



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aspekte der Aneignung im Werk Cosima von Bonins“

Verfasserin

Lisa Burgdorf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer: HR Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Ich möchte mich zunächst bei Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka
für die Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken.

Im Besonderen bedanke ich mich bei
Maximilian Brinkschulte, Bianca Gamser, Franziska Lind, Aila Noeren,
Tobias Boos und Matthias Oetken für die konstruktive Kritik, hilfreiche
Hinweise und für ihren freundschaftlichen Beistand.

Schlussendlich bedanke ich mich für ihr Verständnis und ihr Vertrauen
in meine Studien bei meinen Eltern
Andrea und Martin Burgdorf, meiner Großmutter Eva Oetken,
sowie meinen Geschwistern Lea, Robin und Nils Burgdorf,
die mich immer unterstützen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Forschungsstand	6
1. Positionierung der Künstlerin innerhalb der Appropriation Art.....	9
1.1. <i>Macht es nicht selbst</i> : Hinführung zum Begriff der Aneignung in der Kunst	9
1.2. <i>Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit</i> : Appropriation Art	16
1.2.a. Exkurs: Sherrie Levine als bedeutende Aneignungs-Künstlerin der ersten Stunde	19
1.2.b. <i>Wir sind Viele</i> : Auswirkungen künstlerischer Aneignung in Theorie und Praxis.....	24
2. Das künstlerische Verfahren Cosima von Bonins	33
2.1. <i>Das sind keine Rätsel</i> : Die wichtigsten Motive.....	33
2.1.a. Tiere	33
2.1.b. Zäune und Hütten	43
2.1.c. Pilze	46
2.1.d. Maritimes.....	51
2.2. <i>Die Grenzen des guten Geschmacks</i> : Textil als Material künstlerischen Arbeitens - Transformationen von Mode und Design	60
3. Netzwerke	69
3.1. <i>Dein geheimer Name</i> : Beziehungen zum Wort : Text- und Literaturbezüge.....	69
3.2. <i>Let there be Rock</i> : Musikalische Netzwerke	74
3.2.a. Cosima von Bonin und Tocotronic	75
4. Ausstellungsanalyse	81
4.1. <i>Die neue Seltsamkeit</i> : Die Ausstellung <i>The Fatigue Empire</i> im Kunsthaus Bregenz 2010.....	81
Kritik und Schlussbetrachtung	93

Literaturverzeichnis.....	99
Ausstellungskataloge.....	108
Internetquellen.....	109
Weiterführende Literatur.....	112
Abbildungen.....	117
Abbildungsverzeichnis	145
Anhang	153
Ausstellungschronik	154
Interview mit Cosima von Bonin in <i>Spex. Magazin für Popkultur</i>	163
Imaginäres Gespräch zwischen Cosima von Bonin und Daffy Duck	171
Nachruf für Martin Kippenberger von Cosima von Bonin und Michael Krebber	175
Songtexte Tocotronic	179
Abstract deutsch.....	201
Abstract english.....	202
Lebenslauf.....	203

Einleitung

Die Arbeiten der Künstlerin Cosima von Bonin bieten einen Blick auf das Beziehungsgefücht der zeitgenössischen Kunst, welches seit den 1960er Jahren stetig erweitert wurde. Das Dreieck von Künstler*in, Werk und Betrachter*in bildet einen Schwerpunkt in den Arbeiten, die nicht selten vom Verhältnis zwischen Künstler*in und Sammler*in, Galerist*in, Kurator*in oder Kritiker*in beeinflusst sind. Die Künstlerin hinterfragt die Kriterien der Kunst und beschäftigt sich sowohl räumlich, als auch inhaltlich mit deren Institutionen. Ihre Kunst basiert wesentlich auf den vielfältigen Beziehungen und Netzwerken, in denen sie sich bewegt. Häufig sind die Werke so angelegt, dass diese Verweise auf den ersten Blick unerkannt bleiben, obwohl andere Arbeiten wiederum gerade den gemeinschaftlichen Arbeitsprozess hervorheben. Bestimmte Rezeptionsmuster, die Cosima von Bonin verwendet, begründen sich durch das Zusammenspiel zwischen der kunstkritischen Positionierung der Künstlerin, ihrer Platzierung durch Kunstinstitutionen und der Steuerung dieser Rezeption durch die Künstlerin selbst.¹

Cosima von Bonins künstlerische Praxis hat seit Anfang ihrer Laufbahn in den 90er Jahren viele Facetten: sie arbeitet zeitgleich mit verschiedenen Medien, präsentiert Einzelausstellungen, kollaboriert mit anderen Künstler*innen, organisiert Gruppenprojekte, produziert Videos und Performances, veranstaltet Feste und tritt als DJ auf.² Die 1962 in Kenia geborene Künstlerin lebt und arbeitet heute in Köln. Sich selbst als ‚nicht-Malerin‘ bezeichnend, fertigt sie in den letzten Jahren schwerpunktmäßig Stoffarbeiten an. Dabei besitzen ihre Installationen Merkmale des kontrastreichen Umgangs mit Materialien, Formen und Farben. Somit kreiert sie Räume, die ein komplexes Verweissystem auf die unterschiedlichsten Erinnerungsfelder ergeben.³

Immer wieder finden sich Referenzen an das persönliche Leben der Künstlerin, aber auch Hinweise auf künstlerische Persönlichkeiten, die in den Kontext ihrer eigenen Arbeiten integriert werden. Meine besondere Aufmerksamkeit wird dem Aspekt der persönlichen Verbindungen zu anderen Künstler*innen und ihren Werken gelten. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit beinhaltet die Offenlegung der unterschiedlichen Methoden der Aneignung, die Cosima von Bonin anwendet um sich künstlerisch auszudrücken. Die Aneignungsstrategien

¹ Vgl. Graw 2003, S. 5.

² Vgl. Grässlin 2000, S. 4.

³ Vgl. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH 2007, S. 333.

werden wiederum von Motiven und Verweisen durchzogen, die es zu interpretieren und einzuordnen gilt.

Durch die Anwendung der künstlerischen Strategie der Aneignung lässt sich von Bonins Arbeitsweise ausgehend von der Entwicklung der Appropriation Art betrachten.

Die Kapitel 1.1. bis 1.3. beschäftigen sich mit den Definitionen von Aneignung und seinen Einflüssen auf die daraus resultierende Kunstrichtung. Douglas Crimps *Pictures*-Ausstellung im alternativen Ausstellungsraum Artist Space in New York gilt als Manifestation dieser seitdem als Appropriation Art bezeichneten künstlerischen Ausdrucksweise. Auch Crimps theoretische Beiträge zur aneignenden Kunst, wie sein Text *Das Aneignen der Aneignung* (1982) dienen zur Definition des appropriatorischen Phänomens innerhalb der Kunst. Vertreter der Appropriation Art arbeiten mit Prozessen des Zitierens, Exzerpieren, Rahmens und Aufführens und legen dadurch die kulturellen Repräsentationslinien der Kunst offen.⁴ In Kapitel 1.4. wird durch die Kontextualisierung, im Sinne einer Einbettung in kunsttheoretische und –historische sowie auch soziale Zusammenhänge untersucht, inwieweit sich die Kunst Cosima von Bonins dieser Richtung zuordnen lässt.

Beschäftigt man sich mit den Werken Cosima von Bonins, fallen im gesamten Oeuvre beharrlich wiederkehrende Motive auf. Im zweiten Kapitel werde ich die prägnantesten unter ihnen herausgreifen, um einen Einblick in das Schaffen dieser sehr komplexen Künstlerpersönlichkeit zu geben. Die Untersuchung ausgewählter Werke Cosima von Bonins bezieht sich an diesem Punkt meiner Arbeit auf die vier Motivgruppen Tiere (2.1.a), Zäune und Hütten (2.1.b), Pilze (2.1.c) und Symbole des Maritimen (2.1.d).

Wesentliches Gestaltungsprinzip ihrer Kunst ist die Kombination von Material- und Größenkontrasten. Wie ein Leitmotiv ziehen sich die Materialien Stoff und Holz durch ihre Räume.⁵ Dabei schafft sie bühnenartige, begehbarer Installationen, die sich einer Interpretation zunächst verschließen.⁶ Seit den späten 1990er Jahren hat sich ihre Praxis durch die vermehrte Verwendung von textilen Materialien weiter differenziert. Sie verwendet Filz, Geschirrtücher, Wolldecken, türkische Kopftücher und eine große Vielzahl von bedruckten Stoffen. Diese Textilien werden auf den unterschiedlichsten Feldern eingesetzt. Sie schneiderte z.B. eine Schutzhülle für ein original großes Segelboot (Abb. 1), welches sie bei einer Performance verwendete. Aber auch vergrößerte Prada und Hermes Handtaschen aus

⁴ Vgl. Römer 2006, S. 15.

⁵ Vgl. Grässlin 2000, S. 4.

⁶ Siehe hierzu auch den Ausstellungskatalog *The Cousins* von Carola Grässlin und dem Kunstverein Braunschweig, 2000.

