologie von Pierre Bourdieu und Michel Foucault herangezogen werden. Auf einen solchen Zusammenhang haben bereits mehrere Autorinnen und Autoren hingewiesen¹¹⁴, da Bourdieus und Foucaults Thesen jedoch erst in den neunziger Jahren von den Kunsthistorien intensiv rezipiert wurden und Ashers Werk, wie gesagt, vor allem mit den 1960er und 1970er Jahren gleichgesetzt wird, ist ein solcher Ansatz weit weniger üblich.

Pierre Bourdieu spricht in seiner „Soziologie der symbolischen Formen“ (1974) von gesellschaftlichen Teilsystemen, wie der Kultur oder der Ökonomie, als „Kräftefelder“, wo in dynamischen sozialen Prozessen verschiedene Akteure je nach Situation und Position Entscheidungen verhandeln und treffen können. Die relativ autonomen Felder sind dabei:

„[...] mehr als nur ein simples Aggregat isolierter Kräfte. [Das Kräftefeld] bildet vielmehr nach Art eines magnetischen Feldes ein System von Kraftlinien: Die in ihm wirkenden Mächte bzw. deren Wirkungsgruppen lassen sich als ebenso viele Kräfte beschreiben, die dem Feld zu einem beliebigen Zeitpunkt kraft ihrer jeweiligen Stellung, gegeneinander und miteinander, seine spezifische Struktur verleihen.“¹¹⁵

Die Zugehörigkeit zu einem Feld, die Stellung und „Positionseigenschaften“ innerhalb desselben, sowie die Verbindungen zu anderen Feldern determinieren die Entscheidungs- und Handlungsmacht des Einzelnen. Die individuelle Karriere

¹¹² Vgl. Crimp 1993, S. 27.

¹¹³ Buchmann 2005, S. 11.

¹¹⁴ Vgl. u. a. Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004, S. 548; Gintz 1993, S. 130; Meinhardt 2006a, S. 128; Peltomäki 2002, S. 20–24; Schmidt–Burckhardt 2005, S. 429,

¹¹⁵ Bourdieu 1974, S. 76.

des einzelnen Kunstschaffenden folgt somit einer gesellschaftlich konstituierten Logik im „Feld der kulturellen Produktion“, das selbst ins „Feld der Macht“, dem „Austragungsort für das symbolische Kräftemessen zwischen Akteuren und den Institutionen“, eingebettet ist.¹¹⁶ Im Ringen um die Besetzung der dominanten Positionen entscheidet sich der Einsatz und die Verteilung der Machtmittel, die Bourdieu in „ökonomisches Kapital“, „kulturelles Kapital“ und „symbolisches Kapital“ differenziert. Da das „kulturelle Feld“ letztlich ein System symbolischer Beziehung ist, zählt für den Kunstschaffenden nicht nur materieller Profit und geistig-kultureller Gewinn, sondern vor allem Achtung und Status als subtile Differenzierungsmerkmal und Voraussetzung für riskante Positionen.

Beruhend auf empirischen Analysen erfasst Bourdieu systematisch die Genese und Struktur des „kulturellen Feldes“, das er anhand von Struktur-Diagrammen darstellt.¹¹⁷ Er zeigt es als ein komplexes kulturelles Kontinuum mit eigenen Funktions- und Transformationsgesetzen durch die Interaktionen von Subjekten, deren Intentionen sich immer wieder verändern. In jeder Gesellschaft gibt es eine spezifische kulturelle Ordnung mit bestimmten Typen der Legitimation in Opposition zur ökonomischen, politischen und religiösen Macht, sowie „spezifische intellektuelle Auslese- und Bestätigungsinstanzen“.¹¹⁸ Wichtig sind dabei unterschiedliche Erwartungen und deren Effekte, wobei für Bourdieu Künstler als solche besonders stark vom Publikum abhängig sind, da er die Produktion von Kunstwerken als sozialen Akt versteht.¹¹⁹

Zwischen den unterschiedlichen Akteuren im kulturellen Feld gibt es „unbewusst getroffene Verständigung über die Brennpunkte des kulturellen Feldes“ und einen als Teil des kulturellen Kapitals eingelernten „Habitus“, der das Verhalten normiert, allgemeine Handlungsdispositionen aufgrund der Klassenlage festlegt und die Schnittstelle zum individuellen Handeln bildet.¹²⁰ Jede kreative Konzeption innerhalb des Kräftefeldes ist durch ein Zusammenprallen von Determinismen und

¹¹⁶ Schmidt–Burckhardt 2005., S. 431. Siehe auch Bourdieu 1999, S. 342: „Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen Feld) zu besetzen. Es ist der Ort, an dem die Auseinandersetzung zwischen Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten) ausgetragen werden.“

¹¹⁷ Vgl. Bourdieu 1999 und Schmidt–Burckhardt 2005, S. 429.

¹¹⁸ Bourdieu 1974, S. 77.

¹¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 86.

¹²⁰ Vgl., Ebenda, S. 123.

subjektiver Motivation bestimmt.¹²¹ Der Habitus garantiert aber auch, dass das Kunstmuseum die Produktionen des künstlerischen Feldes als Kunstwerk erkennen und schätzen: „die Erfahrung des Kunstwerkes als unmittelbar sinn- und werhaft [...] ist eine Effekt der Übereinstimmung [...] des gebildeten *Habitus* und des künstlerischen Feldes.“¹²² Die Gesamtheit an Verhaltensweisen eingelernten „Habitus“ stellen ein „kulturell Unbewusstes“ oder eine „illusio“ dar, welche gemeinhin von den Akteuren innerhalb des kulturellen Feldes im „geheime[n] Einverständnis“ als gegeben vorausgesetzt werden¹²³: „Mithin stellt das Werk stets eine Ellipse dar, die das Wesentliche auslässt: es setzt seinen Nährboden, die implizit gesetzten Postulate und Axiome, stillschweigend voraus.“¹²⁴ Kritische Figuren wie zum Beispiel Mallarmé können jedoch Einblicke in die Funktionsweisen des Feldes geben, indem sie strategisch mit dem „zynischen Kalkül eines mit symbolischen Kapital handelnden Bankiers“¹²⁵ umgehen – eine Beschreibung die auch für das Vorgehen Michael Ashers gut zu passen scheint. Bourdieu bietet so ein dynamisches Modell der kulturellen Produktion, das nicht den Kulturpessimismus von Adorno teilt, da es legitime Transformationsmodi und das Eingriffspotential jedes Akteurs im System beinhaltet. Beruhen Bourdieus Thesen zwar auch auf einem darwinistisch-systemphilosophischen Modell, wie man es bei Hegel oder Marx findet, wo der Kampf um Monopole zur permanenten Bewegung und Revolution führt, so zeigt sich dieser Einfluss vor allem in seiner Vorliebe für naturwissenschaftliche Begriffe und Modelle.¹²⁶ Bei Bourdieu ist das Kultursystem außerdem nicht unentrinnbar durch das ökonomische System determiniert, wie bei Adorno, vielmehr können sich externe Faktoren nur auf die Autonomie des Feldes auswirken, wenn sie im Sinn des Systems umstrukturiert werden und sich in ein „Objekt der Reflexion“ verwandeln.¹²⁷ In diesem Sinn weitet Asher sein Reflexionsfeld in den 1980er Jahren aus, als die Institutionskritik zum

¹²¹ In seiner bekannten Lebensstilanalyse „Die feinen Unterschiede“ führt Bourdieu im Zusammenhang des „Habitus“ kulturelle Vorlieben und „Geschmäcker“ auf soziale Faktoren zurück. Vgl. Bourdieu 1982.

¹²² Bourdieu 1999, S. 455.

¹²³ Ebenda, S. 68.

¹²⁴ Bourdieu 1974, S. 116.

¹²⁵ Bourdieu 1999, S. 432.

¹²⁶ Vgl. Friedrich 2001.

¹²⁷ Bourdieu 1974, S. 124: „Die ökonomischen und sozialen Ereignisse vermögen einen beliebigen Bereich dieses Feldes nur in einem speziellen Sinn zu affizieren, da dieses Feld, indem es unter ihrem Einfluss sich selbst restrukturiert, sie einer Verwandlung ihres Sinnes und ihrer Bedeutung unterzieht. Sie können in die künstlerische Praxis nur eingreifen, indem sie sich in Objekt der Reflexion oder Imagination verwandeln.“

Mainstream in der Kunst wurde und man ihr eine passive „Miesmacherei“ [„defeatism“] vorwarf, die aufgrund der extremen Kontextualisierung den Anspruch auf generellen sozialen Inhalt nicht mehr erfüllen konnte.¹²⁸ Er begnügte sich nicht länger mit der Untersuchung ideologischer Strukturen innerhalb von Kunstinstitutionen, sondern erweiterte seine Praxis um Elemente, die er auch aus Systemen außerhalb der Kunstinstitutionen bezog¹²⁹, um letztlich größere gesellschaftspolitische Zusammenhänge zu analysieren:

„Ashers Leistungen sind insbesondere deshalb heute [in den 1990er Jahren] erneut relevant, weil er nicht nur die kunstimmanten Probleme angeht, sondern versucht, die Position der Kunst innerhalb von Kultur und Gesellschaft kritisch zu hinterfragen. Schließlich verkehrt er sogar die Rollen in der Weise, dass das Kunstprodukt seinerseits ein Licht auf soziale und ökonomische Verhältnisse wirft.“¹³⁰

Dementsprechend kommt Asher ab den 1980er Jahren auch von seinen subtraktiven Eingriffen ab und entwickelt neue additive Strategien des ästhetischen Arrangements, in dem er „Informationsbytes“ der Institutionen auswählt und mit anderen externen Fragmenten zu einer neuen Einheit zusammenschaltet.¹³¹ Er dehnt sein Untersuchungsgebiet über den Kontext des Museum hinaus aus und analysiert nun mehr all jene Institutionen, die für die Generierung, Selektion, Lagerung und Distribution von historischem Wissen zuständig sind, die man nach Michel Foucault als „Archive“ bezeichnen kann.¹³²

Asher wird der in den 1980er und 1990er Jahren aktuellen Krise gerecht, in einer Vielfalt an kulturellen Zeichen, die in der Gesellschaft existieren, Bedeutung zu finden und setzt sich damit auseinander, wie Repräsentationen funktionieren und Autorität und Autorschaft generiert werden.

Michael Ashers Verständnis der Produktion von Kunst in einem vorbestimmten sozio-ökonomischen Rahmen lässt auch an die Systemtheorie Niklas Luhmanns denken. Sein Modell funktional differenzierter, sich „autopoietisch“ reproduzierender Systeme entspricht strukturell dem kulturellen Feld bei Bourdieu.¹³³ Die Systemtheorie kennt jedoch keine Hierarchie der Systeme oder

¹²⁸ So zum Beispiel Jeff Wall. Vgl. Osborne 2002, S. 45.

¹²⁹ Vgl. Gintz 1993, S. 129. Den Beginn einer solchen Veränderung in Ashers Praxis stellt die Arbeit „The Museum as Site“ dar. Vgl. unten Kapitel 3.1.

¹³⁰ Puvogel 1996, S. 32.

¹³¹ Vgl. Cohen 1993, S. 88.

¹³² Vgl. unten Kapitel 4.5.

¹³³ Vgl. Luhmann 1994, S. 25. Zu einer ausführlichen Besprechung von Luhmanns Vorstellung vom „ausdifferenzierten Kunstsystem“ siehe Klammer 2005.

Theorie der Institutionen, außerdem ist die herausragenden Rolle des Akteurs bei Bourdieu zu betonen, der sich explizit weigert, „den Handelnden [...] zum Verschwinden“ zu bringen¹³⁴ und die Möglichkeit strategischer Operationen des Individuums zulässt, während bei Luhmann das Subjekt nur zum Ausführer systemimmanenter Reproduktionsprozesse wird, eigentlich aber keinen Einfluss auf diese hat.¹³⁵ Michael Asher führt seinen Diskurs zwar innerhalb der Kunstwelt, behandelt diese aber nur in seinen früheren Arbeiten als geschlossene Struktur, der er keine weiteren Elemente hinzufügt, sondern in der er nur Vorhandenes bewegt. Besonders sein späteres Werk zeichnet sich durch eine explorative Offenheit und Mehrdeutigkeit aus, die von einer strengen Luhmann'schen Systemidee nicht erfasst werden kann.

Bourdies Modell vom kulturellen Feld dient hier als allgemeine Grundlage für das Verständnis von Ashers künstlerischer Praxis. Es ist geeignet für eine Definition von Institutionskritik im weiteren Sinn¹³⁶, die nicht nur analysiert, wie uns Geschichte, Kultur und Gesellschaft vermittelt werden und wir diese wahrnehmen, sondern auch wer auf welche Art bei dieser Vermittlungs agiert. Die Institutionen werden dabei zu wandelbaren Punkten der Identifikation oder Disidentifikation der Akteure. So kann man Asher Arbeiten als Auseinandersetzung mit der Produktion und Positionierung von Kunst als Wissensform verstehen, wobei er sich als betroffener Akteur und nicht als außenstehender Kritiker präsentiert.

In den folgenden Kapiteln werden Arbeiten Michael Ashers nach 1979 vorgestellt und unter den angesprochenen Gesichtspunkten diskutiert. In den 1980er Jahren ist neben der Integration von Elementen aus dem Außenraum und eines breiteren Bezugsrahmens eine Konzentration auf Strategien der Publikumsadressierung zu beobachten. Gegen Ende dieses Jahrzehnts konzentriert sich Asher auf die Vermittlung sozio-politischer Inhalte durch im Kunstkontext produzierte Objekte. In den 1990er Jahren schließlich widmet er sich der Analyse der Produktions- und Distributionsmechanismen von Wissen und Bedeutung.

¹³⁴ Bourdieu 1999, S. 285.

¹³⁵ Vgl. Friedrich 2001.

¹³⁶ Vgl. oben Kapitel 2.1.

3. Michael Ashers Arbeiten der 1980er Jahre

3.1. Additive Verfahren und Integration externer Fragmente: „Sign in the Park“ (1981)

Ein entscheidendes Merkmal der Arbeiten von Asher nach 1979 ist, dass er die Auswahl der Elemente, aus denen er seine Installationen zusammensetzt, nicht mehr allein auf das vorgefundene Material in der Institution, in der er ausstellt, beschränkt. So bezieht er nun auch Informationen von außerhalb mitein und entwickelt dementsprechend neue künstlerische, additive Strategien, die eine Abkehr von seinen subtraktiven Eingriffen der 1960er Jahre darstellen. Es scheint, dass er sich nun mehr auf konzeptkünstlerische Methoden wie die Recherche, das Sammeln von Fakten oder die Präsentation von „reiner“ Information stützt¹³⁷, und von Fragen nach den materiellen und ideologischen Bedingungen des Ausstellens im Raum, die mehr von Ideen der Minimal Art geprägt waren, abkommt.¹³⁸

Die erste wichtige Arbeit in diesem Zusammenhang ist „**Sign in the Park**“¹³⁹, die Asher 1981 anlässlich der Ausstellung „**Seventeen Artists in the Sixties – The Museum as Site: Sixteen Projects**“ für das **Los Angeles County Museum** entwickelte. Diese Ausstellung steht für den historischen Umbruch in der Rezeption jener Kunstrichtung, die man nun immer häufiger mit dem Begriff „institutional critique“ bezeichnete. So wurde die Institutionskritik zur offiziell anerkannten Kunstpraxis, die von den Museen und Galerien nun auch regelrecht eingefordert wurde, da sie vom kritischen Reflexionspotential der ausgestellten Arbeiten abhängig waren. Große Gruppenausstellungen wie „The Museum Site“ waren ausschließlich den institutionskritischen Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern gewidmet, die eigens für Projekte im Zusammenhang mit der Ausstellung beauftragt wurden. Asher, der beobachtete, dass die „institutional critique“ allmählich zur gängigen künstlerischen Praxis wurde, zog für sich die

¹³⁷ Vgl. Poledna 1997, S. 40.

¹³⁸ Am Übergang zu Ashers neueren Arbeiten steht sein Beitrag für die Ausstellung „Westkunst“ 1981 in Köln, wo er die Galeristen, die den Ausstellungsteil „Heute“ finanziert hatten, durch die Präsentation von Stühlen aus den Galerien sichtbar machen wollte. Zu dieser Zeit wirkt die für Asher bereits typische Geste etwas polemisch und manieriert. Vgl. Armstrong 1981, Buchloh 1981, Marmer 1981, und Leen 1991a, S. 289–290.

¹³⁹ Diese Arbeit stellt eine der wenigen dar, die einen konkreten Titel tragen. Normalerweise sind Ashers Installationen immer nur mit Ausstellungstitel, Ort und Jahr benannt.

Konsequenz seine Analyse der Selbstdarstellungsmechanismen von Museen auf einen größeren gesellschaftspolitischen Zusammenhang auszudehnen. Hatte sein Eingriff im Art Institute in Chicago 1979 noch daraus bestanden, ein Monument aus dem Außenraum in den Innenraum zurückzuführen, so wählte er diesmal ein Kunstwerk aus der Sammlung aus, um den Zusammenhang zum Außenraum zu rekonstruieren.

Ausgangspunkt von „Sign in the Park“ ist das Gemälde „The Kentuckian“ von Thomas Hart Benton, das als Teil der permanenten Sammlung des Los Angeles County Museum ausgestellt wird (Abb. 8), und auf welches Asher auf einem Poster im gläsernen Ankündigungskasten des Museums vor dem Eingang hinweist (Abb. 7). Auf diesem sind zudem ein farbiges Filmwerbefoto zum Film „The Kentuckian“ von 1954 und das Produktionsfoto derselben Szene (Abb. 9), sowie eine Karte vom Museumsgelände abgedruckt. Unter der Karte beschreibt Asher in einem kurzen Statement, dass sein Beitrag zur Ausstellung „The Museum as Site“ die Rekonstruktion eines Ordnungsschildes im Museumspark ist, dessen genauen Standort er beschreibt. Außerdem weist er ohne Kommentar darauf hin, dass sich das Bild „The Kentuckian“ im Museum befindet.¹⁴⁰ Es bleibt beim Betrachter den Zusammenhang herzustellen zwischen dem Film und Bentons Gemälde, die beide den selben Titel tragen, sowie dem rekonstruierten Schild im Park, das wie das Poster als Ashers Beitrag zur Ausstellung im Außenraum auf einem Pfosten steht. „The Kentuckian“ war Lancasters erster Film, in dem dieser gleichzeitig Regisseur und Hauptdarsteller war und er verstand das Produkt umso mehr als das Werk eines Künstlers. Das Gemälde wurde von Burt Lancaster 1954, im selben Jahr als er den Film drehte, in Auftrag gegeben und er schenkte es 1977 dem County Museum. Das Bild diente vor allem der Filmwerbung, indem es als traditionelles Gemälde seinen Kunstanspruch quasi auf den Film übertragen sollte. Die üblichen Rollen wurden somit gleichsam vertauscht, das Bild kam nach dem Film und rechtfertigt als kommerzielles Produkt dessen Status als Kunst.¹⁴¹

¹⁴⁰ Vgl. Ausst. Kat. Kassel 1982, S. 237. Der Text auf dem Poster lautet: „My contribution to ART IN LOS ANGELES – The Museum as Site: Sixteen Projects is the reinstallation of the county sign on the path between the B.G. Cantor Sculpture Garden and the lake pit adjacent to Wilshire Boulevard in Hancock Park. The painting *The Kentuckian* by Thomas Hart Benton is part of the permanent collection of the Los Angeles County Museum of Art.“

¹⁴¹ Vgl. Stemmrich 2001, S. 203–24.

Indem Asher das tatsächliche Filmplakat mit der Filmszene durch die Wiederholung auf dem Produktionsfoto darunter verdoppelt, betont er auch die Konstruiertheit des Plakats, auf dem eine gespielte Handlung zum Bild einfriert. Da so ein Plakat üblicherweise vor dem Kino angebracht wird, präsentiert Asher wiederum sein eigenes Poster am Eingang vor dem Museum genau dort, wo dieses sonst „Werbung“ für die gezeigten Ausstellungen und Bilder macht. Die Verflechtung von Filmindustrie und der traditionellen bildenden Kunst, Kino und Museum, geht jedoch noch weiter. Ashers Auswahl des Bildes von Thomas Hart Benton darf dabei keinesfalls als Verteidigung der Malerei gegen eine mögliche Vereinnahmung durch die Kulturindustrie verstanden werden. Vielmehr bietet er eine historische Perspektive im Kontext der damals aktuellen Diskussion in der Kunst um das Wiederaufleben der Tafelmalerei seit Ende der 1970er Jahre im Verhältnis zur Neubewertung der Fotografie und des Films. Benton kann als typisches Beispiel für diese Entwicklung gesehen werden. Die Aufwertung regionalistischer und nationalistischer Tendenzen im Zusammenhang mit dem Wiederaufkommen der figurativen Malerei wandte sich vor allem gegen den internationalen Universalitätsanspruch der Konzeptkunst und Minimal Art, ebenso wie gegen die inhaltliche Unbestimmtheit des Abstrakten Expressionismus und das Erbe der klassischen Moderne. So wurde ein Maler wie Benton, der zuletzt in den späten 1930er Jahren für seine figurativen Wandgemälde bekannt war, in den späten 70er Jahren wieder aktuell.¹⁴²

Burt Lancaster wiederum hatte durch die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma 1948 zwar bewiesen, dass er sich von der industriellen Produktion abwandte und seine Rolle im System selbst definieren wollte, er stellte jedoch keinen Bezug zur avantgardistischen Filmkunst her, indem er sich auf Experimente einließ, sondern unterlag vielmehr den traditionellen und nationalistischen Klischees, wie man sie von Bentons Gemälden kennt und deren Figuren den gleichen manierierten Karikaturen- und Comiccharakter haben wie Lancasters Filmprotagonisten. In dem stark moralisierenden Western "The Kentuckian" spielt Lancaster den Naturburschen Elias Wakefield, der in den

¹⁴² Benton selbst wiederum war fasziniert von Hollywood und der Massenproduktion von Zeichnungen wie am Fließband in den Studios der 1930er und 1940er Jahre, was sich in seiner Serie von Tuschezeichnungen zum Betrieb der Filmindustrie für das *Life Magazine* von 1937 zeigt. Vgl. Stemmrich 2001, S. 204–205.

1820er Jahren nach dem Tod seiner Frau mit dem Sohn Eli Junior, der die Abenteuerlust seines Vaters teilt, aus dem zivilisierten Kentucky ins wilde Texas zieht und von dem schönen Dienstmädchen Hannah begleitet wird, in das er sich letztlich verliebt. Lancaster, alias „Big Eli“ präsentiert sich dabei als eher naiver Muskelprotz, der selbstverliebt wirkend im Mittelpunkt steht. Bentons Gemälde zeigt den optimistischen Aufbruch nach Westen von Vater und Sohn, die gut ausgerüstet in ihr Abenteuer ziehen. Begleitet werden sie von einem Hund, der nicht nur das Moment von Freiheit und Natur verstärkt, sondern im Zusammenhang mit Ashers Hinweis am Eingang des Museums an den dritten und namensgebenden Teil von „Sign in the Park“ denken lässt. Interessant ist auch, dass Asher für das Foto im Katalog zu „The Museum as Site“ eine Abbildung von Bentons Gemäldes in der Galerie gewählt hat, wo der abgebildete Mann und der Junge „nach Westen“ geradezu auf ein Schild zu ziehen scheinen, das selbst seinen Ursprung in der Reglementierung des Museums hat: „Members only“.¹⁴³ Das re-installierte Ordnungsschild im an das Museum anschließenden Hancock Park trägt die Aufschrift: „DOGS MUST BE KEPT ON LEASH ORD. 10309 (Abb. 10). Die übergroßen Buchstaben mit dem Verweis auf die rechtliche Vorschrift inklusive Ordnungsnummer machen die urbanen Einschränkungen animaler Freiheit durch eine anonyme übergeordnete Gewalt bewusst. Natur in Form eines Parks präsentiert sich als domestizierter Ort, mit festgelegten Wegen, Schutzzäunen und rechtlich festgelegten Verhaltensvorschriften. Thomas Crow diskutiert „Sign in the Park“ in seinem Aufsatz zum Wiederaufkommen der Genres des „Pastorale“ in der zeitgenössischen Kunst und weist auf die Abschwächung der Ikonografie des mythologischen Amerikaners als Pioneer, Jäger und Eroberer im Raum der Gegenwart und der aktuellen Realität der Gestaltung eines Parks hin: der Eroberer wird zum spazierenden Betrachter, der Hund wird nun an der Leine geführt, die Touristenfamilie ist auf dem Weg zum Museum.¹⁴⁴ In den Teergruben im Park ruhen noch die Fossilien der „Bestie“ der Vergangenheit – das Betonmammut im Hintergrund des Fotos von Asher erinnert daran (Abb. 11). Die Reinstallation des originalen Schildes, das angeblich von Vandalen gestohlen

¹⁴³ Vgl. Crow 1993, S. 60.

¹⁴⁴ Vgl. Crow 1993, S. 58–61.

wurde, stellt die alte Ordnung wieder her und wurde von der Parkleitung im rustikalen Design der übrigen Gestaltung rekonstruiert.¹⁴⁵

Dass Filmwerbefoto von Lancaster zeigt – im Gegensatz zu Benton – den Hund an der Leine, sowie zwei Männer mit Gewehren, die vor ihnen postiert sind, und die für „ihre Ordnung“ zu sorgen scheinen. Die Gruppe von Mann, Frau, Kind und Hund wiederum spiegelt ein Ideal der Kleinfamilie, die in Lancasters Film zum Ende wiederhergestellt ist und auch eine Form von Ordnung darstellt. Letztlich lässt Asher auch an die Vorstellung denken, „dass die Institution des Museums die Strukturen der bürgerlichen Familie widerspiegelt“, worauf Gregor Stemmrich hinweist: „die maternale Funktion der Behütung, Aufzucht und Pflege der ‚Kinder‘ und die paternale Funktion der Repräsentation, Reglementierung und Beschützung der Familie.“¹⁴⁶

Die Selbstinszenierung von Lancaster in seinem Film und die Idealisierung amerikanischer Mythen der Expansion nach Westen auf Bentons Gemälde erinnern an die ideologische Bestimmung und Repräsentationsfunktion von Kunst und Museen, sowie die Überlagerungen von Diskursen der Macht in der Produktion von Kunst. Im Sinne einer erweiterten „Ortsspezifität“ lässt Asher auch daran denken, dass der Reichtum eines regionalen Museum wie das Los Angeles County Museum mit der Ausnutzung der örtlichen Ressourcen des Westens – darunter vor allem Öl und der mythenerzeugenden Filmindustrie von Hollywood – zusammenhängt.¹⁴⁷ Asher erweitert somit die institutionalisierte „site-specificity“, wie sie eine Ausstellung wie „The Museum as Site“ erwartet hätte auf breitere gesellschaftspolitische Zusammenhänge. Das vielschichtige Konstrukt kann eben nicht auf die Analyse historischer Phasen der Repräsentation US-amerikanischer Idealbilder beschränkt werden, sondern es präsentiert durch seine eigene Konstruertheit die Vergangenheit als Konstrukt der Gegenwart. Versteht man das Gemälde von Benton als Ashers Ausgangspunkt, so sieht man, dass er die Zusammenhänge von einer zeitlichen Position „aus der Mitte“ – nämlich nach dem Film und vor dem Schild – aufgerollt hat.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 58.

¹⁴⁶ Vgl. Stemmrich 2001, S. 206.

¹⁴⁷ Vgl. Crow 1993, S. 60.

Der Hund, mit oder ohne Leine, stellt das formale Verbindungsstück zwischen den drei Elementen von „Sign in the Park“ – das Schild, das Gemälde und Ashers Ankündigung mit Produktionsfoto – dar. Ansonsten bietet Asher dem Betrachtenden jedoch wenige Hinweise auf die komplexen Zusammenhänge seiner Installation, wie sie gerade erörtert wurden. So wurde Ashers Arbeit von Zeitgenossen auch als „überheblich“ kritisiert, da es den Besucher nötigt, selbst die einzelnen Elemente zusammenzuführen.¹⁴⁸ Die Betrachteranforderungen und -erfahrung haben sich in dieser Arbeit im Vergleich zu früheren wesentlich verändert: Hatte Asher in seinen Installationen bisher durch eine Ästhetik der Absenz und maximalen Reduktion mit der Nichterfüllung bestimmter Erwartungen gespielt¹⁴⁹, so ging es jetzt mehr um eine momentane Überforderung durch scheinbar zusammenhanglose Informationen. Benjamin Buchloh versteht den erhöhten Interpretationsaufwand der Kette von Signifikanten von Ashers Arbeit als Befähigung [„enabling“] eines Betrachters, der die verschiedenen Teile der Installation selbst zusammenstellen und ihnen Sinn geben kann. Die aktive Beteiligung am Lesen und Sehen einer ephemeren, allegorischen Analyse ist für Buchloh die Antwort auf die Symptome des Autoritarismus des kulturellen Systems¹⁵⁰.

Die Methode der Allegorie und Montage, die Gegenüberstellung von fragmentierten Elementen, die Aneignung industrieller Objekte oder reproduzierter Bilder aus den Medien, sowie die verstärkte Aufmerksamkeit für ideologische Diskurse, sieht Buchloh als typisch für die Kunst der frühen 1980er Jahre, jedoch auch als Ende der traditionellen Institutionskritik von Michael Asher. „Sign in the Park“ ist die letzte von Ashers Arbeiten, die er in einem Text besprochen hat.¹⁵¹ Gregor Stemmerich betont, dass durch die Auseinandersetzung mit dem Kino in der Kunst eine neue Dimension in der Institutionskritik der 1980er und 1990er Jahre hinzugekommen ist, wobei charakteristisch ist, dass nicht im oder mit dem Kino gearbeitet wird, um seine technischen Funktionsbedingungen oder institutionelle Trägerstruktur transparent zu machen, sondern nur dessen Bildwelten aufgegriffen

¹⁴⁸ Vgl. Plagens 1982, S. 93.

¹⁴⁹ Den Höhepunkt dieser Ästhetik bildeten Ashers diverse Installationen von „Luftsäulen“ [„air columns“], die nur mehr leicht zu spüren und gar nicht mehr wahrnehmbar waren in den späten 1960er Jahren. Vgl. Asher 1983, S. 5-11.

¹⁵⁰ Vgl. Buchloh 1982a, S. 51.

¹⁵¹ Vgl. oben Kapitel 3.1.

werden, um die ideologischen Implikationen der Institution Kino sichtbar zu machen.¹⁵²

Die Hinwendung zur Analyse von Ideologien, die unsere Erfahrung von Kunst, Kino oder auch die Gestaltung einer Parklandschaft bestimmen, ist auch das Neue an Ashers „Sign in the Park“ im Verhältnis zu seinen früheren Arbeiten, wo er mehr die materiellen Funktionsbedingungen untersuchte. So hatte sich Asher bereits 1973 wortwörtlich mit dem Medium Film auseinandergesetzt, als er für das Kunstprojekt „Project Inc.“ in Boston 15 Minuten lang 16mm reines graues Filmmaterial auf die Wand projizierte, um die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen der Projektion zu lenken und das Bewusstsein der Betrachter als Teil des kinematografischen Ereignissen zu wecken.¹⁵³ Ähnlich auch bei dem Fernsehprojekt „Via Los Angeles“ von 1976, wo Asher 30 Minuten lang die Aktivitäten in der Fernsehkontrollstation in Echtzeit zeigte, um die Techniken der Produktion und Vermittlung von Fernsehbildern aufzuzeigen.¹⁵⁴ Nach „Sign in the Park“ griff Asher immer wieder das Thema Kino auf und arbeitete mit der Auflistung von Produktionscredits¹⁵⁵, Fotos von Filmsettings¹⁵⁶, Stills und Drehbüchern¹⁵⁷ und Filmplakaten und Zeitungsrezensionen.¹⁵⁸ Das Einbeziehen von den Medien Film und Fotografie deutet außerdem auf Ashers Einsicht hin, dass die Kunst seiner Zeit das Monopol auf die Produktion und Distribution von Bildern verloren hatte.¹⁵⁹

Michael Asher hatte sowohl für die 73rd American Exhibition am Art Institute in Chicago 1979, als auch für „The Museum as Site“ im Los Angeles County Museum 1981 bestimmte Werke aus der Sammlung der Museen ausgewählt, von denen ausgehend er dann verschiedene Bedeutungshorizonte und Kontextebenen

¹⁵² Vgl. Stemmrich 2001, S. 195. Stemmrich spricht in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz von den „Heterotopien des Kinematografischen“.

¹⁵³ Vgl. Asher 1983, S. 72–75. Dieses Projekt wurde am 30. Oktober 2005 in der New Yorker Galerie Orchard im Rahmen der Ausstellung „Lucky Chairs“ von Stephen Pascher wiederholt.

¹⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 112–117.

¹⁵⁵ „Matrix 67“, University Art Museum, University of California, Berkeley 1983. Vgl. Lewallen 1983.

¹⁵⁶ „A Pierre et Marie. Une exposition en travaux“, Paris 1984. Vgl. Ausst. Kat. Paris 1986.

¹⁵⁷ Hoshour Gallery, Albuquerque 1984. Vgl. Bryant 1984; Parks 1984; Traugott 1984.

¹⁵⁸ Palais des Beaux–Arts, Brüssel, 1992. Vgl. unten Kapitel 4.4. Fredrick Leen beschreibt alle Arbeiten von Asher zum Thema Film in seiner Dissertation. Vgl. Leen 1991, S. 294–306.

¹⁵⁹ In weiteren Ausstellungen setzte sich Asher auch mit der Bildlichkeit von Zeichen und der Fotografie auseinander: „Documenta 7“ (Plakatentwurf), Kassel 1982; „Sonsbeek 86“, Arnhem 1986; Le Consortium, Dijon 1991; „Sonsbeek 93“, Arnhem 1993; „Does The Work Take Place“, Witte De With, Rotterdam 1994; „XXIV Bienal de São Paulo“, São Paulo 1998. Vgl. Buchloh 1982b; Asher 1986a; Ausst. Kat. Dijon 1991; Asher 1993; Asher 1995; Leffingwell 1999.

erschlossen hat. Entscheidend war also immer ein Akt der Selektion von bestimmten Elementen und Informationen, wodurch er seine künstlerische Praxis mit der eines Kurators gleichsetzte.¹⁶⁰ Asher weist sich somit ganz klar als Akteur hinter seinen Projekten aus und reiht sich damit im Sinne Bourdieus in ein Netz von Individuen ein, die mit ihren Entscheidungen und Erwartungen den Kunstbetrieb nicht nur formen, sondern als solchen erst erzeugen. Eine wichtige Frage dabei ist die nach der Vermittlung bestimmter Inhalte, Techniken der Aufmerksamkeitssteuerung und die Wege der Adressierung der Besucherinnen und Besucher der Kunstinstitutionen. Diese wird von den im nächsten Kapitel beschriebenen Arbeiten thematisiert.

3.2. Betrachteradressierung, Bezeichnung und Bennenung: „The 74th American Exhibition“ (1982); „The Michael Asher Lobby“ (1983-1985)

Schon in seinen frühesten Arbeiten geht Asher eigentlich vom Betrachter und dessen Wahrnehmung im Raum aus und versucht durch seine Eingriffe und Veränderungen auf bestimmte Bedingungen aufmerksam zu machen, die sich als natürlich, objektiv und neutral ausgeben, tatsächlich aber das Ergebnis weniger subjektiver Entscheidungen innerhalb der Institutionen sind. Künstlerische Intentionen, kuratorische Entscheidungen, Strategien der Kunstvermittlung, als von Experten gültig ausgewiesenes Wissen und bestimmte Publikumserwartungen formieren gemeinsam das Ereignis und die konkrete Situation des Museumsbesuchs. Asher will zeigen, dass Wahrnehmung in erster Linie eine kontextuelle Aktivität in der Umgebung des Museums ist, die empirisch-phänomenologisch, durch die Ausstellungsarchitektur, ebenso wie ideologisch, durch bestimmte institutionelle Entscheidungen in Bezug auf Vermittlung und Distribution von Inhalten, bestimmt ist.

In Ashers Installationen soll sich der Betrachter nicht nur seiner Implikation durch das Werk¹⁶¹, sondern auch durch die Institution, die von einem informierten Publikum und einem spezifischen Betrachter ausgeht, bewusst werden. Entgegen

¹⁶⁰ Vgl. Fischer 1992, S. 40.

¹⁶¹ Wolfgang Kemp hat darauf hingewiesen, dass aufgrund bestimmter Zugangsbedingungen und Rezeptionsvorgaben jedes Kunstwerk seinen Betrachter impliziert. Vgl. Kemp 1992.

eingeübter passiver Betrachtungshaltungen, soll das Publikum sich seiner aktiven Beteiligung an Wahrnehmungsprozessen in einem Museum und der Konstitution von Wissen bewusst werden.¹⁶² Die Vorstellung, dass die gesamte Gesellschaft das Kunstmuseum ausmacht, ist eigentlich nur ideal – tatsächlich lässt es sich auf einen relativ definierbaren Sektor der gebildeten Bürgertums eingrenzen.¹⁶³ Eine wesentliche Strategie, um die Aufmerksamkeit auf Konditionen der Betrachtung von Kunst zu lenken, ist neben der Enthüllung die Nichterfüllung von vorgefertigten Erwartungen.

Asher fragt sich, welche Rolle die Institution bei der Bestimmung dessen, was die Besucherinnen und Besucher sehen wollen, spielt und welche Prozesse bestimmte Objekte im Museum sichtbar machen, während andere gar nicht wahrgenommen werden. Diese Fragen sind Ausgangspunkt seiner Arbeit für die **74th American Exhibition**, die 1982 im **Art Institute of Chicago** stattfand. Wieder wählte der Künstler Werke aus der permanenten Sammlung des Museums aus – diesmal zwei Bilder, die beide 1910 entstanden waren und im selben Raum in Sichtweite zueinander hingen: Picassos „Porträt von Daniel-Henry Kahnweiler“ und Marcel Duchamps „Sitzende Nackte in Badewanne“.¹⁶⁴ Diese beiden Bilder hatte Asher, wie er im Begleittext erörtert, aufgrund ihrer unterschiedlichen Bekanntheit in der Öffentlichkeit ausgewählt, was er auf die Häufigkeit der Reproduktion der Bilder in Büchern, auf Plakaten oder als Postkarten zurückführt – der Picasso wurde und wird zahlreich abgebildet und ist weltweit bekannt, der Duchamp hingegen weniger und wird auch seltener reproduziert.¹⁶⁵ Für beide Gemälde hatte Asher für die Dauer der Ausstellung Besuchergruppen von je drei Personen engagiert, die sich jeden Tag für eine bestimmte Zeit vor den Werken aufstellen und diese betrachten sollten (Abb. 12 und 13). Asher wollte so nicht nur die Aufmerksamkeit anderer Besucher auf beide Gemälde lenken, sondern vor allem darauf hinweisen, dass die Vermittlung von Kunstwerken durch

¹⁶² Vgl. Peltomäki 2002, S. 61–62.

¹⁶³ Vgl. Rosler 1984, sowie Hans Haackes Befragungen des Kunstmuseums (z.B. John Webber Gallery, New York 1972).

¹⁶⁴ Judith R. Kirschner vermutet, dass Asher für diese „American Exhibition“ bewusst zwei europäische Werke der klassischen Moderne ausgewählt hat, um auf die Unterwerfung der amerikanischen Kunst unter die europäische Zivilisation als ästhetisches und kritisches Rollenmodell hinzuweisen. Vgl. Kirschner 1982, S. 76.

¹⁶⁵ Vgl. Asher 1982b, S. 14: „Of these works chosen for viewing, one is a work of art that has become familiar to a generalized audience by virtue of extensive reproduction, while the other has been less frequently reproduced.“

Reproduktionen, die Erfahrung des Museumsbesuchers vor dem Original beeinflussen oder sogar stören:

„This work is predicated on the dilemma of perceiving original works of art once they have been colored by multiple reproduction in the public domain. [...] Familiarity with a work through second-hand mediation paradoxically serves to interfere with the museum visitor's experience of the original.“¹⁶⁶

Ohne sich konkret auf Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936)¹⁶⁷ zu beziehen, spielt Asher auf die Verflachung des Erlebnisses vor dem Original durch das reproduzierte Bild an.¹⁶⁸ Das Paradox sieht er darin, dass es genau die Institutionen sind, welche die Originalwerke der Öffentlichkeit zugänglich machen, die auch die Reproduktionen bereitstellen, welche sie wiederum quasi als Beweis für die Qualität ihrer Sammlung verwenden.¹⁶⁹ Indem Asher vor den beiden ausgewählten Bildern eine Besuchergruppe postiert, versucht er in den Kreislauf von Vermittlung und Rezeption zu intervenieren, indem er die Gemälde als gleichwertig betrachtungswürdig zeigt und den Akt der Wahrnehmung als Prozess selbst als Teil des Kunstwerkes definiert, den er von Akteurinnen und Akteuren wie in einer Performance aufführen lässt. Wollte er im Stedelijk Van Abbe Museum in Eindhoven, als er das Museumsarbeitsteam die entfernten Deckenplatten Stück für Stück während der Öffnungszeiten zurücksetzen lies, auf die unsichtbaren und vom eigentlichen Kunstwerk entfremdeten Arbeitsleistungen als Bedingungen von Ausstellungen hinweisen, so hatte Asher jetzt extra Personen dafür bezahlt, eine Handlung auszuführen, für die man sonst bezahlen muss und die normalerweise als reine Erfahrung idealisiert wird – die Betrachtung eines Bildes. Gerade die Entfremdung der engagierten Betrachterinnen und Betrachter in einem nur aufgeführten Akt der Wahrnehmung, ermöglichen es, über die Konditionen desselben nachzudenken.¹⁷⁰ Asher betont in dieser Arbeit eine prozesshafte

¹⁶⁶ Ebenda

¹⁶⁷ Vgl. Benjamin 2003.

¹⁶⁸ Vgl. Rorimer 1982, S. 10.

¹⁶⁹ Vgl. Rorimer 1994, S. 140.

¹⁷⁰ 1977 hatte Asher am Los Angeles Institute of Contemporary Art schon einmal mit bezahlten Personen gearbeitet, die sich einfach im Aufenthaltsbereich der Ausstellung aufhielten, sich unterhielten oder freien Beschäftigungen nachgingen. Hier ging es Asher vor allem darum, einen Ort der sozialen Interaktion und Diskussion im Kunstraum zu schaffen. Vgl. Asher 1983, S. 146–153.

Dimension der Betrachtung von Kunst gegenüber der materiellen, wie er es in früheren Arbeiten getan hatte.¹⁷¹

Mit seiner Arbeit für die 74th American Exhibition knüpft Asher an eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit Rezeptionsästhetik und -geschichte an, die in den letzten Jahrzehnten immer wieder alternative Partizipationsmodelle, didaktische Ansätze, aber auch eine Forcierung des Unterhaltungsaspektes bestimmter „Events“ im Museum zur Folge hatte.¹⁷² Besonders die Frage nach der Partizipation von Besucherinnen und Besuchern als Teilhabe „an Entscheidungsprozessen oder Handlungsabläufen in übergeordneten Strukturen“¹⁷³ ist bis heute aktuell. Ein Beispiel für eine solche Integration wäre das Kunstvermittlungsprogramm des Los Angeles County Museum of Art, wo Künstlerinnen und Künstler dazu eingeladen werden, spezielle Programme für Schulklassen zu entwickeln. Michael Asher führte in diesem Zusammenhang 2000 bis 2003 das Projekt „Made in California“ aus, wo er Schülerinnen und Schülern in die Rolle der Kuratorinnen und Kuratoren schlüpfen und den Ausstellungsraum nach ihren Vorstellungen gestalten ließ.¹⁷⁴

Auf die Rolle des Betrachters in der Erschließung der Bedeutung von Ashers Installationen wurde bereits hingewiesen. Besonders bei „Sign in the Park“ wird eine hohe Interpretationsleistung vom Publikum abverlangt, das selbst die komplexen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen rekonstruieren muss. Es kommt zur Aufwertung der Betrachterfunktion im Sinne eines Lesers von einem Text, der funktionale Auslassungen im Werk erst durch seine eigenen Erwartungs- und Wissenshorizonte auffüllt, wie Roland Barthes die Folge des „Tod des Autors“ zugunsten eines instabilen, offenen Zeichenprozesses dargestellt hat.¹⁷⁵ Craig Owens beschreibt in seinem Aufsatz „From Work to Frame, or, Is There Life After ‚The Death of the Author‘?“ die Hinwendung zur Untersuchung der Rahmenbedingungen des Kunstapparatus' durch die institutionskritische Kunst als typisch für eine gefühlte Entfremdung und fehlende Kontrolle über die Bewertung

¹⁷¹ Vgl. Leen 1991a, S. 254.