Filz (Abb. 2), Stoffzäune aus Schaumgummi (Abb. 3), ein riesengroßer Bikini (Abb. 4), Hunde (Abb. 5) und vergrößerte Pilze (Abb. 6) werden von ihr ‚stofflich‘ gemacht. Die ‚Lappen‘, wie sie ihre großen Stoffarbeiten nennt, fungieren formal wie Gemälde oder Zeichnungen in der Fläche (Abb. 7).⁷ Clement Greenbergs Theorie des modernistischen *flatness*-Begriffs wird hierbei auf den Plan gerufen. Diesen Aspekt des Textilen als Arbeitsmaterial werde ich in Kapitel 2.2. aufgreifen und die damit verbundenen Parallelen offenlegen, die durch ihre Vorgehensweise zu den Feldern Mode und Design entstehen. Obwohl von Bonin Textilien benutzt, geben ihre Arbeiten keinen Hinweis darauf, dass sie von ihr selbst gefertigt wurden, verweisen also nicht direkt auf den Begriff der Handarbeit. Sie zeigen eher die Möglichkeiten der Neu- und Umgestaltung von Materialien, die bekleiden, polstern oder verschönern können. Sie bilden eine Art ‚knuffige‘ Atmosphäre, wie Dirk von Lowtzow ihre auf der documenta gezeigten Werke bezeichnete.⁸ Ann Goldstein, nannte die Weise in der Cosima von Bonin sich mit Textilem befasst, „*das Umschneidern der Uniformen einer ganzen Kultur.*“⁹

Das Netzwerk, welches die Künstlerin um sich und ihr Werk aufgebaut hat, umspannt auch die Felder Literatur und Sprache. Die Beziehungen zum gesprochenen oder geschriebenen Wort, die aus einigen Kunstwerken herauszulesen sind, werden in Kapitel 3.1. beleuchtet. Wichtiger Bestandteil ihres Schaffens ist auch die Kooperationen mit Künstlern und Künstlerinnen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Musik wie in Kapitel 3.2. aufgezeigt wird. So lässt sie beispielsweise ihre 2005 in Hamburg entstandene Performance *Kapitulation* musikalisch von Dirk von Lowtzow, Frontmann der Band Tocotronic, mit seinem Projekt *Phantom Ghost* interpretieren. Diese wird in dem von Kathrin Rhomberg und Manfred Hermes herausgegebenen Katalog *2 Positionen auf Einmal* (2005) ausführlich dokumentiert. Wie bedeutend die Beziehung Cosima von Bonins gerade zu der Band Tocotronic und dessen Leadsänger Dirk von Lowtzow ist, wird zu untersuchen sein. Die Namen der einzelnen Kapitel meiner Arbeit wählte ich jeweils in Bezug auf ein Lied oder eine Textzeile der Hamburger Band, da diese auf besondere Weise mit den Arbeiten der Künstlerin verknüpft sind. Die vollständigen Texte der jeweiligen Lieder sind dem Anhang dieser Arbeit beigefügt.

Auf die Verwendung der untersuchten Strategien der Künstlerin auch in ihren neusten Arbeiten werde ich wiederholt zu sprechen kommen, wenn ich zum Schluss der vorliegenden Untersuchung im vierten Kapitel auf die Ausstellung *The Fatigue Empire* (2010) genauer

⁷ Vgl. Goldstein 2007, S. 143.

⁸ Vgl. von Lowtzow 2007a, S. 28.

⁹ Vgl. Goldstein 2007, S. 143.

eingehende. Der Akzent wird auf den Werken der Ausstellung selbst und ihren Charakteristiken der Aneignungstaktik liegen. Im Ergebnis werden die werkimmanenten Untersuchungen innerhalb dieser Studie auf die Erkenntnis hinauslaufen, dass sogar Arbeiten, die sich jeglicher Interpretation zu verschließen suchen, auf den ersten Blick lediglich private und geheime Intentionen verfolgen aber mit dem künstlerischen Horizont ihrer Zeit in Verbindung bleiben.

Die Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit liegen zum einen auf der von Cosima von Bonin verwendeten Motivik innerhalb ihrer Arbeiten. Zum anderen wird das künstlerisch verwendete Material Textil und seine Verbindung zur Mode untersucht. Zwei wesentliche Aspekte, die das Werk und seine künstlerische Strategie charakterisieren sind sowohl seine Verbindungen zur Sprache und Literatur als auch die zur Musik. Es soll ein Diskurs zwischen formaler Herangehensweise und inhaltlicher Setzung entstehen indem einerseits die Verortung der Künstlerin innerhalb der Appropriation Art und ihr ‚weibliches‘ Material erörtert werden und andererseits ein Interpretationsansatz im Bezug auf ihre wiederkehrenden Motive geschaffen wird. Die Arbeit beinhaltet die Untersuchung der verschiedenen Referenzen der sich Cosima von Bonin bedient, um diese in ihren Arbeiten in einen neuen Kontext zu stellen. Inhalt und Form, Material und Motiv treten in einen Dialog miteinander, aus dem Bedeutungen entstehen und der zu einer Vielzahl möglicher Diskurse anregt.

Forschungsstand

Ausgehend von dem Begriff der Aneignung und der Fragestellung im Bezug auf diesen Begriff innerhalb der Arbeiten von Bonins ergibt sich die Notwendigkeit, die historische Entwicklung des Aneignungsbegriffs, sowie seine Manifestation als Kunstform im Rahmen der Appropriation Art zu berücksichtigen. Mit dem Begriff der Aneignung und seiner Bedeutung für Künstlerinnen beschäftigt sich Isabelle Graw in ihrer Dissertation *Aneignung und Ausnahme, Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem* (2003). Dieser Text und ihr Aufsatz *Wo Aneignung war, soll Zuneigung werden: Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art* (2004) dienen meinen Ausführungen als wichtigste Referenzpunkte zum Thema Appropriation Art und den verschiedenen Strategien im Bereich der Aneignung innerhalb der zeitgenössischen Kunst. Die Ausführungen Stefan Römers über Aneignungsstrategien in der Kunst, werden unter anderem anhand seines Artikels in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* mit dem Titel *Wem gehört*

die Appropriation Art? (1997) in meine Arbeit einbezogen. Im Zuge der auch in diesem Text herausgearbeiteten Bedeutung der Künstlerin Sherrie Levine für die Geschichte der Appropriation Art, entstand ein kurzer Exkurs (1.2.a.) zu der Künstlerin, welcher vor allem die Bedeutung der weiblichen Künstlerinnen für diese Ausdrucksform des Kunstschaffens unterstreichen soll.

Hilfreiche Impulse für die Analyse der Arbeiten Cosima von Bonins lieferten vor allem die zu Ausstellungen der Künstlerin erschienenen Kataloge und die hierin enthaltenen Beiträge.

Seine eher poetisch-analytische Sicht auf die Werke der Künstlerin zeigt Diedrich Diederichsen, der ein persönlicher Freund von von Bonin ist, in seinem Artikel *Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht böse ist* im Katalog *The Cousins* zur gleichnamigen Ausstellung in Braunschweig im Jahr 2000.

Die Publikation *Rabbit at Rest* erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung Cosima von Bonins in der Ursula Blickle Stiftung im Jahr 2000 und enthält aufschlussreiche Informationen vor allem über das Frühwerk der Künstlerin. Der Katalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein *2 Positionen auf einmal* erschien 2005 und bietet eine ausführliche Text- und Bildbeschreibung zur den dort ausgeführten Performances. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles gab 2008 eine Publikation zur Ausstellung *Roger and Out* heraus, welche sich durch die Fülle der dokumentierten Werke von Bonins und die diskursiven Katalogbeiträge von Ann Goldstein, Manfred Hermes, Isabelle Graw und Bennett Simpson auszeichnet.

Der im Jahr 2010 entstandene Katalog *The Fatigue Empire* ist als Quelle für diese Arbeit besonders hervorzuheben. Er enthält zwei wesentliche Textbeiträge, in denen Yilmaz Dziewior, der Kurator der Schau, die changierenden Denkstrukturen der Künstlerin zu durchleuchten versucht. John Welchman liefert im Zuge des Katalogs den Anstoß dafür den Aspekt der *maritimen Symbolik* im Werk von Bonins genauer zu betrachten. Desweitern ist zu bemerken, dass diese Publikation ein erstes umfangreiches Werkverzeichnis der Arbeiten von Bonins ab dem Jahr 1990 bis 2010 liefert, welches mir die Recherchearbeit im Bezug auf die künstlerischen Werke erleichterte.

In dem Umfang dieser Arbeit erhebe ich keinen Anspruch auf monografische Vollständigkeit. Ausgehend vom Spezifischen sollen bestimmte Verhältnisse sichtbar gemacht werden. Die Untersuchung einzelner Werke Cosima von Bonins erweist sich somit als Möglichkeit, mit der sich Relationen darstellen und die aufscheinenden Bezüge und Verbindungen der

Arbeiten entdecken lassen.¹⁰ Meine bewusste Entscheidung nicht persönlich mit der Künstlerin zusammenzuarbeiten resultiert aus dem Anspruch ein möglichst unvoreingenommenes und objektives Herangehen an das Werk Cosima von Bonins zu gewährleisten und als teilnehmende Beobachterin die Perspektive der Historikerin zu bewahren.

¹⁰ Vgl. Graw 2003, S. 14.

1. Positionierung der Künstlerin innerhalb der Appropriation Art

1.1. *Macht es nicht selbst:* Hinführung zum Begriff der Aneignung in der Kunst

Die Kunst von Bonins ließe sich den unterschiedlichsten Kunstrichtungen zuordnen. Es fällt nicht leicht, ihre Vorgehensweise einer bestimmten künstlerischen Strategie zuzuordnen. In manchen ihrer Arbeiten finden sich Bezüge zur historischen Konzeptkunst oder Minimal Art. Auch wird sie von Journalisten oder Kunstkritikern zuweilen als Beispiel für eine feministische Künstlerin herangezogen.¹¹ Nicht selten scheinen institutionskritische Aspekte in ihren Werken auf.¹²

Ein wesentlicher Bestandteil ihres Schaffens ist jedoch ihre Vorgehensweise als aneignende Künstlerin. Schon von Beginn ihrer künstlerischen Karriere an konnte man fortwährend Bezüge zu anderen Kunst- und Kulturproduzenten feststellen. Festzuhalten ist allerdings auch, dass es sich bei der Einordnung der Kunst Cosima von Bonins als Appropriation Art nur um einen Teilespekt ihres Werkes handelt.

Der Begriff ‚Aneignung‘ ist zunächst etwas Selbstverständliches. Wird ein Kind geboren, so wird es in den Jahren seines Heranwachsens fast ausschließlich von Aneignungsprozessen geleitet. In den traditionellen Institutionen wie Familie, Schule, Lehre oder Universität lernt ein Mensch die Sprache, eignet sich Wissen an, erlernt technische Fähigkeiten und soziale Kompetenz. Die Sprache ist dabei als die wohl wichtigste angeeignete Fähigkeit zu sehen, denn ihre Kenntnis macht den Prozess weiterer Aneignungen erst möglich. Natürlich sind Kinder diesen Prozessen bis zu einem gewissen Grad ausgeliefert. Dies zeigt auch eine der wichtigsten Thesen der Psychoanalyse auf: Was Menschen beigebracht und vorgelebt wird, wird sie langfristig prägen. Dies kann als positiver Lernprozess oder als eine Verletzung aufscheinen, die bis in ihr erwachsenes Leben hineinwirken kann.¹³

Diesem Aneignungsverfahren liegen reziproke Wirkungen zugrunde, die eine Interaktion zwischen der aneignenden Person und dem Vorbild hervorrufen. Ein Kind hat das Begehrn etwas zu lernen, andererseits kann man die Aneignungsimpulse auch als Reaktion auf die Erfahrung von Ohnmacht verstehen. Durch die Institutionen (wie z. B. Familie, Schule, Kirche, Vereine) soll der Mensch in die Werte und Normen eingeführt werden, die eine

¹¹ Vgl. Müller 2010, <http://www.welt.de/kultur/article9274160/Laszives-Plueschtiergehabe-unter-Kuscheltieren.html>.

¹² Vgl. Welchman 2010, S. 98.

¹³ Vgl. Graw 2003, S. 24.

Gesellschaft prägen. Gleichzeitig gibt man jedoch auch jedem die Möglichkeit, sich aus seinen familiären und institutionellen Abhängigkeiten zu befreien.¹⁴ Im kindlichen Aneignungsprozess spielt immer auch Nachahmung eine Rolle. Gesten und Redeweisen der Eltern werden imitiert und die Grenze zwischen dem Wunsch, so zu sein wie der andere, und der vollständigen Übernahme einiger seiner Eigenschaften ist schwer zu ziehen. Durch die Gegenseitigkeit, die jedem Lern- oder Aneignungsprozess zugrunde liegt, entstehen im menschlichen Handeln Beziehungen und Vertrauen.

Aneignung als Eigentumsverhältnis verstanden bedeutet, dass jemand etwas in seinen Besitz überführt, es sich zueigen macht. Schon bei Karl Marx war Aneignung ganz eng mit dem Begriff des Eigentums verbunden. Mit dem Aufkommen der Appropriation Art und ihrer immanenteren Strategie der Aneignung war natürlich von Beginn an eine Verbindung zur marxistischen Bedeutung von Aneignung oder Enteignung gegeben. Die Arbeiten der weiblichen Aneignungskünstlerinnen wurden auch unter dem Gesichtspunkt der ‚Enteignung‘ gesehen, die sie am Eigentum männlicher Künstler mit ihren Reproduktionen vorgenommen hatten.¹⁵ Schnell wurde Aneignung sogar zu einer vom Feminismus gestützten Rache am männlichen Geniestatus erhoben. Hierbei handelt es sich zwar um einen Gedanken, der insofern berechtigt ist, da Frauen wie Sherrie Levine oder Louise Lawler sich die Bilder männlicher Künstler angeeignet haben, um damit deren Privilegien anzugreifen.¹⁶ Dass ihr Kunstschaffen jedoch keinesfalls auf diesen Aspekt reduziert werden kann, werden die Betrachtungen konkreter Werke belegen.

Karl Marx und Friedrich Engels hatten im Manifest der kommunistischen Partei 1848 die Enteignung des Grundeigentums zur ersten politischen Maßregel vorgesehen. In der Kunst der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die Idee der ‚Enteignung‘ als ‚Aneignung‘ aufgegriffen. Im Sinne der kommunistischen Theorien ist Aneignung auch folgendermaßen zu verstehen: „*Wenn wir die Aneignung im umfassenden Sinne als Tätigkeit des Subjekts, als Arbeit, als Lernen, als aktive kulturschöpferische Tätigkeit verstehen, so wird zugleich die andere Seite des Prozesses deutlich: die Entäußerung und Vergegenständlichung menschlicher Wesenskräfte, die Ausgangspunkt und Bedingung der weiteren individuellen Entwicklung und des Fortschritts der menschlichen Kultur überhaupt ist.*“¹⁷

¹⁴ Vgl. Graw 2003, S. 24.

¹⁵ Vgl. Graw 2004, S. 293.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 293.

¹⁷ Weiß 2004, S. 128.

Es erscheint sinnvoll Aneignung als eine Art der Besitzerergreifung zu sehen, da in alltäglichen Aneignungsprozessen häufig der Wunsch nach Besitz mitschwingt.¹⁸ In einem Interview, das Cosima von Bonin 2012 der Zeitschrift *Spex* gab, beschreibt die Künstlerin ihre Arbeitsweise mit den Worten: „(...) es wird links und rechts gestohlen und zurückgestohlen.“¹⁹

Ein weiteres Verständnis von Aneignung zielt nicht auf direkten Besitz ab. Ein kleines Kind kann und muss in seinen angeeigneten Fähigkeiten nicht aufzeigen, wer die Urheber dieses Könnens sind. In der ‚wissenschaftlichen‘ Aneignung soll allerdings eine Transparenz gewahrt werden, eine Arbeit muss die Herkunft der angeeigneten Quellen angeben. Dies zeigt sich in wissenschaftlichen Arbeiten in Form von Fußnoten und der speziellen Kennzeichnung von Zitaten. Diese formalen Bestimmungen sind allerdings kein Garant dafür, dass auch im akademischen Bereich die Ideen anderer angeeignet werden um sie als die eigenen auszugeben.²⁰ Dies zeigte sich zuletzt deutlich an bekanntgewordenen Plagiatsfällen, wie beispielsweise im unrühmlichen Fall des Politikers Karl-Theodor zu Guttenberg, dem 2011 sein Doktor-Titel aberkannt wurde.

Die Gesetzmäßigkeiten von geistigem Eigentum und Urheberrecht regeln das Aneignungsverfahren innerhalb wissenschaftlicher Arbeiten, künstlerische Aneignung jedoch lässt sich nicht so leicht reglementieren. In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die Technik des Zitierens und sogar das Plagiat zur künstlerischen Strategien erhoben. Diese Vorgehensweisen werden in dem relativ autonomen Bereich der Kunst als künstlerische Freiheit betrachtet. In der Moderne konnten Künstler*innen die Verpflichtung ablegen sich auf die Darstellung der Natur zu fokussieren, dadurch wurden ihre Produktionsweisen erweitert und ihre gestalterischen Möglichkeiten ausgedehnt. Alte Vorgaben und Traditionen werden durch die Methode der Aneignung durchbrochen, in der ein gestaltendes Künstlersubjekt eine große Rolle bekommt.²¹

Die kunstwissenschaftliche Relevanz dieses Konzeptes der Aneignung liegt darin, dass der Künstler oder die Künstlerin zur aktiv aneignenden Person wird, die ihr Material selbst auswählt und der Aneignung als würdig befindet. Es ist jedoch bei diesem Verfahren nicht ausgeschlossen und wird sogar von manchen Künstler*innen sogar explizit mitgedacht oder gewünscht, dass das angeeignete Material eine Eigendynamik entwickelt. Dieses Widersetzen einer künstlerischen Vereinnahmung kann also ebenfalls eine Strategie sein.²²

¹⁸ Vgl. Graw 2003, S. 25.

¹⁹ von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

²⁰ Vgl. Graw 2003, S. 26.

²¹ Vgl. ebd., S. 25.