¹⁷² Vgl. Becker 2006, S. 270–272.

¹⁷³ Wege 2006, S. 236.

¹⁷⁴ Vgl. Freudenheim 2002; Ulke 2003.

¹⁷⁵ Vgl. Barthes 2002.

der eigenen Werke. Die Fragestellungen postmoderner Kunst entwickeln sich daher im Verhältnis zum Text und zum Kontext. Der „Rahmen“ [„frame“] mit dem sich Künstlerinnen und Künstler wie Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Barbara Kruger oder Michael Asher nunmehr beschäftigen, ist für Owens „the network of institutional practices (Foucault would have called them ‚discourses‘), that define, circumscribe and contain both artistic production and reception.“¹⁷⁶

Asher ist sich in diesen Sinn nicht nur des Betrachters sondern auch seiner eigenen Implikation als Künstler und Produzent im Werk sehr bewusst und betont daher auch seine Rolle als Urheber der Projekte durch Strategien der Benennung und Bezeichnung.¹⁷⁷ Auch bei „Sign in the Park“ ist auf den ersten Blick das einzige, was die Teile der Installation zusammenhält, Michael Ashers Name, der in großen Buchstaben wie ein Sticker oder Label die Ankündigung im Glaskasten vor dem County Museum als seine Arbeit bezeichnet (Abb. 7). Da Ashers Projekte oft nur aus bereits vorgefundenen Elementen bestehen, sind die Beschilderung oder auf Zetteln verfügbare Projektbeschreibungen konstitutiv für seine Werke (Abb. 14), die manchmal nur aus einer ephemeren inhaltlichen Verschiebung für eine bestimmte Zeitspanne bestehen. Die Betonung des Aktes der Bezeichnung und Benennung einer Zusammenstellung von Elementen durch den Künstler, lässt auch an Ashers Aussage denken, er sei der Autor einer Situation, womit er auch die zeitliche Dimension seiner Arbeiten betont.¹⁷⁸ So ist auf die Funktion des Autors in der Herstellung eines bestimmten zeitlich-räumlichen Zusammenhangs hingewiesen, wie sie Foucault beschrieben hat.¹⁷⁹ Foucault definiert Autorschaft als kulturell produzierte Bedingung, deren Bedeutung in der Neutralisierung von Widersprüchen und der Schließung des Textes liegt, indem sie diesem die nötige Einheit gibt.¹⁸⁰ Der Funktion des Autors liegt ein bestimmtes Aneignungs- und Zuschreibungsverhältnis zugrunde, wobei die Bezeichnung durch den Autornamen eine besondere Rolle spielt:

¹⁷⁶ Vgl. Owens 1992, S. 126.

¹⁷⁷ Asher spricht sich ganz konkret gegen die Auflösung der Beziehung des Künstlers zu seinem Werk aus. Vgl. Asher 1983, S. 105: „[A]lienation begins when the artists view their production as materially separated from themselves, or as a product existing independently from their own consciousness.“

¹⁷⁸ Vgl. oben S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. Foucault 1988.

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda, S. 21.

„[Der Autorename] besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.“¹⁸¹

In diesem Zusammenhang spricht Foucault auch von einem „Homogenitäts-, oder „Begläubigungsverhältnis“ durch die Funktion des Autors, wodurch bestimmte Diskurse überhaupt erst rezipiert werden können.

Asher übernimmt als Künstler die diskursive Funktion des Autors und weist sich als solcher, in einem institutionellen Kontext situiert aus. Michael Cohen betont, dass Asher ein Moment von Schließung dabei nicht zu lässt, da er durch seine fragmentierten Strukturen Zonen des Zweifels erschafft und verschiedene Elemente uneindeutige Bedeutungen und Beziehungen untereinander haben können. Umso mehr macht er die Konstruiertheit des Diskurses als abstrakten Zusammenschluss riesiger Informationsketten bewusst.¹⁸² Umgekehrt ist Ashers Bezeichnung als Künstler oder Autor im Verhältnis zu seinem Werk selbst eine Konstruktion der jeweiligen Ausstellungssituation. In seiner Arbeit für das „**Temporary Contemporary**“ des **Museum of Contemporary Art in Los Angeles** von 1983 setzt sich Asher mit der Rolle der Bezeichnung und Benennung durch den Künstler/Autor auseinander, indem er diesem einen konkreten Ort zuweist.

Das „Temporary Contemporary“ war erst kürzlich von einem ehemaligen Kaufhaus zu einem zusätzlichen Ausstellungsraum des Museums umgewidmet worden. Asher sollte dort als erster Künstler, nach einer großen Gruppenausstellung, alleine für die Projektreihe „In Context“ ausstellen.¹⁸³ Er nutzte sein Ausstellungshonorar jedoch dafür, die Lobby im Eingangsbereich für 19 Monate zu mieten und diese durch eine große orangefarbene Tafel mit der Aufschrift „**The Michael Asher Lobby**“ auf einem Pfeiler zu kennzeichnen (Abb. 15). Er verwendete die übliche Typografie des Museums bei ähnlichen Beschilderungen und legte alle Details des Mietvertrages – unter anderem die Bedingung, dass das Museum die Lobby in dieser Zeit nicht nach jemand anders benennt – auf kleine gefalteten Karten dar, die die Besucherinnen und Besucher am Empfang in der

¹⁸¹ Ebenda, S. 17.

¹⁸² Vgl. Cohen 1993, S. 90.

¹⁸³ Vgl. Plagens 1984, S. 136.

Lobby wie Visitenkarten mitnehmen konnten. Ashers Arbeit, die sich jeder materiellen Konkretion entzieht, spielt auf den Raum, den das Werk im Museum einnimmt, aber auch auf den öffentlichen Raum, der durch ein Museum besetzt wird, an.¹⁸⁴ Seit Anfang der 1980er Jahre waren die Debatte um Sponsoring und Fundraising zur Finanzierung von Museen durch Privatpersonen oder große Unternehmen aufgekommen. So machte zum Beispiel die Künstlerin Andrea Fraser in ihren „gallery tours“ darauf aufmerksam, wie die Bezeichnungen bestimmter Galerien oder ganzer Ausstellungstrakte nach deren Stiftern meist unhinterfragt angenommen und verwendet werden, wodurch die dahinter steckenden Kontroll- und Entscheidungsinstanzen der Geldgeber unbeachtet bleiben.¹⁸⁵ Asher, der als ausstellender Künstler im Programm des Museums angekündigt war, versetzt sich selbst von der Rolle des Versorgers mit ästhetischer Erfahrung oder Inhalten in die des finanziellen Versorgers, der ehrenhalber genannt wird. Ist in der Kunst die Signatur mit dem Eigennamen Garant für Originalität, Qualität und den Status von Kunst, so wird der Name hier zur Bestätigung der Macht eines Sponsors. Asher weist so auf seine Macht als Künstler hin, der nicht nur durch die Bezeichnung mit einem Schild oder die Nennung seines Namens in einer Publikation, auf Ausstellungslisten und Ankündigungen durch das Museum legitimiert wird, sondern sich auch aktiv Situationen oder Orte aneignen und in einem bestimmten Kontext legitimieren kann. Wie bei der 74th American Exhibition geht es hier auch wieder um Strategien der Vermittlung im Museumsraum, wobei Asher nun zeigt, wie bestimmte Bezeichnungen zur Konstitution von Bedeutungen beitragen, indem sie ein institutionelles Setting autorisieren, was der Wahrnehmung des Publikums üblicherweise entgeht. Er zeigt Strategien, wie Raum durch die Funktion von Namen besetzt, definiert und kontrolliert werden kann. Die Präsentation und Rezeption von Kunst erweist sich als permanenter Prozess der Aushandlung von Intentionen und Erwartungen des Künstlers, der Betrachter und des institutionellen Rahmens, zu dem auch die Financiers des Museums zählen.¹⁸⁶ Ashers Gespür für die Eignung des „Temporary Contemporary“ als repräsentativer Raum bestätigte

¹⁸⁴ Vgl. James 1984, S. 3.

¹⁸⁵ Vgl. Peltomäki 2002, S. 198–205. Im Los Angeles County Museum of Art gibt es z.B. die „Ahmanson Gallery“, die als solche allgemein bekannt ist.

¹⁸⁶ Vgl. Ebenda, S. 164.

sich 1996, als dieser nach einer großzügigen Spende des kalifornischen Medienmoguls David Geffen zur „Geffen Contemporary“ umbenannt wurde.¹⁸⁷ Eine solche Arbeit von Asher wirkt auch affirmativ, indem sie durch die Wiederholung der üblichen Art der Bezeichnung diese bestätigt und die Legitimierung durch die Institution annimmt bzw. wieder Legitimierung stiftet. So ist seine Benennung der Lobby eigentlich kein Bruch mit den Strukturen durch einen illegitimen Akt, vielmehr spielt er mit der Behauptung von Legitimität, die den Betrachter irritiert und dadurch zum Nachdenken über die Strukturen anregen soll, indem er den sozialen Raum als Arena künstlerischer Reflexion markiert.¹⁸⁸ Kirsi Peltomäki weist darauf hin, dass das Spiel zwischen Affirmation und Denunziation als typisch für jene Kunstpraktiken zu sehen ist, die mit der Technik der Appropriation arbeiten.¹⁸⁹ Asher selbst versteht diese Arbeit vor allem als eine „Repositionierung“ von sozialen und ökonomischen Mitteln: „Rather than a traditional manifestation of production [...] this work can be perceived due to the repositioning of means both social and economic.“¹⁹⁰ Der Künstler hatte bereits 1974 mit der Reduktion seiner Arbeit auf einen bezeichnenden Text gearbeitet, als er in der Anna Leowens Gallery des Nova Scotia College of Art and Design keine Veränderungen am Ausstellungsraum vornahm, sondern seine Arbeit auf die Ankündigung der Ausstellung mittels Aushang beschränkte, oder 1975 in der Galerie des Otis Art Institute, wo seine Arbeit einzig aus der Ankündigung der Ausstellungsdaten und dem Satz: „In the present exhibition I am the art“ bestand.¹⁹¹ Ging es ihm hier aber vor allem darum auszutesten, ob der institutionelle Rahmen ausreicht um ein Kunstwerk zu produzieren, deckt der Künstler durch die „Michael Asher Lobby“ ein viel komplexeres Netzwerk an Legitimationsinstanzen und Machtdispositionen bei der Besetzung und Benennung von Räumen auf. Asher gibt sich nicht damit zufrieden, die Koordinaten des Apparatus eines gegebenen institutionellen Feldes zu beschreiben, er konkretisiert die produktive Quellen ihrer Effektivität und lokalisiert

¹⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 171–172.

¹⁸⁸ Vgl. Cohen 1993, S. 88–89.

¹⁸⁹ Vgl. Peltomäki 2002., S. 180.

¹⁹⁰ Asher zit. in Plagens 1984, S. 136.

¹⁹¹ Vgl. Asher 1983, S. 101–107.

das Netzwerk an Kräften, sowie dessen Aktivitäten und Entscheidungen, durch Artikulation, Rahmung und Rearrangements.¹⁹²

Die Betonung der Rollen des Betrachters und der Benennung durch den Künstler als konstitutive Bestandteile der Produktion und Rezeption von Kunst lässt auch an die politisch motivierten Vorstellungen der Concept Art der späten 1960er Jahre denken, die für Demokratisierung, Mitspracherecht und veränderte Distributionsstrukturen im Kunstbereich eintrat. Ab Mitte der 1980er Jahre ist in Ashers Kunst immer stärker ein politischer Zug zu verzeichnen, was im folgenden Kapitel beschrieben wird.

3.3. Vermittlung sozio-politischer Inhalte – Objekte als Informationsmedien: „D&S“ (1989); Le Nouveau Musée, Villeurbanne (1991)

Michael Ashers Arbeiten bekommen in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren verstärkt politischen Inhalt.¹⁹³ Immer mehr versteht er Kunst als Informationsträger und Interventionsmittel, was unter anderem zur Folge hatte, dass er allmählich wieder begann, konkrete Objekte zu produzieren, welche jedoch nicht als Kunstobjekte zu verstehen sind, sondern als Informationsmedien, die kostenlos oder zu einem sehr niedrigen Preis und in zahlreicher Form außerhalb der Kunstinstitutionen zirkulieren sollen. Die von Anfang an üblichen Informationszettel und Broschüren mit Projektbeschreibungen von Asher gewinnen an Bedeutung und nehmen die Formen von Postkarten oder Objekten an, die schließlich sogar die eigentliche Installation ersetzen. Interessant ist, dass die erste Ausstellung, wo Asher das Medium der Postkarte eingesetzt hat, die 73rd American Exhibition 1979 war (Abb. 16). Wieder bestätigt sich die Bedeutung dieser Ausstellung als grundlegend für die darauf folgenden Arbeiten der nächsten Jahrzehnte.

¹⁹² Vgl. Pelzer 1990, S. 27.

¹⁹³ Leen fasst diese Installationen von Asher in seiner Dissertation im Kapitel „Commitment and politics“ zusammen: „Sonsbeek 86“, Arnhem 1986; „A Southern California Collection“, Los Angeles 1986; „Intentie en Rationale Vorm“, Mol 1987; „3 Expositions“, Marseille 1988; „D&S Ausstellung“, Hamburg 1989; Villeurbanne 1991. Vgl. Leen 1991a, S. 309–320. Man könnte auch noch die Arbeit für die Ausstellung „Carnegie International“ von 1991 zu dieser Gruppe zählen, wo Asher Gipsabgüsse der Acronyme verschiedener Organisationen, die zu Risiken und Sicherheit von künstlerischen Materialien informieren, auf den Heizungsverkleidungen der Ausstellungshalle montierte. Vgl. Ausst. Kat. Pittsburgh 1991; Asher 1991b; Archer 1991; Cohen 1993.

Als erster Schritt zur Nutzung des Ausstellungsraums als Informationsträger zur Vermittlung politischer Anliegen kann Asher Arbeit in der **Cirrus Gallery** in **Los Angeles** von 1986 gesehen werden. Man kann dieses Projekt auch im Anschluss an die „Michael Asher Lobby“ von 1983-1985 verstehen, da Asher dort bereits die Wand, bzw. einen tragenden Pfeiler, benutzt hatte, um einen Schriftzug anzubringen. Die Cirrus Galerie wurde 1970 von Jean Milant als Graphikerwerkstatt gegründet und seither gezielt als Präsentationsplattform für in Los Angeles lebende Künstler eingesetzt, die sich traditionell gegen den Ostküstenkunstmarkt und New York zu behaupten hatten. Zentrales Element von Ashers Arbeit für die Gruppenausstellung „**A Southern California Collection**“ im Jahr 1986 war der auf die Galeriewand geschriebene Slogan: „Influence your culture. Donate for F.A.R.“ (Abb. 17). F.A.R. – die „Foundation for Art Ressources“ ist eine gemeinnütziger Zusammenschluss von kulturinteressierten Aktivisten, der Ausstellungen und Lesungen organisiert, Publikationen erstellt und Künstlerinnen und Künstler unterstützt. Auf einem in etwa 1,8 m langen Pult unter dem Slogan konnte man Informationen zu dieser Nonprofit Organisation, deren finanzieller Struktur, dem Programm, den Zielen, sowie der Bedeutung und Relevanz für die Gemeinde lesen. In einer Halterung an der Wand zwischen Pult und Slogan schließlich konnte man Umschläge entnehmen, in denen nochmals Informationen zu F.A.R. enthalten waren und welche die direkte Möglichkeit gaben, Geld an die Organisation zu spenden.

Der Schriftzug an der Wand verliert in dieser Arbeit seinen objektiven, distanzierten Charakter der reinen Benennung, den eine Bezeichnung wie „The Michael Lobby“ noch gehabt hat, und wird zu einer direkten Aufforderung. Der Künstler setzt sich konkret für die Organisation F.A.R. ein. Der Slogan kann als direktes, persönliches Engagement für die Emanzipierung der Kunstwelt und auch die Emanzipierung der Gesellschaft durch die Kunst verstanden werden. Asher definiert das Subjekt – Künstler, ebenso wie Betrachter oder Förderer – als individuellen, entscheidenden Akteur am Beginn der Produktion von Kunst. Ein an Emanzipation interessiertes Individuum soll daher aktiv Projekte unterstützen, die eine kritische, unabhängig machende Zielsetzung haben.¹⁹⁴ Dass Asher seinen

¹⁹⁴ Vgl. Leen 1991a, S. 309–310.

Einsatz für einen alternativen, autonomen Zusammenschluss von KunstschaFFenden gerade in einer Galerie so offen darlegt und zum Kunstwerk an sich erhebt, zeigt nicht nur sein Interesse, sich dem Kunstmarkt und dessen Systemen zu widersetzen, sondern bietet auch konkret eine Alternative zu diesem an. Gerade solche Zusammenschlüsse neigen jedoch zur Exklusivität und Institutionalisierung durch Vereinsstrukturen oder entwickeln ihre eigenen Machtstrukturen, die auch als „Sprungbrett“ in die offizielle Kunstwelt dienen können. Der Anspruch von Institutionskritik von Ashers Installation in der Cirrus Galerie kann also weniger im Inhalt des Slogans und seiner Fürsprache für F.A.R. gesehen werden, sondern in der Betonung subjektiver Entscheidungsprozesse und Verantwortlichkeiten die hinter der Produktion der Strukturen, in denen Kunst geschaffen werden kann, gesehen werden können.

1987 nahm Michael Asher – neben John Knight und anderen – an der Gruppenausstellung „**Intentie en rationele Vorm**“ in der ehemaligen belgischen Wollfabrik „Van Dooren“ in **Mol**, die in ein Kulturzentrum transformiert werden sollte, teil.¹⁹⁵ Wieder wurde er eingeladen, eine ortsspezifische Installation zu machen. Ashers Projekt bestand darin, die originale Typografie und Farbe des ehemaligen Schriftzuges auf der Fabrikfassade zu rekonstruieren und für den Titel der Ausstellung zu verwenden, den er an der Stelle der alten Schrift außen am Gebäude anbringen ließ (Abb. 18). Eine Plankette an der Tür, genau an dem Ort, wo ursprünglich das Firmenschild gehangen war, wies den Organisator der Ausstellung und Initiator des geplanten Kulturzentrums aus: „Vrij Genootschap voor de beldende Kunst“ (Abb. 19). Außerdem griff Asher hier wieder auf das Medium der Postkarte zurück, auf der er eine Abbildung der alten Fabrik mit dem neuen Schriftzug durch den Verkauf in Kiosken und im Zeitschriften- und Buchhandel in ganz Mol zirkulieren ließ (Abb. 20). Asher wollte durch den Schriftzug, der formal das Aussehen des Vorgängerbaus übernahm, jenen Plan kritisieren, den der designierte Architekt für das neue Kulturzentrum entworfen hatte und der wenig vom Originalgebäude übrig lassen wollte: Die Fassade sollte komplett mit glasierten Fliesen überzogen werden, um dem Gebäude jegliches

¹⁹⁵ Vgl. Leen 1987.

industrielles Aussehen zu nehmen.¹⁹⁶ Dieses Projekt erinnert in der Zielsetzung stark an Ashers frühere Eingriffe in die ideologische Manipulation durch Architektur von Fassaden oder Innenräumen.¹⁹⁷ Er verwendet für die Dekonstruktion der Mechanismen jedoch ein additives und kein subtraktives Verfahren. Dass die Intervention auch ein politisches Statement ist, zeigt die Debatte, die diese im Gemeinderat von Mol auslöste. Zunächst machte eine der beiden Parteien, die in Koalition in der Stadtverwaltung saßen und mit der erwähnte Architekt in Zusammenhang stand, politischen Druck gegen die Ausstellung, während die andere, die auch den Kulturstadtrat stellte, auf Ashers Seite war. Ein Jahr später wurde die Koalition aufgelöst und die gegnerische Partei des Architekten wurde nicht mehr in den Rat gewählt. Das Kulturzentrum wurde nie gebaut. Natürlich kann Ashers Intervention nicht als Auslöser der kommunalpolitischen Streitigkeiten der Stadt Mol verstanden werden, dennoch steht sein Projekt symptomatisch für eine politische Debatte, wie sie oft hinter Entscheidungen im Kulturbereich stehen und die über Präsentation, Repräsentation und ideologisches Auftreten von Kulturinstitutionen im öffentlichen Raum entscheiden.¹⁹⁸

War bei der Arbeit in der Cirrus Gallery noch die Innenwand Informationsträger und Medium zur Vermittlung sozio-politischer Inhalte, so zeigt Asher in seiner Arbeit in Mol die Gebäudefassade als Zeichenträger und wendet sich so an ein Publikum außerhalb der Institution. Auch die Verwendung von Postkarten dient dem Künstler als Medium, um über den unmittelbaren Kunstkontext hinaus die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt zu adressieren. Für die Ausstellung „**D&S**“ des **Hamburger Kunstvereines** im Jahr 1989 – eine Gruppenausstellung zum Thema Skulptur im öffentlichen Raum – entschied sich Asher schließlich dazu, seinen Beitrag rein auf den Außenraum und eine Serie von Postkarten zu

¹⁹⁶ Vgl. Leen 1991a, S. 311–312.

¹⁹⁷ Vgl. zum Beispiel Ashers Projekt für das Museum of Contemporary Art in Chicago von 1979, wo er die minimalistisch–technoide Verkleidung der Fassade der Bergmann–Galerie abnahm, um die darunter liegende Holzkonstruktion frei zu legen. Vgl. dazu Asher 1983, S. 196–206.

¹⁹⁸ Frederik Leen interpretiert diese Arbeit Ashers wieder stark von einem Adornitischen Standpunkt her. Er sieht Ashers Betonung des industriellen Charakters der Fassade als Hinweis auf die ideologischen Konnotationen von Arbeit und Ausbeutung. Während er die Methoden des Architekten, der geplant hatte, die Fassade und deren ideologischen Implikationen zu verdecken, als Instrumentalisierung der Kunst zur Reifikation und Erhöhung einer falschen Realität versteht, sieht er Ashers Intervention als „historisch relevante Form“ [„historical relevant form“], die Realität produziert und dadurch die Manipulation von Geschichte gleich einer Ware kritisiert. Vgl. Leen 1987, S. 17 und Leen 1991a, S. 311.

beschränken, wobei er erneut ein politisches Thema aufgriff.¹⁹⁹ Allan Sekula betont in einem Text über Michael Asher, dass es ungewöhnlich für den Künstler ist, dass Dokumentation und Ereignis in dieser Arbeit quasi zusammenfallen, während er in vorherigen Arbeiten Postkarten oder Handouts begleitend zu oder im Anschluss an seine Projekte produziert hat, also immer eine Installation a priori zum Status des Dokuments existierte. Der Widerstand gegen eine nachträgliche Kommodifizierung seines Werks, der sich zuvor vor allem in der Ephemerität der Arbeiten manifestierte, wird hier zum konkreten politischen Kommentar.²⁰⁰

Die acht verschiedenen Karten für „D&S“ zeigten Abbildungen von LKWs, die – wie die Beschreibung auf der Rückseite angeben – Abfall aus Westdeutschland zu Müllplätzen und -lagern in die ehemalige DDR transportierten (Abb. 21 und 22).²⁰¹ Alle LKWs waren am selben Grenzübergang auf dem Weg von Hamburg ins damalige Ostdeutschland fotografiert worden. Auf den Kartenrückseiten gab Asher eine faktografische Beschreibung zu jedem LKW, die Informationen zum LKW-Fabrikant, Fahrzeugtyp, Hersteller des Containers, Art der Ladung, Abfahrts- und Zielort, sowie Zeit und Ort der Fotografie. Ziel des Künstlers war es, darauf hinzuweisen, dass die Trennung zwischen Abfallproduzent und -rezipient die Aufrechterhaltung gewisser Machtstrukturen und des Wohlstandsgefälles garantierte, wofür die Grenze zwischen Ost und West durchaus offen war. Für die diversen Abfallprodukte – Sperrmüll, Autoteile, Schlacke, pharmazeutische Produkte und ähnliches – erhielt die ostdeutsche Regierung einen bestimmten Betrag, je nach Gewicht und Giftgehalt, ausbezahlt. Die Überproduktion der exportierenden Nation wurde an die importierende in Form von Abfall abgegeben und führte dabei nur zur Verstärkung eines bereits bestehenden Abhängigkeitsverhältnisses.²⁰²

Wie in vorherigen Projekten wurden die Karten in Buchläden und Souvenir Shops, sowie im Kunstverein Hamburg in einem Drehständer zum Verkauf angeboten

¹⁹⁹ Das Projekt wurde im Rahmen der Ausstellung „Projekt 1989“ von der Kulturbörde Hamburg fortgeführt.

²⁰⁰ Vgl. Sekula 1996, S. 32.

²⁰¹ Vgl. Asher 1997a, S. 3–13.

²⁰² Dass sich durch den Fall des Eisernen Vorhangs die politische Lage sehr bald radikal verändert und der Verkehr zwischen Ost- und Westdeutschland nicht länger eingeschränkt sein würde, hatte Asher in keiner Weise vorausgeahnt. Die Ausstellung fand zwar genau zu dieser Zeit statt (14. Oktober – 26. November 1989), das Konzept zu seinem Projekt erstellte der Künstler aber bereits im Sommer 1989, während eines Aufenthaltes in Hamburg, nachdem er im März desselben Jahres zur Teilnahme eingeladen worden war. Die LKWs wurden jedoch erst im September, 1 Monat vor der Ausstellungseröffnung fotografiert. Vgl. Asher 1997a, S. 3–13.

(Abb. 23). In seinem Vortrag im Rahmen eines Symposiums der Camera Austria 1997 in Graz beschrieb Asher, dass ihm der Gedanke gefiel, dass die Postkarten „als Objekte [...] – ähnlich wie Abfall – denkbar gut zirkulieren können und vielleicht sogar von einem der Fahrzeuge, die auf der Vorderseite abgebildet sind, transportiert werden würden.“²⁰³ Weiters wies er darauf hin, dass diese Objekte sehr schnell ihren Wert ändern können bzw. spontan Wert annehmen können. In diesem Sinn versteht er die Reduktion seines Beitrages auf die mit Informationen versehenen Postkarten als „Versuch, sich der Expansion des Kunstwertes entgegenzustellen und gleichzeitig die Expansion des Abfallwertes zu berücksichtigen.“²⁰⁴ Das Medium der Postkarte, die als „Transportmittel“ eine Abbildung frei und unkontrolliert im Raum zirkulieren lässt, bezieht sich auch auf das konkrete Ausstellungskonzept von „D&S“. Der Titel der Ausstellung war eine Hommage an die beiden zu der Zeit viel zitierten Philosophen Derrida und Baudrillard und deren wichtigen Begriffe „Different“ und „Simuliert“.²⁰⁵ Konkret wurden die beteiligten Künstlerinnen und Künstler dazu eingeladen, sich mit dem Thema „Realkunst – Realitätskünste“ auseinanderzusetzen und die „alltägliche Natur der Kunst – Fiktionalisierung und Internationalisierung“ aufzuzeigen.²⁰⁶ Die Ästhetik und Realität der Welt aus Waren und Werbung, die Allgegenwart des elektronischen Bildes und die Medialisierung bzw. Ersetzung der Wirklichkeit via Bildschirm, sowie deren Rückwirkung auf die Kunst in ihrer Abbildbeziehung zur Wirklichkeit sollten in den Beiträgen der Ausstellung reflektiert werden. Asher, der „von den Medien erzeugte Abbildungen nicht als so ‚allgegenwärtig‘“ wahrnahm, verstand seinen Beitrag dann letztlich als „Reaktion auf den logischen Zusammenhang“ zwischen „dem im Ausstellungskonzept angesprochenen grenzüberschreitenden Sinn und dem Potential [...], das [er] für grenzenlosen Müll ausmachte; in beiden Fällen handelt es sich um Agenten zur Kolonialisierung von Raum.“²⁰⁷

Ashers Verständnis für die Konzepte von Baudrillard oder Derrida greift hier sicher zu kurz. Sein Beitrag thematisiert durch das Medium Postkarte zwar Fragen des

²⁰³ Ebenda, S. 4.

²⁰⁴ Ebenda, S. 13.

²⁰⁵ Vgl. Leen 1991a, S. 313 (Fußnote 467).

²⁰⁶ Asher 1997a, S. 3.

²⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 4.

Abbildes und des Zirkulieren von Bildern, bleibt diesbezüglich jedoch auf einer rein formalen Ebene. Den Begriff der „Grenzüberschreitung“ macht er ganz wörtlich zum Thema seiner Arbeit. Die Postkarten mit der Auflistung an Informationen erinnern an die vermeintlich objektive Distanz eines journalistischen Berichts, der alle „Tatsachen“ aufdecken will. Erneut zeigt sich Ashers Hang zum Positivismus und sein Versuch der Objektivierung aller Fakten, wie er sie bereits bei der Beschreibung seiner eigenen Arbeiten für die Zusammenstellung der Publikation des Nova Scotia College 1983 zu Tage gelegt hatte. Als politische Arbeit mangelt es dem Projekt für „D&S“ jedoch an Radikalität – so hat er die Kfz-Kennzeichen der Fahrzeuge auf Wunsch der Lenker retuschiert und deren Verweigerung der Beantwortung von einzelnen Fragen hingenommen, da er diese nicht „in Schwierigkeiten bringen“ wollte.²⁰⁸

Als Höhepunkt der Arbeiten von Michael Asher, in der er den Kontext einer Ausstellung als Informationsplattform zur Verbreitung konkreter sozio-politischer Inhalte verwendet, kann seine Einzelausstellung im **Le Nouveau Musée** in **Villeurbanne** von 1991 gesehen werden. Diese bildet auch den Auftakt von insgesamt 3 in diesem Jahr stattgefundenen Einzelausstellungen des Künstlers in Frankreich, die ein wieder erwecktes Interesse an Ashers Kunst in den 1990er Jahren widerspiegelt.²⁰⁹

Wie in Hamburg sollte sich auch in Villeurbanne Ashers Arbeit auf den Außenbereich beziehen, da das Museum wegen Renovierungsarbeiten geschlossen war. Unter anderem wurde das Heizungssystem der Innenräume komplett erneuert, weshalb die alten gusseisernen Heizkörper zur Entsorgung abmontiert wurden. Michael Asher entschloss sich, aus diesem Material Objekte herzustellen, die zur Verteilung außerhalb des Museums gedacht waren. Auf den in etwa 700 neu gegossenen, rechteckigen Objekten mit einer Größe von 10 x 7,5 cm und einer Dicke von 1,1 bis 1,5 cm, war ihre Herkunft, sowie ihr Verwendungszweck und der Adressatenkreis in Form eines Textreliefs wie folgt festgehalten (Abb. 24-26):

²⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 3.

²⁰⁹ Vgl. Ausst. Kat. Villeurbanne 1991, Ausst. Kat. Paris 1991, Ausst. Kat. Dijon 1991 bzw. Rorimer 1991 und Gintz 1991.

„Cet Objet a été coulé à partir de la fonte des anciennes chaudières du Nouveau Musée à Villeurbanne au début de sa rénovation en Février 1991. Il est destiné à être distribué gratuitement aux résidents à revenus modestes dont le droit au logement est menacé.“

Auf der anderen Seite jedes Objektes steht:

„Se loger est un droit! N'acceptez pas l'expulsion ou la discrimination
Renseignez vous auprès de : Action Lyonnaise pour l'insertion sociale par le logement : 78 39 26 38
Association Villeurbannaise pour le droit au logement: 78 94 95 61“²¹⁰

Der Text gibt also an, dass das Objekt aus dem früheren Heizungssystem des Nouveau Musée gegossen ist und gratis an einkommensschwache Leute, deren Recht auf Unterkunft bedroht ist, verteilt werden soll. Auf der Kehrseite des Objektes wird diese Zielgruppe bereits direkt angesprochen („Zu Wohnen ist ein Recht!“) und aufgefordert, Diskriminierung oder Rauswurf in Bezug auf ihr Wohnrecht nicht hinzunehmen. Die beiden Organisationen "Action Lyonnaise pour l'insertion sociale par le logement" (ALPIL) und „Association Villeurbannaise pour le droit au logement“ (AVDL) werden direkt mit Telefonnummer als Informationsstellen zu Beratung und Unterstützung angeführt. Beide sind Nonprofit Einrichtungen mit professioneller Struktur, die unentgeltlich und unabhängig jenen Personen Hilfe und Beratung anbieten, deren Wohnungen durch ImmobilienSpekulation infolge von Sanierungen alter Nachbarschaften bedroht sind. ALPIL ist eine Art apolitisches Sozialhilfeprogramm, das Information und Rechtsbeirat anbietet. AVDL ist politisch-aktivistisch ausgerichtet und will auch konkrete strukturelle Veränderungen schaffen.²¹¹

Den Zusammenhang zum Museum und dessen Umbau erschließt die Abbildung eines Graffiti-Schriftzuges, die Asher in unmittelbarer Umgebung des Museums aufgenommen hatte und die er auf dem Titelblatt des Ausstellungskataloges abbilden ließ: „RENOVATION = EXPULSION“ (Abb. 27). Villeurbanne, eine Satellitenstadt vor Lyon, ist immer wieder von sozialen Problemen, die mit dem Verfall und der Erneuerung bestimmter Wohngegenden zusammenhängen, betroffen. Auch das Gebiet des Nouveau Musée zählte zur Zeit der Ausstellung zu jenen Gegenden die aufgrund von Vernachlässigung weniger attraktiver waren und im Zuge der Erneuerungsarbeiten zur Zielscheibe von Spekulation wurde.

²¹⁰ Vgl. Ausst. Kat. Villeurbanne 1991.

²¹¹ Vgl. Leen 1991a, S. 314 und Leen 1991b, S. 13.

Opfer derartigerer Entwicklungen sind vor allem einkommensschwache Personen, junge Familien, Immigranten und ältere Menschen, die meist über ein geringes Bildungsniveau verfügen und die Informationen und Rechtsberatung, die Institutionen wie ALPIL und AVDL anbieten, selten in Anspruch nehmen, oft auch aus dem Grund, dass sie gar nicht über die Existenz derselben Bescheid wissen. Asher wollte betonen, dass solche Einrichtungen nicht produktiv sein können, wenn die Zielgruppe nicht aktiv gesucht und informiert wird. Umgekehrt weist er auf die Funktion eines Museums als Institution im Dienst der Öffentlichkeit hin, die auch Verantwortung gegenüber den Bewohnerinnen und Bewohnern im umgebenden Viertel hat und eine Rolle in der Aufwertung und urbanen Erneuerung desselben spielen kann.²¹²

Asher stellt für das Nouveau Musée in Villeurbanne somit physische (Kunst)-Objekte als Informationsträger her, die an ein Publikum gerichtet sind, das traditionell vom Kunstbetrieb ausgeschlossen ist. Ebenso wie der Service der beiden genannten Nonprofit Beratungsorganisationen ALPIL und AVDL soll auch die Information in Form der Eisenobjekte unentgeltlich und anonym verteilt werden. Sie haben eine konkrete soziale Funktion, so dass sie jeglichen Warencharakter als ästhetisches Objekt verweigern. Dabei deuten sie darauf hin, dass jedes Kunstwerk an sich als Zeichen und Bedeutungsträger zu verstehen ist, das auch für soziale Zwecke eingesetzt wird.²¹³

Frederik Leen versteht Ashers Arbeit für das Nouveau Musée in Villeurbanne als bewusst antithetische Konstruktion zwischen dem Subjekt (Wohnprobleme) und dem Objekt (ästhetische Produktion) und somit als Fortführung von Adornos Vorstellung der nötigen Erhaltung einer antagonistischen Beziehung zwischen Ausdruck und Konstruktion, Mimesis und Rationalität in jedem Kunstwerk, um der Gefahr zu entgehen, in simple Affirmation abzusinken.²¹⁴ Es bleibt jedoch in allen Texten zu dieser Arbeit von Asher unerwähnt, inwiefern die Objekte ihre Funktion als Informationsmedium tatsächlich erfüllt haben, das heißt ob sie tatsächlich über den Kunstkontext hinaus und frei von jeder Konnotation eines ästhetischen

²¹² Vgl. Asher 1991a, S. 6. Den Zusammenhang zwischen Immobilienspekulation und kulturellen Institutionen hatte Hans Haacke bereits zuvor in Arbeiten wie „Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971“ thematisiert. Vgl. Leen 1991b und Gintz 1993, S. 117.

²¹³ Vgl. Leen 1991b, S. 24.

²¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 18.

Objektes wirken konnten. Diese wurden von den auf den Objekten genannten Organisationen in der Öffentlichkeit verteilt, wer die Empfänger letztendlich waren und wie diese auf die Objekte und die darauf angegebenen Informationen reagierten bzw. wozu sie diese verwendeten, ist nicht zu rekonstruieren. Renate Puvogel folgert diesbezüglich: „Auch wenn die Auswirkungen des Museumsbaus den Tatsachen entsprechen, wirkt die Umformung in ein greifbares, der Aufklärung dienendes Kunstobjekt ein wenig konstruiert und didaktisch.“²¹⁵ Obwohl Asher für die Arbeit in Villeurbanne tatsächliche materielle Gegenstände produzierte und mit einer Intervention direkt im öffentlichen Raum wirken wollte, behalten die kleinen Objekte letztlich vor allem stark anekdotischen Charakter. Sie erzählen die Geschichte des Umbaus des Museums ebenso wie die soziale Lage in dessen Umgebung, die Asher zum Zeitpunkt seiner Ausstellung vorfand. Konkret konnte er mit seiner Arbeit wohl wenig Einfluss auf die tatsächliche Situation in Villeurbanne Anfang der 1990er Jahre ausüben. Methode und Inhalt fallen hier mit dem Begriff der Relokation zusammen: Relokation als künstlerische Methode im Sinne einer Isolierung eines Elementes der grundlegenden Konditionen von Kunst, um dieses durch einen neuen Kontext mit einer anderen Bedeutung zu versehen und Relokation als soziologische Kategorie, die in der Arbeit thematisiert wird.

Das Motiv des Heizkörpers oder des Heizsystems – dass Asher auch in seinen Arbeiten für die Einzelausstellungen im Le Consortium in Dijon 1991 und in der Kunsthalle Bern 1992, sowie für seine Beteiligung an der Ausstellung „Outlook“ im Kunstverein Springhornhof in Neuenkirchen 2000 aufgegriffen hat²¹⁶ – kann im wörtlichen und metaphorischen Sinn verstanden werden.²¹⁷ Wie bei den früheren Arbeiten geht es auch um das Sichtbarmachen grundlegender technischer Versorgungsstrukturen und materieller Bedingungen des Ausstellens von Kunst. Darüber hinaus kann man eine Parallelisierung des Energiesystems mit dem „Betriebssystem“ Kunst oder den Kreisläufen des Wirtschafts- oder Gesellschaftssystem entdecken, worauf Birgit Pelzer hingewiesen hat.²¹⁸ Sie spricht diesbezüglich auch von einer Materialisierung des ökonomischen Raumes,

²¹⁵ Vgl. Puvogel 1996, S. 36.

²¹⁶ Vgl. Ausst. Kat. Dijon 1991, Ausst. Kat. Bern 1994 und Ausst. Kat. Neuenkirchen 2000.

²¹⁷ Vgl. Puvogel 1996, S. 36

²¹⁸ Vgl. Pelzer 1995b.

im Fall von Villeurbanne konkreter des „spekulativen Raumes“.²¹⁹ An dieser Stelle führt Pelzer in die Diskussion der Werke von Michael Asher den Begriff der Entropie ein. Dieser Begriff findet sich auch bei Bourdieu, der das kulturelle Feld mit einem physikalischen System vergleicht und betont, dass „die Produktion [...] des Künstlers, in Bezug auf das Gesetz des Erhalts der sozialen Energie“ analysiert werden kann.²²⁰ Die Wiederverwertung eines Überschusses oder Restes und die Reduktion auf ein Minimum an technischem und materiellem Aufwand zeugen auch von einer gewissen „ökologischen“ Verantwortung, die Asher in seiner Kunst sieht. Die Diskretion seiner Arbeiten, die oft kaum wahrnehmbar sind, steht dabei im maximalen Gegensatz zu megalomanischen Großprojekten der Land Art oder Skulptur im öffentlichen Raum.²²¹ So akzeptiert Asher auch den „Missbrauch“ seiner Gusseisenobjekte zu vielen unterschiedlichen Zwecken [„multiple practical functions“], zum Beispiel die Verwendung als Briefbeschwerer oder Türstopper [„to secure anything which may need weight“].²²² Diese Nivellierung des Gebrauchs deutet wiederum auf den ursprünglichen Gedanken von Abfall und Wiederverwendung hin, den schon den Umgang mit dem Ausgangsmaterial – das Gusseisen der alten Heizkessel – gekennzeichnet hatte.²²³

Alle in diesem Kapitel beschriebenen Werke von Michael Asher stellen einen Bezug von Außen- und Innenraum her und beziehen ihren ästhetischen Wert aus einer Zweckbestimmung im Dienste einer politischen Haltung. Michael Linger fasst einen solchen Zugang zur Kunst im Katalog zur Ausstellung „D&S“ zusammen:

„Vielmehr wird das, was Künstler dann hervorbringen, in einem neu und weiter zu verstehenden Sinn *instrumentalen* Charakter haben und entweder ästhetischen Zwecken als solchen dienen oder auch Zwecke ganz anderer Art ästhetisch erfüllen. Jedenfalls werden [...] diese Instrumente sich nicht selbst zum Zweck haben, also ihre ‚ästhetische‘ Zweckmäßigkeit nicht mehr von funktionaler Zwecklosigkeit abhängen.“²²⁴

In so einem Verständnis von Kunst wird es für Asher auch wieder zulässig Objekte, Handouts, Postkarten, Kataloge und ähnliches zu produzieren, die nur den Zweck des Informationsmediums erfüllen und daher nicht Gefahr laufen als

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 18.

²²⁰ Bourdieu 1999, S. 275.

²²¹ Vgl. Buchloh 1980, S. 46 (Fußnote 46).

²²² Asher 1991, S. 8.

²²³ Zu den Aspekten von Recycling und direkter Ökonomie Vgl. Perrin 1996, S. 63.

²²⁴ Lingner 1989, S. 129.

Kunstwerk kommodifiziert oder fetischisiert zu werden. Dan Graham weist darauf hin, dass die „Produkte“, die Michael Asher für „Einzelkunden“ produziert, „eine merkwürdige Beziehung zwischen Künstler und Kunde“ herstellen, da sie „weder Teil einer kommerziellen Massenproduktion, noch als Kunstwerke für Ausstellung und Verkauf in einer Galerie gestaltet“ werden.²²⁵

Durch eine hohe Auflage, einen niedrigen oder gar keinen Preis und „demokratische“ Distributionsstrukturen, will Asher eine möglichst breite öffentliche Zirkulation der vermittelten Inhalte, aber auch der Dokumentation seiner Arbeiten, ermöglichen:

„[They] circulate in such a way where there seems to be enough of them in most cases where the information isn't in anyones hands. [...]“

[If they get fetishized that's unfortunate, though they still document the work and make the installation public.]²²⁶

Eine Arbeit, wie jene für das Nouveau Musée in Villeurbanne, kann ihre Relevanz auch in der beispielhaften Thematisierung unterschiedlicher Zugänge zu Wissen finden: „The epistemological relevance lies in the productivity of the conflict between the different accesses to knowledge.“²²⁷ Das Thema der Zirkulation von Wissen wird in Ashers Arbeiten in den 1990er Jahren zentral, die im folgenden Kapitel beschrieben werden. Asher reflektiert in diesen konkrete Institutionen, die für die Erstellung, Erhaltung und Verteilung von Wissen und Information zuständig sind: die Universität, die Bibliothek, das Archiv und das Museum.