²² Vgl. ebd., S. 26.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass sich verschiedene Arten der künstlerischen Aneignung ausgeprägt haben, dabei werden Fragen nach dem Verhältnis der künstlerischen Aneignung und dem angeeigneten Gegenstand, aneignendem Verfahren und der Art ihres Zusammenwirkens aufgeworfen. Es gibt Künstler*innen die vorgefundenes Material ohne Veränderung und ungekennzeichnet in ihre Arbeiten einbetten und andere, die beim Aneignungsprozess ihre Einflüsse und Vorbilder ganz deutlich anzeigen. Es ist auch nicht auszuschließen, dass beide Aneignungstypen im selben Werk auftauchen. Man kann sogar soweit gehen zu sagen, dass kaum ein Entwurf der Gegenwartskunst existiert, der nicht innerhalb irgendeiner Phase seines Entstehens mit einem Vorbild arbeitet oder diese Verarbeitung inszeniert.²³

Schon die klassische akademische Kunstausbildung zeigt, dass künstlerisches Arbeiten eine Art der Aneignung voraussetzt. Hierbei wurde dem Kopieren lange Zeit viel Raum in der praktischen Ausbildung eingeräumt. Die Kunststudenten sollten durch die Verfahren des Abzeichnens und Abmalens lernen ihre eigenen Fähigkeiten auszubauen und das Bildwissen auf diese Weise verinnerlichen.

Allerdings richtete sich dieses Erlernen von Fähigkeiten durch das Kopieren anderer Werke letztendlich bis in die Moderne hinein immer auf eine Originalität aus, die ein Künstler erreichen sollte. Ein Werk, das offensichtlich kopiert oder künstlerisch angeeignet war, hatte wirtschaftlich gesehen keine Chancen auf Erfolg. Sogar dann nicht, wenn die Arbeit bereits individuelle Spuren der Handschrift des kopierenden Künstlers aufwies.²⁴

Eine reine Aneignung reichte demnach nicht aus, um zur Anerkennung auf dem Kunstmarkt zu gelangen. Die Moderne definierte den Kunstbegriff noch sehr klar: Kreativität, Expressivität und Originalität waren die zentralen Begriffe, die besagten, dass künstlerische Arbeit über Aneignung hinausgehen müsse. Folglich sollte an einem Werk die ‚eigene Leistung‘ als ein Kriterium deutlich erkennbar sein.

Mit dem, was wir Postmoderne nennen wird die Periode der Moderne abgelöst. Das bedeutet, dass das traditionelle Kunstsystem eine radikale Erschütterung erfuhr, dessen Zuspitzung in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts stattfand. Künstler*innen und Kritiker*innen begannen vermehrt einen Diskurs zu schaffen, indem die Bedeutung von Originalität und Urheberschaft angezweifelt wurde.²⁵ Der Literaturwissenschaftler Frederic Jameson

²³ Vgl. Graw 2003, S. 27.

²⁴ Vgl. Graw 2004, S. 273.

²⁵ Vgl. ebd., S. 274.

bezeichnet diese Zeit in einem Text von 1984 als ‚Zitatkultur‘²⁶. Die neuen Merkmale, welche sich durch die künstlerischen Praktiken der Postmoderne ziehen, wenden sich gegen die traditionellen Kunstwerte. Die Kunst verabschiedet die Idee der einzigartigen Schöpfung und arbeitet nun oft mit vorgefundenem Material, das sie neu zusammensetzt.²⁷

Statt eines herausragenden, genuinen Künstlerindividuums, eines starken Subjekts, das aus sich heraus etwas Neues schafft, bildet sich nun ein Modell des aneignenden, parasitären Künstlers heraus. Die Künstler*innen entdecken das Potential ihren Arbeiten einen starken subversiven Wert zu verleihen, indem sie sich kulturellen Symbolen bedienen und diese in ihre Werke einfließen lassen.

Einen wichtigen Schritt zur Aufweichung dieser festsitzenden Haltung gegenüber künstlerischer Aneignung leistete Marcel Duchamp mit seinen Readymades. Wurde die Aneignung lange Zeit lediglich als Vorstufe und Grundlage des künstlerischen Schaffens gesehen, die dem Künstler helfen sollte zu seiner eigenen, neuen Ausdrucksweise und Originalität zu kommen, war die Aneignung des Gegenstandes nun ein zentraler Punkt des Werkes selbst. Weitere künstlerische Bewegungen reagieren sehr schnell auf diesen Paradigmenwechsel, so finden sich in Pop Art, Konzeptkunst, Minimal Art und schließlich in der Appropriation Art Auswirkungen dieses „Duchamp Effektes“²⁸.

Das Readymade benutzt die künstlerische Aneignung, indem es einen industriell hergestellten Gebrauchsgegenstand aus seinem Funktionszusammenhang löst und ihn dann als künstlerisches Werk deklariert. Duchamp hat nichts anderes getan, als etwas Fremdes in Besitz zu nehmen um es dann zur eigenen Arbeit zu erklären. Es handelt sich aber bei der Auswahl des Objektes nicht um reine Willkür, der Künstler wählt ganz bewusst etwas aus und eignet es sich damit gleichzeitig an wie zum Beispiel das berühmte Urinoir (Abb. 8) oder den Flaschentrockner (Abb. 9). Künstlerische Kreativität und Sensibilität entstehen vor allem durch den Prozess der Aneignung, den diese persönliche Auswahl beinhaltet.

Also auch wenn ein*e Künstler*in mit der Strategie des Readymades verfährt, bleibt das ausgewählte Objekt nicht ohne einen gewissen ‚Einfluss‘ des Künstlers oder der Künstlerin. Es wird doch immer etwas hinzugefügt, auch wenn dies oft auf den ersten Blick schwer auszumachen ist. Gerade bei den Readymades Duchamps sind es vor allem die Titel, die Rückschlüsse auf den kreativen Eingriff des Künstlers zulassen. Man kann davon sprechen, dass sich dieser Eingriff verschoben hat, und zwar auf eine andere Ebene des Werkes. Die

²⁶ Jameson 1984.

²⁷ Vgl. Jameson 1984, S. 113.

²⁸ Siehe hierzu: ‚The Duchamp Effect‘, October, 70, Herbst 1994.

Einzigartigkeit eines Readymades manifestiert sich nicht mehr direkt in der Arbeit selbst, wie etwa im Pinselstrich oder der Farbgebung. Sie entsteht vielmehr durch Auswahl, die Signatur, oder im Fall Duchamps durch die bedeutungsvollen Titel der Arbeiten, durch die der künstlerische Ausdruck überdauert.²⁹

Isabelle Graw hat darauf hingewiesen, dass Duchamps Readymades durchaus die Autorschaft nicht vollständig ausklammern. Bis in die neunziger Jahre hinein vertrat ein großer Teil der Kunstkritiker die These, Duchamp habe mit diesen Arbeiten den berühmten ‚Tod des Autors‘,³⁰ herbeigeführt. Zwar habe Duchamp mit den Readymades das Ideal eines klassischen, expressiv schaffenden Künstlers gebrochen, allerdings ließen zu viele Indizien auf ein aktiv gestaltendes Subjekt schließen.³¹ „*Er hat vielmehr die Entscheidung für eine bestimmte Versuchsanordnung getroffen, sich auf die (womöglich beiläufige) Suche nach einem Objekt oder einer Situation begeben, die der Aneignung für würdig befunden wurden.*“³²

Innerhalb der Kulturgeschichte hat der Begriff ‚Aneignung‘ verschiedene Phasen durchlaufen. Stand er zunächst etwa für die kolonialistische Weltaneignung oder die Vereinnahmung durch Kunstmarkt und Kulturindustrie, wandelte sich seine Bedeutung vor allem durch Theorien, die im Jahrzehnt der achtziger Jahre entwickelt worden. Ausgehend von New York änderte sich die künstlerische Aneignung mit einer negativ besetzten Wortbedeutung zusehends in eine Strategie, die man positiv bewerten konnte.³³

Bereits die Popart hatte Duchamps Idee des Readymades ergänzt, indem sie proklamierte, dass sich Kunst allen bildlichen Vorlagen einer ganzen visuellen Kultur bedienen dürfe. Auch die Verarbeitung und Transformation von Werbung und medialen Vorlagen, wie sie besonders Künstler*innen der Popart wie Andy Warhol prägten war schon bald nicht mehr die einzige Arbeitsweise, mit der Künstler*innen Aneignung ausübten.

Der Begriff der Appropriation Art wurde nun für jede strategische Aneignung fremder Bildlichkeit genutzt.³⁴ Wiederum war es Isabelle Graw, die darauf hingewiesen hat, dass es sich bei der Verwendung des Strategiebegriffs folglich um einen souverän handelnden Künstler handelt, dem absolut bewusst ist, was er tut. Nicht unerheblich ist hierbei die Tatsache, dass innerhalb dieser Definition die Möglichkeit einer gespaltenen Künstlerpersön-

²⁹ Vgl. Graw 2004, S. 276-277.

³⁰ Siehe hierzu: Roland Barthes, Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.

³¹ Vgl. Graw 2004, S. 277.

³² Ebd., S. 277.

³³ Vgl. ebd., S. 286.

³⁴ Vgl. Graw 2004, S. 287.

lichkeit und das Scheitern eines Künstlers nicht bedacht und berücksichtigt werden.³⁵ Die ersten Künstler*innen, die sich in dem Bereich der Appropriation Art verdient machten waren unter anderen Louise Lawler, Sherrie Levine und Richard Prince.³⁶ Eine der primären Arbeitsweisen Louise Lawlers ist es Kunstwerke anderer zu fotografieren. Ihr Interesse liegt dabei jedoch in den räumlichen, sozialen und ökonomischen Zusammenhängen, so zeigen ihre Fotografien zum Beispiel ein Drip-Painting Jackson Pollocks hinter einer dekorativen Suppenterrine (*Pollock and Tureen*, 1984/1990) (Abb. 10) oder das Nebeneinander von Bildern Robert Delaunys und Roy Lichtensteins in der Fernsehecke eines Wohnzimmers (Abb. 11) (*Livingroom Corner Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City*, 1984). Auf dem Raum, der die Werke umgibt und die Beziehung die dadurch entsteht liegt der Fokus der Fotografien Lawlers. Dies zeigt sich auch in der Wahl der Bildausschnitte, die die Kunstwerke häufig an den Rand gedrängt zeigt oder nur ausschnittsweise darstellt. Je nach Kontext werden die Arbeiten damit zur Ware, zum Liebhaberobjekt, Statussymbol oder zum Zeichen guten Geschmacks. Es ist nicht die Aneignung der Bilder die Lawler interessiert, sondern vielmehr „*die Grammatik der Aneignung und Verwertung*“ von Kunst.³⁷ Am Beispiel der Fotografien Louise Lawlers lässt sich feststellen, dass hier ganze Situationen ausgewählt und vorgefunden wurden. Auch bei Lawlers Arbeitspraxis handelt es sich um ein Wechselspiel aus zielgerichtetem Tun eines Künstlersubjektes, welches bewusst Situationen fotografisch aneignet, und einer gewissen Anziehung, die von dem Objekt oder der Situation ausgeht, auf die die Künstlerin kaum Einfluss hat. Aus dieser Perspektive betrachtet, dass also jedes Subjekt auch von seinem angeeigneten Gegenstand in irgendeiner Weise fasziniert wird, ist festzuhalten, dass es sich auch innerhalb der Appropriation Art letztendlich immer um eine Wechselbeziehung zwischen Künstler*innen und Objekt handelt.³⁸

³⁵ Vgl. Graw 2004, S. 287.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. Wege 2005, S. 190.

³⁸ Vgl. Graw 2004, S. 278.

1.2. Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit: Appropriation Art

„Aneignung, Pastiche, Zitat – diese Methoden reichen faktisch bis in jeden Aspekt unserer Kultur“³⁹

Im Jahr 1977 zeigte der Kunstkritiker und Kurator Douglas Crimp in New York eine Reihe von Werken, welche mit künstlerischen Verfahren arbeiteten, die als postmodern angesehen wurden. Die Künstler*innen Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith präsentierten ihre Arbeiten im Ausstellungsraum *Artists Space*. Die Ausstellung wurde unter dem Titel *Pictures* gezeigt. Die Absicht des Kurators Douglas Crimp war es, die kulturellen Strategien einer Kunst zu offenbaren, die die Prozesse des Zitierens, des Exzerpierens und des Aneignens nutzte um sich auszudrücken. Er stellte damit einen neuen Bildbegriff vor und zeigte auf, dass es bei der postmodernen, aneignenden Kunst darum ging, die veränderten Rezeptions- und Produktionsformen kritisch aufzunehmen.⁴⁰ Die maßgeblich von Crimp für die Beschreibung von Appropriation Art geprägten Begriffe ‚geraubt‘, ‚konfisziert‘ und ‚gestohlen‘ wurden als subversive Rhetorik in die Kunstkritik der achtziger Jahre eingeführt. Dadurch sollte schon auf sprachlicher Ebene der Moralcode der Originalität untergraben werden.⁴¹

In der Gesellschaft hatte sich, besonders durch den Einfluss von Massenmedien, eine neue Bildsprache entwickelt. Den Künstler*innen ging es jetzt nicht mehr so sehr darum, sich an ein fachmännisches Kunstmuseum zu richten, welches die gehaltvollen Referenzen an die Kunstgeschichte idealisierte. Es sollte mehr eine Kunst für Künstler*innen sein, die sich selbst als künstlerisch Schaffende Rezipient*innen sahen.⁴²

Im Jahr 2008 widmete die Zeitschrift *Texte zur Kunst* diesem Thema der ‚Künstler Künstler‘ eine gesamte Ausgabe, in der die Gründe für das zunehmende Interesse von Publikum und Kunstmarkt an dieser speziellen Künstler*innenfigur herausgearbeitet und erklärt wurden. In den Texten dieser Ausgabe wird vor allem versucht das Phänomen ‚Künstler Künstler‘ vor dem Hintergrund des Zusammenwirkens von Kritiker*innen, Kunstgeschichte, Künstler*innen, Kurator*innen und Kunstmarkt zu beleuchten.⁴³

³⁹ Vgl. Crimp 1996, S. 141.

⁴⁰ Vgl. Römer 2006, S. 15.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 17.

⁴² Vgl. ebd., S. 15.

⁴³ Siehe hierzu: *Texte zur Kunst*, ‚Künstler Künstler‘, Nr. 71, September 2008.

Mit Hilfe der Pictures-Ausstellung positionierte Crimp sich gegen die Malerei des Neoexpressionismus, der sich seit 1978 zunächst in Amerika entwickelte. Diese, auch ‚New Image Painting‘ genannte Strömung schien sich in einer Weise an die Vergangenheit zu wenden, die von ihm als regressiv eingestuft wurde. Diese malerische Ausdrucksmöglichkeit wollte sich vor allem durch ihre Emotionalität gegen die Conceptual und Minimal Art absetzen. Crimp kritisierte die stilistische Beliebigkeit, die seiner Meinung nach innerhalb des Neoexpressionismus und auch im verwandten New Image Painting herrschte.

Da die ‚Wilde Malerei‘, wie sie im deutschsprachigen Raum genannt wurde, zudem auch noch Erfolge auf dem Markt verbuchte, wurde sie schnell als Gegner angesehen, der diskreditiert werden musste.⁴⁴ Der Kreis der aneignenden Künstler*innen und ihr eingeschworenes antimodernistisches Kritiker*innenumfeld verbanden sich allerdings durch ein solches Feindbild nur noch enger miteinander. Als einschlägiges Werk und Repräsentant dieser gemeinsamen Überzeugungen kann man die Publikation *Art after Modernism* anführen, an der unter anderem die *October*-Autorin Rosalind Krauss beteiligt war. Wichtige Theoretiker der Zeit, wie Benjamin Buchloh, Douglas Crimp und Craig Owens beteiligten sich ebenfalls mit Textbeiträgen an dem Buch. Brian Wallis, der Herausgeber, erarbeitete den Bildteil des Bandes zusammen mit Louise Lawler, einer Künstlerin, deren Fotografien heute zu den Hauptwerken der Appropriation Art gezählt werden.⁴⁵

Douglas Crimp läutete auch insofern ein neues Kapitel der Kunstkritik ein, als dass er nicht nur Clement Greenbergs Theorien in Frage stellte, welche auf ästhetischer Reinheit und Selbstreferenz beruhten und der modernistischen Strömung zuzurechnen sind. Er wand sich damit auch gegen die Vorstellung des von Michael Fried negativ besetzten Begriffs der Theatralität⁴⁶, mit der Fried die Minimal Art, die Performancekunst und die kollektiven Kunstpraktiken charakterisierte und sie als künstlerische Disziplinen nicht anerkannte.⁴⁷ Fried entwickelte den Begriff der Theatralität 1967 in seiner Kritik *Art and Objecthood*, die erstmals im Artforum erschien. Er fasste damit die Eigenschaften minimalistischer Arbeiten zusammen und erklärte sie als minderwertig, da er von Kunstwerken die Aufhebung ihrer Objekthaftigkeit durch Form erwartete, welche er in der Mimimal Art nicht gegeben sah.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Graw 2004, S. 289.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 290.

⁴⁶ Fried 1967, S. 148.

⁴⁷ Vgl. Römer 1997, S. 130.

⁴⁸ Vgl. Lüthy 2007, S. 465.

1968 hatte Roland Barthes seinen Text ‚Der Tod des Autors‘ veröffentlicht, welcher als wesentliche Referenztheorie der Appropriation Art aufgefasst werden kann.⁴⁹ Auch der 1969 erschienene Text ‚Was ist ein Autor?‘ von Michel Foucault beschäftigt sich mit einer ähnlichen Fragestellung wie die bildende Kunst der Zeit. Barthes und Foucault zweifeln an der völligen Kontrolle eines Autors über sein Material (in diesem Fall Text) und räumten ihm nicht mehr die unhinterfragte, traditionelle, sinnstiftende Position ein. Nicht unwesentlich ist sicher auch, dass die ersten, ins Englische übersetzten Texte der französischen Poststrukturalisten wie Foucault, Derrida und Deleuze in der Zeitschrift *October* veröffentlicht wurden. Auch dies geschah im Laufe der achtziger Jahre und prägte sowohl die künstlerische Praxis als auch die theoretischen Texte über sie. Die Ideen dieser Begründer der Diskursanalyse flossen ebenso in die Definition der Appropriation Art mit ein.⁵⁰

Das Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis in der Kunst wurde bedeutender, da in den siebziger und achtziger Jahren Kunstkritiker*innen und bildende Künstler*innen ihr Verhältnis intensivierten.⁵¹ Die Künstler*innen arbeiteten nun mit allen Formen medialer oder anderer alltäglicher Vorgaben. Dada und Popart hatten ihnen den Weg dorthin geebnet, und die Theoretiker feierten sie, indem sie die Aneignung als „*antimodernistische Repolitisierung der Kunst*“⁵² ansahen.