²²⁵ Graham 1994, S. 130.

²²⁶ Asher 2004, Interview mit Ginger Wolfe.

²²⁷ Leen 1991b, S. 50.

4. Michael Ashers Arbeiten der 1990er Jahre

4.1. Produktion, Reproduktion und Distribution von Bedeutung und Wissen

Bei Ashers Relokation der George Washington Statue von Houdon für das Art Institute in Chicago 1979 war ein wesentlicher Aspekt, darauf aufmerksam zu machen, dass in Museen durch Systeme der Kategorisierung und Gruppierung bestimmte Bedeutungen von Kunstobjekten festgelegt und historisches Wissen institutionalisiert wird. Museen zählen heute zu den sichtbarsten und einflussreichsten öffentlichen kulturellen Institutionen, die leistbare Konsumpakte zur Freizeitgestaltung anbieten. Dabei wird immer wieder deren Bildungsfunktion und Bedeutung als Arena öffentlicher Diskussion betont. Der ideologische Druck wächst bei zunehmender Abhängigkeit von verschiedenen Positionen, politischen Entscheidungen und notwendigen Kompromissen. Das führt zu einem verstärkten Legitimationsbedürfnis einerseits und dem Wunsch nach institutionskritischen Projekten von „autonomen“ Künstlerinnen und Künstlern, die dazu eingeladen werden, die vorhandenen Strukturen zu untersuchen und so wiederum den kritisch-selbstreflexiven Status der Kunstinstitutionen belegen. Diese Tendenz hat sich in den 1980er und 1990er Jahren immer mehr verstärkt, wurde auch theoretisch beleuchtet und diskutiert und von Künstlerinnen und Künstlern ebenso wie von kuratorischer Seite thematisiert.²²⁸

Michael Asher entwickelt in dieser Zeit quasi empirische Modelle zur Analyse unterschiedlicher Zugänge, Auswahlkriterien und Erfassungsstrategien von Wissen. Neben dem Museum reflektiert er das akademische System, das Archiv und die Bibliothek als Orte der kulturellen Legitimation von Ideen, Werten, Moral und Investitionen.²²⁹ Akademisch bestätigtes und klassifiziertes Wissen stellen wichtige Bestandteile der Ankaufs-, Verkaufs- und Ausstellungspolitik von Kunstinstitutionen dar und repräsentiert das kollektive Gedächtnis derselben. Durch Vorgänge der Auswahl, Lagerung, Bezeichnung, Kontextualisierung und Ausscheidung in Sammlungen – seien es nun Kunstwerke, Bücher, historische

²²⁸ Vgl. Peltomäki 2002, S. 117.

²²⁹ Vgl. Peltomäki 2002, p. 116.

Dokumente oder Diskurse – wird bereits in der Gegenwart der Überlieferungswert von Materialien festgelegt und damit Geschichte konstruiert.²³⁰

Durch Methoden der Aneignung, Offenlegung und assoziativen Gegenüberstellung dekonstruiert Asher in den im Folgenden vorgestellten Arbeiten Prozesse und Strukturen der Konstruktion institutioneller Diskurse und zeigt so deren Instabilität und Potential für Rekontextualisierung auf.²³¹

4.2. Akademie und Universität: „Vocation/Vacation“ (1981); The Renaissance Society, Chicago (1990)

Zentraler Ort der Zirkulation von organisiertem Wissen ist die Universität, welche Bourdieu als bereits „legitimierte Legitimationsinstanz“ bezeichnet, die wiederum andere „Legitimitätssphären mit Anspruch auf universelle Anerkennung“ – wie zum Beispiel die bildende Kunst – bestätigen kann.²³² Das akademische System erfüllt durch die Ausbildung und das Weitergeben von Fähigkeiten Funktionen der kulturellen Bewahrung von Werten, Normen und Wissen.

In Los Angeles, wo Michael Asher aufgewachsen ist, ausgebildet wurde, arbeitet und unterrichtet, ist die Bedeutung der Kunstschen für die Etablierung als Künstler sogar höher einzustufen als die Kritik, die dort – im Gegensatz zu New York – eine Nebenrolle bei der Produktion und Entwicklung von Kunst spielt, und wo auch die Galerienzene direkt mit den Schulen verbunden ist.²³³ Mit der Frage nach dem Weitergeben von Wissen hat sich Asher während seiner langjährigen Lehrtätigkeit an verschiedenen südkalifornischen und kanadischen Universitäten immer wieder beschäftigt. In seine künstlerischen Arbeiten floss diese Auseinandersetzung zunächst aber nur theoretisch ein, wenn Asher direkt an Universitätsausstellungen teilnahm²³⁴, wo er die Tatsache, dass diese Arbeiten

²³⁰ Vgl. Schultz-Möller 2006, S. 23.

²³¹ Ähnliche Fragestellungen zur Sammlung und dem Museum finden sich im Werk von Marcel Broodthaers. Das bekannteste Beispiel ist die „Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)“ von 1972 aus seinem „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“, das er 1968 begründet hat. Vgl. Meinhardt 1993, S. 180-184.

²³² Vgl. Bourdieu 1974, S. 103–115.

²³³ Vgl. Myers 1997. Symptomatisch dafür ist auch die große Anzahl an renommierten Kunstschen in und um Los Angeles, wie zum Beispiel das Otis College of Art and Design, das California Institute of Arts, das Art Center College of Design, die UC Irvine und die UCLA, sowie viele andere Schulen in Südkalifornien.

²³⁴ Vgl. die Ausstellungen für die University of California in Irvine (1973), das Nova Scotia College of Art and Design in Kanada (1974) oder das California Institute of the Arts (1977). Vgl. Asher 1983, S. 64–69, 70–71

auch als Teil der Ausbildung der Studierenden und Lehrmittel wahrgenommen werden würden, problematisch fand, was für ihn den Wert solcher Arbeiten minderte:

„A work that has been developed inside the institution and is employed as a teaching device will, to my understanding, stand to loose its essential dialectical relation with reality and therefore eventually suppresses student motivation.“²³⁵

Die Weitergabe von Wissen und Fähigkeiten als solche thematisiert Asher zum ersten Mal 1981 in einer Arbeit für die Ausstellung „**Vocation/Vacation**“ in der **Walter Philips Gallery** der **School of Fine Arts** des **Banff Centre** in Kanada²³⁶ – eine sehr handwerklich ausgerichtete Schule für angewandte Kunst.²³⁷ Der Künstler ließ sechs quadratische Stücke à 16x16 inch (ca. 40,6x40,6 cm) des industriell gefertigten Teppichs in der Galerie durch vom Lehrpersonal der Schule handgefertigte Quadrate ersetzen.²³⁸ An der Galeriewand stellte er das ausgeschnittene Stück des Originalteppichs, sowie Farbfotografien der sechs handproduzierten Reproduktionen inklusive der Namen der Produzenten aus, welche die vielen bei manueller Produktion unvermeidlichen Unregelmäßigkeiten und Fehler derselben sichtbar machten (Abb. 28). Von einem Lautsprecher hörte man die überlagerten – quasi ineinander verwobenen – Stimmen von einem Mann und einer Frau, die eine Anleitung zur Technik des manuellen Teppichwebens („*Making Rugs for Pleasure and Profit*“) einerseits, sowie Zitate aus „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) und dem kurzen Essay „*Doktrin der Ähnlichkeit*“ (1933) von Walter Benjamin andererseits lasen. Die Inhalte verwoben sich gleichsam zu einem Netz von Querverweisen, Metaphern und Allusionen.²³⁹ Ein vielschichtiges Assoziationsfeld um die

und 160–163. 1980 untersuchte Asher anlässlich des Symposiums „Performance. Arts Performance. Arts Plastiques, theatre, danse, musique, cinema d'aujourd'hui“ an der Université de Québec à Montréal ideologische Implikationen von Architektur, indem er durch Fotografien auf Informationsmonitoren das Universitätsgebäude in Relation zu drei Shopping Malls in Los Angeles setzte. Vgl. Ausst. Kat. Montreal 1981; Leen 1991a, S. 288–289.

²³⁵ Asher 1983, S. 161.

²³⁶ Neben Michael Asher wurden außerdem Hans Haacke und Garry Kennedy zu dieser Ausstellung eingeladen. Der Titel ergibt sich aus den zwei großen Standbeinen der Stadt Banff – die Kunstschule einerseits und der (Ski)–Tourismus im dortigen National Park andererseits. Diesen Kontext hat Asher – im Gegensatz zu Haackes Arbeit, die eine Werbephotografie der „Banff Wilderness Seminars – The Management of Stress“ aufgreift – nicht für seinen Beitrag verarbeitet. Vgl. Townsed Gault 1981.

²³⁷ 1983 war Asher wieder an einer Ausstellung am Banff Centre mit dem Titel „*Audio by Artists*“ beteiligt. Zu dieser Arbeit liegen jedoch keine Literatur oder Beschreibungen vor.

²³⁸ Vgl. Michael Asher, *Proposal for Banff*, zit. n. Tousley 1981, S. D6: „I would like to have produced, by hand, part of the last width of rug on the northeast side of the gallery.“

²³⁹ Vgl. Leen 1991a, S. 307–309.

Gegensatzpaare Original und Reproduktion/Kopie, Industrie- und Handarbeit, Objekt und Fotografie, Boden und Wand, funktionales und ästhetisches Objekt, Ausstellungsstück und Lehrmaterial, sowie Theorie und Praxis spannt sich auf, wobei hier das „Original“ maschinell gefertigt und die Kopie per Hand als Reproduktion desselben mangelhaft war, was durch eine weitere Reproduktion – durch die Fotografie – betont wurde. Außerdem landen die neu produzierten Objekte funktional als Teppich auf dem Boden, während ein gefundenes Funktionsobjekt durch die Aufhängung an der Wand zum Kunstwerk erhoben wird. Die Arbeit erweist sich als sehr ortsspezifisch im Kontext der Galerie einer Lehrinstitution, wo auch die Arbeiten der Studierenden und Lehrenden ausgestellt werden. Letztlich sind alle Elemente der Installation Reproduktionen – sogar das „Original“ des massenproduzierten Teppichs, das auch nur auf einem Fabriksprototypen basieren kann, wodurch das gesamte Konzept der Authentizität in Frage gestellt wird. Asher selbst eliminiert von Anbeginn die Möglichkeit der Reproduktion seiner eigenen Arbeiten, die nur dokumentiert werden können.²⁴⁰

Die Arbeit in Banff fällt ins selbe Jahr wie jene für „The Museum as Site“ (1981), die bereits besprochen wurde. In beiden rekontextualisiert Asher vorgefundenes Material durch die Addition bzw. die Produktion von zusätzlichen Elementen – ein Verfahren, das Benjamin Buchloh 1982 in seinem Aufsatz „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“ beschreibt²⁴¹.

Das Thema der Weitergabe von Wissen durch eine Lehrinstitution greift Asher erst 1990 in seiner Arbeit für die **Renaissance Society in Chicago** wieder auf, wo er den traditionellen Universitätsdiskurs Mechanismen der Codierung industriellen Wissens gegenüberstellt. Die Installation bestand aus drei rechteckigen, frei im Raum aufgestellten Wänden, die auf der Vorder- und Rückseite beschrieben waren, sowie drei im Raum durch Nummern gekennzeichnete Gegenstände. Die vorderen Seiten der Stellwände waren in rotbraun – eine der Kennfarben der University of Chicago – gestrichen und zeigten je drei weiße Textblöcke mit Zitaten wichtiger Professoren aus der Gründerzeit der Universität von Chicago von 1897-1909²⁴²: John Graham Brooks, John Dewey, Charles Richmond Henderson,

²⁴⁰ Vgl. Tousley 1981.

²⁴¹ Vgl. oben Kapitel 3.1.

²⁴² Die University of Chicago wurde 1892 gegründet.

Ira Woods Howerth, Wilbur S. Jackman, Albion Woodbury Small, Oscar Lovell Triggs, Thorstein B. Veblen und Charles Zueblin. In der linken oberen Hälfte neben dem Text stand in großen Lettern jeweils der Name des zitierten Theoretikers geschrieben und es war eine Portraitfotografie abgebildet, die – ähnlich den großen Anfangsbuchstaben zu Beginn von Buchkapiteln – den Beginn des Textblocks markierten (Abb. 29-31.) Die Typografie der Schrift erinnert an Publikationen der Zeit, aus der die zitierten Stellen stammen.²⁴³ Alle genannten Wissenschaftler werden der „Arts and Crafts“ Bewegung zugerechnet, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Chicago den akademischen Diskurs führend bestimmte.

Auf der Rückseite jeder Wand waren schwarz auf weiß etwa 60 cm große U.S. Patentnummern angegeben, die jeweils mit einer hochgestellten Verweisnummern von 1 bis 3 gekennzeichnet waren (Abb. 32-34). Die Patentnummern wurden so Objekten, die zur permanenten Ausstattung des Ausstellungsraumes in je einer der vier Nischen gehörten und ebenfalls die Referenznummern 1, 2 und 3 in 10 cm großer, braun-roter Beschriftung trugen, zugeordnet: ein Schiebefenster, eine Heizungsabdeckung und ein Fensterschließmechanismus (Abb. 35-40.) Die Nummern standen für konkrete Erfindungen, die noch in Verwendung waren und von einem Franzosen (U.S. Patent # 756,481, 1903), einem Amerikaner (U.S. Patent # 2,487,287, 1946) und einem Japaner (U.S. Patent # 4,050,724, 1975) entwickelt und patentiert worden waren.²⁴⁴ In der vierten Nische befand sich eine Kunststoffhalterung mit einer zehnseitigen, ausgewählten Bibliografie zu den auf den Vorderseiten der Wände zitierten Theoretikern als Handout (Abb. 41 und 42). Die Installation in der Renaissance Society zeigt in der visuellen Gegenüberstellung von Theorie und Praxis zwei Kontexte und Methoden der Verbreitung von legitimierten Ideen und der Organisation von gesichertem Wissen: der akademische Diskurs und die Bibliografie (Text) einerseits und die Technologie und ein gesetzlich geregeltes System (Nummern) andererseits. In beiden Fällen werden individuelle Gedanken oder Entwicklungen als weitergebenswert und anwendbar gelabelt, was Bedingung für das Sichtbarwerden derselben ist. Außerdem handelt es sich um zwei unterschiedliche

²⁴³ Vgl. Pelzer 1990, S. 27.

²⁴⁴ Vgl. Rorimer 1990, S. 39.

Zugänge zur Codierung von Geschichte und dem Umgang mit historischem Wissen in der heutigen Realität.

Durch die Darstellung dieser Fragestellungen als eine vom Künstler angelegte räumliche Disposition wird der Ausstellungsraum stellvertretend als Ort des Diskurses und der Codierung, Gruppierung und Organisation von Wissen materialisiert. Die körperlich-räumliche Erfahrung der Besucherinnen und Besucher, die sich durch den Raum bewegen, um die Stellwände herum gehen und durch Lesen und Schauen Zusammenhänge und Bedeutung konstruieren können, spiegelt die Generierung und Zirkulation von Wissen.²⁴⁵

Die Gegenüberstellung von Universität und Technologie weist auf Gemeinsamkeiten in Bezug auf deren Rolle für Fortschritt, Erfindungen, Effizienz und Rationalität einerseits, und die Sammlung, Erhaltung, Repräsentation und Reglementierung von angeeigneten, etablierten und gelehrt Wissensgebieten andererseits hin. Beide stellen die Frage nach der Position des Subjekts: Die Theoretiker werden als akademische Gründungsväter und Helden mit Namen und Portrait gezeigt, wobei diese vor allem im Diskurs und der Tatsache, dass ihre Thesen immer noch an der Universität von Chicago unterrichtet werden, weiterleben. Durch die gängigen Strukturen des Zitierens, sind ihre Ideen und Aussagen stets direkt mit dem Namen verbunden – meist in Form einer Referenznote, die Asher hier zur Bezeichnung der patentierten Objekte verwendet. Das Individuum bleibt in Form des Namens präsent. Anders sieht es bei den gezeigten Industrieprodukten aus: die von Einzelpersonen entwickelten Prototypen stehen nicht mehr in Zusammenhang mit den – von größeren Firmen – ausgeführten Objekten. Die Reglementierung des Wissens um die Technologie der Produkte unterliegt einer ökonomischen Ordnung – es wird bürokratisiert und durchnummerniert. Der rechtliche Copyright-Schutz lässt dabei vor allem die Firmen und selten den ursprünglichen Erfinder profitieren. Profite und Effizienz der Produktion stehen über der individuellen Handarbeit.²⁴⁶

Die Installation in der Renaissance Society ist im materiellen Sinn ortsspezifisch, da sie direkt die Einrichtung des Ausstellungsraumes einbezieht. Sie ist aber auch inhaltlich spezifisch, indem sie die Ideen der Arts and Crafts Bewegung, die für

²⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 36.

²⁴⁶ Vgl. Disch 1993, S. 13.

eine Verbindung von Bildung, Arbeit und Freizeitgestaltung, sowie die Grenzüberschreitung hoher und angewandter Kunst eintraten, aufgreift. Die Theoretiker dieser Zeit waren alle mit den sozialen Veränderungen im industriellen Kapitalismus des späten 19. Jahrhundert beschäftigt, die sich in Chicago in Form von Streiks, Unruhen und aggressiven Ausschreitungen im Arbeitermilieu manifestierten.²⁴⁷ Alle Autoren der Arts and Crafts Bewegung, die ihren Ursprung um 1950 in England hat, entwickelten ihre Theorien ausgehend von der therapeutischen Rolle und Kompensationsfunktion, die die Kunst und vor allem das Kunsthhandwerk als kurative Maßnahme zum Ausgleich der frustrierenden Folgen der Industrie, den dehumanisierenden Effekten der Maschinen und der Entfremdung an den Arbeitsplätzen einnehmen könnte. Durch die Reflexion der Produktion sollte ein Gespür für Schönheit wieder hergestellt werden.²⁴⁸ Die zitierten Autoren betonen in ihren Theorien unter anderem die Bedeutung von Kunst und Kunsthandwerk für Bildung und Erziehung, die Vermittlung zwischen Freizeit und Arbeit (Dewey), die Befreiung von der Maschine (Howerth, Small, Triggs), den Naturkontakt (Jackman), die Verschönerung des eigenen Zuhause und der Nachbarschaft durch Dekoration (Zueblin, Henderson), sowie ein „geschmackvolles“ Konsumverhaltens (Brooks).²⁴⁹ Die Sammlung an Zitaten, die Asher für seine Installation ausgewählt hat, repräsentieren jedoch keine signifikanten Argumente. Der Künstler präsentiert den Diskurs der Arts and Crafts Bewegung als idealistisch und elitär und stellt die Ausbeutung von Kunst als Symbol von Zufriedenheit und zur Legitimatisierung dehumaner Arbeitsbedingungen dar.²⁵⁰ Von den neun zitierten Autoren haben nur die Passagen aus Thorstein Veblens Texten einen kritischen Ton gegenüber der nostalgischen Ideologie der „feinen Leute“ [„leisure class“] und der Unpraktikabilität der Rückkehr zu handproduzierten Gebrauchsgütern:

„The movement, it must be said, runs on sentimental grounds rather than on grounds of reasoned practicability. Industrially it is not a continued growth out of the present, but seeks continuity with a past phase of economic life. [...]“

These products, since they require hand labor, are more expensive; they are also less convenient for use [...].“²⁵¹

²⁴⁷ Zu den bekanntesten Ereignissen dieser Zeit zählen die großen Gewerkschafterstreiks des „Haymarket Riot“ von 1886 und der Eisenbahnerstreik der Pullman Company 1894.

²⁴⁸ Vgl. Pelzer 1990, S. 29.

²⁴⁹ Vgl. Rorimer 1990, S. 36–39 und Sherlock 1990, S. 96.

²⁵⁰ Vgl. Pelzer 1990, S. 27.

²⁵¹ zit. n. Abb. 30.

Zusätzlich zur materiellen und inhaltlichen Ortsspezifität ist diese Ausstellung Michael Ashers auch in Bezug auf den Zeitpunkt, wo sie statt fand, hin spezifisch: Nicht nur, dass die Renaissance Society 75 Jahre zuvor zur Förderung von Kultur und als Ausstellungsraum für Kunst gegründet worden war, Ashers Ausstellung fiel auch mit der 100-Jahrfeier der Gründung des Chicagoer Hull House, eine der Institutionen, welche die Theorien der Arts and Crafts Bewegung in die Praxis umsetzen, sowie mit der 200-Jahrfeier des Patentbüros der US Regierung zusammen.²⁵² Das Hull House wurde von den Sozialreformerinnen Jane Addams und Ellen Gates Starr als Bildungs- und Kultureinrichtung zur Verbesserung der Lebensqualität von immigrierten Arbeiterinnen und Arbeitern gegründet. Es wurden nicht nur Kinder unterrichtet und versorgt, die englische Sprache gelehrt und für die grundsätzliche soziale Versorgung der Menschen gesorgt, sondern auch kulturelle und kunsthandwerkliche Aktivitäten angeboten. Die von Asher zitierten Wissenschaftler bildeten die philosophische Basis einer Ideologie, die in Chicago lange eine kultur- und sozialpolitische Rolle in der Integration von Immigranten und Arbeitern durch Erziehung und Bildung spielte und als Verkörperung des demokratischen Ideals galt. Auch die Cobb Hall, das Gebäude in der sich die Renaissance Society befindet, diente ehemals als Unterrichtsgebäude und die Abbildung, die Asher für die Einladungskarte und das Cover des Katalogs zur Ausstellung gewählt hat, ist eine nostalgische Fotografie von 1906, die eine Klasse von Grundschülern vor einem Schulgebäude zeigt, das bis heute existiert und sich in der unmittelbaren Umgebung des Ausstellungsgebäude befindet. Jedes der Kinder hält ein selbst gemachtes Vogelhaus (Abb. 43).²⁵³

Asher bindet die von ihm aufgeworfenen Fragestellungen an die Vergangenheit ebenso an, wie an die Gegenwart und suggeriert so auch, dass das Erbe der Arts and Crafts Bewegung nicht nur in der Theorie sondern auch in der Praxis fortgesetzt wird. Tatsächlich trug die Bewegung durch die Umformulierung kollektiver Probleme in individuelle Begriffe und die Verwissenschaftlichung des Mythos', jede Art von Arbeit sei potentiell eine künstlerische Tätigkeit zur

²⁵² Vgl. Rorimer 1990, S. 36.

²⁵³ Vgl. Pelzer 1990, S. 27.

Rechtfertigung, Ausdehnung und Verfestigung der organisierten, kapitalistischen Industrieproduktion bei.²⁵⁴

Durch die von Asher in der Renaissance Society angelegte räumliche Struktur von Wänden mit Vorder- und Rückseite, werden Wissenschaft und Industrie, Theorie und Praxis nicht als Komplizen ein und desselben Systems, sondern in einer vis-à-vis Stellung präsentiert. Die beiden symbolisch markierten Pole stellen dabei jeweils die Kehrseite des anderen dar.²⁵⁵ Wie schon über 15 Jahre zuvor in der Galerie Claire Copley, wo Asher 1976 die Trennwand zwischen Büro- und Ausstellungsraum entfernt hatte,²⁵⁶ wird hier für Asher das Motiv der zweiseitigen Wand zum Symbol der Aufdeckung aller „wahren Fakten hinter den Kulissen“, das „Hinten“ zur Evidenz für das „Vorne“. Der positivistisch-wissenschaftsgläubige Ansatz, die visuelle Transparenz und deduktive Logik der Struktur von Ashers Installationen bleibt dabei, trotz aller inhaltlicher Komplexität und Vielschichtigkeit, über die Jahre hinweg unangetastet.²⁵⁷ Das Spiel von recto und verso wird erneut genutzt, um versteckte Machtstrukturen und im Raum repräsentierte Ideologiesysteme zu materialisieren und sichtbar zu machen. Die klare Struktur auf der Vorderseite wird durch die hinten verwendete, akademische Zitierweise auf der Rückseite verstärkt. Die Weitergabe von Information durch die Installation bleibt in ihrer Form textimmanent – es geht Asher vor allem um ein Offenlegen und Sichtbarmachen vorhandener Strukturen, die Analyse, Kritik und das Finden von Alternativen bleibt den Betrachtern überlassen. So haben Installationen dieser Art – unabhängig vom Inhalt – vor allem modellhaften Charakter, um Information als ein Netzwerk von Kräften zu artikulieren, welche die Aktivitäten und Entscheidungen eines gegebenen kulturellen Systems organisieren, wie auch Birgit Pelzer betont:

„One of the aims of Michael Asher's work is to produce, in the field of art, analytical models for functions that have no immediately observable purpose. Reflecting predetermining forms of particular structural dispositions, he attempts in his work to locate the network of forces that orient activities and decisions within a given cultural system.“²⁵⁸

²⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 29.

²⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 31, S. 33: „a reverse side to the discourse of the master“; „the site of the other“. Pelzer verweist in diesem Zusammenhang auch auf Lacans Verständnis des Raumes als Träger des Diskurses des Anderen und der Dimension des „Anderswo“.

²⁵⁶ Vgl. oben Kapitel 1.

²⁵⁷ Vgl. Leen 1994, S. 54

²⁵⁸ Vgl. Pelzer 1990, S. 27.

Gleichzeitig gelingt es Asher über das Kunstwerk und Methoden künstlerischer Praxis zu reflektieren. Nicht nur, dass in den von ihm zitierten Texten nach der Grenze zwischen Kunst, Handwerk und Design gefragt wird, Asher wendet hier die Strategie von Duchamps Ready-made an: ein industrielles Objekt wird durch den Kontext einer Kunstausstellung neu konnotiert. Während Duchamp jedoch Gegenstände aus ihrer ursprünglichen Umgebung isoliert, temporär und räumlich versetzt und ihre Funktionalität ausgeschaltet hat, bleiben bei Asher die ausgewählten Objekte an Ort und Stelle bzw. waren sie bereits zuvor Teil (und Bedingung) des alltäglichen Kunstbetriebes. Die kontextuelle Verschiebung passiert rein auf inhaltlicher Ebene durch einen Akt der Bezeichnung und der Referenz in einem spezifischen Setting und verändert so für bestimmte Zeit die Bedingungen der Wahrnehmung und Bewertung derselben, während sie ihre ursprüngliche Funktion behalten und auch für diese benutzt werden können. Es werden keine zusätzlichen formal spezifischen Objekte in den Kontext eingeführt, sondern die „Hintergrundinformationen“ zu diesen sichtbar gemacht. In diesem Sinn funktioniert die Installation der Renaissance Society nach dem Prinzip der traditionellen Institutionskritik der 1970er Jahre. Die Raumdynamik und -struktur spielt dabei eine wesentliche Rolle. Birgit Pelzer betont, dass Aufzählung unterschiedlicher Dimensionen, Axen und strukturierende Elemente, das Aufzeigen der Beziehungen und Öffnungen nach innen und außen, die recto/verso Struktur, die Integration von Echtzeit und -raum, sowie die deduktive Logik in dieser Installation von Asher im wesentlichen den Charakteristika eines topologischen Verfahrens entsprechen.²⁵⁹ Das Prinzip einer spatio-temporalen Versetzung und Neuordnung von gefundenen Elementen, sowie das Spiel mit Referenzsystemen ist auch für Ashers Arbeit im Centre Pompidou von Bedeutung, die im nächsten Kapitel beschrieben wird.

²⁵⁹ Vgl. Ebenda S. 33.

4.3. Die Bibliothek: Centre Georges Pompidou, Paris (1991)

Als Michael Asher dazu eingeladen wurde, für eine Ausstellung im Sommer 1991 ein ortsspezifisches Projekt für das **Musée National d'Art Moderne** im **Centre Georges Pompidou in Paris** zu realisieren, nahm er sich nicht das Museum als solches zum Ausgangspunkt seiner Recherchen, sondern die im selben Gebäude untergebrachte Bibliothèque publique d'information (BPI). Die BPI ist eine allgemeine, öffentliche Bibliothek, deren Bücher in Regalen nach Themen enzyklopädisch angeordnet sind, die mittels Zettelkatalog und Suchmaschine am Computer gesucht werden und dann nach einem Signaturensystem Vorort gefunden, entnommen und benutzt werden können. Während Asher in der Renaissance Society selbst eine räumliche Disposition erstellt hatte, um den universitären Diskurs als Ordnungs- und Reglementierungsinstanz von Wissen sichtbar zu machen, fand er in der Bibliothek des Centre Pompidou bereits ein im Raum präsentiertes System der Codierung, Katalogisierung und Distribution von Information.²⁶⁰ Anders als das Musée National d'Art Moderne ist die BPI ohne Entgelt zu benutzen und bietet daher einen demokratischeren Zugang zum dort repräsentierten Wissen.²⁶¹ Im Gegensatz zum Museum, wo dem Besucher eine bereits getroffene Auswahl aus der Sammlung zum passiven Konsum präsentiert wird, trifft er in der Bibliothek, wo verschiedene Buchgattungen gleichwertig nebeneinander vertreten sind, diese Auswahl selbst.²⁶² Ganz nach der bürgerlich-romantischen Vorstellung von der Bibliothek als Ort des Flanierens im Wissen, kann der Benutzer hier zwischen den Ideen zirkulieren, wobei bei der Auswahl der Lektüre Zufall und Anonymität eine Rolle spielen und die Aneignung bestimmter Inhalte persönlich und individuell erfolgt. Diese Besonderheiten der Konsumierung von Wissen in einer Bibliothek werden in Ashers Installation in Paris thematisiert. Vom 30. Juni bis zum 3. Juli 1990 hatte Michael Asher alle 67 „Objekte“, die er in 57 von insgesamt 1.202 Büchern in der Sektion „Psychologie“ der BPI gefunden

²⁶⁰ Vgl. Pelzer 1991, S. 28–29.

²⁶¹ Konsequenterweise war Ashers Ausstellung, die zwar in einer Galerie des Museums stattfand, aber die Bibliothek thematisierte, während der Ausstellungsdauer durch einen separaten Eingang gratis zu besuchen. Vgl. Pelzer 1991, S. 36. Man denke auch an die Architektur des Centre Pompidou, welche die Architekten Piano und Rogers als Visualisierung eines Ortes der freien Zirkulation gestaltet haben. Vgl. Pencenat 1991, S. 108.

²⁶² Vgl. Gintz 1991, S. 40.

hatte, entfernt, wobei er die Fundstelle – Buchsignatur und Seitenangabe – sowie die vorgefundene Position auf der jeweiligen Seite schriftlich und fotografisch dokumentierte.²⁶³ Die gefundenen Objekte – leere und beschriebene Zettel, U-Bahntickets, Rechnungen oder ähnliches – waren von Benutzern als Markierung und Lesezeichen in den Büchern hinterlassen worden. Von Juli bis September 1991 wurden die entwendeten Fundstücke in der Galerie für zeitgenössische Kunst des Musée National d'Art Moderne jeweils unter einer Glasplatte, die in Format und Größe exakt der Buchseite entsprach, auf der das Papierobjekt gefunden wurde, und in der ursprünglichen Position präsentiert (Abb. 44). Durch das Glas wurde das Papier lose und direkt an der Mauer befestigt, war geschützt und musste nicht durch Festkleben geschädigt werden. Über jeder Befestigung eines Objektes befand sich eine schwarze Beschriftung, die in Typografie, Struktur und Information dem vergrößerten Katalogzettel der Bibliothek entsprach, der dem jeweiligen Buch als Fundort zugeordnet war und somit Auskunft über Autor, Titel, Verlagsort, Herausgeber, Jahr, Seitenanzahl, Buchgröße, inhaltliche Kategorie (Psychologie) und die Bibliothekssignatur gab. Die Anordnung der Objekte an der Wand erfolgte numerisch nach dem Codierungssystem der Bücher – wie in den Regalen der Bibliothek – von 153.(091) bis 153.4.

Die „Lesezeichen“ repräsentieren die Passagen von Subjekten, die individuellen Berührungspunkte von Leser und Text, Person und Wissen als konkret stattgefundenes Ereignis.²⁶⁴ Die unterschiedlichen Formen und Inhalte der gefundenen Papierobjekte lassen dabei auf verschiedene Ziele und Charaktere der Benutzer schließen.²⁶⁵ Zusammengenommen funktionieren die Fundstücke als Ensemble, das die einzelnen Aktivitäten der Bibliotheksbesuche zu einer Serie kollektiviert, ähnlich wie es eine Bibliothek oder auch ein Museum mit individuellen Einheiten von Büchern oder Kunstwerken macht.²⁶⁶ Dass Asher gerade die Psychologiesektion für sein Projekt ausgewählt hat, mag wohl kaum ausschließlich daran liegen, dass diese am wenigsten aus Büchern

²⁶³ Vgl. Pelzer 1991, S. 24.

²⁶⁴ Vgl. Rorimer 1991, S. 129.

²⁶⁵ So finden sich unter diesen zum Beispiel auch Anzeigen für psychologische Beratungsstellenm. Vgl. Abb. 45-46.

²⁶⁶ Vgl. Gintz 1993, S. 115.

herausragende Zettel enthielt, wie der Künstler angibt.²⁶⁷ Neben dem „expliziten Hinweis auf das in Konzeptkunst und Institutionskritik traditionell ausgeschlossene Motiv ‚Psychologie‘“²⁶⁸, wie Mathias Poledna betont, klingen in Ashers Installation viele Themen an, die aus der Psychologie und Psychoanalyse bekannt sind, wie zum Beispiel der Zufall, das Vergessen oder das Fragment als individuelle Spur.²⁶⁹ Zufall, Fragment und Anonymität sind aber auch wichtige Begriffe der Kunst des 20. Jahrhunderts und Teil von Appropriationsverfahren seit dem Ready-made und der Collage, an welche die von Asher durchgeführte De- und Rekontextualisierung von kleinen, nicht-künstlerischen Papierobjekten besonders erinnert. Er klebt die einzelnen Fragmente jedoch nicht auf einem Untergrund zu einem geschlossenen, neuen Ganzen zusammen, sondern platziert die Objekte in einer Reihe und regelmäßigen Abständen auf Augenhöhe, und spannt so ein ephemeres, spatio-temporäres Gefüge auf.²⁷⁰ Anne Rorimer spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „environmental collage“.²⁷¹ Die Auswahl der Serie an Objekten wiederum ist durch räumliche und zeitliche Parameter erfolgt. Diese unterstehen keinem inhaltlichen Bezug, sondern einer Ordnung der Nähe, was – wie bei der Installation für die Renaissance Society – auf ein an topologischen Dimensionen orientiertes Verfahren hinweist.²⁷²

Im Katalog zur Ausstellung, der auch im letzten Raum derselben auflag, waren die Fotos von den Originalbüchern mit den vorgefundenen Lesezeichen abgebildet (Abb. 45-48). Über jedem abgebildeten Buch befinden sich links die Signatur und rechts Autor, Titel, Verlagsort, Herausgeber und Erscheinungsjahr im Zettelkatalogformat (Abb. 49). Neben der Visualisierung des Fundortes sind die Objekte hier in ihrer ursprünglichen Funktion gezeigt, bevor sie zum Ausstellungsstück aufgewertet wurden. Da sie durch die fotografische Abbildung mit der Seite darunter zu einer homogenen Oberfläche werden, verdecken sie den Inhalt, auf den sie ursprünglich verwiesen haben. Durch diese visuelle Stabilisierung der Überlagerung werden die Objekte von ihrer Funktion als Index

²⁶⁷ Vgl. Pelzer 1991, S. 24 (Fußnote 2).

²⁶⁸ Poledna 1997, S. 40.

²⁶⁹ Vgl. Dannatt 1991, S. 148.

²⁷⁰ Vgl. Rorimer 1991, S. 128.

²⁷¹ Rorimer 1996, S.79.

²⁷² Vgl. Pelzer 1991, S. 26–27 und S. 36 (Fußnote 32).

entfremdet und Teil der Ästhetik einer bildhaften Collagenkomposition.²⁷³ Auch die Signatur als bibliografische Referenz scheint hier zum leeren Code und Zitat einer Systematik zu werden, die außerhalb des Kontextes der einen Bibliothek, wo sie angewandt wird, bezugslos, abstrakt und folglich sinnlos ist. Dieser Code folgt jedoch einem allgemeinerem Klassifikationsschema, das in Frankreich viele große Bibliotheken und die meisten Universitätsbibliotheken benutzen, der „Classification Décimale Universelle“ (C.D.U.). In diesem Nummerierungssystem sind die Zahlen von 1-9 je einem Wissensgebiet zugeordnet, das wiederum jeweils in zehn Untergebiete eingeteilt ist.²⁷⁴ Bei Kenntnis des Systems kann die Signatur als Code somit auch über den Kontext der BPI hinaus Bedeutung erlangen.

Die Buchsignaturen und die Seitenzahl, auf der die Papierfragmente gefunden wurden, sowie eine kurze Beschreibung des Projektes sind auch auf jenem Objekt zu finden, die Asher für die Besucher zum Mitnehmen produziert hat: ein beidseitig bedrucktes Lesezeichen (Abb. 50 und 51).²⁷⁵ Ebenso wie diese „Souvenirs“ wiederum in Büchern zurückgelassen werden könnten, wird sich auch der Katalog von Ashers Ausstellung in der BPI oder anderen Bibliotheken, natürlich mit einer Signatur codiert, wieder finden.

Während Asher bei der Arbeit in der Renaissance Society in Chicago die einbezogenen Fundstücke an ihrem Funktionsort belassen hatte, werden diese in Paris von ihrer Referenzfunktion separiert. Das Spiel zwischen Willkür und Systematik, Zufall und Rationalität, Subjekt und Objekt reflektiert „die Frage nach der Zirkulation und der Übertragung des Wissens, seinen Wirkungen, der nie resorbierbare Disproportion des Subjekts im Verhältnis zu ihm, die Problematik des Index, des Zufalls und das Axiom der Wahl.“²⁷⁶ Die Bibliothek wird dabei als symbolischer und realer Ort des Zugangs zu allgemein und anonym verfügbarem Wissen präsentiert. Ein Jahr später greift Asher im Palais des Beaux-Arts in Brüssel die Frage nach dem Fließen, Lagern und Verwerfen von Wissen und seinen unendlichen Bezugsmöglichkeiten erneut auf. Die komplexe und

²⁷³ Vgl. Ebenda, S. 27.

²⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 25. Die 9 großen Bereiche des C.D.U. sind: 1) Philosophie/Psychologie, 2) Religion, 3) Sozialwissenschaften, 4) [vorläufig unbesetzt], 5) Naturwissenschaften, 6) Technik, 7) Kunst, Freizeit, Sport, 8) Literatur/Sprachen und 9) Geografie/Geschichte.

²⁷⁵ Im Original war die Schrift in grüner Schrift auf grauem Grund gedruckt, was jedoch in der Abbildung im Katalog nicht zu sehen ist. Diese Farben bezogen sich auf jene des Teppichbodens und der Möbel in der Bibliothek. Vgl. Rorimer 1991, S. 129.

²⁷⁶ Pelzer 1995b, S. 15 (Fußnote 10).

vielschichtige Installation bezieht neben historischen Quellen aus zwei Archiven, auch die mediale Berichterstattung, sowie die Verarbeitung realer Ereignisse im Film mit ein.

4.4. Das Archiv: Palais des Beaux-Arts, Brüssel (1992)

In seiner Arbeit für den **Palais des Beaux-Arts in Brüssel** präsentierte Asher die Geschichte von zwei Personen in zwei verschiedenen Städten: Victor Horta in Brüssel und William Mulholland in Los Angeles.²⁷⁷ Die Installation war auf zwei polygonale Räume des Palais des Beaux-Arts aufgeteilt, die man von einem Rondeau aus betreten und einsehen konnte (Abb. 52). Im Raum, in den der Betrachter zu seiner Rechten eintrat, waren an den Wänden links in großer Schrift und französischer Sprache neben dem Namen von Victor Horta in vier Spalten chronologisch die Bauten aufgelistet, die der belgische Jugendstilarchitekten ab 1890 geplant und errichtet hatte (Abb. 53 und 54). Darunter befinden sich vor allem Wohnbauten, Hotels, Geschäfte und Repräsentationsbauten in Brüssel oder anderen belgischen und französischen Städten. Die Liste endet mit dem Einweihungsdatum des Palais des Beaux-Arts im Jahr 1928, den Horta als Zentrum des kulturellen Lebens in Brüssel entworfen hatte. An der gegenüberliegenden Wand war in zwei Spalten und englischer Sprache eine ähnliche Chronologie der Bauten des kalifornischen Ingenieurs William Mulholland angeführt (Abb. 55). Diese wurden in etwa demselben Zeitraum wie die Gebäude von Horta, von 1896 bis 1926 errichtet, es handelte sich aber um Funktionsbauten der Wasserversorgung von Los Angeles und Kalifornien: Dämme, Aquädukte und Reservoirs. An der Wand, die die beiden Chronologien verband, war nichts zu sehen außer zwei kleinen Fotografien der Archive, in denen Asher die aufgelisteten Informationen recherchiert hatte: das Horta Museum und Archiv in Brüssel und das „Department of Water and Power“ in Los Angeles (Abb. 56). Links und rechts neben den Abbildungen war auf Französisch und Niederländisch vermerkt, um welches Gebäude es sich handelte und dass sich dort jeweils die Archive mit den schriftlichen Aufzeichnungen von Horta beziehungsweise Mulholland befinden

²⁷⁷ Zur Beschreibung der Installation vgl. Leen 1995 und Pelzer 1995a.

(Abb. 57-58).²⁷⁸ Der unterschiedliche Stil der Architektur ist auffällig: die europäische Jugendstilornamentik des Steinbaus, der einst als Privatbau Hortas Wohnhaus gewesen war, einerseits und der amerikanische Stahl-Glas-Bau, der als Verwaltungsgebäude errichtet wurde, andererseits. Die Gegenüberstellung der beiden Archive funktioniert als Verbindung und Angel, aber auch Abtrennung und Differenzierung zwischen den beiden Chronologien. Da die Fotografien sich genau gegenüber dem Eingang des Raumes befanden und den einzigen Anhaltspunkt für einen Zusammenhang zwischen den zwei präsentierten Architekten darstellten, wurde diese Stelle im Raum zum Focus des Betrachters.

Im zweiten Raum, dessen Eingang sich links vom Betrachter beim Betreten des Palais eröffnete, hatte Asher die Struktur der Zweiteilung mit einer Verbindungsstelle in der Mitte aus dem ersten Raum übernommen. Diesmal wurde an den gegenüberliegenden Wänden links und rechts des Raumes „sekundäres“ Dokumentationsmaterial gezeigt, das nicht direkt aus den Archiven in Brüssel und Los Angeles stammte: die zeitgenössische Berichterstattung zu Ereignissen, die mit Horta und Mulholland in Zusammenhang stehen, in regionalen und lokalen Tageszeitungen und deren Verarbeitung in Spielfilmen (Abb. 59-65). Auf der beim Eintreten linken Wand befanden sich Reproduktionen von Berichten aus elf amerikanischen Tageszeitungen von 1918, die von einer Vorlesungsreihe Hortas im April dieses Jahres in Kalifornien berichten.²⁷⁹ Die Titel der Artikel – zum Beispiel „Noted Architect Will Talk on Belgian Invasion by German Hordes“, „Noted Belgian Here Tells of Teuton Vandalism“ oder „Belgian Savant Will Lecture on War-Torn Beauty“ – lassen auf die Polemik von Hortas Vortrag schließen, der von der Zerstörung historischer Gebäude durch die deutsche Artillerie warnte.²⁸⁰ Horta behauptete unter anderem, dass jene Deutschen, die vor dem 1. Weltkrieg beim Ausbau des belgischen Wassernetzes behilflich gewesen waren durch die Kenntnis von dessen Schwachpunkten die

²⁷⁸ Für beide Archive ist jeweils die Adresse angegeben, was theoretisch eine unmittelbare Kontaktaufnahme oder einen Besuch der Archive ermöglicht. Dies entspricht Ashers typischer Vorgehensweise, all seine Quellen möglichst vollständig und offen darzulegen.