Der Ausgangspunkt für den Begriff Appropriation Art wurde somit in der Ausstellung Pictures gelegt. Er sollte das Verfahren zusammenfassen, indem Künstler*innen fremde Bildlichkeit aneignen und dieses Fremde strategisch in ihre Werke einfließen lassen.⁵³

⁴⁹ Vgl. Graw 2004, S. 289.

⁵⁰ Vgl. Römer 1997, S. 132.

⁵¹ Vgl. Graw 2004, S. 288.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Römer 2006, S. 15.

1.2.a. Exkurs: Sherrie Levine als bedeutende Aneignungs-Künstlerin der ersten Stunde

„The birth of the viewer must be at the cost of the painter“

Sherrie Levine (1982)⁵⁴

Die Künstlerin Sherrie Levine ist im Zusammenhang mit der Appropriation Art eine unumgängliche Künstlerpersönlichkeit. Die Möglichkeiten, welche sich Künstler*innen dieser aneignenden Stilrichtung eröffnen, haben sich besonders für weibliche Kunstproduzenten als wichtig erwiesen. Aneignung aus einem feministischen Blickwinkel, hatte auch das Ziel der Anerkennung inne, denn die Künstlerinnen mussten sich auf einem männlich dominierten Kunstmarkt durchsetzen. Diesen damit in die Kritik zu stellen, war ein weiteres Interesse der aneignenden Künstlerinnen.⁵⁵ Man kann es also als programmatisch bezeichnen, dass es mit Levine eine Frau war, die sich als eine der ersten so radikal der Aneignung in der Kunst bediente.

Sherrie Levine ist eine amerikanische Fotografin und Konzeptkünstlerin, die 1947 in Hazelton, Pennsylvania geboren wurde. Ihre Arbeiten spiegeln ihre Faszination für fotografische Prozesse und ihrer Eigenschaft der leicht durchführbaren Reproduktion. Wie bereits erwähnt entstehen in der Periode, in der sie künstlerisch zu Arbeiten beginnt weitreichende theoretische Diskurse über Autorschaft, Originalität und Geschichte.⁵⁶

1981 zeigte Levine in New York eine Reihe von Fotografien, welche sie von den Arbeiten Walker Evans anfertigte (Abb. 12). Sie hatte originale Fotos des Künstlers aus den dreißiger Jahren abfotografiert und ihre Fotografien als neue Arbeiten ausgestellt. Auf den ersten Blick könnte man meinen, sie habe sich diesen Klassikern der Dokumentarfotografie untergeordnet und die Autorität ihrer männlichen Vorgänger bestätigt.⁵⁷ Lediglich in den Titeln deutete sie auf den Urheber der Werke hin und markierte die Bilder mit dem Titel *Sherrie Levine: After Walker Evans*. Des Weiteren schien kein medialer Unterschied zu den bekannten Dokumentationsfotos zu bestehen. Isabelle Graw weist aber darauf hin, dass Levines Reproduktionen durchaus in anderer und sehr spezifischer Weise gerahmt sind.⁵⁸ Mit dieser künstlerischen Geste nahm Levine eine extreme Haltung ein, welche die kreative Originalität ad absurdum führte. Durch diese Vorgehensweise nimmt Levine Abstand von einem künstlerischen Akt,

⁵⁴ Evans 2009, S. 81.

⁵⁵ Vgl. Römer 2006, S. 17.

⁵⁶ Vgl. Bodin 2012, http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york.

⁵⁷ Vgl. Graw 2003, S. 49.

⁵⁸ Vgl. Graw 2004, S. 288.

der zu einer eigenen Bildfindung führt. Die Irritation wurde dadurch geschaffen, dass die Künstlerin scheinbar keine eigene, originelle Schöpfung mehr betreibt und jede künstlerische, kreative Vorgehensweise im traditionellen Sinn negiert. Genau genommen stellt Levine mit ihrer Idee gleich mehrere Vorstellungen von Kunst in Frage: die über Jahrhunderte gehegte Ideologie der Originalität und die ihr immanente eindeutige Autorschaft genauso wie eine althergebrachte Wertebildung.⁵⁹ Künstlerische Produktions- und Rezeptionsbedingungen werden dadurch kritisch betrachtet, denn natürlich ändert sich das Wieder-Fotografierte Bild ganz erheblich im Bezug auf das abgebildete Motiv, den Inhalt, die Konzeption und die verfolgte Intention. „*Sherrie Levine assumed the functions oft the dealer, the curator, the critic – everything but the creative artist.*“⁶⁰

Es ist jetzt nicht mehr nur der Blick Walker Evans auf die Welt zu sehen, sondern Levine zeigt seine Fotos auch mit ihrem Blick, das beinhaltet eine Sicht auf die Rezeption. Außerdem schwingt eine Faszination, die Levine für eben diese Fotografie empfindet, in den ausgewählten Bildern mit.⁶¹

In seinem 1982 erschienenem Text *Das Aneignen der Aneignung* erläutert Douglas Crimp die Methoden, mit denen seiner Ansicht nach die Kunst, die er als Appropriation Art bezeichnet, vorgeht. Sherrie Levine war eine der Künstlerinnen, die an der von Crimp kuratierten Ausstellung *Pictures* in New York teilnahm. Außer ihren Refotografien von Werken, die bereits einen Foto- und Kunstgeschichtlichen Stand inne hatten fertigte sie auch Mixed-Media Arbeiten und skulpturale Werke an. Mit diesen bezieht sie sich ebenfalls auf Größen der Kunstgeschichte, wie beispielsweise Marcel Duchamps Urinal, von dem sie eine vergoldete Vision schuf (Abb. 13).⁶²

Aneignung musste nun nicht mehr allein eine Voraussetzung dafür sein Kunstwerke zu gestalten, sondern sollte zunehmend als Charakteristikum der Kunst selbst angesehen werden. Vorhandene Bilder, die nicht im Kontext von Kunst entstanden waren, sondern vor allem aus Medien wie der Werbung entnommen wurden, lösten sich aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang. Damit konnten die Künstler*innen erreichen, dass sich ihre Bedeutungen verändern und zu kritischen Aussagen transformieren lassen. Durch den Hype, dem die Appropriation Art sehr schnell unterlag, wurde eine künstlerische Kritik durch die bloße Übernahme von Vorgaben unterstellt. Ganz intuitiv wurde dem Konzept ,Appropriati-

⁵⁹ Vgl. Römer 2006, S. 15.

⁶⁰ Owens 1982, S. 148.

⁶¹ Vgl. Graw 2003, S. 50.

⁶² Vgl. Holschbach 2012, <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/sherrie-levine/biografie/>.

on' zunächst ‚Kritik‘ an etwas zugeschrieben. Meist wurde dieser Art Kunst auch eine Funktion der politischen Stellungnahme auferlegt. Da es nun schnell sehr viele Künstler*innen gab, die in verschiedensten Formen das Konzept ‚Appropriation Art‘ verfolgten, wurde es schon bald nötig Kriterien zu finden, um zu beurteilen und kategorisieren zu können. Wo genau manifestiert sich also im einzelnen Werk Aneignung und wie formuliert der Künstler oder die Künstlerin mit seiner oder ihrer Arbeit eine Form von kritischer Auseinandersetzung?⁶³

Um zu einer Kriterienbildung zu gelangen, schlug Douglas Crimp vor, zwischen einer Aneignung des Stils und einer des Materials zu unterscheiden. Dabei argumentierte er so, dass rein das Material der künstlerischen Aneignung dienen dürfe, nicht aber der Stil einer Vorlage zu übernehmen sei. Dieses scheinbar willkürlich gesetzte Kriterium begründete er allerdings nicht ausreichend, sodass dieser Ansatz sich schnell als haltlos darstellte.⁶⁴ Die nun aufkommenden Bedenken, dass die Beziehung einer*s Künstlers*in zu seiner Vorlage nicht ausschließlich distanziert und damit kritisch sein muss, waren jedoch schwer mit dem zunächst festgesetzten Grundsatz zu vereinbaren, dass Appropriation an sich schon Kritik beinhaltet und damit automatisch eine Bedeutungsverschiebung erfolgt. Bei der Betrachtung von Sherrie Levines Arbeiten wurde bereits angesprochen, dass es sich hierbei durchaus um ein obsessives Verhältnis handelt, indem die Künstlerin ihre Vorlagen geradezu liebvoll auswählt und sie damit eine Faszination der angeeigneten ‚Originale‘ offen legt. Wir werden sehen, dass eine solche Faszination sich auch bei den künstlerischen Strategien Cosima von Bonins beobachten lässt.