²⁷⁹ Diese Tageszeitungen waren: „Evening Express“, „San Francisco Chronicle“, „The Daily Californian“, „The Daily Palo Alto“ und „The Los Angeles Daily Times“.

²⁸⁰ Die Reproduktionen der Artikel und alle Übersetzungen sind im Katalog zur Ausstellung zu finden. Vgl. Ausst. Kat. Brüssel 1995.

Versorgung im Krieg sabotieren könnten.²⁸¹ Für jeden von den von Mikrofilmen oder Originalen reproduzierten Artikel war eine Bibliothek als Quelle und eine Übersetzung auf Französisch und Niederländisch angeführt. Am Ende der Reihe von Artikeln waren sechs farbige Stills aus dem Film „Eline Vere“ von Harry Kümel von 1991 an der Wand zu sehen, sowie eine Reproduktion einer Rezension zu demselben in der belgischen Zeitung „L'Echo. Le quotidien de l'économie et de la finance“ (Abb. 66-68). In diesem Artikel wird die theatrale Inszenierung des bürgerlichen Milieus des Fin-de-siècle kritisiert, die zum Teil in der Architektur und den Interieurs von Horta spielt. Die Unauthentizität des Kostümfilms durch den anachronistischen Umgang mit den Schauplätzen wird dabei angeklagt.

Auf der gegenüberliegenden Wand präsentierte Asher eine ähnliche Zusammenstellung für William Mulholland: 14 belgische Tageszeitungen berichten von einer Katastrophe im Santa Clara Valley im März 1928, wo der Saint Francis Damm, denn Mulholland 1926 errichtet hatte, zusammengebrochen ist.²⁸² Dieser Dammbruch in Kalifornien bedeutete mit mehreren hundert Toten und der Überflutung des gesamten Tals das Ende der Karriere des Ingenieurs und löste einen regelrechten Skandal aus, da über einen möglichen Sabotageakt infolge von Korruption spekuliert wurde. Die Artikelfolge wird durch vier Filmstills, drei in schwarz-weiß und eines in Farbe, aus Roman Polanskis Film „Chinatown“ von 1974 abgeschlossen (Abb. 69). In diesem Film deckt Jack Nicholson in der Hauptrolle des Detektivs einen Landspekulationsskandal im „Departement for Water and Energy“ in Los Angeles auf. Die Handlung beruht auf den Ereignissen von 1928, wie in einer Reproduktion des Artikel „The Facts behind Chinatown“ in der „Los Angeles Free Press“ von September 1974 berichtet wird und die komplexe Geschichte der Urbanisierung und Bewässerung der Valleys in Südkalifornien durch Mulholland erzählt (Abb. 70). Der als Filmrezension angelegte Text berichtet dabei genauer über die historischen Hintergründe als die Tageszeitungen.²⁸³

²⁸¹ Vgl. Becker 1992, S. 391.

²⁸² Bei den belgischen Tageszeitungen handelte es sich um: „De Standaard“, „De Volksgazet“, „Gazet van Antwerpen“, „Het Laatste Nieuws“, „Het Nieuws Van Den Dag“, „Journal de Charleroi“, „La Libre Belgique“, „La Wallonie“, „Le Rappel“, „L'Étoile Belge“ und „Vooruit“.

²⁸³ Der Damm wurde infolge einer Landspekulationsaffaire mit billigen Mitteln ausgebaut, um Arbeiter und Bauern durch das Versprechen einer gerechten Verteilung der Wasserressourcen auszunutzen. Vgl. Becker 1992, S. 392.

Die Geschichten der Zeitgenossen Horta und Mulholland werden im selben formalen Schema parallel zueinander erzählt. Wieder ist es die Stirnwand gegenüber dem Eingang die als Verbindungsscharnier im Raum, aber auch für die gesamte Installation funktioniert. An dieser Wand ist eine sehr kleine Notiz angebracht, die Asher im Horta Archiv, das im ersten Raum an etwa der gleichen Stelle zu sehen ist, gefunden hatte und die den Ausgangspunkt von Ashers Recherchen für seine Arbeit in Brüssel gebildet hatte (Abb. 71).²⁸⁴ Das Schriftstück stammt aus Hortas Notizbuch, das er während seiner Reise von San Francisco nach Los Angeles 1918 mit sich führte.²⁸⁵ Horta hielt in den USA nicht nur Vorträge, wie jenen, von dem die im Raum reproduzierten Zeitungsartikel berichten, er studierte zu dieser Zeit ebenso die amerikanischen Methoden der Standardisierung im Städtebau. Bei seinen Recherchen stieß er auch auf den Namen William Mulhollands, wie besagte Notiz belegt: „La ville a établi un système d'eau. Chief Ingen. of Water Depart. W. Mulholland“ (Abb. 72).²⁸⁶ Die Erwähnung Mulhollands durch Horta ist vermutlich bedeutungslos. Für die Installation von Asher wird sie aber zum gemeinsamen Nenner und Schlüssel, der einen Bezug zwischen den beiden Architekten zu belegen scheint. Durch die räumlich vielfältige Struktur und die Spiegelung der beiden Chronologien wird ein duales Lesen gleichsam impliziert und der Betrachter sucht nach Analogien und Zusammenhängen. Horta und Mulholland lebten und arbeiteten in etwa zur selben Zeit – der eine stammte aus derselben Stadt, wie der Künstler Asher selbst, der andere hatte den Ort der aktuellen Ausstellung, den Palais de Beaux-Arts, gebaut und viele andere Gebäude in Brüssel, der Stadt, wo die Ausstellung statt fand. Der Palais wurde 1928 eingeweiht – dasselbe Jahr, in dem der Damm in Südkalifornien einstürzte. Beide Architekten waren für ihre Aura bekannt, ihre Architektur galt als Ausdruck von Innovation. Die beiden Männer können aber auch als Gegensatzpaar gesehen werden, das zwei Baustile, Kontinente und damit verbundenen Ideologien repräsentiert. Horta wollte die Natur in Ornamentik

²⁸⁴ Vgl. Vogel 1992, S. 97.

²⁸⁵ Außer der Notiz hatte Asher auch einige Fotografien gefunden, die Horta von Bauten Mulhollands angefertigt hatte. Vgl. Ebenda.

²⁸⁶ An der Wand neben der Notiz vermerkte der Künstler: „This notebook was kept by Horta during his travels from San Francisco to Los Angeles in October 1918. (Horta refers to Mulholland). Horta Museum, Brussels.“

umwandeln und stellte sich gegen die Massenproduktion der Bauindustrie. Mulholland wollte die Natur als Versorgungsstruktur technisch erschließen. Die Installation mag viel Narrationspotential und Anschlussmöglichkeiten bieten, ein kausaler Zusammenhang ist jedoch nicht gegeben, Horta und Mulholland haben einander nie gekannt oder beeinflusst.²⁸⁷ Was bleibt, ist eine willkürliche Zusammenstellung von Fragmenten, die der Künstler Asher ausgewählt hat, und die bestenfalls parallel gelesen werden können. Eine zufällig gefundene, scheinbar bedeutungslose Notiz, die genau in den Abstand zwischen zwei Archiven passt, wird zum Index eines möglichen Zusammenhangs.²⁸⁸ Pelzer und Leen weisen in ihren Texten im Ausstellungskatalog ausdrücklich darauf hin, dass Ashers Arbeit in Brüssel modellhaft zu verstehen ist und mit Mulholland, Horta oder möglichen Verbindungen zwischen den beiden an sich nichts zu tun hat.²⁸⁹ Leen, der immer wieder das vordergründig epistemologische Interesse Ashers betont, unterscheidet daher zwischen der Geschichte [„story“] und dem Inhalt [„content“] der Installation.²⁹⁰ Letztlich zeigt Asher in Brüssel die Chronologie, den Zeitungsbericht und den Spielfilm als unterschiedliche Arten der Präsentation und Ordnung von historischem Wissen – eine anekdotisch-narrative Ordnung der Fakten überlässt er dem Betrachter, der aufgrund der Spannung zwischen den Informationsbrocken einen logischen, transitiven oder assoziativen Zusammenhang zu erschließen versucht.²⁹¹ Frederik Leen betont die systemische Instabilität und Beliebigkeit des Erhalts von Repräsentationsgütern und Dokumenten vergangener Kulturen.²⁹² Die Diskontinuität der Elemente der Installation wird gleichsam zur Metapher für die Diskontinuität von Geschichtsschreibung und von Bedeutung an sich: „explaining involves the

²⁸⁷ Allan Sekula vergleicht Horta und Mulholland mit zwei „Faustianischen“ Doppelgängern, die sich fast getroffen hätten. Vgl. Sekula 1996, S. 33.

²⁸⁸ Frederik Leen schlägt in seinem Katalogtext „Archive and Index“ zu der Arbeit in Brüssel einen strukturellen Ansatz, ausgehend von der semiotischen Theorie von Charles S. Peirce vor. Er betont, dass epistemologische Prozesse des Denkens und das Erschließen von Bedeutung auf ähnlicher Basis funktionieren wie linguistische Prozesse der Kommunikation und Interaktion: Erst durch eine retrospektiv wahrgenommene Einheit entsteht ein Paradigma. Vgl. Leen 1995, S. 52–53. Auch Poledna führt an, dass Ashers Arbeit in Brüssel einen „semiotic turn“ in Bezug auf das Institutionelle und Ortsspezifische nahe legt. Vgl. Poledna 1997, S. 40.

²⁸⁹ Vlg. Pelzer 1995a und Leen 1995.

²⁹⁰ Vgl. Leen 1995, S. 52.

²⁹¹ Vgl. Pelzer 1995a, S. 35–38.

²⁹² Vgl. Leen 1995, S. 52. Leen verweist als Beispiel auf das verlorene kulturelle Erbe durch den Brand der Bibliothek von Alexandria.

construction of an arbitrary narrative that links a limited number of elements.²⁹³

Auch die in den Zeitungsausschnitten präsentierte Information unterliegt Prozessen der Selektivität, des Ein- und Ausschlusses von Quellen und Indices und nicht zuletzt dem Zufall. Der zeitgenössischen Berichterstattung ist außerdem der Film als Medium der Repräsentation gegenübergestellt, das Dokumentation und Fiktion vermischt.²⁹⁴

Die Informationen erweisen sich als Sammlung der Ergebnisse individueller Entscheidungsprozesse – angefangen bei Horta und Mulholland, den Journalisten und den Filmemachern über Asher und den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung. Es zeigt sich wie wichtig die Präsenz von Individuen im verhandelbaren, intersubjektiven Kreislauf der Bedeutungskonstitution ist und so muss sich jeder Besucher die Frage nach der eigenen Position im Diskurs und dem persönlichen Verhältnis zu Geschichte, Wissen, Erinnerung und Vergessen stellen. Wie bei der Installation „The Michael Asher Lobby“ im Museum of Contemporary Art in Los Angeles von 1983 wäre hier für die konzeptuelle Einheit der angehäuften Fakten und Neutralisierung von Widersprüchen ein „Autor“ im Foucault'schen Sinne nötig. Michael Asher widersetzt sich dieser Rolle jedoch bewusst, indem er die Zirkulation von Bedeutung nicht an einem Punkt anhält und durch Bezeichnung fixiert. Autorschaft kann hier nicht als Zentrum die Fakten zusammenhalten.²⁹⁵ Der Besucher/Leser ist für den Prozess der Entzifferung unerlässlich, er kann aber zu keinem befriedigenden Ergebnis kommen. Ihm ist größte Entscheidungsfreiheit beim Ausmaß des Sichinformierens, der Interpretation und der Verknüpfung von Informationen überlassen. Die scheinbar leeren Daten und Zusammenhänge stören den üblichen Kommunikationsprozess und ermöglichen so die Reflexion über den Prozess der Wissensaneignung an sich.²⁹⁶

²⁹³ Leen 1991a, S. 211.

²⁹⁴ Mit den Medien Zeitung und Zeitschrift und deren Implikationen hat sich Asher außerdem in seinen Arbeiten für die Galerie Roger Pailhas (1988) und die Ausstellung „L'art conceptuel, une perspective“ im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1989/90) auseinandergesetzt. Vgl. Leen 1991b, S. 40, Leen 1991a, S. 312–313 bzw. Asher 1990. Das Einbeziehen von Filmmaterial kann auch ortsspezifisch verstanden werden: Asher hatte diesbezüglich im Belgischen „Royal Film Archive“ und dem Brüssler Filmmuseum geforscht, die beide im Gebäude neben dem Palais des Beaux-Arts angesiedelt sind und wo im Rahmen von Ashers Ausstellung Polanskis „Chinatown“ gezeigt wurde.

²⁹⁵ Vgl. Cohen 1993, S. 89.

²⁹⁶ Vgl. Becker 1992, S. 392. Durch die für Asher typische Anführung all seiner Quellen wird außerdem ein Überprüfen und Weiterforschen in den angegebenen Archiven und Bibliotheken impliziert.

Die Ortsspezifität der Installation und die Unterschiedlichkeit der verarbeiteten Quellen „verweist nicht nur auf das grundsätzlich ‚auteur‘-hafte jeder Festlegung auf einen bestimmten ortsspezifischen Angelpunkt, sondern zugleich auch auf das ‚objektivierende‘ damit verbundener Repräsentationsformen.“²⁹⁷ Am Beispiel des Archivs, einem halb-privat, halb-öffentlichen Ort zur Bewahrung des Mythos‘ um ein Individuum, reflektiert Asher das Verhältnis von Orten zur Geschichte und ihren Repräsentationen.²⁹⁸ Wie schon in der Renaissance Society in Chicago und dem Centre Pompidou in Paris macht Asher die Konstruktion von Bedeutung als räumliche Struktur erfahrbar, die als Text gelesen werden muss und den Ausstellungsraum als Informationsträger – ähnlich einem Archiv – materialisiert.²⁹⁹ Die Simultaneität von Ereignissen mit möglichen Kreuzbezügen in alle Richtungen wird als ein räumliches Arrangement zur begehbarer Assemblage.

Mit der Arbeit in Brüssel erreicht Asher einen Höhepunkt an Vielschichtigkeit und Komplexität in seinem künstlerischen Schaffen, die weit von den schlichten, oft mit einem Blick erfassbaren Eingriffen in Ausstellungsräume in den 1970er Jahren entfernt ist, die sich durch ein hohes Maß an Konsistenz und innerer Logik auszeichneten.³⁰⁰ Die konkrete Raumsituation als solche bleibt dabei von sekundärem Interesse – Ortsspezifität wird nun nur inhaltlich und als Ausgangspunkt weitreichender Bezugssysteme verstanden, wie auch Michael Cohen bemerkt:

„Asher has introduced a new site-specificity. He has gone from quietly disrupting the physical space to physically disrupting the intangible space of communication and interpretive logic.“³⁰¹

Die Universität, die Bibliothek und das Archiv dienen als Beispiele für die modellhafte Visualisierung der vielfältigen Strukturen der Produktions- und Distributionsmechanismen von Bedeutung und historischem Wissen. In Brüssel erreicht Asher dabei ein derartiges Ausmaß an Komplexität – er brauchte selbst immerhin fünf Jahre um das Material für die Installation zusammen zu stellen³⁰² – dass es fraglich wird, ob solch ein Rechercheaufwand nötig ist, wenn die erzählte

²⁹⁷ Vgl. Poledna 1997, S. 40.

²⁹⁸ Vgl. Pelzer 1995a, S. 31.

²⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 37.

³⁰⁰ Vgl. Leen 1995, S. 54.

³⁰¹ Cohen 1993, S. 90.

³⁰² Vgl. Vogel 1993, S. 97.

„Geschichte“ mehr oder weniger beliebig ist und es vor allem um den „Inhalt“ einer Meta-Ebene geht. Vielleicht war das mit ein Grund, dass Asher für seine nächsten beiden Arbeiten für Einzelausstellungen 1992 in der Kunsthalle Bern und 1996 im Kunstraum Wien wieder rein materiellen Eingriffe in den Ausstellungsräume vornahm, die in der Schlichtheit der Geste stark an seine frühen Arbeiten erinnern (Abb. 73-74 und 75-77).³⁰³ Als Asher eingeladen wurde 1999 an der Gruppenausstellung „The Museum as Muse“ im Museum of Modern Art in New York teilzunehmen und – so wie einige andere teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler – dezidiert dazu aufgefordert war, das Museum als Institution zu thematisieren, griff der Künstler die Frage nach den administrativen Instanzen der Sammlung, Kategorisierung und Legitimation von kulturellen Produkten – diesmal anhand der Museumssammlung – wieder auf. Er wandte hierfür jedoch nicht die komplexe Methode der räumlichen Gegenüberstellung unterschiedlichster Materialien, die er zu Beginn der 1990er Jahre entwickelt hatte, zurück, sondern fand in der Form einer kleinen Broschüre ein unauffälliges und doch starkes Medium, mit dem er museumsinterne Diskussionen auslöste, was im Folgenden besprochen wird.

4.5. Sammeln und Katalogisieren: „The Museum as Muse“ (1999)

“The set of objects the Museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe. [...] Such a fiction is the result of an uncritical belief in the notion that ordering and classifying, that is to say, the spatial juxtaposition of fragments, can produce a representational understanding of the world.”³⁰⁴

Douglas Crimp beschreibt in seinem bekannten Aufsatz „On the Museum’s Ruins“ (1980), in dem er die Funktion des Museums zur Bewahrung des auratischen Status’ des Kunstwerks und dessen Anteil an einer unangetasteten Kunstgeschichte kritisiert³⁰⁵, mit obigem Zitat des Literaturtheoretikers Eugenio Donato das Museum als ein vermeintlich kohärentes Universum, in dem durch

³⁰³ In Bern entfernte Asher sämtliche Heizkörper aus den Ausstellungsräumen und versammelte diese im Eingangsbereich der Kunsthalle, wobei er ihre Funktion mit einem durchs ganze Haus verlaufenden Heizungsrohrsystem aufrechterhielt. Im Kunstraum Wien ließ der Künstler zwei horizontale Stahlstützen mitsamt einem in Deckenhöhe getragenen Bürodeck auf den Boden herunter absinken. Vgl. Ausst. Kat. Bern 1995 und Ausst. Kat. Wien 1996.

³⁰⁴ Eugenio Donato, zit. n. Crimp 1991, S. 49.

³⁰⁵ Vgl. Crimp 1991.

Prozesse der Ordnung und Klassifizierung und der räumlichen Gegenüber- und Zusammenstellung von Objekten die Fiktion eines repräsentativen Überblicks über die (Kunst der) Welt erzeugt wird.

Michael Asher hat die angebliche Objektivität der Präsentationen in Museum durch seine materiellen Eingriffe immer wieder in Frage gestellt. In seinen Arbeiten für die 73rd und 74th American Exhibition hatte der Künstler Werke aus der Sammlung des Art Instituts in Chicago ausgewählt, um zu zeigen, wie Kunstwerke zur Repräsentation eines Museums als Institution umfunktionalisiert werden und wie dies auf die Rezeption derselben zurückwirkt. Für die bewusst institutionskritisch angelegte Ausstellung „**The Museum as Muse**“ setzte sich Asher mit der Frage auseinander, wie ein Museum wie das **Museum of Modern Art** in **New York** (MoMA) durch seine Sammlungspolitik den „Kanon“ der Geschichte der modernen Kunst mitschreibt.³⁰⁶ Zunächst plante Asher eine Arbeit zum Thema Autorschaft, für welche er Werke aus der Sammlung ausstellen wollte, deren Zuschreibung sich geändert hatte oder deren Authentizität angezweifelt wurde. Dies wurde jedoch vom Kurator der Ausstellung, Kynaston McShine, abgelehnt.³⁰⁷ Ashers zweiter Vorschlag wurde angenommen und der Künstler ließ eine in etwa A4-große, 16-seitige Broschüre mit rotem, glänzenden Cover und dem Titel „Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. Catalog of Deaccessions 1929 through 1998 by Michael Asher“ anfertigen (Abb. 78). Der Katalog listet 403 Gemälde und Skulpturen auf, die seit der Gründung des Museums 1929 aus der Sammlung bis 1999 – durch Verkauf oder Tausch – ausgeschieden sind.³⁰⁸ Darunter befanden sich unter anderem acht Gemälde von Cézanne, vier von Kandinsky und neun von Matisse. Asher hatte Format, Layout und Typografie der Auflistung von einem Sammlungskatalog der Ankäufe von 1967-1977 des MoMA übernommen: Die Liste ist alphabetisch nach Künstlern geordnet und chronologisch nach Werken für jeden Künstler. Nach dem Werktitel, werden Entstehungsjahr, Materialangaben, Maße und schließlich die Ordnungsnummer in der Sammlung angegeben (Abb. 80). Die letzten beiden Ziffern der Ordnungsnummer geben das Ankaufsjahr des Objektes an, die Zahl

³⁰⁶ Vgl. Pascher 1999, S. 23.

³⁰⁷ Vgl. Buskirk 2003, S. 174.

³⁰⁸ Der Begriff „De-accession“ ist im Englischen nicht üblich und wurde von Asher als Gegenteil zum weit verbreiteten „Accession“ bebildet. Vgl. Pascher 1999, S. 24.

vor dem Punkt steht für den Platz in der Reihenfolge der Ankäufe eines Jahres, wie Asher im Vorwort zum Katalog beschreibt.³⁰⁹

Die Auflistung all jener Werke, die man im Museum nicht sehen kann und die durch ihr Ausscheiden aus der Sammlung erst die Präsenz der tatsächlich gezeigten Werke im Museum ermöglicht haben, entspricht Ashers durchgängigen Bestreben, die verborgenen Strukturen der Institution Museum aufzudecken und sichtbar zu machen. Das MoMA ist exemplarisch für die heutige Führung von Museen nach betriebswirtschaftlichen Gesichtspunkten, wo Objekte nach Merkmalen wie Ausstellungshäufigkeit und wissenschaftlicher Nutzbarkeit kategorisiert werden. Die Auswahl von großen, „repräsentativen“ Sammlungen bestimmter Kunstepochen tragen entscheidend zur Manipulierung des Marktes und Konstituierung von Geschichte bei. Durch die zunehmende Privatisierung von Museen und die immer bedeutender werdende Rolle von Kuratoren, die eine Kombination aus Kunstwerken zum Ausdruck ihrer individuellen Thesen nutzen, einerseits, und jene der Künstler, die museale Räume als Auftragsarbeit im Wesentlichen mitgestalten, andererseits, wird das, was man in Museen sehen kann immer mehr zur Präsentation subjektiver Selektionsstrategien.³¹⁰ Durch Ausstellung der „Nichlausstellung“, die nie stattfinden wird, will Asher solche Strategien sichtbar machen, die zur Produktion und Reproduktion kultureller und ökonomischer Stabilität beitragen.³¹¹

Die Brisanz von Ashers Arbeit für das MoMA ging aber über die Kritik von allgemeinen Sammlungspolitiken in Museen und den Beleg eines „institutionellen Unterbewusstseins“ hinaus. So gelang es dem Künstler – 20 Jahre nachdem institutionskritische Kunst in Museen voll anerkannt war und diese in Ausstellungen wie „The Museum as Muse“ konkret eingefordert wurde – durch den Prozess der Aushandlung eines Projektes die einladende Institution in eine unangenehme Lage zu bringen.³¹² Darüber gibt die Anmerkung „A Note on Deaccessioning at the Museum of Modern Art“ vom Leiter der Skulpturen- und Malereisammlung des Museums, Kirk Varnedoe, Auskunft, die im Katalog direkt unter Ashers Vorwort, in dem der Künstler das Projekt und den Inhalt des Katalogs

³⁰⁹ Vgl. Asher 1999a, S. 5.

³¹⁰ Vgl. Groys 2003, S. 25.

³¹¹ Vgl. Pascher 1999, S. 26.

³¹² Vgl. Buskirk 2003, S. 173 und Peltomäki 1999, S. 11.

beschreibt und sich bei allen Beteiligten bedankt, abgedruckt ist.³¹³ Asher hatte ursprünglich nicht gewollt, dass dieser Zusatz im Katalog gedruckt wird, bis ihm klar wurde, dass er durchaus aufschlussreich für das gesamte Projekt ist.³¹⁴ Varnedoe beschreibt den Verkauf oder Tausch von Werken als Schlüsselstrategie des MoMA mit dem Ziel der Sammlung moderner Meisterwerke. Er gibt an, dass ein Ausscheiden aus der Sammlung immer mit dem Ankauf eines anderen Werkes verbunden ist, vom „Board of Trustees“ des Museums beschlossen wird und generell der Regel „like-for-like“ unterliegt – dass also Werke abgestoßen werden, um andere Werke desselben Künstlers, derselben Periode oder Region anzukaufen. Außerdem sei es Grundsatz, keine Werke lebender Künstler zu verkaufen. Zuletzt betont er, dass es sich bei der Broschüre um ein künstlerisches Projekt von Michael Asher handelt, dass das Museum so gut wie möglich unterstützen wollte, dass sie aber aus Zeitgründen nicht ausreichend überprüft werden konnte und daher nicht den Qualitätsstandards einer MoMA Publikation entsprechen würde:

„Given the time limitations of the project however, we have not been able to assure ourselves that the present list meets the criteria of completeness or accuracy we would require in a Museum publication. Readers are thus cautioned to be aware of possible flaws and limitations in this listing of titles.“³¹⁵

Interessant ist dabei, dass es eigentlich Asher gewesen war, der bei diesem Projekt keine Kontrolle über die Zusammenstellung der Information hatte, da er gar nicht in das Archiv des Museums durfte. Eine Praktikantin hatte die Informationen während eines halben Jahres aus den Akten des Museums zusammengestellt und die Auflistung gemacht – jede Unvollständigkeit und Uneindeutigkeit, so wie zum Beispiel das Fehlen des Ausscheidungsjahres in den Museumsaufzeichnungen, sind somit auf institutionsinterne Fehlstellen und Ungenauigkeiten zurückzuführen.³¹⁶ Dass Varnedoe ein kritisches Lesen nur für diese Auflistung rät, das eigentlich auch für jede andere Publikation des MoMA angebracht wäre, lässt auf eine empfundene Bedrohung der Autorität der Institution schließen. Gleichzeitig unterstreicht er durch die Abgrenzung Ashers

³¹³ Vgl. Varnedoe 1999, S.5.

³¹⁴ Vgl. Pascher 1999, S. 24: „when I finally read it [the statement] I realized it could be quite revealing. In principle I didn't want it because I don't believe a curator should modify the work of an artist.“

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Vgl. Peltomäki 2002, S. 154–156.

kritische und unabhängige Position.³¹⁷ Der Interessenskonflikt zeigt sich auch in der Tatsache, dass das Museum darauf bestand, dass der Zusatz „A Michael Asher Project“ wie ein Banner über den Titel gelegt werden sollte. Außerdem war geplant, sämtlichen Text mit einem grauen X zu unterlegen, um zu zeigen, dass es sich nicht um einen ordentlichen Katalog des Museums handelte, die Lesbarkeit der Information zu erschweren und so ihren Status zu relativieren. Asher überlegte bereits, aus dem Projekt auszusteigen, nach Verhandlungen konnte man sich aber darauf einigen, dass nur „by Michael Asher“ zum Titel der Broschüre hinzugefügt wird. Der Zusatz „Catalog of Deaccessions“ wurde in goldener Schrift über den weiß gedruckten Titel „Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art“ gelegt, so dass die Bezeichnung des Museum fast verdeckt wird (Abb. 79).³¹⁸ In der Ausstellung „The Museum as Muse“ war Asher lediglich durch eine Ankündigung, die angab, dass der „Catalog of Deaccessions“ im Museumsshop gegen Vorlage der Eintrittskarte gratis verteilt wurde und einige Exemplare der Broschüre in der Seitentasche einer Holzbank nahe dem Raumende vertreten.³¹⁹ Thomas Crow beschreibt in seiner Rezension der Ausstellung zynisch den Aufwand und die unangenehmen Assoziationen bei der Frage nach einem Exemplar an der Kasse, das aus einer Lade unter der Kasse wie etwas Verbotenes hervorgeholt wurde:

„Acquiring the handsomely slick booklet, though it was free of charge, required a trip to the always bustling museum store and a specific request to the cashier, who then pulled a copy from a drawer under the counter as if providing some forbidden work of heresy or pornography.“³²⁰

Im Ausstellungskatalog zu „The Museum as Muse“ ist keine Beschreibung des Projektes von Asher zu finden, sondern lediglich ein allgemeiner Text zu seinen künstlerischen Vorgehensweisen von Birgit Pelzer, der im Wesentlichen aus Teilen aus deren Katalogtexten für die Arbeiten in Chicago 1990, Paris 1991 und Brüssel 1992 zusammengesetzt ist.³²¹ In den weiteren Stationen der wandernden

³¹⁷ Vgl. Peltomäki 1999, S. 11.

³¹⁸ Den genauen Verlauf der Verhandlungen beschreibt Asher in einem Interview mit Stephan Pascher. Vgl. Pascher/Asher 1999 und Pascher/Asher 2000 (deutsche Übersetzung). Siehe auch Peltomäki 2002, S. 153–161.

³¹⁹ Vgl. Smith 1999, S. E1.

³²⁰ Crow 1999, S. 146.

³²¹ Vgl. Pelzer 1999.

Gruppenausstellung nach San Diego und Madrid wurde Asher's Arbeit nicht mehr präsentiert.³²²

Trotz der Zugangserschwernisse, die emblematisch für die Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit von bestimmten künstlerischen Positionen in Museen zu sein scheint, blieb Ashers Ausstellungsbeitrag jedoch nicht unbeachtet³²³ und löste unter anderem eine Diskussion in der Kunstzeitschrift „Art in America“ aus, wo Lucy Soutter Eleanor Heartneys Bewertung von Ashers Arbeit kritisierte, die diese als unverständlich und bedeutungslos bezeichnete: „Offered without analysis or comment, Asher's list failed to register any clear message.“³²⁴ Soutter lobt hingegen den Katalog als einmalige Gelegenheit, einen Einblick in die Prozesse der Formierung des kunsthistorischen Kanons zu bekommen.³²⁵

Michael Ashers Arbeit im Museum of Modern Art überzeugt letztlich durch ihre Einfachheit. Hatte Asher für seine Installation in Brüssel mit dem historischen Archiv, der Zeitung und dem Film möglichst viele unterschiedliche Medien, die verschiedene Formen der Geschichtsschreibung repräsentieren, miteinbezogen, so wendet er sich für „The Museum as Muse“ wieder ganz dem Museum als Institution zu. Während Asher in den Arbeiten für die Renaissance Society, das Centre Pompidou und den Palais des Beaux-Arts die Komplexität und Vielschichtigkeit der Bezugsebenen immer mehr steigerte, wodurch sich die für Asher sonst typische kontrollierte Stabilität und interne Logik allmählich verlor, gewinnt der „Catalog of Deaccession“ gerade durch seine Schlichtheit an Stärke. Ein Ziel von all den beschriebenen Arbeiten ist es, den Mythos der Finalität und Geschlossenheit von Sammlungen in Institutionen, die für den kulturellen Transfer von Information und Wissen zuständig sind, aufzudecken.³²⁶ Die Analyse von Vorgängen des Archivierens, die im Wesentlichen durch Prozesse des Ein- und Ausschlusses gekennzeichnet ist, die institutionellen Konnexe von Macht und Wissen, das Einbringen von Momenten wie Zufall, Diskontinuität, Bruch, Grenze oder Transformation in das Konzept der Geschichtsschreibung, sowie die

³²² Vgl. Smith 1999, S. E1 und E3.

³²³ Roberta Smith gibt an, dass von 5.000 Kopien 1.000 an interessierte Besucherinnen und Besucher verteilt worden waren. Vgl. Smith 1999, S. E3.

³²⁴ Heartney 1999, S. 121.

³²⁵ Vgl. Soutter 2000, S. 21: „Asher's work offers a unique opportunity to examine the exclusions, excisions and trade-offs that take place in the process of canon formation.“

³²⁶ Vgl. Sekula 1996, S.35.

Thematisierung von Orten und Methoden der Autorisierung von Wissen lässt an die Theorien von **Michel Foucault** in seiner „Archäologie des Wissens“ (1969) denken:

„And because Asher's work has consistently operated to counter [the] conditions of aesthetic production/reception through strategies of exposure and/or disclosure, displacement and/or evacuation, a consideration of any given installation requires some attentiveness to what might be called the archaeology of the discourses that are subjected to analysis. [...] Asher's concerns are less phenomenologically based (although that has often been an element of his installations) so much as they are constructed to interrogate the historical and discursive conditions of aesthetic productions.“³²⁷

Das Museum, ebenso wie das Archiv, die Bibliothek oder die akademische Lehre stellen für Foucault Systeme von geregelten Verfahren zur Produktion, Zirkulation und Wirkungsweisen von Aussagen dar, welche durch Machtssysteme gestützt, codiert und bestätigt sind und diese reproduzieren.³²⁸ Sie legitimieren individuelle Objekte oder Einheiten, basierend auf Kategorien wie Stil, Periode, Form und Inhalt und durch anerkannte Kennerchaft und stellen diese zu einer homogen wirkenden Serie zusammen.³²⁹ Foucault beschreibt, wie sich die Position der Geschichtswissenschaften gegenüber dem Dokument in der Postmoderne verändert hat:

„[Die Geschichte] organisiert es [das Dokument], zerlegt es, verteilt es, ordnet es, teilt es nach Schichten auf, stellt Serien fest, unterscheidet das, was trifft ist, von dem, was es nicht ist, findet Elemente auf, definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen.“³³⁰

Foucault überträgt eine strukturalistische Methode auf die Gebiete der Geschichtswissenschaft und besonders auf die Geschichte der Erkenntnisse. Er analysiert die Verbindung von Macht und Wissen anhand der Systeme der Differenzierung, den Zielen von Machtausübenden, den eingesetzten Mitteln, den Formen der Institutionalisierung und dem Rationalisierungsgrad.³³¹ Anhand dieser Analyse werden die „visuellen Techniken, Dispositive und Strategien des Wissens, der Sammlungen und der sich formierenden Wissenschaften“ erforscht, um die

³²⁷ Solomon–Godeau 1992, S. 74. Eine Alternative zum Foucault'schen Ansatz wäre die These von der Vielverwurzelung des Wissens anhand des Konzepts des *Rhizoms* von Deleuze/Guatteri (1977). Vgl. Schmidt–Burckhardt 2005, S. 435.

³²⁸ Weibel 2004, S. 145.

³²⁹ Vgl. Gintz 1993, S. 115.

³³⁰ Foucault 1997, S. 14.

³³¹ Foucault 1984, S. 420.

„konstitutive Unsichtbarkeit, welche die Sichtbarkeit des modernen Wissens gleichsam als ihr Schatten von Anfang an begleitet“ aufzuzeigen.³³²

Die Geschichtsschreibung in der Moderne zeichnet sich laut Foucault dadurch aus, dass sie nicht mehr Monamente „memorisiert“, sondern „Dokumente in Monamente transformiert“, somit zur „immanenteren Beschreibung des Monuments“ tendiert. Die Geschichte wird zur „Archäologie“, deren Funktion nunmehr die „Konstituierung von Serien, sowie die Homogenisierung und Systematisierung heterogener Aktivitäten durch die Generierung eines Netzes von Kausalitäten ist.“³³³ Institutionen als „Agenturen der Macht“, die aktive Geschichtsschreibung betreiben, wie das Museum, sind für Fragen des Ursprungs, der Kausalität, der Repräsentation und Symbolisierung kultureller Produktionen verantwortlich. Die geeignete kritische Methode zur Entmystifizierung ist dabei die „Genealogie“. Durch genealogische Herleitung prägender Normen soll es zu einer Neubewertung der gesellschaftlichen Machtstrukturen kommen und Kulturkritik geübt werden.³³⁴

Ein zentraler Begriff bei Foucault ist das Archiv, den er allgemein für Aussagesysteme an sich versteht:

„All diese Aussagensystem (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen. Mit diesem Ausdruck meine ich nicht die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokumente ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat. [...] Weit davon entfernt, das zu sein, was all das vereinigt, [...], ist es das, was die Diskurse in ihrer vielfachen Existenz differenziert und sie in ihrer genauen Dauer spezifiziert.“³³⁵

Foucault betont die aktive Beteiligung des Archivs an der Konstitution von Wissen, da es die materielle Diversität spezifiziert und klassifiziert. Dieses institutionelle Verständnis von „Archiv“ als Ort, an dem Diskurs formiert wird, und die Kritik an der vermeintlichen Objektivität, Neutralität oder Vollständigkeit von akademischem oder historischem Wissen lässt sich gut auf Ashers Analyse der Produktions- und Distributionsstrukturen von Wissen in verschiedenen Institutionen umlegen. Letzlich präsentiert Michael Asher auch seine eigene künstlerische Praxis als situationsbedingt, methodisch und diskursiv vernetzt und reflektiert die assoziativen, subjektiven und erkenntnistheoretischen Anteile von Kunst. Die

³³² Raulff 2004, S. 17.

³³³ Vgl. Foucault 1997, S. 15–16.

³³⁴ Vgl. Schmidt-Burckhardt 2005, S. 53–55.

³³⁵ Ebenda, S. 186–188.

Reflexion seines eigenen Schaffens, die für Asher typischen Verfahren sowie deren modellhafter, epistemologischer Zug werden zum Abschluss im letzten Kapitel dieser Arbeit zusammenfassend besprochen.

5. Schluss: Ready-made, Allegorie, Topologie und Selbsthistorisierung im Werk von Michael Asher

„The work I am proposing is a continuation of ideas about historical context.“³³⁶ 26 Jahre nach der Relokation der George Washington Statue von der Fassade in die Ausstellungsräume des **Art Institute in Chicago**, wiederholte Michael Asher in der Ausstellung „**focus: Michael Asher**“ seine Geste von 1979. Wieder ließ er die Plastik in der entsprechenden Galerie zur europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts aufstellen (Abb. 81). Da die Institutionskritik inzwischen selbst historisch geworden war, hatte Asher zunächst überlegt, die Figur diesmal in der Galerie für zeitgenössische Kunst, neben den Werken der Minimal Art aufzustellen, um seine bereits in der Kunstgeschichte kanonisierte Arbeit in den ihr entsprechenden historischen Kontext zu setzen. Schließlich entschied er sich jedoch dazu, die Geste im gleichen Umfeld zu wiederholen, um die veränderten Implikationen zu prüfen. Die Skulptur war inzwischen restauriert und gereinigt worden und wurde diesmal ohne Sockel direkt auf den Boden der Galerie gestellt. Außerdem erstellte Asher diesmal – im Stil seiner Arbeiten der 1990er Jahre – eine Sammlung von Notizen, Briefwechseln, Publikationen und Fotografien, die die Geschichte der George Washington Statue seit dem Auftrag zu ihrem Guss von 1916 bis zur aktuellen Ausstellung von 2005 dokumentierten. Das Material wurde im Ryerson Reading Room der Bibliothek des Museums in Vitrinen präsentiert und die Daten auf einem für die Ausstellung produzierten Folder auf einem Zeitstrahl zusammengefasst (Abb. 82 und 83).³³⁷ Die Houdon Plastik war vor Ashers Installation in der Ausstellungshalle nur einmal kurz von der Fassade in

³³⁶ Brief von Michael Asher an James Rondeau und Anne Rorimer, 7. Februar 2005, zit. n. Jennifer King 2007, S. 84.

³³⁷ Zur genauen Beschreibung der einzelnen Dokumente siehe Moeller 2006.

den Garten des Art Institutes versetzt worden, hatte sich jedoch immer im Außenraum um das Gebäude befunden. Nach der Ausstellung 1979 – und nachdem Asher sowohl ihren Status als ikonisches Monument als auch als Kunstobjekt in Frage gestellt hatte – wurde sie aber nicht mehr dorthin zurückgestellt, sondern in die Eingangslobby auf der Seite der Michigan Avenue, wo sie als eher hinderlich empfunden wurde und schließlich in einer Ecke des Raumes landete (Abb. 84). Bald darauf wurde sie eingelagert, bis die Chicagoer City Hall nach einer langfristigen Leihgabe einer Skulptur für ihr Foyer fragte. Es scheint, dass der Direktor, James N. Wood, und der Kurator der Abteilung, regelrecht froh waren, die lästig gewordene Figur loswerden zu können.³³⁸ Die einfache Verpackung und der ungesicherte Transport auf der nach oben offenen Ladefläche eines Lastautos zeugen ebenso von der Geringschätzung, die man inzwischen der Plastik gegenüber aufbrachte (Abb. 85 und 86). Als Asher nun die Skulptur ins Museum zurückführen wollte, stellte das auch eine Form der Rehabilitation ihres Statuses als Kunstwerks dar, was sofort Diskussionen im Curatorial Department auslöste, woraufhin zwei Marmorarbeiten – darunter eine Portaritarbeit von Houdon – in der Galerie, wo die Bronzefigur diemal aufgestellt wurde, für die Dauer der Ausstellung entfernt wurden, da eine gleichzeitige Präsenz mit dem Abguss als „disrespectful“ empfunden wurde.³³⁹ Hatte die Relokation 1979 im Anschluss an die Minimal Art, den Status der Skulptur als Objekt in unterschiedlichen Kontexten und Räumen befragt, kam nun außerdem auch die Frage der Minimal Art nach den Konventionen des Verständnisses von Original und Reproduktion, sowie nach der Spezifität und Hierarchie von Materialien wieder auf. Nach Ashers Ausstellung ging die Statue wieder in den Besitz der City Hall zurück und wurde dort diesmal im Außenraum installiert.³⁴⁰ Durch die Wiederholung seiner Geste als rhetorischen Zitat und Teil einer dokumentierten Geschichte der Skulptur stellt Asher diese und sein eigenes Werk in den breiten, historischen Kontext institutioneller Praktiken.

³³⁸ Vgl. Notiz von James Wood an James Speyer, 1984, zit. n. King 2007, S. 82 „[...] no imminent use in our own installations.“

³³⁹ Vgl. King 2007, S. 85-86.

³⁴⁰ Vgl. Moeller 2006, S. 27 (Fußnote 17).

Die bewusste Wiederholung einer Arbeit, um auf die Paradoxa, die durch die Historisierung situationsspezifische Werke entstehen, zu aktivieren³⁴¹, findet sich auch in Ashers Arbeiten für die alle zehn Jahre in Münster statt findende Großausstellung „**Skulptur. Projekte in Münster**“, zu der Asher als einziger Künstler alle vier Male eingeladen wurde. 1987, 1997 und 2007 wiederholte Asher immer seine erste Arbeit von 1977: Er ließ einen einfachen Wohnwagen im Stadtraum aufstellen, der nach einem Plan jede Woche an einen anderen Ort gestellt wurde.³⁴² Die Ausstellungsbesucher konnten einem Abreißblock in der Informationsstelle entnehmen, wo sich der Caravan gerade befand. In den Wiederholungen in den darauffolgenden Jahrzehnten ließ Asher den gleichen Wohnwagentyp an exakt denselben Orten von 1977 aufstellen, wobei er konsequenterweise jene ausließ, die durch Veränderungen im städtischen Kontext eine Aufstellung nicht mehr zuließen – der Wohnwagen blieb dann für eine Woche in einer Garage. Hatte Asher bei der ersten Installation Fragen wie ästhetische Autonomie, Selbstreferentialität, Ortsspezifität und Maßstab [„scale“], die für die Diskussion von Skulptur im öffentlichen Raum von Bedeutung sind, thematisiert, so ging es in der Wiederholung der Geste in den folgenden Jahren um das Dokumentieren einer Spannung zwischen starrer Form und bewegtem Raum: „Die Wiederholung verändert nichts am Objekt, das sie wiederholt, sondern sie verändert etwas in der Wahrnehmung von dem, der sie betrachtet.“³⁴³ Durch die Konstanzhaltung der Bedingungen wurde das Augenmerk auf den Wandel des städtischen Kontextes gelegt, was besonders in der fotografischen Dokumentation sichtbar wird, die dem Projekt den Charakter einer Langzeitstudie verleiht (Abb. 87 und 88). Gleichzeitig reflektiert Asher sein eigenes Schaffen im Kontext veränderter Bedingungen.

Es hat sich gezeigt, dass für Michael Ashers Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre Wiederholung, Montage, Appropriation, Assoziation, Kondensation und Verlagerung als Verfahren der Bedeutungserzeugung typisch sind. Die Arbeit „Sign in the Park“ von 1981 stellt hierbei den Anfang dar. Hal Foster fasst diese Verfahren in seinem Text „Subversive Signs“ als für die Postmoderne

³⁴¹ Vgl. Buskirk 2003, S. 205.

³⁴² Zu Ashers Arbeiten in Münster siehe Asher 1983, S. 164-173; Asher 1997b; King 2005; Asher 2007.

³⁴³ David Hume, zit. n. Rottner 1998, S.6

kennzeichnend und den Künstler als „Manipulator von Zeichen“ zusammen.³⁴⁴ Sie stehen für die Überwindung des modernistischen Erbes und die Weiterentwicklung avantgardistischer Verfahren wie Assemblage, Collage und **Ready-made**.³⁴⁵ Schon bei Duchamp wird Kunst als Prozess der Benennung durch die Autorität des souveränen Künstlers und öffentlich präsentierte Selektionsstrategie definiert.³⁴⁶ Fragen nach den Legitimationsprozessen und Definitionssystemen bei der Unterscheidung von Kunstwerken und Gebrauchsobjekten, finden sich bei Asher und seiner Auseinandersetzung mit Benennung und Bezeichnung zum Beispiel in „The Michael Asher Lobby“ von 1983 wieder. Wenn Asher „Objekte“ in seinen Installationen einbezieht, zeichnen sich diese dadurch aus, dass sie – im Gegensatz zum Duchamp'schen Ready-made – ihre Funktion beibehalten. Die patentierten Objekte in der Installation für die Renaissance Society zum Beispiel befinden sich alle bereits vor der Ausstellung im Raum und sie existieren auch während und nach derselben funktional. Während Duchamps Ready-mades sehr wohl als Kunstwerke kommodifiziert und fetischisiert wurden, kann dass bei Ashers „Ready-mades“ nicht passieren, da sie von Anfang an nur temporär konzipiert sind – es gibt nur Ausstellungen und keine „Werke“ von Michael Asher – und entweder nach der Installation vernichtet oder an ihren ursprünglichen Platz zurückversetzt werden, wenn sie sich nicht schon dort befinden.³⁴⁷ Das gilt auch für die in Arbeiten integrierten Kunstwerke aus permanenten Sammlungen, welche wie im Beitrag zur „74th American Exhibition“ selbst zum Ready-made werden. Ebenso hat der Caravan, der in Münster in seiner „natürlichen“ Umgebung und Funktion präsentiert wurde, außerhalb des Ausstellungssettings keinen Wert.

³⁴⁴ Vgl. Foster 1996b.

³⁴⁵ Vgl. Ebenda; Buchloh 2000a. Zur Read-made und Duchamp Rezeption in den USA seit den späten 1950er Jahren siehe Buskirk/Nixon 1996.

³⁴⁶ In Werken wie „Boîte-en-valise“ (1935-1941), einem Miniaturmuseum der eigenen Werke in Kofferform, reflektierte Duchamp auch Themen des Archivs und der Sammlung. Diese Arbeit wurde 1999 auch bei der Ausstellung „The Museum as Muse“ im MoMA gezeigt.

³⁴⁷ Asher bezieht ausschließlich direkte Honorare für seine Installationen, ein nachträglicher Verkauf oder eine Wertsteigerung sind per definitionem ausgeschlossen. Es gibt nur vier permanente Arbeiten von Michael Asher, die er selbst jedoch streng von seinen regulären Arbeiten unterscheidet: eine sehr frühe Arbeit aus hitzegeformten Plexiglas (Museum of Contemporary Art in Los Angeles, 1966), ein Stück versetzter Mauer (Privatgrundstück, Los Angeles, 1978), ein Trinkbrunnen (The Stuart Collection, University of California, 1992), sowie ein mit einer Inschrift gestalteter Meteorit (öffentlicher Park, Taejon, Korea, 1993). Die drei letzten zählt Asher mehr zum Bereich „Design“ als zur Kunst. Vgl. Ausst. Kat. Goldstein 2004; Pelzer 1996; Livingstone Beebe/DeSilva/Storr 2001; Ausst. Kat. Taejon 1993.

Verfahren der Rekontextualisierung, Relokation und Appropriation können auch unter dem Begriff der **Allegorie** zusammengefasst werden, der in der Diskussion der Kunst seit den 1980er Jahren wieder an Bedeutung gewonnen hat.³⁴⁸ Buchloh hat die „allegorical procedures“ in Ashers Arbeit anhand von „The Museum as Site“ beschrieben.³⁴⁹ Craig Owens fasst in seinem Aufsatz „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“ die für die postmoderne Kunst typischen Verfahren „Appropriation, Ortsspezifität, Impermanenz, Akkumulation, Diskursivität, Hybridisierung“ unter dem Begriff der Allegorie zusammen. Owens führt an „dass eine Allegorie immer dann vorliegt, wenn ein Text durch einen anderen verdoppelt wird“ und dass sie zum „Modell allen Kommentars, aller Kritik“ wird.³⁵⁰ Durch Prozesse des Zitierens, Exzerpierens und Rahmens, die auch für Michael Asher typisch sind, können in der Kunst kulturelle Repräsentationsstrategien offen gelegt werden.³⁵¹ Die Allegorie als Meta-Verfahren problematisiert gleichzeitig ihre eigene Kontingenz, Transparenz, Logik und Insuffizienz, was zum Beispiel bei Ashers Installation im Centre Pompidou in Paris oder jener im Palais des Beaux-Arts in Brüssel zu beobachten ist.

Ready-made und Allegorie zeichnen sich durch ihren modellhaften Charakter aus. Auch Asher erkennt dass seine Installationen über den eigenen Diskurs hinaus wirken können:

“A work [...] generates its own discourse. At a minimum, if affects its own discourse, At a maximum, within artistic practice, it demands the receiver to take a critical position within the material world.”³⁵²

Der Künstler spricht von seinen Installationen auch als „models“ oder „model situations“.³⁵³ Frederik Leen beschreibt Ashers Praxis letztlich als „explorative Analyse“ von und Modell für ein kritisches Denken innerhalb des Kunstkontextes, das jedoch als Paradigma der kritischen Annährung an soziale Phänomene im Allgemeinen verstanden werden kann.³⁵⁴ Man kann Ashers komplexe Zusammenstellungen von inhaltlichen Fragmenten in räumlichen Strukturen auch

³⁴⁸ Vgl. Bürger 1987; Owens 1992a.

³⁴⁹ Vgl. Buchloh 1982a. Siehe oben Kapitel 3.1.

³⁵⁰ Owens 2003, S. 1310-1313.

³⁵¹ Vgl. Crimp (1977), zit. n. Römer 2006, S. 15.

³⁵² Asher 1983, S. 102.

³⁵³ Vgl. Asher 1983, S. 209-210: „By using the given elements directly and displaying them in a model situation [...]“ oder S. 220: „In functioning as models, these works operate as fictions.“

³⁵⁴ Vgl. Leen 1991a, S. 324–5. Leen spricht diesbezüglich von der „Mimetic Rationality“ und „Rational Mimesis“. Vgl Leen 1991a, S. 285; Leen 1991b.

als eine art „kognitives Mapping“ wahrnehmen, das die Nichtrepräsentierbarkeit der Welt erfahrbar macht, wie es Frederik Jameson einfordert.³⁵⁵ Diesen modellhaften, epistemologischen Zug steigert Asher besonders in den Arbeiten der 1990er Jahre bis zur Installation im Palais des Beaux-Arts. Der modellhafte Charakter von Ashers Arbeiten zeigt die enge Verflechtung von Praxis und Diskurs in seinem Schaffen. In den späten 1980er Jahren nutzt er die von ihm im Kunstkontext produzierten Objekte rein diskursiv zur Verbreitung sozio-politischer Anliegen, wobei der Aspekt der Wiederverwertung bedeutend wird, wie die Arbeit in Villeurbanne zeigt.

In der räumlich-visuellen Struktur hält Asher jedoch stets eine transparente Logik aufrecht. Um die Bedeutung der konkreten Verzeitlichung und Verräumlichung einer bestimmten Konstellation von Elementen an einem gegebenen Ort für den Künstler zu betonen, sei an dieser Stelle noch einmal an den von Pelzer eingeführten Begriff der **Topologie** erinnert.³⁵⁶ Ein Verständnis von Raum als vektorhaftes Ganzes, mit verschiedenen Möglichkeiten der Zugänge, Öffnungen, Zirkulation, Permutation und Kombinatorik, sowie das Prinzip einer Ordnung der Nachbarschaft kann besonders in Ashers Installationen der 1990er Jahre gefunden werden, wo „er unter anderem die Streuung und die austauschbare Ordnung der Elemente in einem Museum in Frage“ stellt.³⁵⁷

Die Ausweitung von Ashers analytischer Kunst in einen immer breiter werdenen gesellschaftlichen Kontext und in immer höhere Meta-Ebenen, beweist nicht nur dessen Fähigkeit den Entwicklungen und der Komplexität seiner Zeit gerecht zu werden, sondern deutet gleichzeitig auch auf einen möglichen Erschöpfungshorizont von institutionskritischer Kunst hin. Seine langjährige Auseinandersetzung mit Mechanismen der Repräsentation, Geschichtsschreibung und Theoretisierung von Kunst hat sicherlich dazu beigetragen, dass Asher seine **eigene Archivierung, Institutionalisierung und Historisierung** spätestens seit der Publikation des Nova Scotia College, an der er immerhin zehn Jahre arbeitete,

³⁵⁵ Vgl. Jameson 1999, S. 51.

³⁵⁶ Vgl. oben Kapitel 4.2.

³⁵⁷ Pelzer 1995b, S. 17. Pelzer diskutiert in diesem Text Ashers Arbeiten in Bern, Villeurbanne und Dijon in mathematischen Begriffen der Topologie und Mengenlehre.

entscheidend kontrolliert und mitgestaltet hat.³⁵⁸ Die Bedeutung der **Dokumentation** und der **begleitenden Medien** im Werk des Künstlers soll hier noch einmal angedeutet werden. Die Info-Blätter, Briefbeschwerer, Postkarten, Lesezeichen oder Bibliografien, die Ashers Installationen begleiten, können über den Kontext der Ausstellung hinaus existieren. Ihre Funktion oszilliert dabei zwischen Informationsmedium, Dokumentation, Souvenir und Kunstobjekt. Bei den Ausstellungen in Villeurbanne, „D&S“ oder auch „The Museum as Muse“ geht Asher soweit, dass sein Projekt sich auf das produzierte Medium reduziert und eine direkte Intervention im Ausstellungsraum gar nicht mehr stattfindet. Trotzdem erreichen diese Objekte nie den Status oder Wert eines Kunstwerkes. Das Material hingegen, das Asher direkt in seinen Installationen verwendet, hat meist eher dokumentarischen Charakter ohne formal spezifischen Objekthaftigkeit oder den Anspruch auf illusionäre Autonomie.

Seit der Publikation von 1983 gab es immer Kataloge zu Ashers Einzelausstellungen, in welchen die Installationen fotografisch und beschreibend ausführlich dokumentiert werden. Auffällig ist dabei, dass die Installationsansichten, die in den Katalogen abgebildet werden, eine durchgängige Ästhetik haben, die an die Abbildungen des Nova Scotia Buches anzuknüpfen scheint: Es handelt sich immer um schwarz-weiß Fotografien in schlechter, körniger Qualität und Ansichten, welche die gezeigten Räume „luftig“, transparent und leer wirken lassen. Wenn bei früheren Publikationen und besonders dem Nova Scotia Buch noch angenommen werden kann, dass die schlechte Abbildungsqualität auch mit den technischen Möglichkeiten der Zeit und der nachträglichen Rekonstruktion von Dokumentationsmaterial zusammenhängen könnte, so ist dies bei Publikationen der 1990er Jahre wohl kaum vorstellbar. Sogar der neueste Katalog zur Ausstellung im Art Institute in Chicago von 2006 beinhaltet ausschließlich schwarz-weiß Fotografie.³⁵⁹ Man kann also davon ausgehen, dass es sich um eine bewusste Entscheidung und einen gewollten Repräsentationsstil Michael Ashers handelt. Der Künstler scheint so einerseits garantieren zu wollen, dass Dokumentation und Werk nicht verwechselt werden

³⁵⁸ Vgl. Leen 1994, S. 51–52.

³⁵⁹ Nur auf dem Cover befinden sich vorne und hinten Farbabbildungen. Vgl. Ausst. Kat. Chicago 2006. Eine Ausnahme bildet außerdem der Ausstellungskatalog zu Ashers Installation im Kunstraum Wien von 1996, der auch Abbildungen in Farbe enthält. Vgl. Ausst. Kat. Wien 1996.

können, da eine solche Fotografie nie im großen Format und hinter Glas an einer Museumswand auftauchen wird. Andererseits stellt sich ein gewisser Mystifizierungs- oder Nostalgieeffekt ein, was erneut vermuten lässt, dass es Asher ein großes Anliegen ist, das Schreiben seiner eigenen Geschichte, die Dokumentation und Interpretation seines Werkes – letztlich seine eigene Institutionalisierung – maximal zu standardisieren und kontrollieren. Mit größter Genauigkeit und Vollständigkeit versucht er alle „Fakten“ zu seinen Installationen festzuhalten. Die Detailliertheit der Daten, wie sie schon in der Publikation von 1983 für alle Werke rekonstruiert sind, sowie das durchgängige Anführen von verwendeten Quellen, belegen nicht nur Ashers Hang zum Positivismus, sondern letztlich auch den Wunsch, ein materielles Element in seiner Kunst zu halten, wie bereits Buchloh im Vorwort zum Nova Scotia Buch anmerkt.³⁶⁰ Während Ashers Arbeiten als Installationen nicht quantifizierbar sind, sich durch Immateriellität und Impermanenz auszeichnen, entsteht genau dann ein permanentes Produkt, wenn seine Praxis in Diskurs transformiert wird. Asher betont gerade das materielle Moment, wenn sich seine vergangenen Installationen ganz in Konzept und Idee aufzulösen scheinen. Ein Beispiel hierfür ist auch sein Beitrag für die Ausstellung „Extension“ am Occidental College in Los Angeles 1986, wo Asher das Papier für den Katalog zur Ausstellung mit seinen Studierenden von Hand schöpft.³⁶¹ Der Künstler verlieh dem eigentlich nur vermittelnden Medium ein haptisches und originales Moment, was seinen Status als reine Repräsentation und die kulturelle Rezeption des ästhetischen Diskurses in Frage stellte. Mit dem Entzug von visueller Information, der Transparenz der materiellen Produktion, der Verweigerung ästhetischer Illusion und der Selbstreferentialität führt Asher wichtige Fragestellungen der klassischen Moderne weiter.

Es ist auffällig, dass Asher nur dann objektbezogen arbeitet, wenn es nicht von ihm erwartet wird oder wenn er durch eine hohe Stückzahl und einen niedrigen Preis sicher stellt, dass es sich bei den erzeugten Produkten um reine Informationsmedien handelt, wie es bei den Briefbeschwerern, Postkarten,

³⁶⁰ Vgl. Buchloh 1983, S. VIII

³⁶¹ Vgl. Leen 1991a, S. 307. Vergleichbar ist auch Ashers Beitrag zur Erstausgabe des kalifornischen Kunstmagazins „Vision“ von 1976, wo er die beiden Seiten, welche für die Dokumentation seiner Arbeit gedacht waren, einfach zusammenkleben ließ. Vgl. Asher 1983, S. 108–111.

Lesezeichen oder Bibliografien der Fall ist.³⁶² Diese Informationsmedien nehmen für das Verständnis der jeweiligen Installation jedoch meist eine Schlüsselstellung ein, wie zum Beispiel auch die Broschüre zur Geschichte der George Washington Statue im Art Institute in Chicago.³⁶³

Michael Asher hat sich selbst mit seinem Werk in den institutionellen Rahmen eingeschrieben, das Teil und Kritik der Institutionen zugleich ist. Gerade in der kritischen Wiederholung bestimmter Arbeiten und der bewussten Rekursion verschiedener Strategien zeigt sich, dass Asher in einer Zeit, in welcher der institutionskritische Anspruch von Kunst bereits historisch und erschöpft scheint, nicht probiert, ein feststehendes Wissen oder fixierte Verfahren von Institutionskritik zu überliefern, sondern seine Vorgehensweisen, deren Vermittlung und Wirkungsweisen auf die Veränderung ihrer Bedingungen hin als aktiver Beteiligter immer wieder aufs Neue zu prüfen.

³⁶² Für seine Ausstellung am Corps de Garde in Groningen 1979 ließ Michael Asher auch T-Shirts mit Telefonnummern bedrucken und verteilte sie gratis unter den Leuten.

³⁶³ Vgl. Moeller 2006, S. 19.

ANHANG

Ausstellungsverzeichnis Michael Asher

Einzelausstellungen

1969

La Jolla Museum of Art, La Jolla, CA/USA (7. November – 31. Dezember 1969)

1970

Gladys K. Montgomery Art Center, Pomona College, Claremont, CA/USA (13. Februar – 8. März 1970)

1972

Market Street Program, Venice, CA/USA (22. März - 16. April 1972)

1973

Gallery A-402, California Institute of the Arts, Valencia, CA/ USA (8 - 11. Januar, 1975)

Project Inc., Cambridge School, Weston, MA/USA (18. August 1973)

Lisson Gallery, London/GB (24. August - 16. September 1973)

Heiner Friedrich, Köln/D (4. - 28. September 1973)

Galleria Toselli, Milan/I (13. September - 8.Oktober 1973)

1974

Claire. S. Copley Gallery Inc., Los Angeles, California (21. September - 12. Oktober, 1974)

Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/CAN (7. - 10. Oktober 1974)

1975

Otis Art Institute Gallery, Los Angeles, CA/USA (24. Februar – 9. März 1975)

1976

The Clocktower, New York, NY/USA (20. März - 10. April 1976)

The Floating Museum, San Francisco, CA/USA (1. - 22. Mai 1976)

1977

Claire Copley Gallery Inc., Los Angles and Morgan Thomas Gallery, Santa Monica, CA/USA (8. – 25. Februar 1977)

Van Abbemuseum, Eindhoven/NL (3. August – 29. August 1977)

1979

Museum of Contemporary Art, Chicago, IL/USA (8. Juni - 12. August 1979)

Corps De Garde, Groningen/NL (ab 30. August 1979)

1983

University Art Museum Berkeley, Berkeley, CA/USA (5. November - 18.Dezember, 1983)

1984

Hoshour Gallery, Albuquerque, NM/USA (7. Juli - 30.September,1984)

1990

The Renaissance Society at the University of Chicago, IL/USA (21. Januar. – 4. März 1990)

1991

Le Nouveau Musée, Villeurbanne/F (ab 22. Mai,1991)

Le Consortium, Dijon/F (7. Juni - 26.Juli 1991)

Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/F (9. Juli – 15.September 1991)

1992

Palais des Beaux-Arts, Brüssel/B (18. September – 8. November 1992)
 Kunsthalle Bern, Bern/CH (17. Oktober - 29. November 1992)

1996

Kunstraum Wien, Vienna/A (31. Oktober - 22. Dezember 1996)

2005

focus: Michael Asher, The Art Institute of Chicago, IL/USA (29. September 2005 – 1. Januar 2006)

Gruppenausstellungen

1966

A Collection of Limited Editions by Contemporary Artists. The Egg and the Eye, Los Angeles, CA/USA, (4. Oktober – 7. November 1966)

I am Alive. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA, (6. September – 5. Oktober 1996)

1967

New Directions. West Side Jewish Community Center, Los Angeles, CA/USA (7. März – 12. April 1967)

1968

Mini-Things. Lytton Gallery of Visual Arts, Los Angeles, CA/USA, (Januar – Februar 1968)

New Work / Southern California. Art Gallery, University of California, San Diego, CA/USA (9. Januar - 4. Februar 1968)

West Coast Now. Portland Art Museum, Portland, OR/USA (9. Februar - 6. März, 1968)

1969

18.'6"x 6'9"x 11.'2-1/2"x 47'x 11.'-3/16." x 29.'8-1/2" x 31.'9-3/16.". San Francisco Art Institute, San Francisco, CA/USA (11. April – 3. Mai 1969)

557087. Pavilion of the Seattle Art Museum, Seattle, WA/USA, (5. September – 5. Oktober 1969)

Anti-Illusion: Procedures / Materials. Whitney Museum of American Art, New York, NY/USA (19. Mai – 6. Juli 1969)

Pläne und Projekte als Kunst. Kunsthalle Bern, Bern/CH, (8. November - 7. Dezember ,1969); Aktionsraum I, München/D (19. November - 11. Dezember 1969)

Künstler machen Pläne, andere auch! Kunsthaus Hamburg, Hamburg/D, (14. Februar - 15. März 1970)

Spaces. Museum of Modern Art, New York, NY/USA (30. Dezember 1969 – 1. März, 1970)

The Appearing / Disappearing Image / Object. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA/USA, (11. Mai - 28. Juni 1969)

1970

Art in the Mind. Allen Art Museum, Oberlin College, Oberlin, OH/USA (17. April - 12. Mai 1970)

1971

24. *Young Los Angeles Artists*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. CA/USA (11. Mai – 4. Juli 1971)

1972

Documenta 5, Kassel/D (30. Juni - 8. Oktober 1972)

Ten Years of Contemporary Art Council Acquisitions. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA (19. Dezember 1972 – 4. März 1973)

1973

3D into 2D: Drawings for Sculpture, New York Cultural Center, New York, NY/USA (19. Januar – 11. März 1973)

Recent Works. Gallery 16.7, University of California Irvine, Irvine, CA/USA (14. – 18. Mai 1973)
The Betty and Monte Factor Family Collection. Pasadena Museum of Modern Art, Pasadena, CA/USA (24. April - 3. Juni 1973)

1975

University of California, Irvine 1965 -75. La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA/USA (7. November - 14. Dezember 1975)

1976

Ambiente. La Biennale di Venezia, Venice/I (18. Juni - 16. Oktober, 1976)

Painting and Sculpture in California: The Modern Era. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA/USA (3. September - 21. November 1976)

Via Los Angeles. Portland Center for the Visual Arts, Portland, OR/USA (8. Januar - 8. Februar 1976)

1977

Faculty Exhibition. California Institute of the Arts, Valencia, CA/USA (19. April - 22. Mai 1977)

Los Angeles in the Seventies. The Fort Worth Art Museum, Fort Worth, TX/USA (8. Oktober – 20. November 1977); Joslyn Art Museum, Omaha, NEB/USA (1. März - 15. April 1979)

Michael Asher. David Askevold. Richard Long. Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, CA/USA, (15. Januar - 10. Februar 1977)

Skulptur. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/D, (3. Juli – 13. November 1977)

1979

73rd American Exhibition. The Art Institute of Chicago, IL/USA (9. Juni – 5. August 1979)

1980

Performance. Arts Plastiques, theatre, danse, musique, cinema d'aujourd 'hui. Université de Québec à Montréal, Montreal, Quebec/CAN, (9. - 11. Oktober 1980)

1981

Heute. Westkunst, Köln/D (29. Mai - 16. August 1981)

Seventeen Artists in the Sixties - The Museum as Site: Sixteen Projects. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA (16. Juli – 4. Oktober 1981)

Vocation/Vacation. Walter Phillips Gallery, Banff Centre School of Fine Arts. Banff/CAN (3. - 13. Dezember 1981)

1982

Michael Asher; Daniel Buren. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld/D (16. Mai - 14. Juli 1982)

74th American Exhibition. The Art Institute of Chicago, Chicago, IL/USA (8. Juni – 1. August 1982)

Documenta 7, Kassel/D (19. Juni - 28. September 1982)

1983

A Pierre et Marie: une exposition en travaux. Association pour l'Avenir de l'Art Actuel, Paris/F (20. März – 25. September 1983)

Audio by Artists. The Banff Centre, Banff/CA (13. Januar - 6. Februar 1983)

In Context. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA/USA (18. November 1983 - 18. Juli 1985)

Young Talent Awards: 1963-1983. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA (14. Juli - 18. September 1983)

1986

A Southern California Collection. Cirrus, Los Angeles, CA/USA (2. Dezember 1986 – 17. Januar 1987)

Extension, Occidental College, Los Angeles, CA/USA (2. November – 5. Dezember 1986)
Sonsbeek 86. Sonsbeek Park, Arnhem/NL (18. Juni - 14. September 1986)

1987

Skulptur. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/D (14. Juni – 4. Oktober 1987)

Intentie en Rationale Vorm. Vrij Genootschap Voor de Beeldende Kunst, Mol/B (19. September – 2. November 1987)

LA.: Hot and Cool: Pioneers. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge. MA/USA (23. November 1987 - 16. Januar 1988)

1988

Michael Asher. James Coleman. Artist's Space, New York, NY/USA (2. Juni – 2. Juli 1988)
Galerie Roger Pailhas, Marseille/F, "3 Expositions" (15. Oktober - 30. September 1988)

1989

D&S Ausstellung. Kunstverein in Hamburg, Hamburg/D (14. Oktober - 26. November 1989)

L'Art Conceptuel Une Perspective. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris/F (22. November 1989 - 18. Februar 1990); Musée d'Art Contemporain de Montreal, Montreal/CAN (5. August - 21. Oktober 1990)

Projekt 1989. Kulturbörde Hamburg, Hamburg/D (10. November, 1989)

1991

Carnegie International 1991. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA/USA (19. Oktober 1991 - 15. Februar 1992)

1993

Future Lies Ahead. Expo '93, Taejon/South Korea (8. August – 7. November 1993)
Sonsbeek 93. Arnhem/NL (5. Juni - 26. September 1993)

1994

Does The Work Take Place, Witte De With, Rotterdam, NL (9. April - 22. Mai 1994)

1995

Reconsidering the Object of Art 1965-1975. Museum of Contemporary Art at the Temporary Contemporary, Los Angeles, CA/USA (15. Oktober 1995 – 4. Februar 1996)

1997

Skulptur Projekte in Münster 1997. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/D (22. Juni - 28. September 1997)

Sunshine & Noir, Art in L.A. 1960- 1997. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek/DK (16. Mai – 7. September 1997); Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg/D (15. November 1997 – 1. Februar 1998); Castello di Rivoli, Museo d' Arte Contemporanea, Rivoli/I (15. Mai 1998 - 23. August 1998); Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, CA/USA (7. Oktober 1998 – 3. Januar 1999)

1998

XXIV Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo/BZ (3. Oktober - 13. Dezember 1998)

1999

The Museum as Muse: Artists Reflect. The Museum of Modern Art, New York, NY/USA (14. März – 1. Juni 1999)

2000

Made In California: Now. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA
 (7. September 2000 – 9. September 2001); zweiter Durchgang (29. Juni 2002 - 15. August 2003)

2003

Outlook. Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen/D (ab 6. September 2003)

2004

A Minimal Future? Art as Object 1958-1968. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA/USA
 (14. März – 2. August 2004)

Beyond Geometry: Experiments in Form 1940s- 1970s. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA/USA (13. Juni – 3. Oktober 2004); Miami Art Museum, Miami, FL/USA
 (19. November 2004 - 24. April 2005)

The Big Nothing. ICA Philadelphia, Philadelphia, PA/USA (1. Mai – 1. Juni 2004)

Roving Portable Culture. Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Sevilla/E (14. Mai - 29. August 2004)

Before the End, The Last Painting Show. Swiss Institute of Contemporary Art, New York, NY/USA,
 (14. September - 23. Oktober 2004)

2005

Can Buildings Curate, Architectural Association School of Architecture, London/UK (29. April – 27. Mai 2005); LOT, Bristol/UK (18. Juni – 24. Juli 2005); Storefront for Art and Architecture, New York, NY/USA (13. September – 30. Oktober 2005); Lucy Mackintosh Galerie Lausanne (5. Mai – 18. Juni 2006)

Michael Asher, film screening / Stephan Pascher, Lucky Chairs, Orchard, New York, NY/USA
 (30. Oktober 2005)

A Brief History of Invisible Art, CCA Wattis, San Francisco, CA/USA (30. November 2005 – 18. Februar 2006)

2006

Los Angeles 1955-1985, Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/F (8. März – 17. Juli 2006)

Kunst aus Los Angeles der 60er bis 90er Jahre, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig/D
 (2. Dezember 2006 – 18. Februar 2007)

2007

skulptur projekte münster 07, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
 Münster/D, (17. Juni – 30. September 2007)

Bibliografie

Ausstellungskataloge (chronologisch)

Eindhoven 1980

Michael Asher: Exhibitions in Europe 1972-1977 (Ausst. Kat., Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven), Eindhoven 1980.

Montreal 1981

Chantal Pontbriand (Hg.), Performance. Text(e)s & Documents. Proceedings of the Conference: 'Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism', Montreal 1981.

Los Angeles 1981

Stephanie Barron/Maurice Tuchman, Art in Los Angles: The Museum as Site (Ausst. Kat., The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), Los Angeles 1981.

Banff 1981

Brian MacNevin (Hg.), Vocation/Vacation (Ausst. Kat., The Walter Phillips Gallery of The Banff Centre School of the Arts, Banff), Banff 1981.

Krefeld 1982

Museum Haus Lange – Michael Asher. Museum Haus Esters – Daniel Buren (Ausst. Kat., Kunstmuseen der Stadt Krefeld), Krefeld 1982.

Kassel 1982

Sakia Bos (Hg.), Documenta 7 (Ausst. Kat., documenta 7, Kassel), Bd. I+II, Kassel 1982.

Chicago 1982

James A. Speyer/Anne Rorimer (Hg.), The 74th American Exhibition (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 1982.

Paris 1986

A Pierre et Marie. Une Exposition en Travaux (Ausst. Kat.), Paris 1986.

Arnhem 1986

Saskia Bos (Hg.), Sonsbeek 86 (Ausst. Kat., Internationale Beelden Tentoonstelling/International Exhibition, Arnhem), Utrecht 1986

Los Angeles 1986

Extension. Four Site-Specific Installations for the Weignart Center for the Liberal Arts (Ausst. Kat., Occidental College, Los Angeles), Los Angeles 1986.

Münster 1987

Klaus Bußmann/ Kaspar König (Hg.), Skulptur Projekte in Münster 1987 (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Köln 1987

Mol 1987

Frederik Leen (Hg.), Intentie en Rationele Vorm (Ausst. Kat., Fabriek Van Dooren, Mol), Mol 1987.

Los Angeles 1987

Dana Friis-Hansen u.a. (Hg.), LA: Hot and Cool: The Eighties (Ausst. Kat., MIT List Visual Arts Center, Cambridge 1987).

New York 1988

Michael Asher / James Coleman (Ausst. Kat., Artists Space, New York), New York 1988.

Hamburg 1989a

Jürgen Schweinebraden (Hg.), D&S (Ausst. Kat., Kunstverein Hamburg), Hamburg 1989.

Hamburg 1989b

Hamburg Projekt 1989 (Ausst. Kat., Kulturbörde Hamburg), Hamburg 1989.

Paris 1990

Claude Gintz (Hg.), L'art conceptuel, une perspective (Ausst. Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 1990.

Chicago 1990

Michael Asher (Ausst. Kat., Renaissance Society, Chicago), Chicago 1990.

Villeurbanne 1991

Michael Asher (Ausst. Kat., Le Nouvee Musée, Villeurbanne), Villeurbanne 1991

Paris 1991

Michael Asher (Ausst. Kat., Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), Paris 1991

Pittsburgh 1991

Lynne Cooke/Mark Francis (Hg.), Carnegie International 1991, Volume I+II (Ausst. Kat., The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), Pittsburgh 1991.

Dijon 1992

Michael Asher (Ausst. Kat., Le Consortium), Dijon 1992,

Arnhem 1993

Jan Brand/Catelijne de Muynck/Valerie Smith (Hg.), Sonsbeek 93 (Ausst. Kat. Sonsbeek, Arnhem), Arnhem 1993

Los Angeles 1995

Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.), Reconsidering the Object of Art: 1965 -1975 (Ausst. Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge/London 1995.

Brüssel 1995

Michael Asher (Ausst. Kat., Palais des Beaux Arts, Brüssel), Brüssel 1995

Bern 1995

Ulrich Loock (Hg.). Michael Asher (Ausst. Kat., Kunsthalle Bern), Bern 1995

Wien 1996

Martin Fritz (Hg.), Michael Asher -Kunstraum Wien (Ausst. Kat., Kunstraum Wien), Wien 1996.

Wolfsburg 1997

Lars Nittve/Helle Crenzien (Hg.), Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960 -1997 (Ausst. Kat., Kunstmuseum Wolfsburg), Wolfsburg 1997.

Münster 1997

Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (Hg.), Skulptur. Projekte in Münster 1997 (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Ostfildern-Ruit 1997².

São Paulo 1998

Paulo Herkenhoff (Hg.), XXIV Bienal de São Paulo (Ausst. Kat., Bienal de São Paulo), São Paulo 1998.

New York 1999

Kynaston McShire (Hg.), *The Museum as Muse. Artist reflect* (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, New York), New York 1999.

Neuenkirchen 2003

Outlook (Ausst. Kat., Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen), Neuenkirchen 2003

Los Angeles 2004

Ann Goldstein (Hg.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (Ausst. Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Los Angeles 2004.

Los Angeles 2004

Lynn Zelevansky u.a. (Hg.), *Beyond Geometry. Experiments in Form 1940s-70s* (Ausst. Kat., Los Angeles County Museum, Los Angeles), Cambridge/London 2004.

Chicago 2006

Michael Asher: 'George Washington' at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005 (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 2006.

Literaturangaben**Adorno 1970**

Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

Adorno 1966a

Theodor W. Adorno, Engagement, in: *Derselbe, Noten zur Literatur*, Band 3, Frankfurt am Main 1966, S. 109-135.

Adorno 1966b

Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966.

Alberro/Buchloh/Buskirk/De Duve/Krauss 1996

Round Table, Conceptual Art and the Reception of Duchamp, in: Martha Buskirk/Mignon Nixon (Hg.), *The Duchamp Effect*, Cambridge/London 1996, S. 205-224.

Archer 1992

Michael Archer, Harmony and Dislocation, in: *Art Monthly*, 153, February 1992, S. 13-15.

Armstrong 1981

Richard Armstrong, Heute: Westkunst, in: *Artforum*, 20/1, September 1981, S. 83-86.

Asher 1977

Michael Asher, Statement, in: Klaus Bußmann/ Kaspar König (Hg.), *Skulptur Projekte in Münster 1987* (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Münster, Münster), Köln 1987, S. 40.

Asher 1982a

Michael Asher, *Museum Haus Lange 1982*, in: *Museum Haus Lange – Michael Asher. Museum Haus Esters – Daniel Buren* (Ausst. Kat., Kunstmuseen der Stadt Krefeld), Krefeld 1982.

Asher 1982b

Michael Asher, 74th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, June 12 – August 1, 1982, in: 74th American Exhibition (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 1982, S. 14.

Asher 1983

Michael Asher, Writings 1973-1983 on Works 1969-1979. Written in collaboration with Benjamin H.D. Buchloh. Halifax/Los Angeles, 1983.

Asher 1986a

Michael Asher, Sonsbeek 86, in: Saskia Bos (Hg.), Sonsbeek 86 (Ausst. Kat., Internationale Beelden Tentoontstelling/International Exhibition, Arnhem), Utrecht 1986, :S 286-287.

Asher 1986b

Michael Asher, Preface, in: Extension. Four Site-Specific Installations for the Weignart Center for the Liberal Arts (Ausst. Kat., Occidental College, Los Angeles), Los Angeles 1986.

Asher 1988

Michael Asher, Proposition à Marseille, in: Blocnotes, 5, hiver 1994, S: 63-66.

Asher 1990

Michael Asher, L'art conceptuel, une perspective, in: Claude Gintz (Hg.), L'art conceptuel, une perspective (Ausst. Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 1990, S: 112.

Asher 1991a

Michael Asher, Introduction, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Le Nouvee Musée, Villeurbanne), Villeurbanne 1991, S. 6-9.

Asher 1991b

Michael Asher, Carnegie International 1991, in: Lynne Cooke/Mark Francis (Hg.), Carnegie International 1991 (Ausst. Kat. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), Pittsburgh 1991, S. 50-51 (Volume I); S. 26-27 (Volume II).

Asher 1993

Michael Asher, Excerpts from Correspondence, in: Jan Brand/Catelijne de Muynck/Valerie Smith (Hg.), Sonsbeek 93 (Ausst. Kat. Sonsbeek, Arnhem), Arnhem 1993, S. 89-91.

Asher 1995

Michael Asher, L' œuvre a-t-elle lieu?, in: Witte de With, 3, February 1995, S. 6-17.

Asher 1997a

Michael Asher, Beitrag zur 'D&S Ausstellung', in: Camera Austria 59/60,1997, S. 3-12.

Asher 1997b

Michael Asher, Vorhaben in Münster, 1977; Für Skulptur, 1987; 1997 in: Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (Hg.), Skulptur. Projekte in Münster 1997, (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Ostfildern-Ruit 1997², S. 58.

Asher 1999a

Michael Asher, Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art: Catalog of Deaccessions 1929 through 1998 by Michael Asher, The Museum of Modern Art, New York 1999.

Asher 1999b

Michael Asher, To the Editor, in: Artforum 38/2, October 1999, S. 16.

Asher 2001

Michael Asher, Beitrag zur *D&S Ausstellung* im Kunstverein Hamburg, eine Gruppenausstellung mit 56 Künstlern, die 1989 stattfand, in: Florian Matzner (Hg.), Public Art: Kunst im öffentlichen Raum, München 2001, S. 310-317.

Asher 2003

Michael Asher, Ein Beitrag für OUTLOOK, Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen 2003.

Asher 2007

Michael Asher, *Skulptur Projekte in Münster*: Excerpts from Correspondence 1976-1997. Edited and introduced by Jennifer King, in: October, 120, Spring 2007, S. 87-105.

Assenmaker 1991

Michel Assenmaker, The Question of the Object from the '60s on : Around a Piece of Work by Michael Asher and the Status of the Recipient, in: Forum International, 6, January-February 1991, S. 24-31.

Barthes 2002

Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, Frankfurt am Main 2002.

Battcock 1995

Gregory Battcock (Hg.). *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley 1995.

Beck 2002

Martin Beck, Alternative: Space, in: Julie Ault (Hg.), *Alternative Art New York 1965 -1985*, Minneapolis/London 2002, S. 249-279.

Becker 1992

Jochen Becker, Michael Asher. Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 18.9. – 8.11.1992, in: *Kunstforum International*, 1992, S. 390-392.

Becker 2006

Ilka Becker, Rezeptionstheorien, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 270-272.

Benjamin 2003

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003.

Birrell 2002

Ellen Birrell, Student Reinstallation Project, LA County Museum of Art, in: X- TRA, 5, 2002, S. 17-21.

Bois 1997

Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, in: *Artforum*, 35, January 1997, S. 68.

Bourdieu 1970

Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970.

Bourdieu 1982

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982.

Bourdieu 1999

Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999.

Bourdieu/Haacke 1995

Pierre Bourdieu/Hans Haacke, *Free Exchange*, Cambridge 1995.

Bryant 1984

Edward Bryant, Michael Asher: An Installation, in: *Artspace. Southwestern Contemporary Arts Quarterly*, Fall 1984, S. 38.

Buchloh 1980

Benjamin H. D. Buchloh, Context-Function-Use Value. Michael Asher's Re-Materialization of the Artwork, in: Michael Asher: Exhibitions in Europe 1972-1977 (Ausst. Kat., Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven), Eindhoven 1980, S. 35-46.

Buchloh 1981

Benjamin H. D. Buchloh, Westkunst--Modernism's Restkunst?, in: Art Monthly, 50, October 1981, S. 3-5.

Buchloh 1982a

Benjamin H. D. Buchloh, Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: Artforum, 21, September 1982, S. 43-56.

Buchloh 1982b

Benjamin H. D. Buchloh, Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas, in: October, 22, Fall 1982, S. 104-126.

Buchloh 1984

Benjamin Buchloh, Theorizing the Avant-Garde, in: Art in America, Nov. 1984, S. 19-21.

Buchloh 1990

Benjamin Buchloh, From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique, in: Claude Gintz (Hg.), *L'art conceptuel, une perspective*, (Ausst.kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 1990², S. 41-53.

Buchloh 1997a

Benjamin H. D. Buchloh, Critical Reflections, in: Artforum, 35/5, January 1997, S. 68-69; 102.

Buchloh 1997b

Benjamin H. D. Buchloh, Sculpture Projects in Münster, in: Artforum, 36/1, September 1997, S. 115-117.

Buchloh 2000a

Benjamin H. D. Buchloh, Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture, in: Derselbe, Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975, Cambridge/London 2000, S. 1-39.

Buchloh 2000b

Benjamin H.D. Buchloh, Introduction, in: Derselbe, Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975, Cambridge/London 2000, S. xvii-xxxiii.

Buchmann 2005

Sabeth Buchmann, Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik?
(Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Herbst 2006, (13. 8. 2007), URL: www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf, S. 1-13.

Buergel 1997

Roger M. Buergel, Eine Formanalyse, in: Springer, 3/1, März/Mai 1997, S. 59-61.

Bürger 1974

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974¹.

Bürger 1987

Christa Bürger/Peter Bürger (Hg.), Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt am Main 1987.

Buskirk/Nixon 1996

Martha Buskirk/Mignon Nixon (Hg.), *The Duchamp Effect*, Cambridge/London 1996.

Buskirk 2003

Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge/London 2003.

Butin 2006

Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006.

Claura 1986

Michel Claura, *Bref Rappel des Faits*, in: *A Pierre et Marie. Une Exposition en Travaux* (Ausst. Kat.), Paris 1986, S. 7-8.

Cohen 1993

Michael Cohen, Michael Asher. *Rethinking Site-Specific Critique*, in: *Flash Art International*, 173, November/December 1993, S. 88-90.

Crimp 1991

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle/Washington 1991⁷, S. 43-56.

Crimp 1996

Douglas Crimp, *Das Neudefinieren der Ortsspezifk*, in: *Derselbe, Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 164-199.

Crow 1993

Thomas Crow, *The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art*, in: *October*, 63, Winter 1993, S. 41-67.

Crow 1996

Thomas Crow, *Site-Specific Art: The Strong and the Weak*, in: *Derselbe, Modern Art in Common Culture*, New Haven/London 1996, S. 131-150.

Crow 1999

Thomas Crow, *The Museum as Muse: Artists Reflect*, in: *Artforum*, 37/10, Summer 1999, S. 145-146.

Debord 2003

Guy Debord, *Texte zur Situationistischen Internationale*, in: Charles Harrison/Paul Wood (ed.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 845-853.

De Duve 1996

Thierry de Duve, *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism*, in: Martha Buskirk/Mignon Nixon (Hg.), *The Duchamp Effect*, Cambridge/London 1996, S. 93-129.

Dannatt 1991

Adrian Dannatt, Michael Asher. *Centre Pompidou*, in: *Flash Art*, 24/160, October 1991, S. 148.

Disch 1993

Magdalena Disch, Michael Asher: *Contextual Virtuoso*, in: *Rivista d'Arte e di Cultura*, 31, 1993, S. 12-14.

Fischer 1992

Barbara Fischer, *The Curatorial Question*, in: *M5V Magazine*, 3, Spring 1992, S. 36-41.