Auch die Metapher des Diebstahls oder des Konfiszierens wurde gerne für die Vorgehensweise Levins gebraucht.⁶⁵ In dieselbe Richtung geht auch von Bonins Kunstschaffen, wie Dirk von Lotzow im Katalogbeitrag der *documenta 12* vielsagend über seine Künstlerfreundin meint : „Aus dieser Position heraus rafft sie mit zerbrechlichen gläsernen Fangarmen alles an sich, was sie bekommen kann“.⁶⁶

Sherrie Levine bediente sich nicht nur an den Fotografien Walker Evans. Im Laufe ihrer Karriere eignete sie sich die Werke vieler großer Meister an, sie kopierte Arbeiten von Egon Schiele, Willem de Kooning, Malewitsch, Marcel Duchamp oder Edward Weston. Es ist

⁶³ Vgl. Graw 2003, S. 58.

⁶⁴ Vgl. Graw 2004, S. 291.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 292-293.

⁶⁶ von Lowtzow 2007b, S. 180.

selbstverständlich kein Zufall, dass es sich bei allen ihren Kopien um die Werke von männlichen Vorbildern handelt.⁶⁷

Betrachtet man sich beispielsweise die klassischen schwarz-weiß Fotografien Robert Mapplethorpes (Abb. 14), dessen Porträts, Akte und Stillleben sich den Stil der Vorkriegs-Studio-Fotografie eines Edward Weston aneignen, ist ein Überführen in seine persönliche Version in den Bildern auszumachen. Mapplethorpes war ein Zeitgenosse Levines, der mit einer Form der Stil-Aneignung verfuhr. Es ist anzunehmen, dass es der Intention des Künstlers entsprach, dass die Fotografien sich derart gut in die klassischen Genres einordnen lassen.⁶⁸

Levine hingegen verfährt nicht mit Mitteln der Kombination, der Transformation, Addition oder Synthese. Sie eignet sich auch etwas von Weston an, allerdings findet Aneignung bei ihr im Ganzen statt (Abb. 15). Levine erhebt keinen Anspruch mehr auf traditionelle Vorstellungen von künstlerischer Kreativität und Originalität. Sie will keinen eigenen Stil konstituieren, ihre Aneignungen haben ‚nurmehr‘ einen funktionellen Wert, es geht ihr um die historischen Diskurse an denen sie sich beteiligen will.⁶⁹ „*Im Hinblick darauf reflektiert Levines Aneignung über die Aneignungsstrategie selbst – über die Aneignung des Stils klassischer Skulpturen durch Weston, über die Aneignung von Westons Stil durch Mapplethorpe; über die Aneignung von sowohl Weston als auch Mapplethorpe, sogar von Fotografie im allgemeinen, durch die Institution der hohen Kunst; und schließlich reflektiert sie über die Fotografie als ein Werkzeug der Aneignung.*“⁷⁰

Douglas Crimp unterstreicht damit, dass die Technik Levines eine absolut progressive ist und stellt sich dann auch dezidiert gegen Künstler*innen, die die Fotografie als potentielles Werkzeug nicht akzeptieren und wirft diesen vor, sich damit in den gleichen Zwängen zu bewegen, die beispielsweise Maler des 19. Jahrhunderts unterlagen, da die Transformationen oder Imitationen sich innerhalb derselben Kriterien bewegen.

Crimp führt die Fotografie als die zentrale künstlerische Praxis an, welche erheblich zu Unterscheidung von Modernismus und Postmodernismus beiträgt. Die Vielseitigkeit der Fotografie möchte er allerdings nicht eingeschlossen sehen in einem traditionellen Begriff der Kunstdefinition, da es ihm erwähnenswert scheint, dass die visuelle Umwelt vom fotografischen Bild derart vereinnahmt wurde, dass ein Eindringen ihres Einflusses in viele andere

⁶⁷ Vgl. Bodin 2012, http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york.

⁶⁸ Vgl. Crimp 1996, S. 143.

⁶⁹ Vgl. Crimp 1996, S. 144.

⁷⁰ Ebd.

Diskurse nicht zu vernachlässigen ist.⁷¹ Als es zur umfassenden Anerkennung der Fotografie als Museumskunst kam wurde dieses Medium in den unterschiedlichsten Formen in die Kunst eingeflochten. In den Anfängen z.B. bei Rauschenberg, der Fotografie auf seine Leinwände transformierte und sie somit in den Museumskontext stellte. Richard Prince bediente sich unveränderter Werbeimages und integrierte diese in den Kunstbetrieb.⁷² Von der Ausstellung *Pictures* ausgehend stellt Crimp eindeutig fest, dass sich die künstlerische Aneignung als Strategie einen Platz als thematische Kategorie innerhalb des akademischen Museumssystems erkämpft hat.⁷³

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts waren die Strategien Sherrie Levines absolut radikal und haben den Kunstdiskurs vor allem im Hinblick auf die Appropriation Art stark angeregt. Im digitalen Zeitalter des Internets und der Bilderflut, die dieses mit sich bringt und an der sich jederzeit bedienen kann; in einer Zeit in der auch Künstler*innen vermehrt mit dieser neuen Quelle arbeiten und Massenwaren produzieren, haben ihre Werke etwas an dieser Radikalität eingebüßt.⁷⁴

Sherrie Levine sagte in einem Interview in den achtziger Jahren: "*Die Bilder, die ich mache, sind Geister von Gestern*".⁷⁵ Ohne ihre wichtige Bedeutung für eine Weiterentwicklung des Kunstbegriffs schmälern zu wollen, kann man behaupten, dass ihre Bilder jetzt zu Geistern einer vergangenen Zeit geworden sind.⁷⁶

⁷¹ Vgl. Crimp 1996, S. 145.

⁷² Vgl. ebd., S. 150.

⁷³ Vgl. ebd., S. 151.

⁷⁴ Vgl. Bodin 2012, http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york.

⁷⁵ Bodin 2012, http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york.

⁷⁶ Vgl. Bodin 2012, http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york.

1.3. *Wir sind Viele*: Auswirkungen künstlerischer Aneignung in Theorie und Praxis

1980 zeigte auch der Kunsthistoriker Craig Owens auf, dass sich die neuen künstlerischen Verfahren der Appropriation von den modernistischen Strategien der Kunst unterschieden. Er charakterisierte die zeitgenössischen Werke mit den Begriffen Aneignung, Ortsbezogenheit, Vergänglichkeit, Akkumulation, Diskursivität und Hybridisation.⁷⁷ Die neue Kunst stellte dadurch ihre Referenzen in Frage und problematisierte diese, anstatt so wie die moderne Kunst weitgehend von einer Selbstreferenz auszugehen.⁷⁸

Auch Rosalind Krauss leistete im Hinblick auf die Definition von Appropriation Art einen wichtigen Beitrag. Sie bezeichnet die Originalität als Ideologie der modernistischen Avantgarde. Dieser, so Krauss, liegt ebenfalls eine Wiederholung der Konzeption zugrunde, allerdings wird hierbei immer von einem Ursprung ausgegangen, den das neu geschaffene Werk selbst in sich trägt. Die Appropriation Art dekonstruiert diese Strukturen und stellt die Bewertungen der Kunstinstitutionen, die auf Originalität und Einmaligkeit beruhen, in Frage. Zu beachten ist auch die Tatsache, dass der Terminus Appropriation in der Postmoderne Bezug auf den Begriff ‚Aneignung‘ im Sinne von kolonialistischer Eroberung nimmt. Benjamin H.D. Buchloh nennt diese Übernahme und Neubesetzung des Wortes als strategisches künstlerisches Instrument ‚Umfunktionierung‘.⁷⁹ Dieser Begriff wiederum steht ganz im Zeichen der Umfunktionierung, wie sie Walter Benjamin in den dreißiger Jahren für den Produktionsapparat propagierte und hierfür exemplarisch das epische Theater Berthold Brechts heranzog.⁸⁰ Benjamin Buchloh hat mit in seinen Ausführungen zum Thema Appropriation Grundlegendes zur Klärung des Begriffs beigetragen.⁸¹ Wichtig wird dabei, dass er die Aneignung innerhalb der künstlerischen Geste als einen ‚Akt‘ darstellt. Spricht man von einem Akt, so impliziert das gleichzeitig ein Subjekt, welches diesen ausführt. Dieses bewusst handelnde Subjekt, wird bei Buchloh damit zum springenden Punkt der Aneignungsgeste.⁸² Der Künstler verweigert damit nicht nur die individuelle Produktion, sondern es wird eben auch die traditionelle Vorstellung vom originell arbeitenden Produzenten untergraben. Folgt man Buchlohs Argumentation, so ist „[...] die künstlerische

⁷⁷ Vgl. Römer 2006, S. 17.

⁷⁸ Siehe hierzu: Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Oxford 1992.

⁷⁹ Vgl. Römer 2006, S. 17.

⁸⁰ Vgl. Römer 1997, S. 130.

⁸¹ Siehe hierzu: Benjamin Buchloh, *Neo-avantgarde and culture industry, Essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge 2000.

⁸² Vgl. Graw 2004, S. 279.