Foster 1991

Hal Foster, Postmodernism: A Preface, in: Derselbe (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle/Washington 1991⁷, S. ix-xvi.

Foster 1996a

Hal Foster, *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge/London 1996.

Foster 1996b

Hal Foster, Subversive Signs, in: Derselbe, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle/Washington 1996⁷, S. 99-118.

Foster 1996c

Hal Foster, The Crux of Minimalism, in: Derselbe, *The Return of the Real*, Cambridge 1996, S. 35-68.

Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004

Hal Foster/ Rosalind E. Krauss/Yve-Alain Bois/ Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004.

Foucault 1984

Michel Foucault, *The Subject and Power*, in: Brian Wallis (Hg.). *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York/Cambridge/London 1984, S. 417-432.

Foucault 1988

Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.

Foucault 1997

Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1997⁸.

Freudenheim 2002

Susan Freudenheim, *For Creative Kids, It's a Great Place to Hang*, in: *Los Angeles Times*, Tuesday, July 23, 2002, S. E1, E 4.

Friedrich 2001

Hans-Edwin Friedrich, *Vom Überleben im Dschungel des literarischen Feldes. Über Pierre Bourdieus „Regeln der Kunst“*, (27. 8. 2007), URL: <http://iasl.uni-muenchen.de>.

Fritz 1996

Martin Fritz, 'What goes up - must come down' – Michael Asher im Kunstraum Wien, in: Derselbe (Hg.), *Michael Asher -Kunstraum Wien (Ausst. Kat., Kunstraum Wien)*, Wien 1996, S. 12-15.

Fuchs 1980

Rudi H. Fuchs, Eindhoven: Michael Asher: -1977, in: *Michael Asher: Exhibitions in Europe 1972-1977 (Ausst. Kat., Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven)*, Eindhoven 1980, S. 33-34.

Garver 1980

Thomas H. Garver, Interview with Betty Asher in Beverly Hills, California, June 30 and July 7, 1980, (15. 10. 2007), URL: <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/asher80.htm>

Gintz 1983

Claude Gintz, Michael Asher. *Une autre logique de la sculpture*, in: *Art Press*, 75, Novembre 1983, S. 23-25.

Gintz 1991

Claude Gintz, *Les 'réponses' de Michael Asher*, in: *Art Press*, 160, Juillet/Août 1991, S. 38-41.

Gintz 1993

Claude Gintz, Michael Asher and the Transformation of 'Situational Aesthetics', in: *October*, 66, Fall 1993, S. 113-131.

Gintz 1996

Claude Gintz, Architecture et 'post-minimalisme', in: *Revue d'esthetique*, 29, 1996, S. 171-180.

Goldstein 1995

Ann Goldstein, Michael Asher, in: Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.), *Reconsidering the Object of Art: 1965 -1975* (Ausst. Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge/London 1995, S. 58-59.

Goldstein 2004

Ann Goldstein, Michael Asher, in: *Dieselbe* (Hg.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (Ausst. Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Los Angeles 2004, S. 150-155.

Graham 1981

Dan Graham, Not Post-Modernism: History as Against Historicism, European Archetypal Vernacular in Relation to American Commercial Vernacular, and the City as Opposed to the Individual Building, in: *Artforum*, 20, December 1981, S. 50-58.

Graham 1994

Dan Graham, Zeichen, in: Ulrich Wilmes (Hg.), *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*, Stuttgart 1994, S. 125-137.

Groys 2003

Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München/Wien 2003.

Irwin 1985

Lawrence Weschler (Hg.), Robert Irwin, *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art* (Ausst. Kat. The Pace Gallery, New York; Museum of Modern Art, San Francisco), San Francisco 1985.

Harrison/Wood 2003

Charles Harrison/Paul Wood (ed.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunsthilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003.

Heartney 1999

Eleanor Heartney, A Cabinet of Critiques, in: *Art in America*, 87/12, December 1999, S. 70-75; 121.

James 1984

David. E. James, A Pre-Occupation of Space, in: *Artweek*, 15/31, September 1984, S. 3.

Jameson 1991

Fredric Jameson, Theories of the Postmodern, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle/Washington 1991⁷, S. 21-32.

Joselit 1988

David Joselit, Investigating the Ordinary, in: *Art in America*, 76, May 1988, S. 149-155.

Kaufman 2004

Jason Edward Kaufman, MOMA's sustained deaccessioning continues, in: *The Art Newspaper*, 146, April 2004, S. 18.

Kemp 1992

Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

Kibbins 1983

Gary Kibbins, The Enduring of the Artsystem, in: *Parachute*, 29, December 1983, S. 4-8.

Kilb 1987

Andreas Kilb, Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne, in: Christa Bürger/Peter Bürger (Hg.). *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main 1987, S. 84-113.

King 2005

Jennifer King, Michael Asher. And the Sculpture Projects in Münster, in: *Cities, Chicago Art Journal*, 15, 2005, S. 3-15.

King 2007

Jennifer King, Perpetually Out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago, in: *October*, 120, Spring 2007, S. 71-86.

Kirshner 1982

Judith Russi Kirshner, 74th American Exhibition, in: *Artforum*, 21, October 1982, S. 75-76.

Klammer 2005

Markus Klammer, Die Kunst als Lager des Individuums. Niklas Luhmann und das Ende der Kunst, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2005.

Krauss 1996

Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in: Dieselbe, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge¹⁰, S. 277-290.

Kravagna 2001

Christian Kravagna (Hg.), *Das Museum als Arena: Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Kunsthaus Bregenz, Köln 2001.

Kravagna 2006a

Christian Kravagna, Ambient Art, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 8-11.

Kravagna 2006b

Christian Kravagna, White Cube, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 302-305.

Krstof 2006

Doris Krystof, Orsspezifität, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 231-2q36

Kwon 2000

Miwon Kwon, One Place After Another: Notes on Site Specificity, in: Erika Suderburg (Hg.), *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, Minneapolis 2000, S. 38-63.

Leen 1987

Frederik Leen, Intention and Rational Form, in: *Derselbe* (Hg.), *Intentie en Rationele Vorm* (Ausst. Kat., Fabriek Van Dooren, Mol), Mol 1987, S. 17-21.

Leen 1991a

Frederik Leen, A Critique of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde. Preceded by Historical and Systematical Analysis of the Concept of the Avant-Garde. And Followed by an Exploratory Investigation into the Aesthetic Production of Mcihael Asher, Dissertation, Vrije Universiteit Brussel, Brüssel 1991.

Leen 1991b

Frederik Leen, ALPIL 78 39 26 38. AVDL 78 94 95 61. Asher's Model of Mimetic Rationality/Rational Mimesis, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Le Nouvee Musée, Villeurbanne), Villeurbanne 1991, S. 12-56.

Leen 1992

Frederik Leen, The Logistics of Ambulatory Behaviour. Michael Asher, Dijon, Le Consortium, 1991 (June 7 -July 27), in: Michael Asher (Ausst. Kat., Le Consortium), Dijon 1992, S. 88-95.

Leen 1995

Frederik Leen, Archive and Index. Michael Asher, Brussels, Palais des Beaux-Arts, 1992, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Palais des Beaux Arts, Brüssel), Brüssel 1995, S. 51-55.

Leffingwell 1999

Edward Leffingwell, Report from Sao Paulo. Cannibals All, in: Art in America, 87/5, May 1999, S. 47-55.

Lewallen 1983

Constance Lewallen, Michael Asher/Matrix 67. November 1, 1983 – December 31, 1983, (13. 8. 2007), URL: <http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/67>.

Lingner 1989

Michael Lingner, Theorie-Schleifen, in: Jürgen Schweinebraden (Hg.), D&S (Ausst. Kat., Kunstverein Hamburg), Hamburg 1989, S. 129.

Lippard/Chandler 1999

Lucy Lippard/John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.), Conceptual Art. A Critical Anthology, Cambridge/London 1999, S. 46-50.

Loock 1987

Ulrich Loock, Dekonstruktionen eines Kunstwerks. Installationen in Mies van der Rohes Krefelder Villen, in: Daidalos, 26, December 15, 1987, S. 40-45.

Loock 1992

Ulrich Loock, Michael Asher, in: Berner Kunstmitteilungen, 28, November/Dezember 1992, S. 3-5.

Loock 1995

Ulrich Loock, Michael Asher in Bern, in: Ulrich Loock (Hg.). Michael Asher (Ausst. Kat., Kunsthalle Bern), Bern 1995, S. 7-9.

Luhmann 1994

Niklas Luhmann, Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994.

Marmer 1981

Nancy Marmer, Isms on the Rhine, in: Art in America, 69/9, November 1981, S. 112-123.

Livingstone Beebe/DeSilva/Storr 2001

Mary Livingstone Beebe/James Stuart DeSilva/Robert Storr (Hg.), Landmarks: sculpture commissions for the Stuart Collection at the University of California, San Diego, 2001,

Meinhardt 1993

Johannes Meinhardt, Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der Gesellschaftlichen Institution Kunst, in: Kunstforum International, 123, 1993, S. 160-191.

Meinhardt 2006a

Johannes Meinhardt, Institutionskritik, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 126-130.

Meinhardt 2006b

Johannes Meinhardt, Kontext, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 141-144.

Meuris 1992

Jaques Meuris, Asher, Horta, Mulholland et quelques événements, in: *La Livre Belqique*, Septembre 30, 1992, S. 17.

Meyer 2000

James Meyer, The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity, in: Erika Suderburg (Hg.), Space, Site, Intervention, Situating Installation Art, Minneapolis 2000, S. 23-37.

Moeller 2006

Whitney Moeller, 'George Washington' at the Art Institute of Chicago 1916-2006, in: Michael Asher: 'George Washington' at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005 (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 2006, S. 15-27.

Miller 1988

John Miller, Michael Asher, James Coleman. Artists' Space, in: *Artscribe International*, November/December 1988, S. 78-80.

Möllmann 2003

Dirck Möllmann, Strom war weg für 22 Minuten / 53°16'N 9°57'O 52°55'N 9°8'O, in: *Outlook* (Ausst. Kat., Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen), Neuenkirchen 2003, S. 50-53.

Ohrt 2006

Robert Ohrt, Situationistische Internationale, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 272-276.

Osborne 2002

Peter Osborne, *Conceptual Art*, New York 2002.

Owens 1992a

Craig Owens, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part I+II, in: Scott S. Bryson (Hg.), Craig Owens. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 203-235.

Owens 1992b

Craig Owens, From Work To Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?, in: Scott S. Bryson (Hg.), Craig Owens. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 122-139.

Owens 2003

Craig Owens, Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus, in: Charles Harrison/Paul Wood (ed.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunsthilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1308-1317.

Pascher 1999

Stephan Pascher, Cave Notes, in: *Merge*, Summer 1999, S. 23-26.

Pascher 2000

Stephan Pascher, 'Museum as Muse' – Asher reflects, in: *Springerin*, 6/1, 2000, S. 43-47.

Parks 1984

Stephen M. Parks, Albuquerque--Down the Middle, in: *Artline* 8, 5, August 1984, S. 30.

Peltomäki 1999

Kirsi Peltomäki, Scenes from a Museum, in: *Afterimage*, 27/1, July/August 1999. S. 11.

Peltomäki 2002

Kirsi Peltomäki, Strategies of Institutional Critique in Recent American Art, Dissertation, University of Rochester, Rochester 2002.

Pelzer 1990

Birgit Pelzer, The Functions of Reference, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Renaissance Society, Chicago), Chicago 1990, S. 27-34.

Pelzer 1991

Birgit Pelzer, L' Instance du détail, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), Paris 1991, S. 24-37.

Pelzer 1995a

Birgit Pelzer, Byways of History, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Palais des Beaux-Arts, Brüssel), Brüssel 1995, S. 29-38.

Pelzer 1995b

Birgit Pelzer, Entropie, in: Ulrich Loock (Hg.), Michael Asher (Ausst. Kat. Kunsthalle Bern), Bern 1995, S. 11-23.

Pelzer 1996

Birgit Pelzer, Raumübertragungen – Skulptur bei Dan Graham, Michael Asher und Isa Genzken, in: Sabine Breitwieser (Hg.), White Cube/Black Box, Wien 1996, S. 175-192.

Pelzer 1999

Birgit Pelzer, Michael Asher, in: Kynaston McShire (Hg.), The Museum as Muse. Artists reflect (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, New York), New York 1999, S. 157.

Pencenat 1991

Corinne Pencenat, Michael Asher: Coup Double, in: Beaux Arts, 93, Septembre 1991, S. 108.

Perrin 1996

Frank Perrin, Actions directes. Notes pour un manifeste mutationnel, in: Blocnotes, 12, Avril/Mai 1996, S. 61-65.

Plagens 1982

Peter Plagens, Site Wars, in: Art in America, 70/1, January 1982, S. 91-98.

Plagens 1984

Peter Plagens, Exemplary Contemporary, in: Art in America, 72/3; March 1984, S. 128-137.

Plath 2006

Carina Plath, Licht und Raum, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 206-210.

Pohlen 1982

Annelie Pohlen, Zwiegespräch zwischen Idee und Wirklichkeit. Michael Asher/Daniel Buren in Krefeld, in: Kunstforum International, 51/5, 1982, S. 158-159.

Poledna 1997

Mathias Poledna, Technically Sweet, in: Texte zur Kunst, 26, Juni 1997, S. 36-43.

Potts 2000

Alex Potts, The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist, New Haven 2000.

Puvogel 1996

Renate Puvogel, Michael Asher, in: Artis. Zeitschrift für neue Kunst, 48, April/Mai 1996, S. 32-37.

Raulff 2004

Ulrich Raulff, Der Souverän des Sichtbaren. Foucault und die Künste – eine Tour d'horizon, in: Peter Gente (Hg.), *Foucault und die Künste*, Frankfurt am Main 2004, S. 9-22.

Reiss 1999

Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge 1999.

Reust 1993

Hans Rudolf Reust, Differenzen über den Ort des Werks, in: *Parkett*, 35, 1993, S. 149-152.

Reust 1994

Hans Rudolf Reust, Die Wohltempriertheit des Kunstwerks, in: *Kunstforum International*, 125, Januar/Februar 1994, S. 72-75.

Römer 2006

Stefan Römer, Appropriation Art, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 15-18.

Rondeau 2006

James Rondeau, Introduction and Acknowledgements, in: Michael Asher: 'George Washington' at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005 (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 2006, S. 11-13.

Rorimer 1980

Anne Rorimer, Recent Work, in: *Artforum*, 18, April, 1980, S. 46-50.

Rorimer 1988

Anne Rorimer, Michael Asher and James Coleman at Artists Space, in: Michael Asher / James Coleman (Ausst. Kat., Artists Space, New York), New York 1988, S. 6-13.

Rorimer 1989

Anne Rorimer, Photography. Language. Context: Prelude to the 1980s, in: Catherine Gudis (Hg.), *A Forest of Signs* (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge 1989, S. 129-153.

Rorimer 1990

Anne Rorimer, Michael Asher at the Renaissance Society, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Renaissance Society, Chicago), Chicago 1990, S. 36-41.

Rorimer 1991

Anne Rorimer, Michael Asher. Drei neue Arbeiten, in: *Parkett*, 30, 1991, S. 126-129.

Rorimer 1994

Anne Rorimer, Michael Asher: Kontext als Inhalt, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst* (Ausst. Kat., Steirischer Herbst '93, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz), Köln 1994, S. 134-141.

Rorimer 1995

Anne Rorimer, Reevaluating the Object of Collecting and Display, in: *Art Bulletin*, 77/1, March 1995, S. 21-24.

Rorimer 1996

Anne Rorimer, Ist ein Konzept ausstellbar?, in: Gerhard Theewen (Hg.), *Exhibition Praesentation. Gespräche und Texte über das Ausstellen*, Köln 1996, S. 76-89.

Rorimer 1999

Anne Rorimer, Michael Asher: His Work at The Renaissance Society, Chicago, in: *Afterall*, 1, 1999, S. 17-26.

Rorimer 2006

Anne Rorimer, focus: Michael Asher, in: Michael Asher: 'George Washington' at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005 (Ausst. Kat., The Art Institute of Chicago), Chicago 2006, S. 29-33.

Rosler 1984

Martha Rosler, Lookers, Byers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience, in: Brian Wallis (Hg.), Art After Modernism. Rethinking Representation, New York/Cambridge/London 1984, S. 311-339.

Rottner 1998

Nadja Rottner, Appropriation. Zur Definition einer künstlerischen Strategie, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 1998.

Schmidt-Burkhardt 2005

Astrit Schmidt-Burckhardt, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

Schmitz 1992

Rudolf Schmitz, Wehe dem Symbolseher: Eine Installation von Michael Asher in der Kunsthalle Bern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Dienstag, 10. November 1992, S. 37.

Schwarz 1995

Dieter Schwarz, Verschiebung, in: Ulrich Loock (Hg.), Michael Asher (Ausst. Kat., Kunsthalle Bern), Bern 1995, S. 25-32.

Schultz-Möller 2006

Regina Schultz-Möller, Archiv, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 23-28.

Sekula 1996

Allan Sekula, Michael Asher - Down to Earth, in: Martin Fritz (Hg.), Michael Asher – Kunstraum Wien (Ausst. Kat., Kunstraum Wien), Wien 1996, S. 30-35.

Sherlock 1990

Maureen P. Sherlock, Michael Asher, in: Arts Magazine, May 1990, S. 96.

Simon 2001

Joan Simon, Interview, Michael Asher, in: Mary Livingstone Beebe/James Stuart DeSilva/Robert Storr (Hg.), Landmarks: sculpture commissions for the Stuart Collection at the University of California, San Diego, 2001, S. 177-181.

Singerman 1982

Howard Singerman, 'Art in Los Angeles': Los Angeles County Museum of Art, in: Artforum, 20, March 1982, S. 75-77.

Smith 1999

Roberta Smith, What's No Longer on Museum Walls, in: The New York Times, Monday, May 31, 1999, S. E1; E3.

Solomon-Godeau 1991

Abigail Solomon-Godeau, Anywhere But Here: Michael Asher's Consortium Installation, in: Michael Asher (Ausst. Kat., Le Consortium, Dijon), Dijon 1991, S. 73-77.

Soutter 2000

Lucy Soutter, Asher's Exposé. To the editors, in: Art in America, 88/7, July 2000, S. 21.

Soutif 1991

Daniel Soutif, Asher le Perturbateur, in: Libération, Jeudi, 15 août, 1991, S. 23-24.

Storck 1982

Gerhard Storck, Michael Asher. Daniel Buren, in: Museum Haus Lange – Michael Asher. Museum Haus Esters – Daniel Buren (Ausst. Kat. Kunstmuseen der Stadt Krefeld), Krefeld 1982.

Stemmrich 2001

Gregor Stemmrich, Heterotopien des Kinematografischen. Die ‚institutional critique‘ und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Grahams, in: Derselbe (Hg.), Kunst/Kino, Jahresring – Jb. für moderne Kunst, 48, Köln 2001, S. 194-216.

Suderburg 2000

Erika Suderburg, Introduction: On Installation and Site Specificity, in: Dieselbe (Hg.), Space, Site, Intervention, Situating Installation Art, Minneapolis 2000, S. 1-22.

Tousley 1981

Nancy Tousley, Last of artist's three part project his most complex, in: The Calgary Herald, Saturday, December 12, 1981, S. D6

Townsend Gault 1982

Charlotte Townsend Gault, Vocation/Vacation, in: Vanguard, 11, April 1982, S. 23-25.

Traugott 1984

Joe Traugott, Asher Defines Une of Indulgence, Communication, in: Albuquerque Journal, July 22, 1984.

Ulke 2003

Christina Ulke, Imagination as an Instrument of Survival, in: The Journal of Aesthetics and Protest, 1, 2003, S. 159 -174.

Ulmer 1991

Gregory Ulmer, The Object of Post-Criticism, in: Hal Foster (Hg.), The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Seattle/Washington 1991⁷, S. 83-110..

Van Bruggen 1982

Coosje Van Bruggen, In the Mist Things Appear Larger, in: Sakia Bos (Hg.), Documenta 7 (Ausst. Kat., documenta 7, Kassel), Bd. II, Kassel 1982, S. ix-x.

Vinci 1988

John Vinci, Michael Asher: The Wall As Object, The Gallery As Framework, in: Michael Asher / James Coleman (Ausst. Kat., Artists Space, New York), New York 1988, S. 14-19.

Vogel 1993

Sabine B. Vogel, Michael Asher. Palais des Beaux Arts, in: Artforum, 31/5, January 1993, S. 97-98.

Weibel 2004

Peter Weibel, Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault, in: Peter Gente (Hg.), Foucault und die Künste, Frankfurt am Main 2004, S. 141-314.

Wege 2006

Astrid Wege, Partizipation, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 236-240.

Wallace 1981

Ian Wallace, Revisionism and its Discontents, in: Vanguard Magazine, 10/7, September 1981, S. 12-19.

Wolfe 2004

Ginger Wolfe, Michael Asher Interview, in: interReview.org, Spring 2004, (13. 8. 2007), URL: <http://www.interreview.org/03/asher.html>

Abbildungsnachweis

Abb. 1-3: Asher 1983, S. 97, 98, 183.

Abb. 4-5: Ebenda, S. 212, S. 208.

Abb. 6: Ausst. Kat. Chicago 2006, Cover (hinten).

Abb. 7-8: Ausst. Kat. Los Angeles 1981, S. 35, 36.

Abb. 9: Stemmerich 2001, S. 206.

Abb. 10-11: Ausst. Kat. Los Angeles 1981, S. 36.

Abb. 12-13: Rorimer 1989, S. 150.

Abb. 14: Buchloh 1982a, S. 44.

Abb. 15: Cohen 1993, S. 89.

Abb. 16: Ausst. Kat. Chicago 2006, S. 60, 61.

Abb. 17: Ausst. Kat. Villeurbanne 1991, S. 34.

Abb. 18-19: Mol 1987, S. 27, 26.

Abb. 20: Ausst. Kat. Villeurbanne 1991, S. 36.

Abb. 21-22: Asher 1997, S. 11, 5.

Abb. 23: Asher 2001, S. 310.

Abb. 24-27: Ausst. Kat. Villeurbanne 1991, S. 11, 15, 14, Cover (vorne).

Abb. 28: Townsend Gault 1981, S. 25.

Abb. 29-43: Ausst. Kat. Chicago 1990.

Abb. 44: Rorimer 1991, S. 128.

Abb. 45-51: Ausst. Kat. Paris 1991, S. 43, 55, 58, 79, 86, 38, 39.

Abb. 52-72: Ausst. Kat. Brüssel 1995.

Abb. 73-74: Ausst. Kat. Bern 1995, S. 45, 58.

Abb. 75-77: Ausst. Kat. Wien 1996, S. 38 (oben), 38 (unten), 28.

Abb. 78-79: Asher 1999a, Cover (vorne).

Abb. 80: Ebenda, S. 7.

Abb. 81-86: Ausst. Kat. Chicago 2006, Cover (vorne), S. 21, 35, 72, 81, 25.

Abb. 87-88: Ausst. Kat. Münster 1997, S. 61, 55.

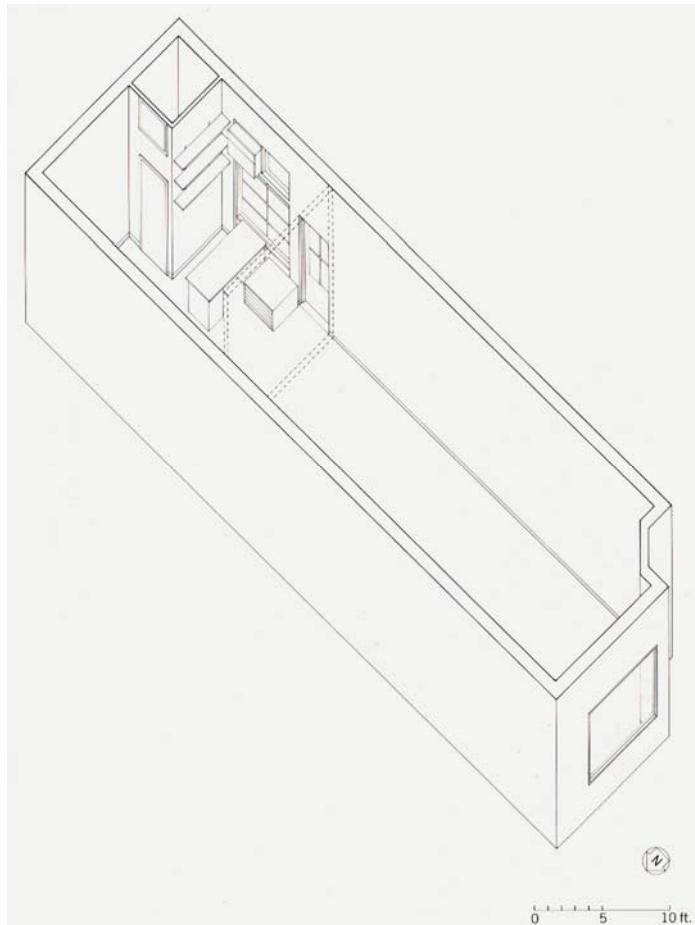
Abbildungen

Abb. 1: Axonometrische Darstellung: Installation: Michael Asher, Claire Copley Gallery, Inc., 13. September – 8. Oktober 1974, Los Angeles.



Abb. 2: Installation: Michael Asher, Claire Copley Gallery, Inc., 13. September – 8. Oktober 1974, Los Angeles.

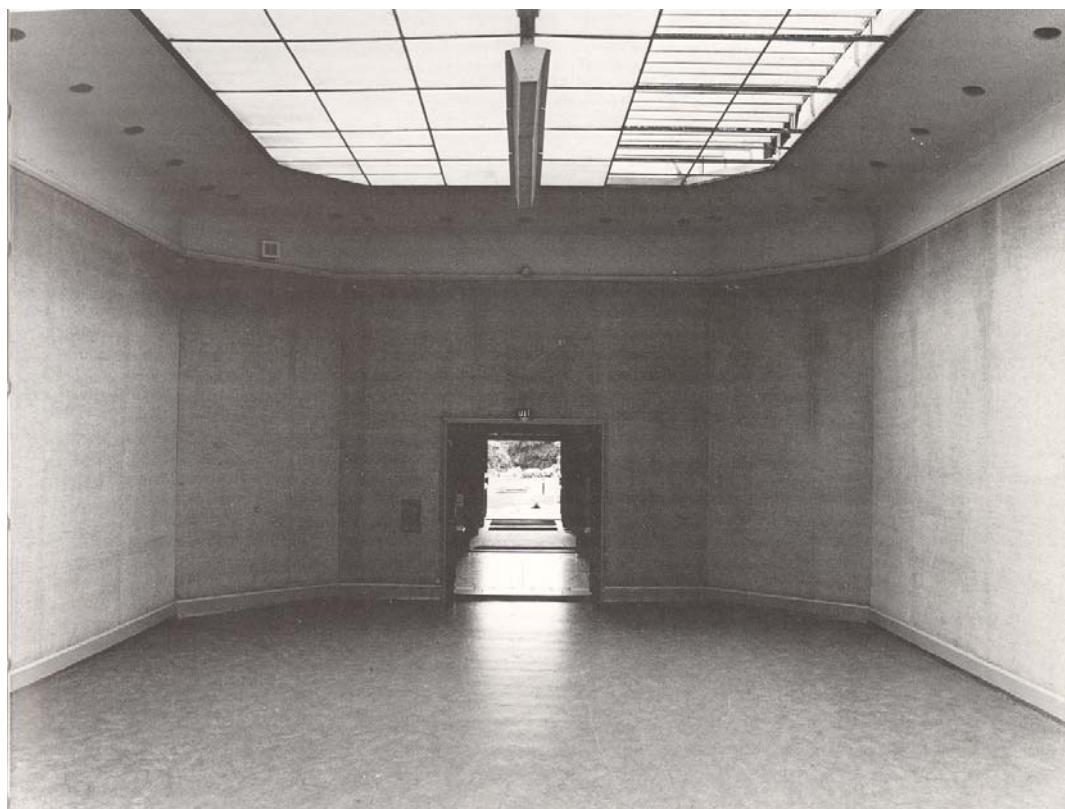


Abb. 3: Installation: Michael Asher, Stedelijk Van Abbe Museum, 3. August – 29. August 1977, Eindhoven.



Abb. 4: Fassade des Art Institute of Chicago, 1979.



Abb. 5: Bronzeabguss der Statue von Jean-Antoine Houdon
George Washington, 1788, Originalposition an der Fassade
des Art Institute of Chicago, 1979



Abb. 6: Installation: Michael Asher, 73rd *American
Exhibition*, The Art Institute of Chicago, 9. Juni – 5.
August 1979, Chicago.



Abb. 7: Installation: Michael Asher, *The Museum as Site: Sixteen Projects*, Los Angeles County Museum of Art, 16. Juli – 4. Oktober 1981, Los Angeles, Detail: Stehplakat vor dem Museumseingang.

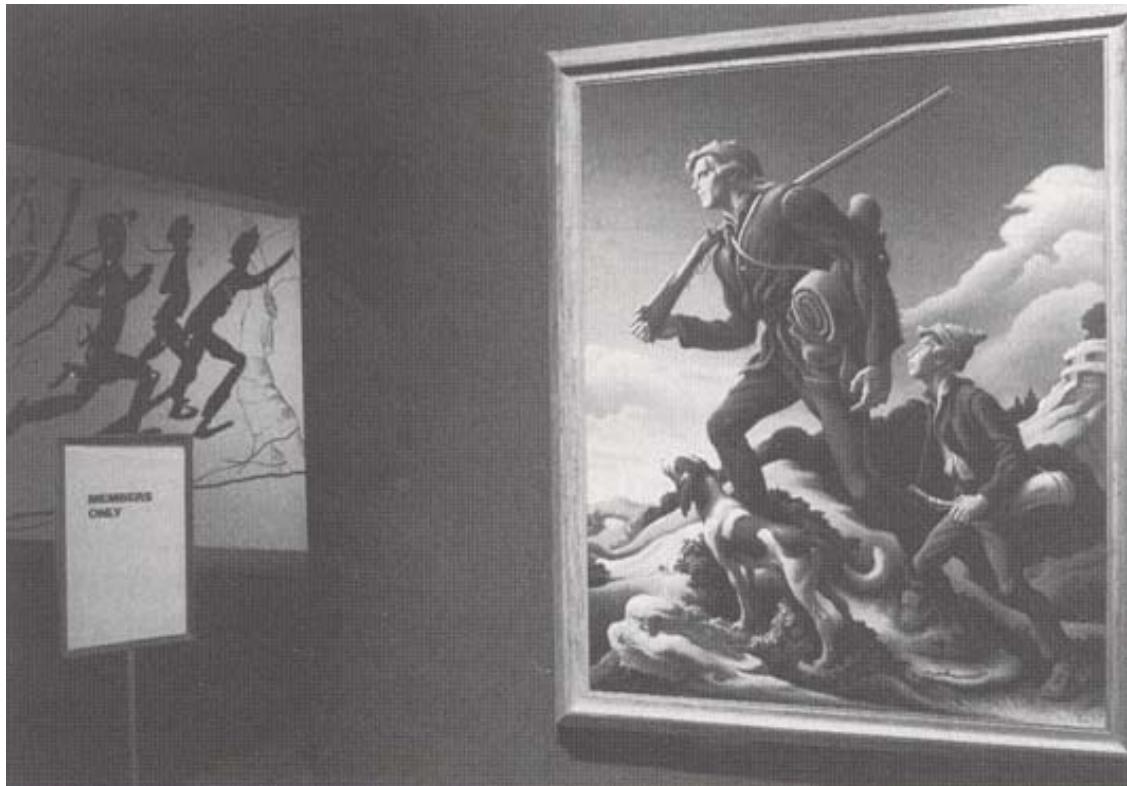


Abb. 8: Installation: Michael Asher, *The Museum as Site: Sixteen Projects*, Los Angeles County Museum of Art, 16. Juli – 4. Oktober 1981, Los Angeles, Detail: Gemälde von Thomas Hart Benton, *The Kentuckian*, 1954 (in permanenter Sammlung des Museums).



Abb. 9: Installation: Michael Asher, *The Museum as Site: Sixteen Projects*, Los Angeles County Museum of Art, 16. Juli – 4. Oktober 1981, Los Angeles, Detail: Produktionsfotografie: *The Kentuckian* (Burt Lancaster, 1954).



Abb. 10: Installation: Michael Asher, *The Museum as Site: Sixteen Projects*, Los Angeles County Museum of Art, 16. Juli – 4. Oktober 1981, Los Angeles, Detail: reinstalled Ordnungsschild im Hancock Park.



Abb. 11: Installation: Michael Asher, *The Museum as Site: Sixteen Projects*, Los Angeles County Museum of Art, 16. Juli – 4. Oktober 1981, Los Angeles, Detail: Hancock Park: Teergrube und Betonmammut.



Abb. 12: Installation: Michael Asher, 74th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, 8. Juni – 1. August, 1982, Chicago, Detail: Personengruppe vor Gemälde von Picasso: *Portrait von Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, (in permanenter Sammlung des Museums).



Abb. 13: Installation: Michael Asher, 74th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, 8. Juni – 1. August, 1982, Chicago, Detail: Personengruppe vor Gemälde von Marcel Duchamp: *Sitzende Nackte in Badewanne*, 1910, (in permanenter Sammlung des Museums).

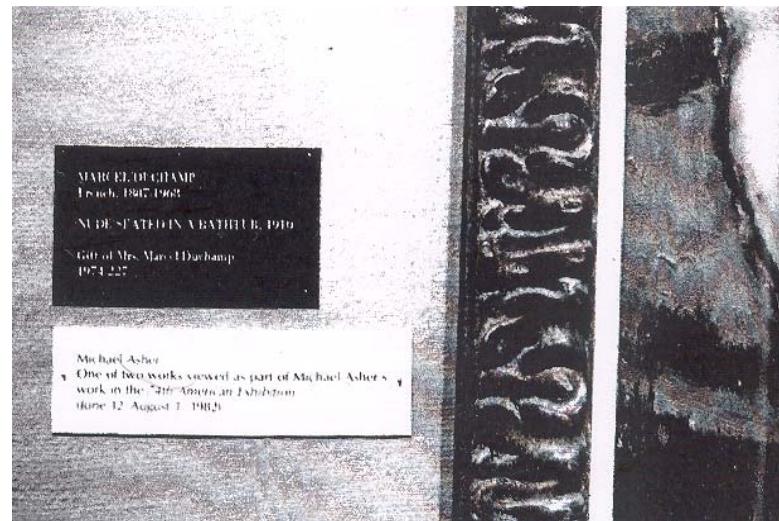


Abb. 14: Installation: Michael Asher, *74th American Exhibition*, The Art Institute of Chicago, 8. Juni – 1. August, 1982, Chicago, Detail: Hinweis auf das Projekt von Michael Asher.



Abb. 15: Installation: Michael Asher, *In Context*, The Museum of Contemporary Art, 18. November 1983 – 18. Juli 1985, Los Angeles.

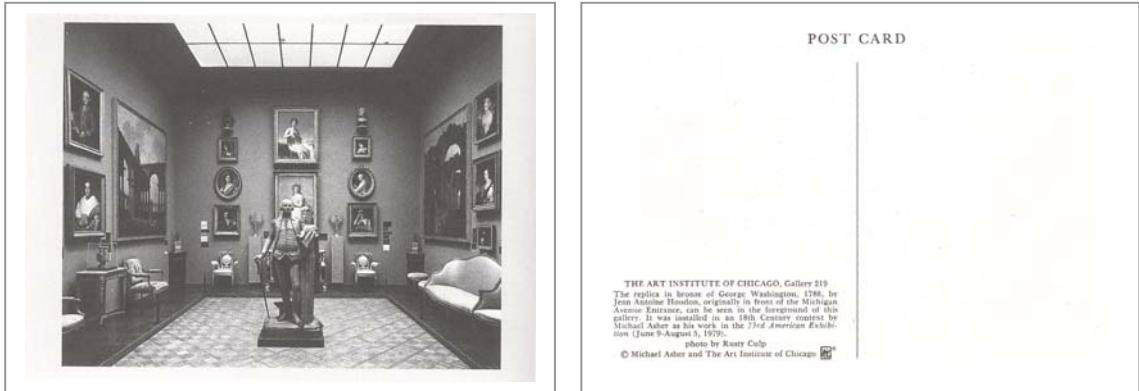


Abb. 16: Postkarte zur Installation: Michael Asher, *73rd American Exhibition*, The Art Institute of Chicago, 9. Juni – 5. August 1979, Chicago.



Abb. 17: Installation: Michael Asher, *A Southern California Collection*, Cirrus Gallery, 2. Dezember 1986 – 17. Januar 1987, Los Angeles.



Abb. 18: Installation: Michael Asher, *Intentie en Rationale*, Vrij Genootschap Voor Beeldende Kunst, 19. September 1987 – 2. November 1987, Mol.

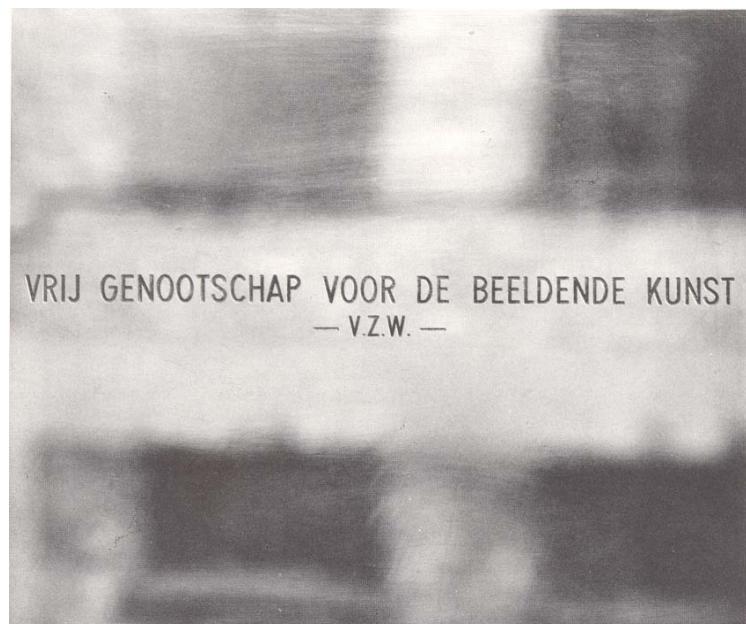


Abb. 19: Installation: Michael Asher, *Intentie en Rationale*, Vrij Genootschap Voor Beeldende Kunst, 19. September 1987 – 2. November 1987, Mol, Detail: Plankette.



Ontwerp voor gevelschrift
Michael Asher's bijdrage voor de
tentoonstelling *Intentie en Rationale
Vorm*, georganiseerd door het Vrij
genootschap voor de beeldende kunst,
Molenstraat 14, Mol, België.

© 1987 Michael Asher – uitgegeven door Lecturis Eindhoven



Abb. 20: Postkarte: Michael Asher, *Intentie en Rationale*, Vrij Genootschap Voor Beeldende Kunst, 19. September 1987 – 2. November 1987, Mol.



Hersteller/Fabrikat: Iveco-Magirus
 Fahrzeugtyp: 19 033
 Hersteller Aufbau: Langendorf
 Art der Ladung: Schlacke
 von: AVG (Hamburg)
 nach: Mülldeponie Schönberg/DDR
 Datum: 15. 09. 1989
 Ort: Zollgrenzübergang Schlutup/Lübeck

© Michael Asher · Projekt für D & S Ausstellung

D & S
AUSSTELLUNG

Foto: André Lützen · Hrsg. Kunst im öffentlichen Raum

Abb. 21: Postkarte: Michael Asher, *D & S Ausstellung*, Kunstverein Hamburg, 14. Oktober – 26. November 1987, Hamburg.



Abb. 22: Postkarte: Michael Asher, *D&S Ausstellung*, Kunstverein Hamburg, 14. Oktober – 26. November 1987, Hamburg.



Abb. 23: Projekt: Michael Asher, *D&S*, Kunstverein Hamburg, 14. Oktober – 26. November 1987, Hamburg, Detail: Verkauf der Postkarten im Kunstverein Hamburg.



Abb. 24: Projekt: Michael Asher, Le Nouveau Musée, ab 22. Mai 1991, Villeurbanne.

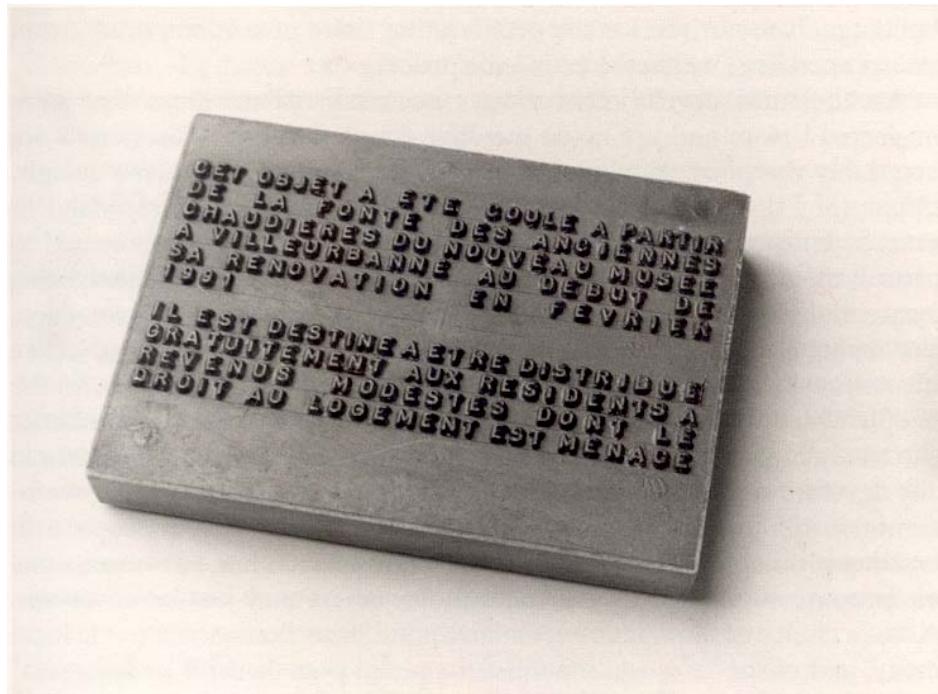


Abb. 25: Projekt: Michael Asher, Le Nouveau Musée, ab 22. Mai 1991, Villeurbanne, Detail: Objekt, Vorderseite.

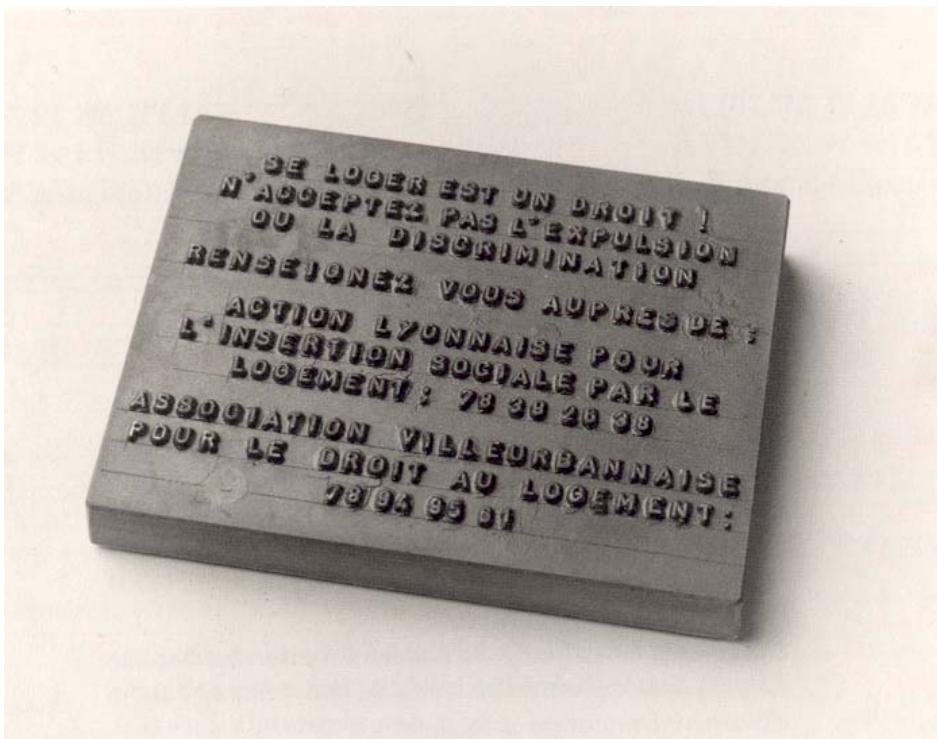


Abb. 26: Projekt: Michael Asher, Le Nouveau Musée, ab 22. Mai 1991, Villeurbanne, Detail: Objekt, Rückseite.

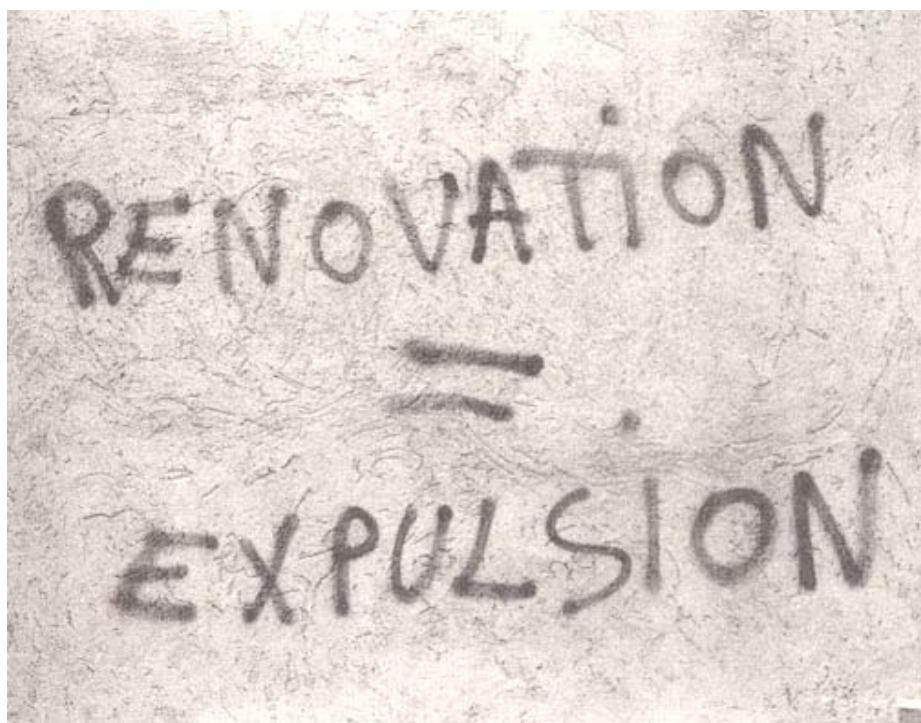


Abb. 27: Cover Ausstellungskatalog: Michael Asher, Le Nouveau Musée, 1991, Villeurbanne, Detail: Fotografie von Graffiti.

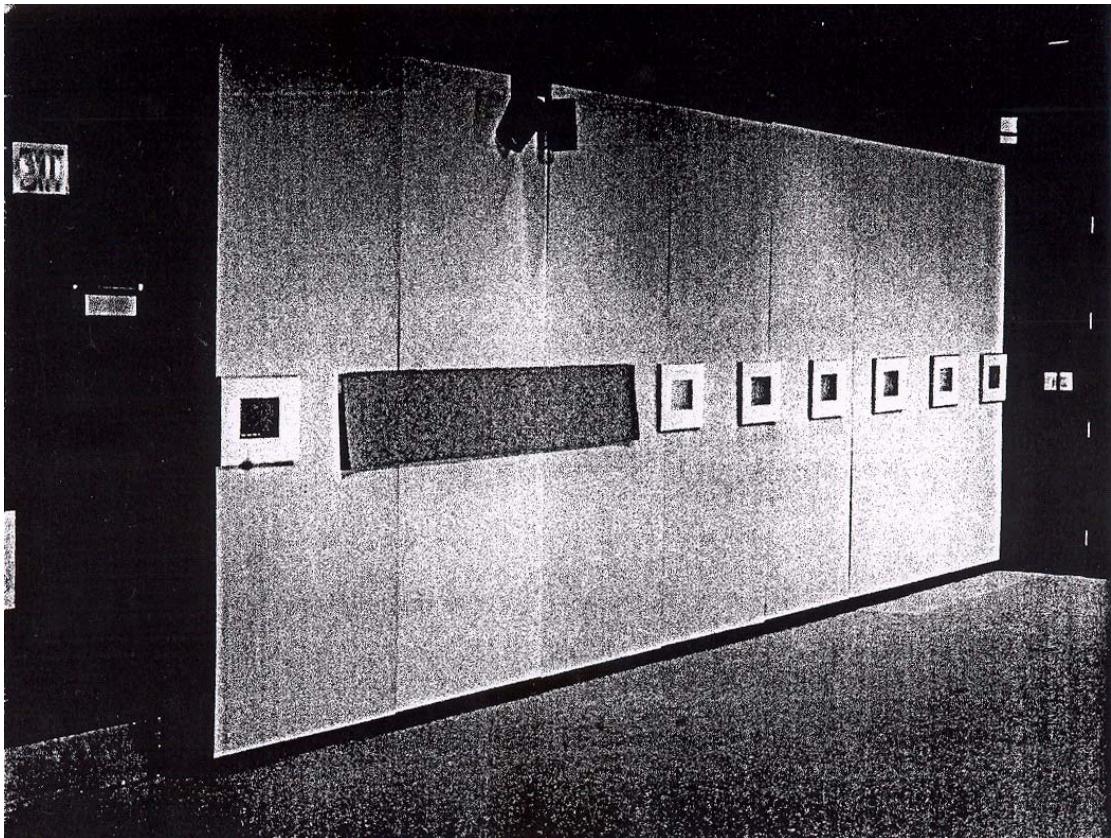


Abb. 28: Installation: Michael Asher, *Vocation/Vacation*, Walter Philips Gallery, Banff Centre School of Fine Arts, 3. – 13. Dezember 1981, Banff.



Abb. 29: Installation: Michael Asher, *The Renaissance Society* at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwände, Vorderansicht.

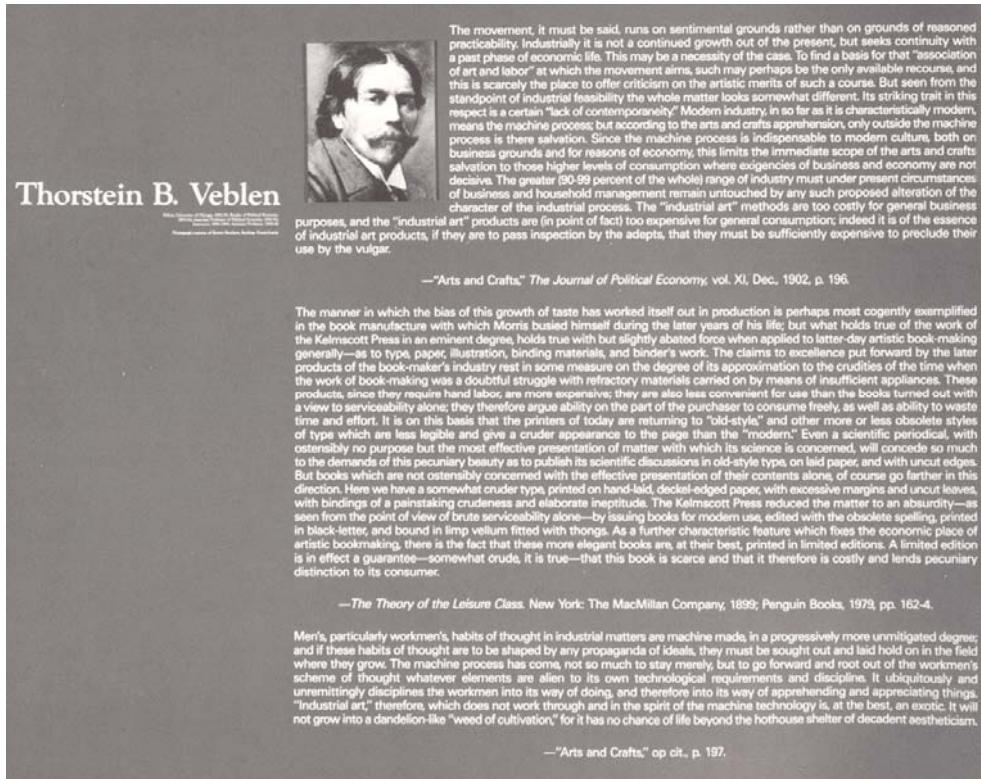


Abb. 30: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwand mit Zitaten von Thorstein B. Veblen.

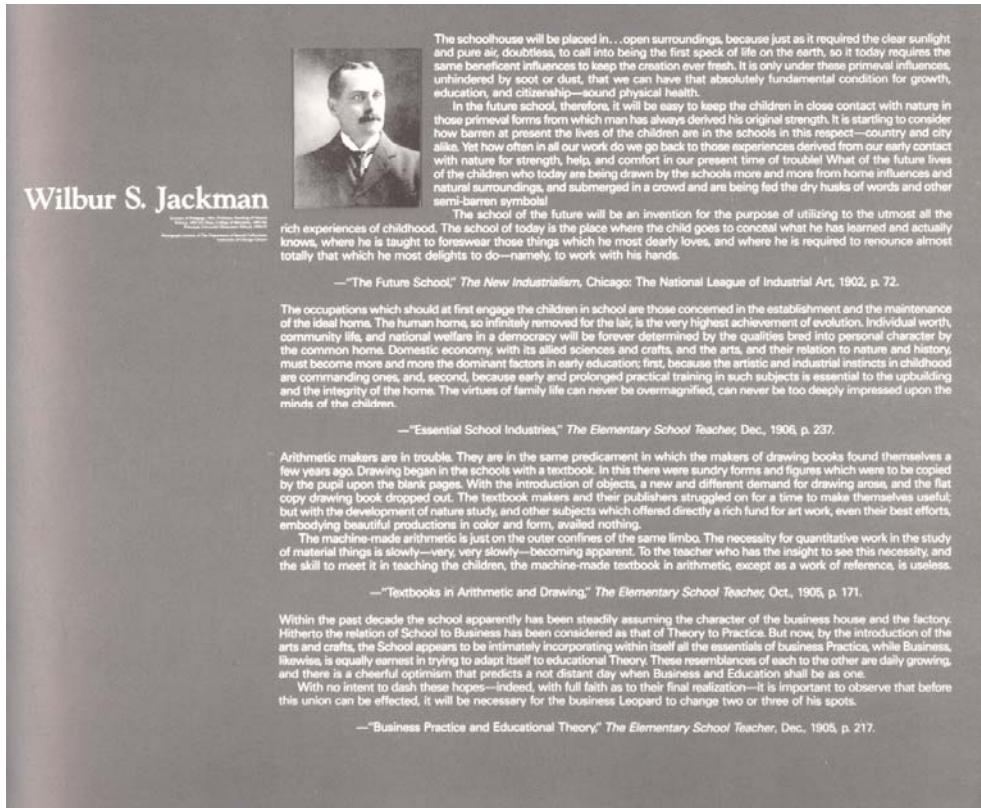


Abb. 31: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwand mit Zitaten von Wilbur S. Jackman.



Abb. 32: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwände, Hinteransicht.

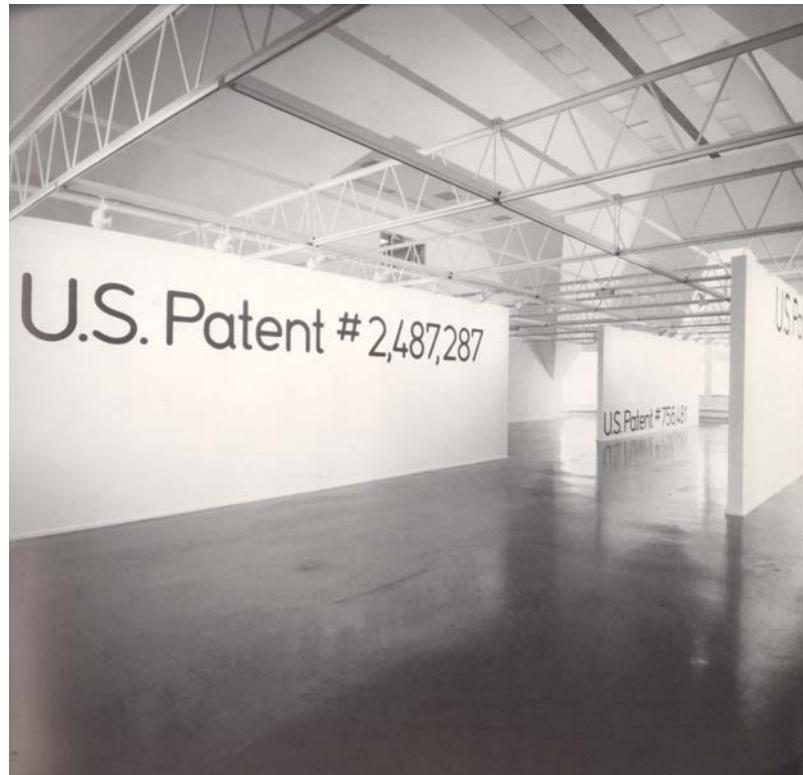


Abb. 33: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwände, Hinteransicht.



Abb. 34: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Stellwand, Hinteransicht.



Abb. 35: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Nische mit bezeichneten Fenstern.



Abb. 36: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: bezeichnetes Fenster.

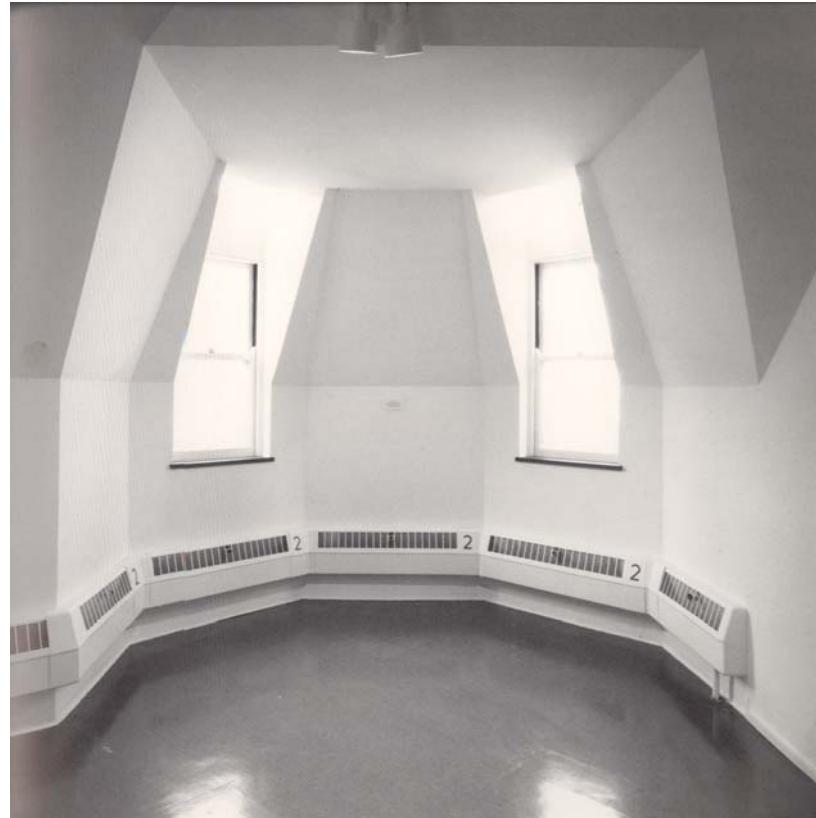


Abb. 37: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: bezeichnete Heizkörper.



Abb. 38: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Nische mit bezeichneten Fensterschlössern



Abb. 39: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: bezeichnetes Fensterschloss.

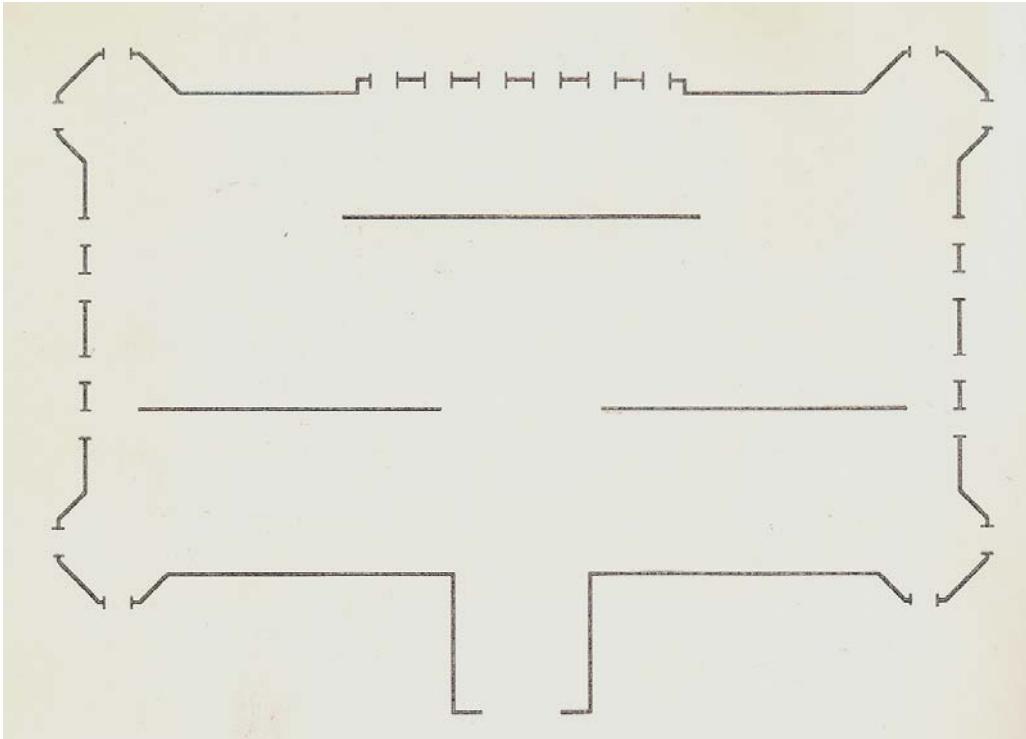


Abb. 40: Grundriss: The Renaissance Society at the University of Chicago.



Abb. 41: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Nische mit Bibliografien in Kunststoffhalterungen.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

John Graham Brooks, A.B.

lecturer in political economics, 1893–97; lecturer, University Extension Division

Articles

- "The Future Problem of Charity and the Unemployed." Paper delivered to the American Academy of Political and Social Science, Philadelphia, 1894.
- "The Consumer's League." *The Consumer's League* of Boston, 1899.
- "Is Commercialism a Disgrace?" *Atlantic Monthly* 93 (Fall 1904): 194–201.
- "The Human Side of Immigration." *Century* 73 (Fall 1907): 633–38.
- "In the Mirror of the Present: John Graham Brooks on the Renaissance of Democracy and Civic Righteousness in the Far West." *Arena* 39 (Fall 1908): 205–13.
- "The Conflict Between Private Monopoly and Good Citizenship." Lecture delivered at the University of California, Berkeley, 1909.
- "The Social Unrest." *Review Outlook* 73 (March 14, 1903): 643; *Atlantic Monthly* 91 (April 1903): 569–72; *Political Science Quarterly*, 18 (June, 1903): 343–45.

Publications

- *The Social Unrest: Studies in Labor and Socialist Movements*. New York: Macmillan Co., 1903.
- *As Others See Us: A Study of Progress in the United States*. New York: Macmillan Co., 1908.
- *The Conflict Between Private Monopoly and Good Citizenship*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1909.
- *An American Citizen*. 1910.
- *American Syndicalism: The I.W.W.* New York: Macmillan Co., 1913. (A considerable part of this volume consists of lectures delivered at the University of California, Berkeley, 1911.)

Abb. 42: Installation: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 21. Januar – 4. März 1990, Chicago, Detail: Bibliografie.



Abb. 43: Cover Ausstellungskatalog: Michael Asher, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1990, Chicago, Detail: Fotografie Chicago, 1906.

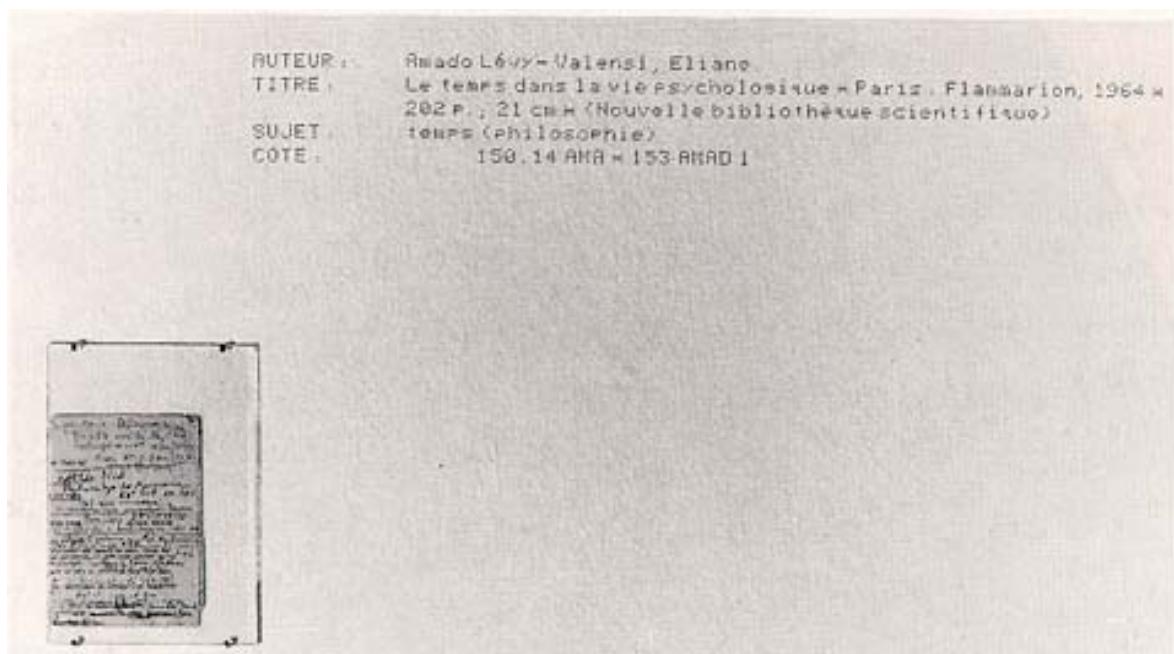


Abb. 44: Installation: Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 9. Juli – 15. September 1991, Paris.

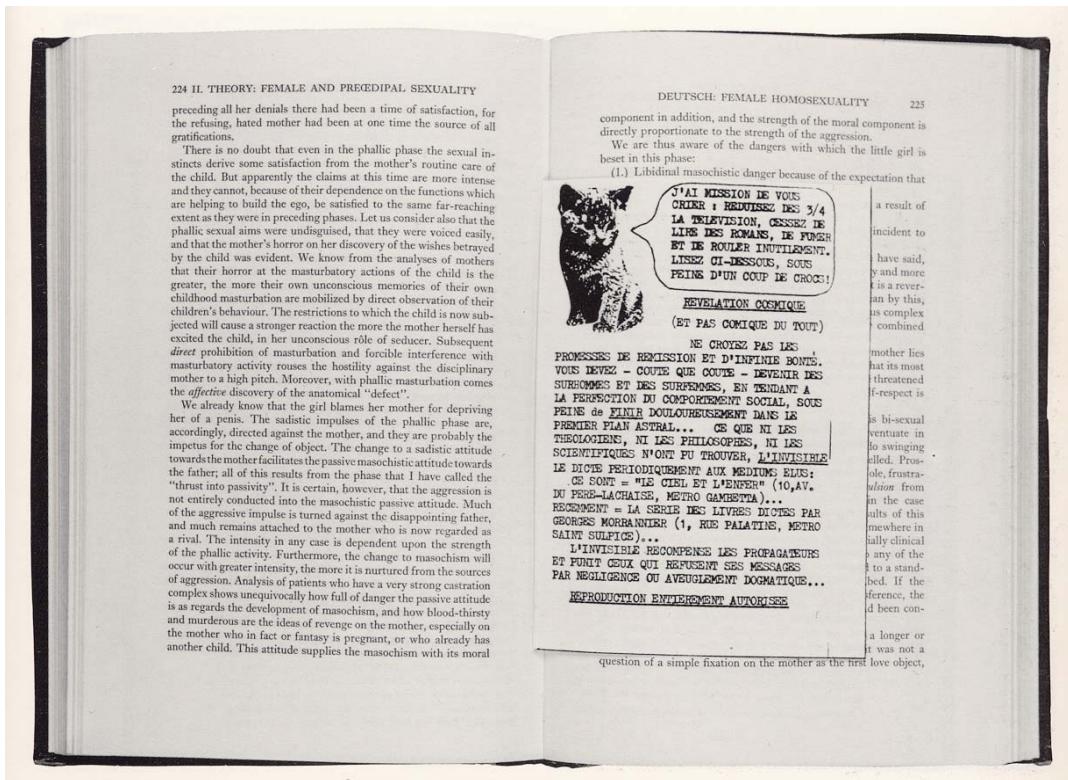
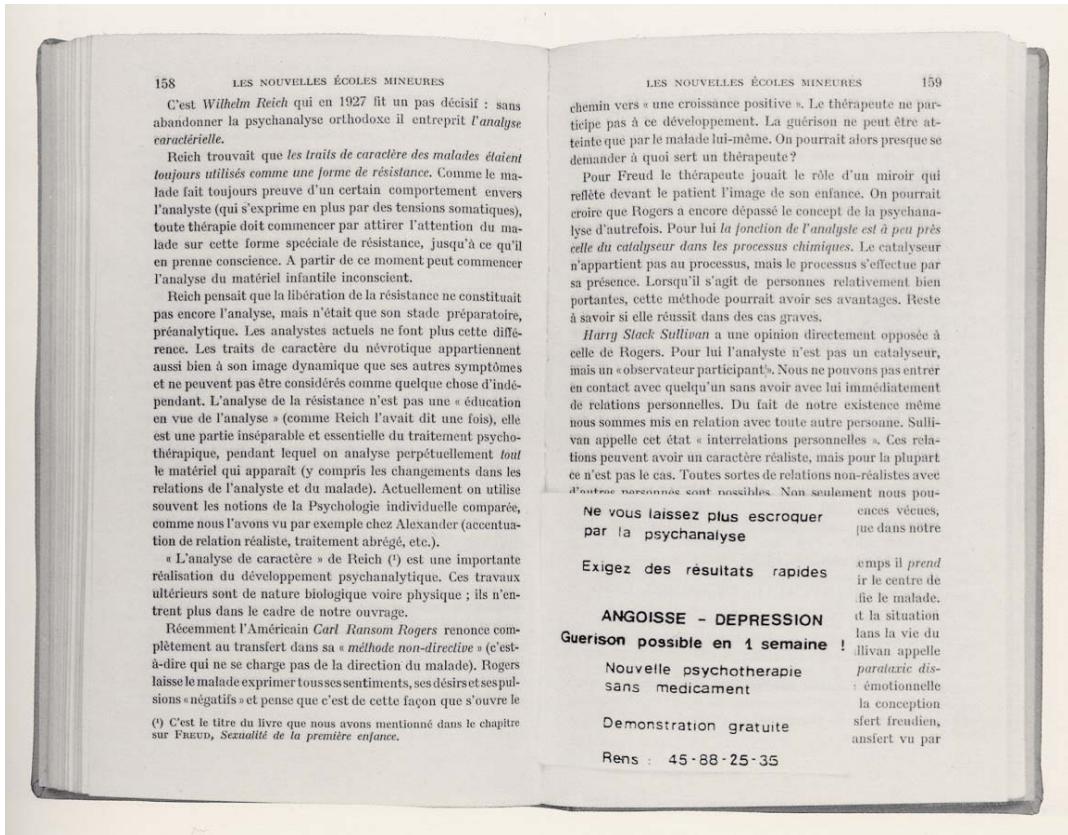


Abb. 45-46: Seitenansicht: Ausstellungskatalog Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991, Paris, Details: Abbildung einer Buchseite mit vorgefundenem Papierobjekt.

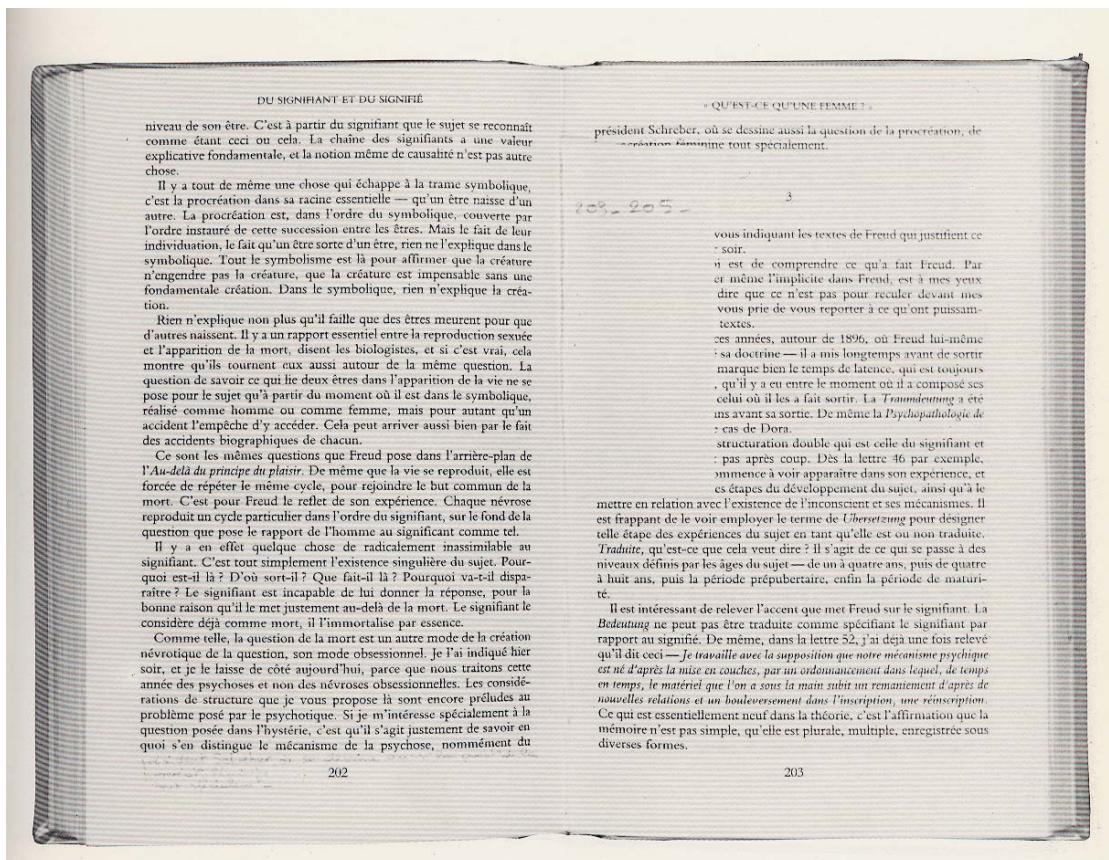
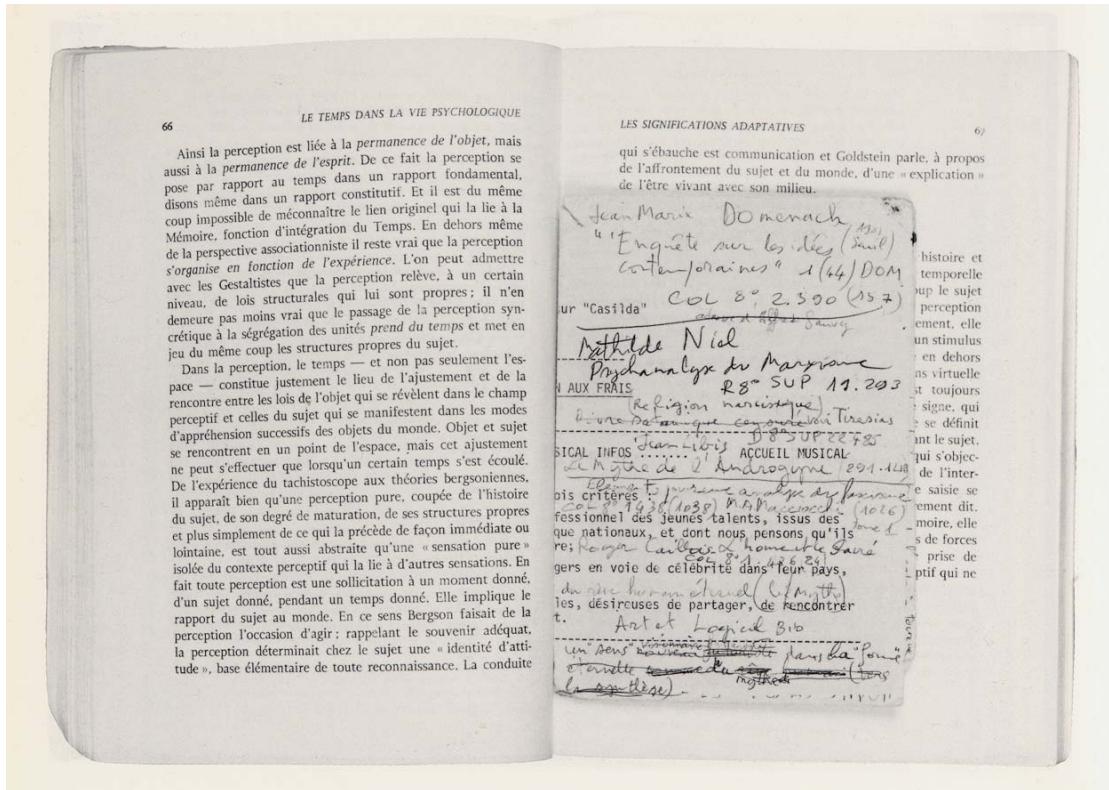
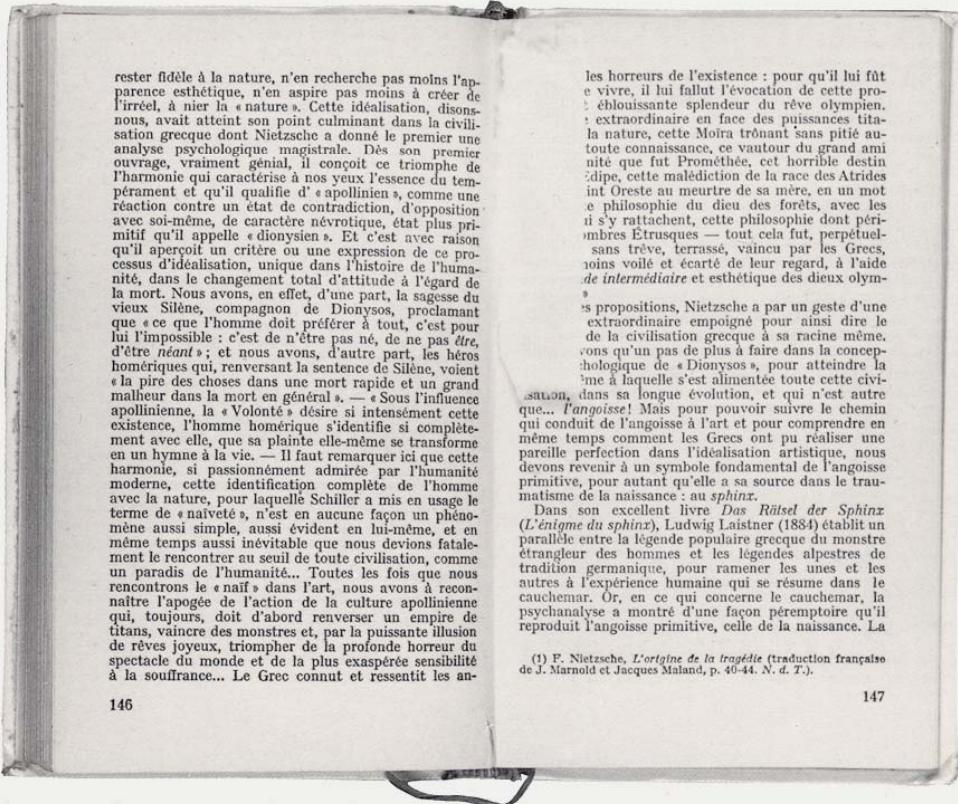


Abb. 47-48: Seitenansicht: Ausstellungskatalog Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991, Paris, Details: Abbildung einer Buchseite mit vorgefundenem Papierobjekt.

153 RANK 1

Rank, Otto

Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale
sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective
Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976



rester fidèle à la nature, n'en recherche pas moins l'apparence esthétique, n'en aspire pas moins à créer de l'irréel, à nier la « nature ». Cette idéalisation, disons-nous, avait atteint son point culminant dans la civilisation grecque dont Nietzsche a donné le premier une analyse psychologique magistrale. Dès son premier ouvrage, vraiment génial, il conçoit ce triomphe de l'harmonie qui caractérise à nos yeux l'essence du tempérament et qu'il qualifie d'« apollinien », comme une réaction contre un état de contradiction, d'opposition avec soi-même, de caractère névrotique, était plus primitif qu'il appelle « dionysien ». Et c'est avec raison qu'il aperçoit un critère où une expression de ce processus d'idéalisation, unique dans l'histoire de l'humanité, dans le changement total d'attitude à l'égard de la mort. Nous avons, en effet, d'une part, la sagesse du vieux Silène, compagnon de Dionysos, proclamant que « ce que l'homme doit préférer à tout, c'est pour lui l'impossible : c'est de ne pas né, de ne pas être, d'être néant » ; et nous avons, d'autre part, les héros homériques qui, renversant la sentance de Silène, voient « la pire des choses dans une mort rapide et un grand malheur dans la mort en général ». — « Sous l'influence apollinienne, la « Volonté » désire si intensément cette existence, l'homme homérique s'identifie si complètement avec elle, que sa plainte elle-même se transforme en un hymne à la vie. — Il faut remarquer ici que cette harmonie, si passionnément admirée par l'humanité moderne, cette identification complète de l'homme avec la nature, pour laquelle Schiller a mis en usage le terme de « naïveté », n'est en aucune façon un phénomène aussi simple, aussi évident en lui-même, et en même temps aussi inévitable que nous devions fatidiquement le rencontrer au seuil de toute civilisation, comme un paradis de l'humanité... Toutes les fois que nous rencontrons le « naïf » dans l'art, nous avons à reconnaître l'apogée de l'action de la culture apollinienne qui, toujours, doit d'abord renverser un empire de titans, vaincre des monstres et, par la puissante illusion de rêves joyeux, triompher de la profonde horreur du spectacle du monde et de la plus exaspérée sensibilité à la souffrance... Le Grec connaît et ressentit les an-

les horreurs de l'existence : pour qu'il lui fût à vivre, il lui fallut l'évocation de cette proéminante splendeur du rêve olympien, extraordinaire en face des puissances titanaïques, cette Moïra trônant sans pitié au tout connaître, ce vautour du grand ami nité que fut Prométhée, cet horrible destin d'Edipe, cette malédiction de la race des Atrides int' Oreste au meurtre de sa mère, en un mot la philosophie du dieu des forêts, avec les liens qui l'attachent, cette philosophie dont périodes Étrusques — tout cela fut, perpetuellement voilé et écarté de leur regard, à l'aide de *intermédiaire* et esthétique des dieux olympiques.

« Propositions, Nietzsche a par un geste d'une extraordinaire empoignade pour ainsi dire le de la civilisation grecque à sa racine même, sans qu'un pas de plus à faire dans la conception philosophique de « Dionysos », pour atteindre la forme à laquelle s'est alimentée toute cette civilisation, dans sa longue évolution, et qui n'est autre que... l'angoisse ! Mais pour pouvoir suivre le chemin qui conduit de l'angoisse à l'art et pour comprendre en même temps comment les Grecs ont pu réaliser une pareille perfection dans l'idéalisation artistique, nous devons revenir à un symbole fondamental de l'angoisse primitive, pour autant qu'elle a sa source dans le traumatisme de la naissance : au sphinx.

Dans son excellent livre *Das Rätsel der Sphinx* (*L'éénigme du sphinx*), Ludwig Lüstner (1884) établit un parallèle entre la légende populaire grecque du monstre étrangleur des hommes et les légendes alpestres de tradition germanique, pour ramener les unes et les autres à l'expérience humaine qui se résume dans le cauchemar. Or, en ce qui concerne le cauchemar, la psychanalyse a montré d'une façon préemptoire qu'il reproduit l'angoisse primitive, celle de la naissance. La

(1) F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie* (traduction française de J. Marnold et Jacques Maland, p. 46-44. N. d. T.).

Abb. 49: Seitenansicht: Ausstellungskatalog Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991, Paris.

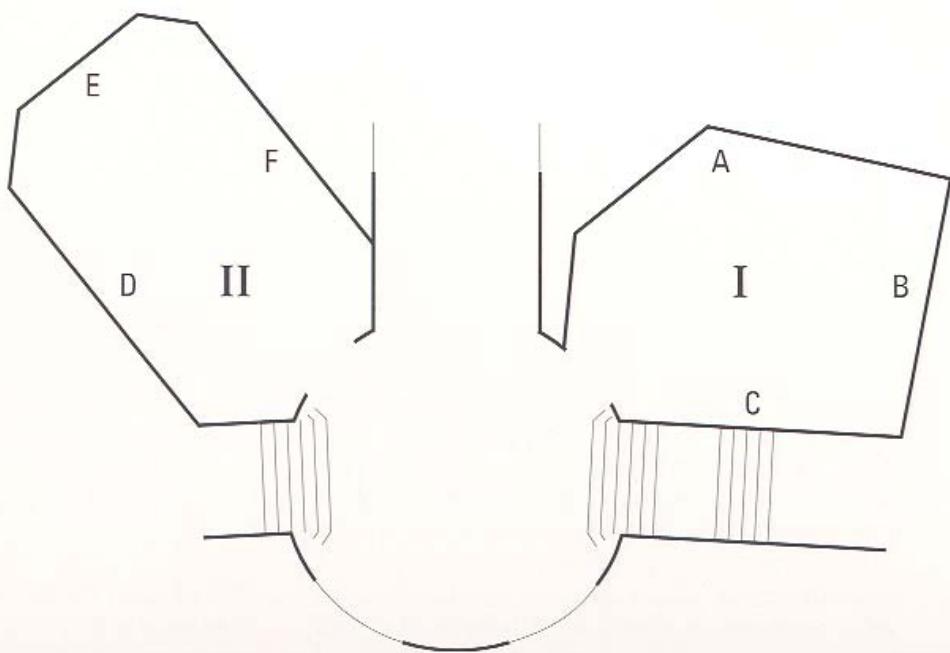


Abb. 50: Installation: Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 9. Juli – 15. September 1991, Paris, Detail: Lesezeichen, Vorderansicht.

153 FREU 2	175	
153 FREU 2	27	
153 FREU 2	45	
153 JUNG 1	529	BRIEFE II
153 JUNG 1	205	BRIEFE III
153 JUNG 1	35	
153 JUNG 1	227	
153 JUNG 1	113	
153 JUNG 1	195	
153 LACA 1	241	II
153 LACA 1	163, 203, 221, 243	III
153 LACA 2	169	
153 LACA 2	35	
153 LAGA 1	239	
153 NACH 1	75	
153 RANK 1	147	
153 RANK 1	217	
153 REIC 2	61	
153 REIC 2	page de garde	
153 REIK 1	41	
153 REIK 1	393	
153 REIK 1	243	
153 REIK 2	155	
153.2 DUM	75	
153.2 LAI	85	
153.2 PSY	333	Vol. II
153.2 PSY	155	Vol. XXXV
153.2 VAL	101	
153.4 VAN	61	
153.4 BEI	29	
153.4 FOC	85	
153.4 FOR	125	
153.4 HAS	page de garde	
153.4 LEM	187	
153.4 LIT	13	
153.4 MAR	17	

Abb. 51: Installation: Michael Asher, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 9. Juli – 15. September 1991, Paris, Detail: Lesezeichen, Hinteransicht.

Plan of the exhibition rooms



Room I	wall A	Horta chronology
	wall B	Archives
	wall C	Mulholland chronology
Room II	wall D	Horta newspaper reproductions Filmreview transcriptions
	wall E	Our Diamond Notebook
	wall F	Mulholland newspaper reproductions Filmreview transcriptions
Translations	Room I	wall A-B-C
	Room II	wall D-E-F

Abb. 52: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Grundriss mit Legende.



Abb. 53: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Einblick in Raum I.

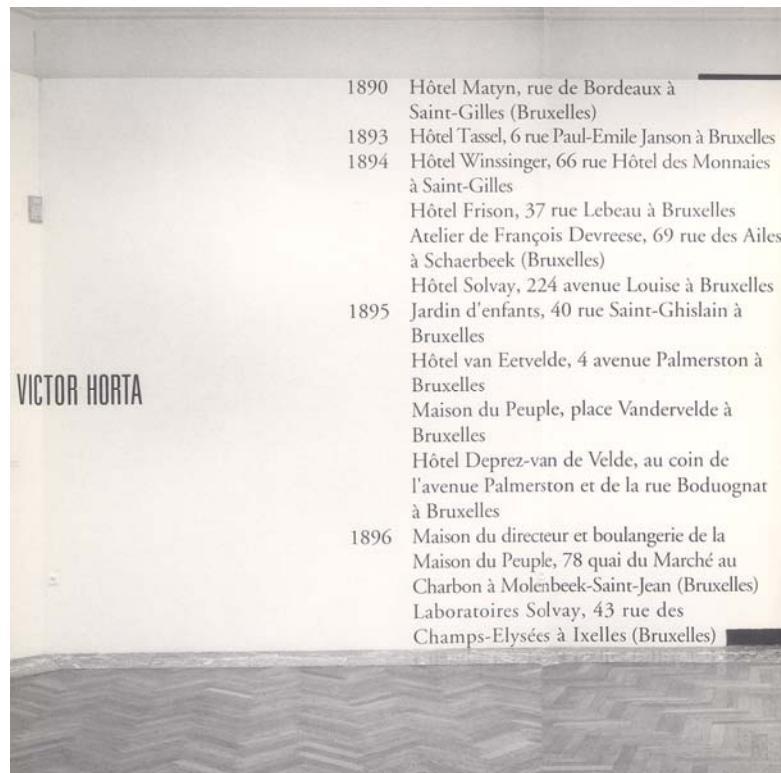


Abb. 54: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum I, Chronologie Victor Horta.

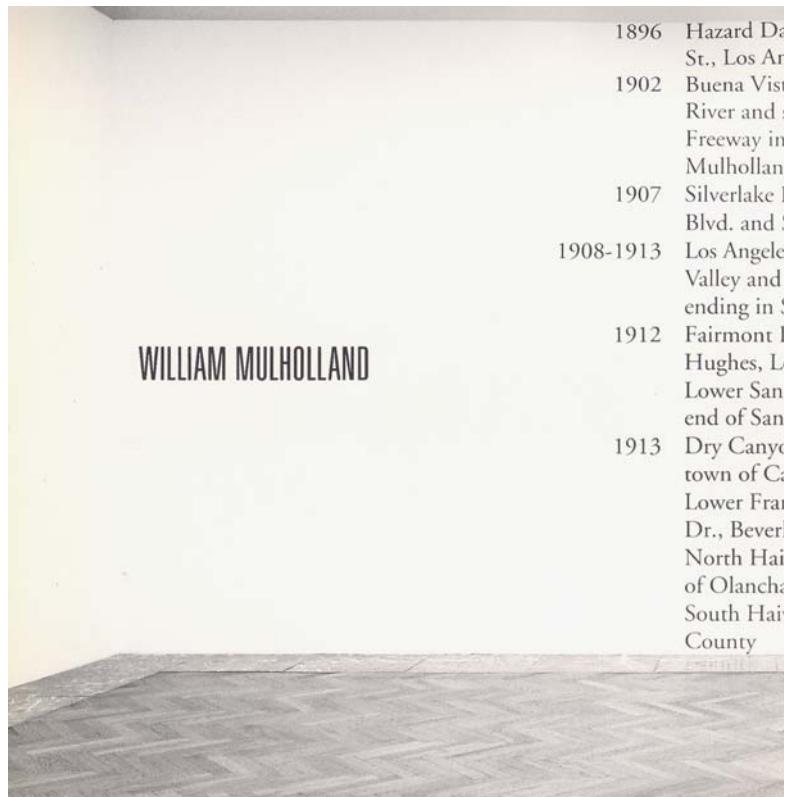


Abb. 55: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum I, Chronologie William Mulholland.



Abb. 56: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum I, Abbildungen.

Musée Horta
23-25, Rue Américaine
Sint-Gillis

Ce bâtiment était à l'origine la maison et l'atelier que Horta avait conçus pour lui-même. Devenu un musée, il a conservé cette structure mais détient aussi les archives de la plupart de ses écrits.
(Photo: Ch. Bastin & J. Evarard)

Hortamuseum
Amerikastraat 23-25
Sint-Gillis

Dit gebouw was oorspronkelijk zijn door hemzelf ontworpen huis en bureau. Het is niet alleen een museum waarbij deze structuur behouden bleef maar het bevat ook een archief met de meeste van zijn geschriften.
(Foto: Ch. Bastin & J. Evarard)



Abb. 57: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum I, Abbildung Musée Horta, Brüssel (Archiv von Victor Horta) inkl. Wandtext.



Département de l'Eau et de l'Energie, Los Angeles
111 North Hope Street
Los Angeles California

Le département des documents historiques, dans le bâtiment D.W.P., conserve les écrits de William Mulholland qui se rapportent au travail qu'il effectua pour le Département de l'Eau et de l'Energie (D.W.P.)
(Photo: D.W.P.)

Los Angeles Department of Water and Power
111 North Hope Street
Los Angeles, California

Het departement van historische documenten in het D.W.P. gebouw bewaart de verzameling geschriften van William Mulholland, die verband houden met het werk dat hij voor het "Département van Water en Energie" (D.W.P.), deed.
(Foto: D.W.P.)

Abb. 58: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum I, Abbildung Department of Water and Power, Los Angeles (Archiv von William Mulholland) inkl. Wandtext.



Abb. 59: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Einblick in Raum II.



Abb. 60: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsberichte zu Victor Horta.



Abb. 61: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsberichte zu Victor Horta (links), Filmstills und –rezension von *Eline Vere* (Harry Kümel, 1991) (rechts).

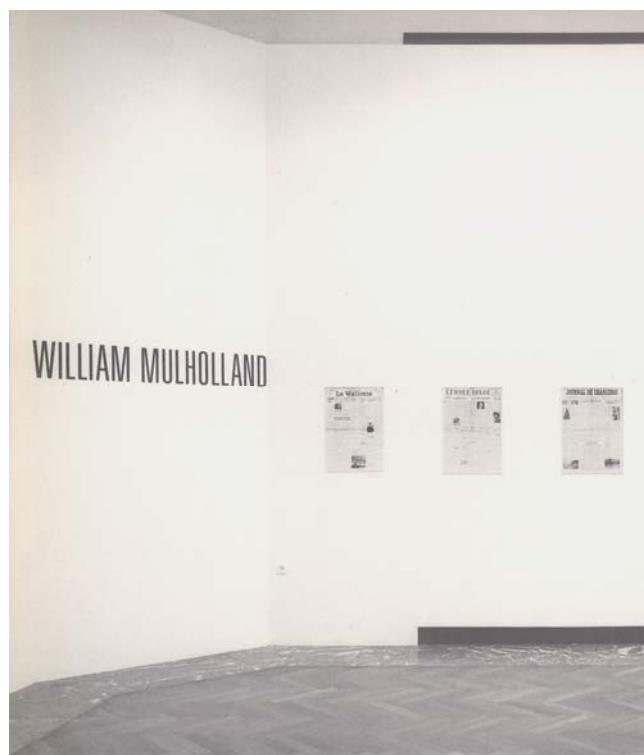


Abb. 62: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsberichte zu William Mulholland.



Abb. 63: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsberichte zu William Mulholland.



Abb. 64: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsbericht zu Victor Horta



Abb. 65: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Zeitungsbericht zu William Mulholland



Abb. 66-67: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Filmstills: *Eline Vere* (Harry Kümel, 1991).

Abb. 68: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel. Detail: Raum II. Rezension: *Eline Ver* (Harry Kümel 1991).



Abb. 69: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Filmstill: *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

Los Angeles Free Press September 27, 1974 2

Abb. 70 : Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Rezension: *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

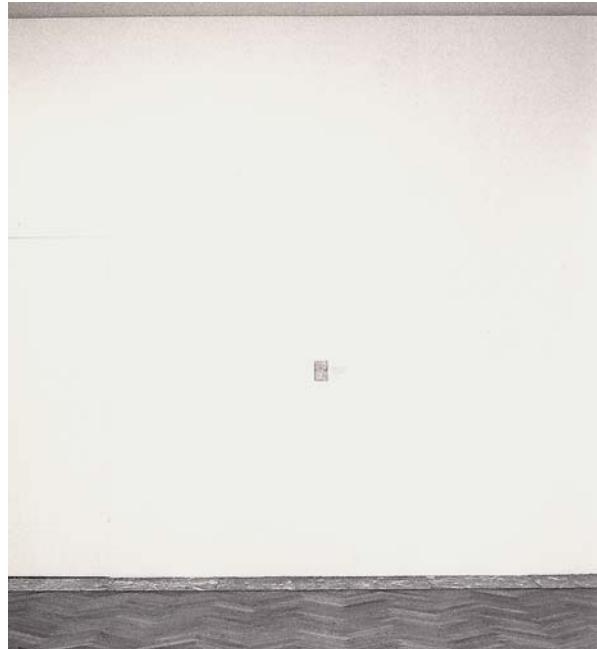


Abb. 71: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Notiz von Victor Horta.

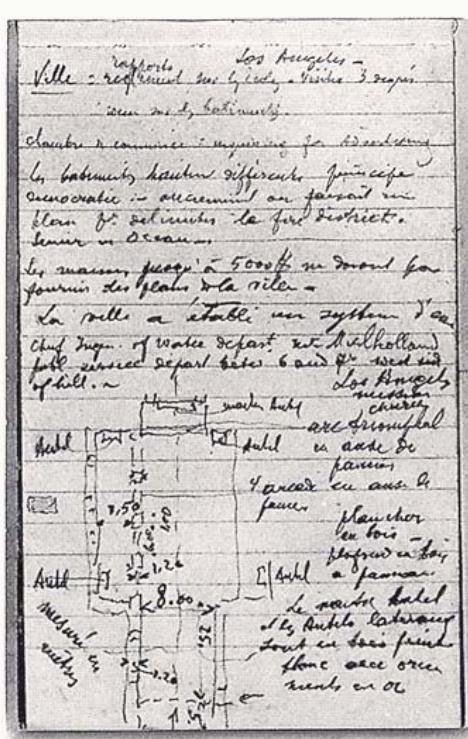


Abb. 72: Installation: Michael Asher, Palais des Beaux-Arts, 18. September – 8. November 1992, Brüssel, Detail: Raum II, Notiz von Victor Horta inkl. Wandtext.

Reproduction de "Our Diamond Notebook", p. 46. Ce carnet de notes a été rédigé par Horta au cours de ses voyages de San Francisco à Los Angeles en octobre 1918. (Horta mentionne Mulholland)
Musée Horta, Bruxelles.

Reproductie uit "Our Diamond Notebook" p. 46. Dit notaboekje werd door Victor Horta bijgehouden op zijn reizen van San Francisco naar Los Angeles in oktober 1918. (Horta vermeldt Mulholland)
Hortamuseum, Brussel.



Abb. 73: Installation: Michael Asher, Kunsthalle Bern, 17. Oktober – 29. November 1992, Bern.



Abb. 74: Installation: Michael Asher, Kunsthalle Bern, 17. Oktober – 29. November 1992, Bern.



Abb. 75-77: Installation: Michael Asher, Kunstraum Wien, 31. Oktober – 22. Dezember 1996, Wien.

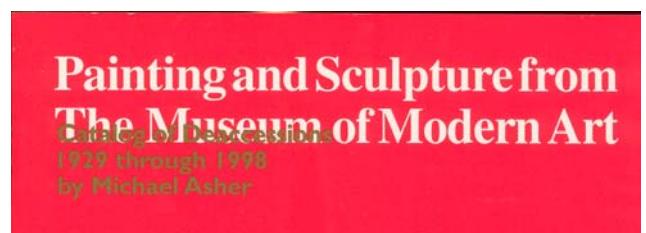
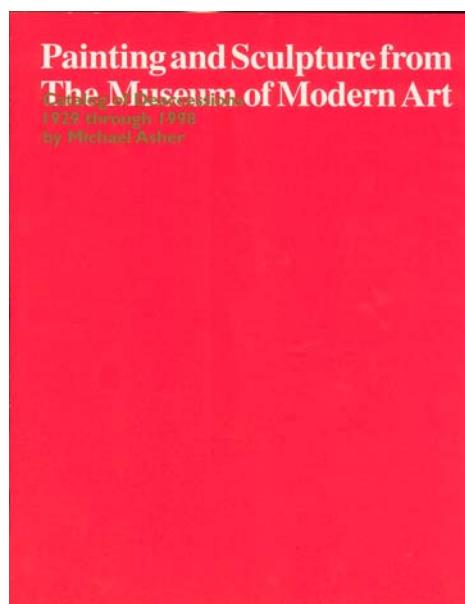


Abb. 78-79: Cover und Detail: „Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. Catalog of Deaccessions 1929 through 1998 by Michael Asher”, Michael Asher, *The Museum as Muse: Artist Reflect*. The Museum of Modern Art, 14. März - 1. Juni 1999, New York.

CATALOG

AFRO (Afro Basaldella).	RECLINING FIGURE. 1954. Oil on canvas, 39 1/4 x 59". 602.59	BLUMENSCHIN, Ernest Leonard.
APPEL, Karel.	TWO PERSONAGES ON A WHITE BACKGROUND. 1959. Oil on canvas, 16 5/8 x 13". 672.71	JURY FOR TRIAL OF A SHEPHERDER FOR MURDER. 1936. Oil on canvas, 46 1/4 x 30". 300.38
ARP, Jean.	RELIEF. (1934 or 1935). Painted wood relief, 19 3/4 x 19 3/4". 81.36	BOMBOIS, Camille.
AVERY, Milton.	GIRL READING BY A LAKE. 1944. Oil on canvas board, 21 7/8 x 30 1/8". 805.63	LE MOULIN. (n.d.). Oil on canvas, 18 1/4 x 21 5/8". 2.47
BACON, Francis.	PORTRAIT OF A MAN. 1954. Oil on canvas, 60 1/4 x 46 1/8". 497.70	BONNARD, Pierre.
BALLA, Giacomo.		CHILDREN PLAYING WITH A GOAT. (c. 1899). Oil on canvas, 66 1/8 x 51 1/8". 702.71
A. SPRING. (c. 1916). Oil on canvas.		LUNCHEON. (c. 1927). Oil on canvas, 16 1/4 x 24 1/2". 453.37
B. ABSTRACT COMPOSITION. Distemper on canvas, 32 x 26 3/8". 357.60. A-B		BOURGEOIS, Louise.
BALTHUS (Baltusz Klossowski de Rola).	GIRL WITH GREEN AND RED JACKET. 1939. Oil on canvas, 36 1/4 x 35 5/8". 849.78	QUARANTANIA, I. 1948. Painted bronze (cast 1982) with painted stainless steel base (1948-53), 6' 9 1/4" x 27" x 27". 248.83
LA LEÇON DE GUITARE. 1934. Oil on canvas, 63 7/8 x 55 1/8". 461.78		BRAQUE, Georges.
BAZIOTES, William.	MASQUERADE: STILL LIFE. 1947. Oil on canvas, 36 x 48 1/8". 767.69	OVAL STILL LIFE (LE VIOLIN). 1914. Oil on canvas, 36 3/8 x 25 3/4". 210.35
BECKMANN, Max.	CAFE. 1944. Oil on canvas, 26 x 27 3/4". 556.56	BEACH AT DIEPPE. 1928. Oil on canvas, 10 3/4 x 18 1/8". 272.39
STILL LIFE WITH CANDLES. 1949. Oil on canvas, 35 x 55 7/8". 2.50		LE JOURNAL. 1929. Oil on canvas, 9 3/4 x 16 1/2". 139.34
BELL, Larry.	GLASS SCULPTURE. 1966. Silvered glass and metal, 18 1/4 x 18 1/4 x 18 1/4". 727.66	THE CLAY PIPE. 1931. Oil on canvas, 10 3/4 x 13 3/4". 138.34
BELLING, Rudolf.	THE BOXER, MAX SCHMELLING. 1929. 21 1/2" h., including bronze base, 1/4 x 8 3/4", on marble base 3 1/8 x 10". 1.30	UNDER THE AWNING. 1948. Oil on canvas, 51 x 35 1/8". 227.62
BENTON, Thomas Hart.	COTTON TOWN. Tempera on composition board, 27 3/8 x 20 3/4". 210.37	BRAUNER, Victor.
GEORGIA COTTON PICKERS. 1931. Oil on composition board, 11 1/2 x 15". 239.54		PAINTING. (n.d.). Encaustic on composition board, 25 1/2 x 31 7/8". 41.52
BÉRARD, Christian.	THE BUTCHER'S CHILDREN. 1940. Oil on composition board, 21 1/2 x 18 1/8". 10.56	BRODIE, Gandy.
BERMÚDEZ, Cundo.	GIRL IN PINK ROBE. 1940. Oil on cardboard, 19 7/8 x 19". 610.43	PRECARIOUS KNIFE. Oil on canvas, 27 1/2 x 23 5/8". 3.57
		BROWN, Joan.
		THINGS. 1959. Oil on canvas, 73 3/4 x 69 1/2". 3.60
		BUFFET, Bernard.
		SELF-PORTRAIT. 1948. Oil on canvas, 82 1/4 x 40 5/8". 131.51
		THE ARTIST'S KITCHEN IN PROVENCE. 1953. Oil on canvas, 63 3/4 x 51 1/8". 808.63
		CALCAGNO, Lawrence.
		FROZEN RIVER. 1960. Oil on canvas, 52 1/8 x 48 1/8". 111.61
		CALDER, Alexander.
		MOBILE. (n.d.). Metal, twine, and wood, dimensions variable. 145.34
		WHALE. 1937. Sheet steel, 78" h., at base 65 x 48". 319.50
		(UNTITLED). (n.d.). Stabile of painted sheet metal with rhinestone, 14 1/8 x 12 1/8 x 7 1/8". 1006.65
		CANADÉ, Vincent.
		LANDSCAPE. (n.d.). Oil, 18 x 22". 176.35
		CARO, Anthony.
		AWAY. 1966. Painted steel, overall: 40 1/2 x 36 5/8 x 207 1/8". 23.68
		ASHER

Abb. 80: Seitenansicht: „Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. Catalog of Deaccessions 1929 through 1998 by Michael Asher“, Michael Asher, *The Museum as Muse: Artist Reflect*. The Museum of Modern Art, 14. März – 1. Juni 1999, New York.

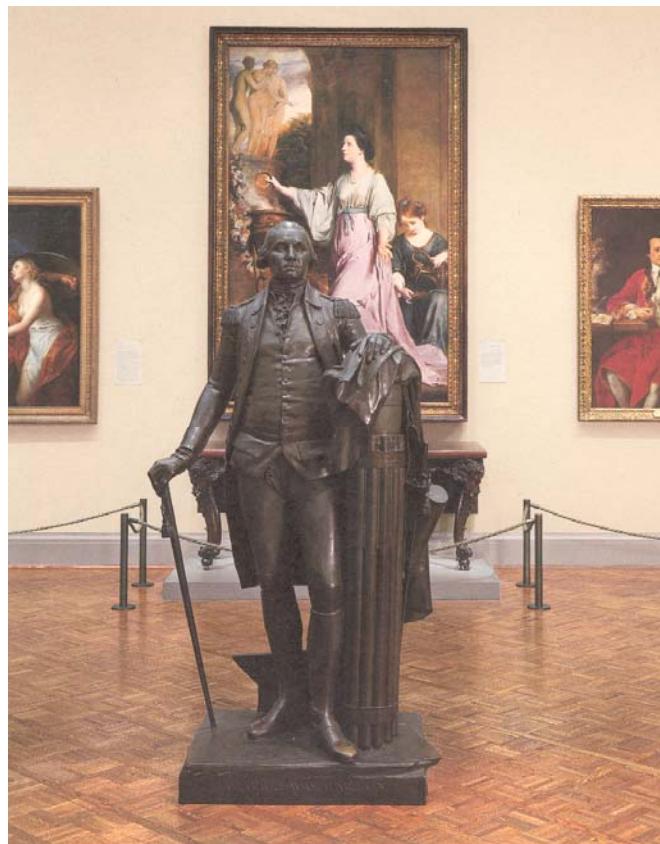


Abb. 81: Installation, Michael Asher, *focus: Michael Asher*, The Art Institute of Chicago, 29. September – 1. Januar 1999, Chicago.



Abb. 82: Installation, Michael Asher, *focus: Michael Asher*, The Art Institute of Chicago, 29. September – 1. Januar 1999, Chicago, Detail: Dokumentation im Ryerson Reading Room der Bibliothek des Art Institutes.

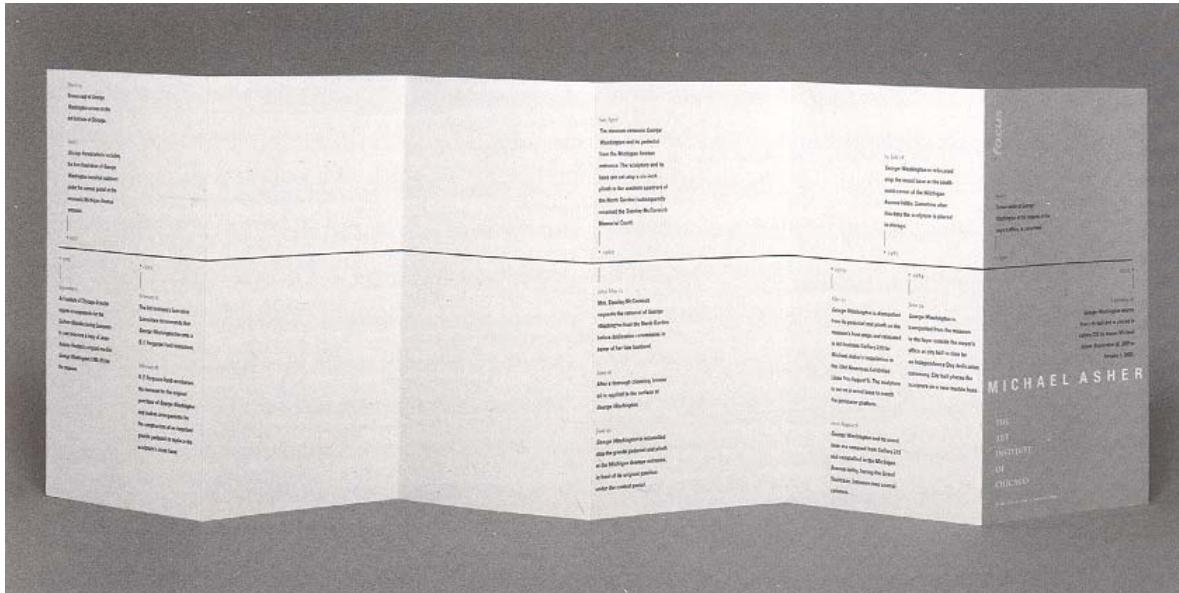


Abb. 83: Installation, Michael Asher, *focus: Michael Asher*, The Art Institute of Chicago, 29. September – 1. Januar 1999, Chicago, Detail: Informationsfolder.



Abb. 84: Fotografie: Aufstellung Bronzeabguss der Statue von Jean-Antoine Houdon, *George Washington* 1788, in der Lobby des Art Institutes an der Michigan Avenue, August 1979.



Abb. 85: Fotografie: Bronzeabguss der Statue von Jean-Antoine Houdon, *George Washington*, 1788, vor dem Transport zur City Hall of Chicago vor dem Lastenaufzug des Art Institute of Chicago, Juni 1984.

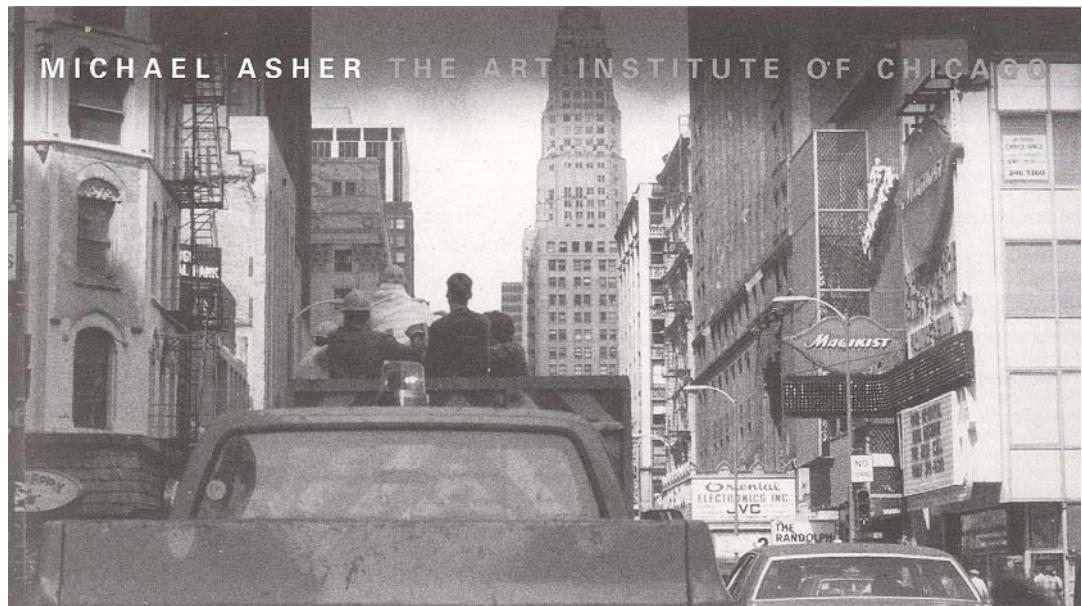


Abb. 86: Einladungskarte zur Ausstellung *focus: Michael Asher, The Art Institute of Chicago*, 29. September – 1. Januar 1999, Chicago.

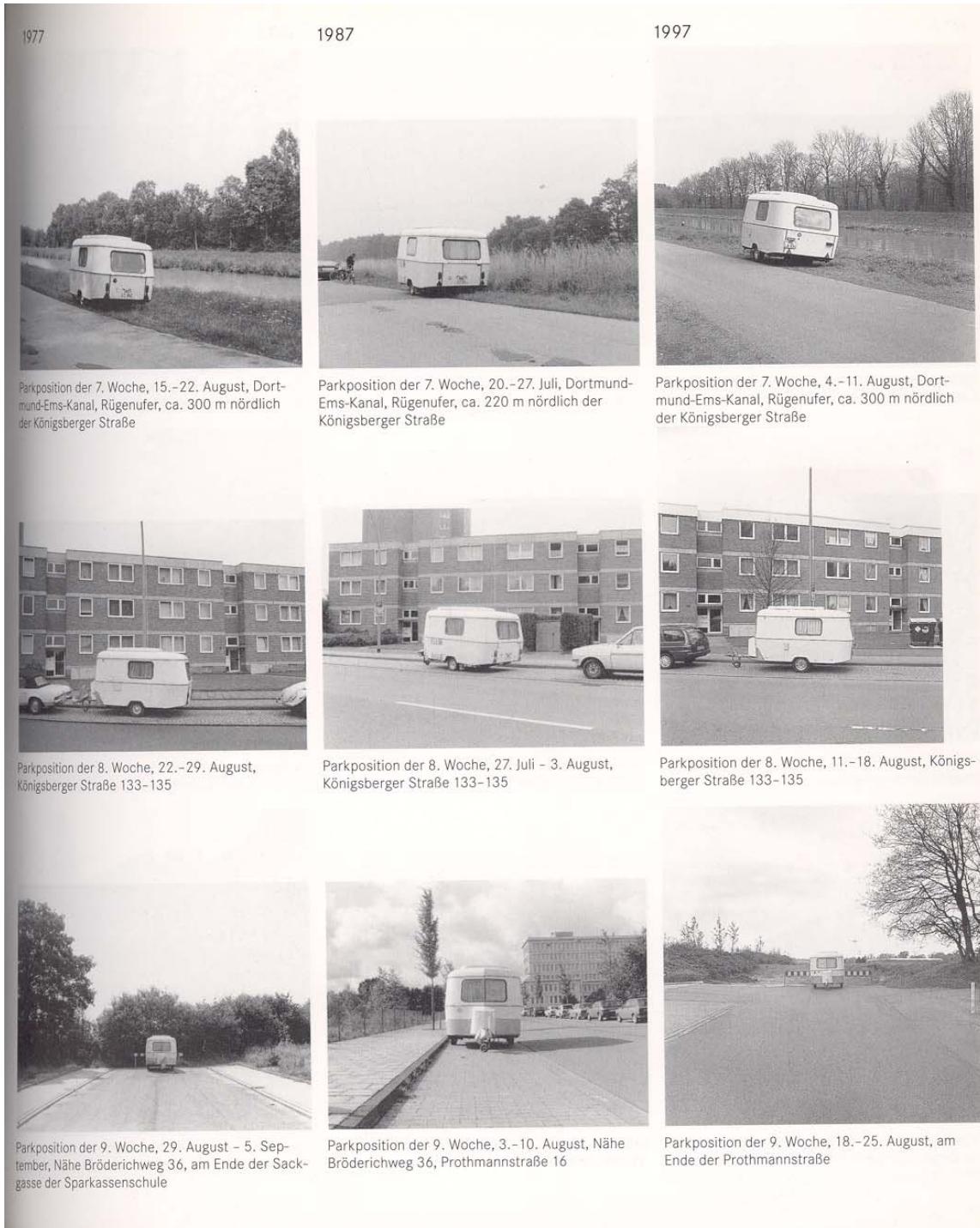


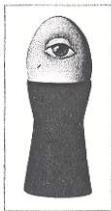
Abb. 87: Installationen, Michael Asher, *Skulptur*, 3. Juli – 13. November 1977; *Skulptur*, 14. Juni – 4. Oktober 1987; *Skulptur Projekte in Münster 1997*, 22. Juni - 28. September 1997, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.



Abb. 88: Installationen, Michael Asher, *Skulptur*, 3. Juli – 13. November 1977; *Skulptur*, 14. Juni – 4. Oktober 1987; *Skulptur Projekte in Münster 1997*, 22. Juni - 28. September 1997, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

Dokumente

THE EGG AND THE EYE 5814 Wilshire Boulevard Los Angeles, California 90036 Phone 939-2141



May 22, 1966

FLUXUS
P.O. BOX 180
NEW YORK, N.Y. 10013

Dear Mr. Maciunas,

I delayed writing to you for a few days hoping that your new price list would arrive. Since it hasn't, I decided to wait no longer because I am anxious to receive some of these items. I want to explain the enclosed order.

Since I have seen the FLUXKIT and feel certain that we can sell at least one that is what I ordered for the time being. When it arrives, I shall show it to Betty Factor with whom I am doing this show and if she feels that we can sell more, we shall order more immediately. Although I have not seen them, the same pertains to the FLUX-YEAR BOOK and Bob Watt's box of small rocks. Because of the price of the George Brecht Flags and the ^{large} Rock Boxes of Bob's, we are hesitant to order either without having seen them.

We have a friend residing in New York whom we would like to send over to the FLUXSHOP to look at the last named objects. She is aware of the market in L.A. and we feel that she could advise us about the purchase of those particular items and, perhaps, of some others that I might be aware of after I receive the Price List. Does this meet with your approval?

I would appreciate it if you would send the checked items and the bill (addressed to The Egg and The Eye) to me at my home address where we are storing the items until October when we shall have the show. My address: 12921 Marlboro, L.A. 90049.

Thank you very much,

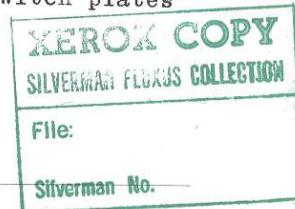
Betty M. Asher
Mrs. Leonard M. Asher



Dokument 1: Brief von Betty Asher an George Maciunas vom 22. Mai 1966.
Quelle: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.

Now that we approach the opening date of our exhibition at The Egg and The Eye, there are a few things I would like to ask. You had mentioned that the George Brecht cards (of which we have 10 decks) would have new labels which you would send when they were ready. In addition, we would like one copy of the Fluxus 2 1966 Anthology if it has been completed. We would take orders if there are requests for additional copies. If we could have that on the 2 month consignment basis that would work out very well. Also, if the Claes Oldenburg rubber dinner setting, in suitcase has been produced, we would like to have one of those also on consignment. We would be interested in one of the Oldenburg destruction kits and the theatre kit, too if it is available. I mentioned the dinner setting first simply because I thought it might be more readily saleable.

Could we also have 10 of Robert Watts' light switch plates with fingerprint?



Dear Mr. Maciunas,

Enclosed please find check for one hundred sixty dollars (\$160.00) for the following items:

1 Fluxkit	\$ 100.00
1 Fluxus I Yearbook	10.00
10 Brecht decks of cards	50.00
	\$ 160.00

In addition to these items, I would appreciate it if you would send three more Fluxus I Yearbooks. I would also like to have two copies of Fluxus 2 1966 Anthology when they are available.

I don't know what to say about the Grinder Fluxchess and the Endless box which you sent on approval because as you stated in your letter it is your policy to allow one to keep such items for two months. Since our exhibition does not take place until October, it will be well into the fifth month before it closes. We would be happy to keep them on consignment but we shall return them if you feel this is too long for us to keep them.

Thank you very much.

Betty Asher

Mrs. Leonard M. Asher

June 24, 66.

Zusammenfassung: „Michael Asher – Werke 1979-2007“

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Werk des amerikanischen Künstlers Michael Asher, der neben Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke zu den Begründern der institutionskritischen Kunst in den späten 1960er Jahren zählt. Ashers Kunst verbindet Fragen der Ortsspezifität und des Betrachterbezugs in der Minimal Art mit der logisch-analytischen Vorgehensweise und dem dokumentarischen Charakter der Konzeptkunst. Seine Arbeiten der 1970er Jahre sind durch materielle Eingriffe der Reduktion und Relokation in Museums- und Galerieräumen gekennzeichnet, welche die Dekonstruktion der vermeintlichen Neutralität von Ausstellungsarchitektur und das Offenlegen der impliziten physischen, ökonomischen und ideologischen Bedingungen der Produktion und Präsentation von Kunst zum Ziel haben. In der vom Nova Scotia College of Art and Design herausgegebenen Publikation „Writings 1973-1983 on Works 1969-1979“ beschreibt Asher in enger Zusammenarbeit mit dem Kunstkritiker Benjamin H.D. Buchloh seine Werke bis 1979. Die Diplomarbeit schließt an dieser Stelle an und behandelt die weniger bekannten Arbeiten des Künstlers ab 1979, um die charakteristischen Aspekte seines Schaffen in den 1980er und 1990er Jahren herauszuarbeiten.

Die Überlappung von Kunstkritik und -praxis in Ashers Werk, sowie die von ihm ausgeübte Kontrolle über die Rezeption seiner Arbeiten, hatte unter anderem zur Folge, dass sich vor allem Autorinnen und Autoren, die wie Buchloh in der in Nachfolge Adornos und der Kritischen Theorie stehen, mit seiner Kunst auseinandergesetzt haben. Dadurch wurden gewisse Aspekte der ästhetischen Praxis des Künstlers bisher vernachlässigt oder wenig wahrgenommen. In der Diplomarbeit wird der adornitische Ansatz kritisiert und statt dessen ein Verständnis von Michael Ashers Kunst in Anlehnung an Pierre Bourdieus Theorie vom „kulturellen Feld“ vorgeschlagen, wo der Künstler als bewusster Akteur im dynamischen Prozess des Kunstbetriebs beschrieben wird. Insbesondere die Arbeiten seit den 1980er Jahren sprechen für eine Abkehr vom kulturpessimistischen Verständnis einer passiven Institutionskritik im Sinne radikaler Negativität und für eine Sicht auf Michael Ashers Kunst als aktive und explorative ästhetische Praxis. Zudem ist eine Verschiebung der inhaltlichen

Schwerpunkte und eine Ausweitung von Ashers „situational aesthetics“ in einen breiteren gesellschaftlichen Zusammenhang in den 1980er und 1990er Jahren zu beobachten. So integriert er ab 1981 auch Elemente aus dem Außenraum und additive Verfahren in seine Installationen und setzt sich mit Strategien der Publikumsadressierung auseinander. Gegen Ende der 1980er Jahre konzentriert sich Asher auf die Vermittlung sozio-politischer Inhalte durch im Kunstkontext produzierte Objekte. In den 1990er Jahren rückt die Frage nach der Produktion, Reproduktion und Distribution von Bedeutung und Wissen innerhalb und außerhalb des Kunstbetriebs in den Vordergrund. Ashers Arbeiten in dieser Zeit thematisieren neben dem Museum, die Rolle der Bibliothek, Universität und des Archivs bei der Kategorisierung, Historisierung und Codierung von Wissen.

Die meisten von Michael Ashers Einzel- und Gruppenausstellungen nach 1979 sind von wichtigen Publikationen begleitet. Einen umfassenden und übergreifenden Überblick zu diesen Arbeiten, wie er in dieser Diplomarbeit gegeben wird, gibt es bisher jedoch nicht. Da die meisten der Texte zur Kunst von Michael Asher auf Englisch verfasst wurden, soll sie auch einen Beitrag zur Rezeption des zum Teil noch wenig bekannten Werks von Michael Asher im deutschsprachigen Raum darstellen.

Abstract: “Michael Asher – Works 1979-2007”

This thesis discusses the work of the American artist Michael Asher who is one of the founders of institutional critique in art in the late 1960s besides Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke. Asher's art combines the questions of site-specificity and viewer-relation in Minimal Art with the logic-analytical approach and documentary character of Conceptual Art. His works of the 1970s can be described as material interventions of reduction and relocation in museums and galleries intending the deconstruction of the supposed neutrality of exhibition architecture and to uncover the implicit physical, economical and ideological conditions of art production and presentation. In his book “Writings 1973-1983 on Works 1969-1979” published by the Nova Scotia College of Art and Design, Asher describes his work until 1979 in close collaboration with the art critic Benjamin H.D. Buchloh. The thesis starts at the end of the Nova Scotia publication and describes Asher's less known works since 1979 with the aim of compiling the characteristic aspects of his work in the 1980s and 1990s.

The overlapping of art critique and production in Asher's practice has led to the fact that most of the authors who discuss his work are following, like Buchloh, Adorno's “Kritische Theorie”. As result some aspects of the aesthetic practice of the artist have been rarely noticed or neglected. This thesis criticises this approach and instead proposes an interpretation of Michael Asher's work on the basis of Pierre Bourdieu's theory of the “cultural field”, where the artist is described as intentional actor in the dynamic process of the art world. Especially Asher's installations since the 1980s speak for the renunciation of the pessimistic appreciation of a passive institutional critique in the sense of Adorno's theory of radical negativity. The later work rather suggests understanding his art as an active and explorative aesthetic practice. Furthermore a shift in content and an expansion of Asher's “situational aesthetics” in a broader social context in the 1980s and 1990s can be observed. Since 1981 the artist thus starts to integrate also external elements and additive artistic practices in his installations and deals with strategies of addressing the audience. At the end of the 1980s a focus on the mediation of socio-political issues by objects produced in the context of art can be

noted. In the 1990s the question of the production, reproduction and distribution of meaning and knowledge within and beyond the context of art comes to the fore. Asher's later work addresses in addition to the museum the role of the academy, the archive, and the library in the process of categorization, historization and codification of knowledge.

Most of Asher's single and group exhibitions after 1979 are accompanied by important publications. However a broad and comprehensive overview as given in this thesis had not been compiled until now. As the bigger part of the essays on the work of Michael Asher is written in English, this thesis can also contribute to the reception of his partly still unknown work in the German-speaking area.

Curriculum Vitae

Mag.rer.soc.oec. Elisabeth Fritz
geboren am 12. Juni 1981 in Wien

Ausbildung

1991 – 1999	Gymnasium Schulzentrum Friesgasse, 1150 Wien Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
Oktober 1999	Beginn mit dem Studium in Soziologie und Kunstgeschichte an der Universität Wien
Februar - Juli 2003	Studium der Soziologie in Paris an der Universität Paris VIII – St. Denis
Januar 2005	Abschluss des Studiums in Soziologie mit ausgezeichnetem Erfolg und Graduierung zur Mag.rer.soc.oec. an der Universität Wien
Mai 2005	Anerkennungspreis der Dr. Maria Schaumayer Stiftung (Auszeichnung der Diplomarbeit in Soziologie)
November 2005	„Talenta 2005“ – Preis der Stadt Wien für hervorragende Diplomarbeiten (Auszeichnung der Diplomarbeit in Soziologie)
Mai 2007	Stipendium der Emanuel und Sofie Fohn-Stipendienstiftung zum Abschluss der Diplomarbeit in Kunstgeschichte

Berufserfahrung u. a.

Oktober 2002 – Jänner 2003	Tutorin zur Vorlesung „Malerei des 20. Jahrhunderts“ am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
seit März 2005	Kunstvermittlerin am KunstHausWien
Mai 2005 – Mai 2006	Mitarbeiterin für Ausstellungsorganisation, -produktion und -betreuung in der Generali Foundation Wien
Februar – März 2006	Kuratorin der Ausstellung „Street Art – Die lesbare Stadt“, Freiraum/quartier21, MuseumsQuartier Wien, Organisation: Internationaler Street Art- und Graffitikongress
seit Jänner 2006	Kunstvermittlerin in der Generali Foundation Wien
Juli – August 2006	Kuratorin der Ausstellung „Sci Fi Stories“, Freiraum/quartier21, MuseumsQuartier Wien
seit September 2006	Kuratorische Assistentin am Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Bereich „Wissenschaftliche Veranstaltungen“
März-August 2007	Mitarbeiterin im Bereich Presse und Kommunikation für die documenta12 in der Galerie Hohenlohe Wien

Publikationen

Arbeit im Schatten – Selbsthilfegruppen in Wien, Diplomarbeit, Universität Wien, Dezember 2004.

„Wie Betroffene einander helfen können“ [gemeinsam mit Maria Anna Hilscher]. in: Sichere Arbeit. Internationales Fachmagazin für Prävention in der Arbeitswelt, 3/2005, S. 32-33.

„Sabine Bitter/ Helmut Weber“; „Kaucyila Brooke“; „Michael Elmgreen & Ingar Dragset“; „Rainer Ganahl“; „Mirjam Kuitenhbrouwer“; „Lois Renner“; „Hans Schabus“; „Octavian Trauttmansdorff“; „Bernard Voïta“; „Erwin Wurm“, in: Why pictures now. Fotografie, Film, Video heute (Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2006, S. 44, 52, 68, 76, 116, 146, 156, 174, 176, 192.

„Schöner Wohnen!“, in: Felix Malmig, Wien 2007, S. 3-7.

„Hans Richters Rollenbilder und der frühe abstrakte Film“; „Dada: Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hans Arp und Francis Picabia“; „Surrealismus: André Masson, René Magritte, Hans Bellmer und Max Ernst“, in: Laboratorium der Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch (Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2007.