*Aneignung ein Akt [...] dem gesellschaftskritische Funktionen aufgebiürdet werden können.*⁸³

Einer der zentralen Begriffe, welcher die Texte über die aneignende Kunst in der Folge durchzieht, ist der der „Kulturellen Appropriation“. Ihr spezielles Charakteristikum ist unter anderem, dass sie durch ihre Vorgehensweise der Aneignung Kontexte ignoriere.⁸⁴ Der Hinweis auf die Kontextmissachtung, die dieser Kunstrichtung zugrunde liegt, ist deshalb interessant, da sich in den 90er Jahren die Kontextkunst formierte, die genau darauf reagierte und den Kontext zum umfassenden Bestandteil ihrer Arbeiten machte. Dabei kam es zu einer Konzentration auf die Umgebung des Kunstwerks, auf die realen, vorgefundenen, zeitlichen, räumlichen und institutionellen Bedingungen, die das Werk und den*die Künstler*in umgeben.⁸⁵ Vor diesem Hintergrund geht es bei der Kontextkunst um Fragen nach den Bedingungen für die Entstehung von Kunst auch im Hinblick auf das gesamte Kunstsyste. Damit sollen beispielsweise Diskurse aufgeworfen werden, inwieweit der Raum als Rahmen für Kunst funktioniert. Außerdem wird der Blick auf momentane Situationen fokussiert und die gesellschaftliche Sichtweise und deren Einfluss auf die künstlerische Arbeit beleuchtet.⁸⁶ An dieser Stelle ist allerdings hinzuzufügen, dass der theoretische Begriff ‚Kontext‘ natürlich für das gesamte Kunstsyste eine bedeutende Rolle spielt. Es hat sich im neueren Diskurs gezeigt, dass es nicht sinnvoll wäre, diesen Terminus einer spezifischen Kunstrichtung zuzuordnen, sondern anzuerkennen, dass die Relevanz des Kontextes sich innerhalb der Kunst kaum beschränken lässt.⁸⁷ Aus diesem Grund habe ich davon Abstand genommen Cosima von Bonins Arbeiten unter den problematischen Begriff der Kontextkunst einzuordnen, obwohl diese Einordnung in verschiedenen Publikationen auftaucht.⁸⁸

Es ist deutlich geworden, dass Appropriation Art ein vielschichtiger Begriff ist, der sich nicht so ohne weiteres an die Stelle eines Kunststils, einer Produktionsweise, einer Erfindung von Kunstexperten oder Kunsttheorie setzten lässt. Es handelt sich vielmehr um das Zusammenwirken verschiedener Instanzen, welches die mehrschichtige Natur der Appropriation Art zum Ausdruck bringt. Vor allem die von Rosalind Krauss mitgegründete Zeitschrift *October* galt in Amerika zunächst als das Sprachrohr der Theorien, die sich um den Begriff der aneignenden Kunst spannten. Einhellig wurde dort erarbeitet, dass es sich bei der Postmoder-

⁸³ Graw 2004, S. 279.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. Meinhardt 2006, S. 143.

⁸⁶ Vgl. Ketterer 2012, <http://www.kettererkunst.de/lexikon/kontextkunst.shtml>.

⁸⁷ Vgl. Meinhardt 2006, S. 144.

⁸⁸ Siehe hierzu z.B. Ketterer 2012, <http://www.kettererkunst.de/lexikon/kontextkunst.shtml>.

ne jetzt um eine Richtung der Kunst handelte, die sich nicht nur durch stilistische oder erkennungstheoretische Unterschiede von der Moderne absetzte. Die Appropriation Art wurde als Projektionsfläche gesehen, die sich unter anderem durch die Begriffe ‚Institutionskritik‘ und ‚Ortsspezifik‘ definierte.⁸⁹ Auch waren es die männlichen Künstler-Mythen, die in Frage gestellt wurden. Das Thema ‚high‘ und ‚low‘ Kultur wurde ebenfalls neu hinterfragt, indem die Urteile über Autorschaft, Authentizität, Originalität und ihre jeweils eigenen Hierarchien neu gefällt wurden.

Es ist nicht zu leugnen, dass die vieldiskutierte Strategie der aneignenden Kunst und ihr Hype, der seit den achtziger Jahren um den Begriff der Appropriation Art entstand, vielen weiblichen Künstlerinnen zum Durchbruch verhalf. Allerdings ebnete sie auch den Weg für eine zwischen Kitsch und Kunst angesiedelte Arbeitsweise, wie sie beispielsweise Jeff Koons betreibt.⁹⁰

Innerhalb der ersten theoretischen Rezeptionen, vor allem in den achtziger Jahren, betrachtete man den*die aneignende*n Künstler*in als jemanden, der sich den Formen der Massenkultur bediente und sich somit subversiv zu ihnen verhielt. Die Vorstellung dieses ganz und gar instrumentellen Verhältnisses zwischen einer*m Künstler*in und seinem Bildmaterial ist allerdings eines, welches sich in der Entwicklung der Appropriation Art nicht aufrechterhalten lässt.⁹¹ Damit wurde ein autoritäres Künstlersubjekt vorausgesetzt, welches in seinen Entscheidungen vollkommen frei handelt.

Ist es aber tatsächlich möglich, dass ein*e Künstler*in, ohne einem bestimmten Einfluss zu unterliegen, sich eines Materials oder Objektes bedient? Nicht zu unrecht sieht Isabelle Graw darin die Überbewertung des künstlerisch Schaffenden Subjektes.⁹²

Man versuchte also alle künstlerische Dynamik auf den*die Künstler*in zu projizieren, nicht aber auf das Material mit dem er*sie arbeitete. Nachdem es innerhalb der Moderne eines der wichtigsten Credos war, dem Material eine mitunter mystifizierende Aura zuzuschreiben, bemühte man sich nun einen Paradigmenwechsel herbeizuführen. Die Kunstdtheorie wollte sich von den modernistischen Denkweisen lösen, indem nun dem*der Künstler*in wieder alle Autorität zugesprochen wurde und es sogar als Kriterium für missglückte Aneignung galt,

⁸⁹ Vgl. Römer 2006, S. 17.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 18.

⁹¹ Vgl. Graw 2004, S. 281.

⁹² Vgl. ebd., S. 282.

sollte ein*e Künstler*in sich von der Eigendynamik seines*ihrer Materials ‚überwältigen‘ lassen.⁹³

Isabelle Graw schlägt einen fruchtbaren Mittelweg zwischen diesen beiden Denkweisen ein. Appropriation sollte nicht als einseitig kontrollierter Prozess gesehen werden, es sollte vielmehr ein Vorgang gegenseitiger Beeinflussung sein, bei dem sich die Dynamik des angeeigneten Materials auf den Aneignenden überträgt. Eine Wechselbeziehung, in der eine Entscheidung des*der Künstlers*in und eine Eigendynamik des Materials zusammenwirken und sich nicht gegenseitig ausschließen. Die Künstlerin Louise Lawler weist beispielsweise des Öfteren darauf hin, dass sie teilweise ihre Fotografien speziell für eine Galerie arrangiert habe und sie dafür in einem bestimmten Look erscheinen lässt. Die angeeigneten Institutionen leiten und prägen die Künstler*innen bis zu einem gewissen Grad, auch wenn es darum geht gerade dieses mit Hilfe der Kunst zu kritisieren.⁹⁴

Wieder einmal eignet sich die Arbeitsweise Duchamps und die Geschichte des Readymades als markantes Beispiel einer solchen Wechselbeziehung: er wählte seine Objekte zwar sorgfältig aus und eignete sich bestimmte Gebrauchsgegenstände an, sie sollten aber immer „*auch Produkte einer zufälligen Begegnung sein.*“⁹⁵ Wer sich etwas aneignet kann nicht leugnen, dass davon etwas auszugeht, was eine gewisse Anziehungskraft ausübt.

Diese Denkweise bezieht sich damit auch konkret auf künstlerische Produktion, da der*die Künstler*in von etwas vereinnahmt werden kann, was zunächst unvorhergesehene Konsequenzen nach sich ziehen könnte. Aneignung ist also zunächst die souveräne Gestaltung eines Subjekts, seine Abhängigkeit von etwas Externem kann aber nie ganz ausgeklammert werden. Somit ist ein Spannungsverhältnis beschrieben, das in künstlerischen Arbeiten generell mitschwingt. Jedes Werk, indem eine Form der Aneignung zum Einsatz kommt, weist Spuren subjektiver Gestaltung auf, wird aber auch sichtbar von fremden Gesetzen bestimmt. Dies können entweder die Vorgaben sein, die das Material, das Bild oder die Idee weitergibt oder auch institutionelle Einflüsse und Zwänge. Jede Aneignung steckt demnach dem Subjekt auch Grenzen, indem sie Abhängigkeit erzeugt und letztlich auch auf Kontrollverlust hinauslaufen kann.⁹⁶

Graw hat dargelegt, dass künstlerisches Arbeiten, welches mit den hier besprochenen Ansätzen der Aneignung verfährt, bedeutet sich produktiv mit einer Situation auseinander zusetzen. Natürlich gibt es künstlerisch verschiedene Wege Situationen und Ideen zu

⁹³ Vgl. Graw 2004, S. 283.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 284.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 285-286.

transformieren und zu verändern, da der*die Künstler* in aber auch von ihnen geprägt ist und sich in bestimmter Weise zu ihnen verhält, wird etwas Neues geschaffen. Was das bedeuten kann, soll im Verlauf der Arbeit konkret an einzelnen künstlerischen Arbeiten Cosima von Bonins gezeigt werden.

1.4. *Ich werde nie mehr alleine sein:* Strategien der Aneignung im Werk Cosima von Bonins

Eine der wichtigsten Methoden der künstlerischen Aneignung, der sich Cosima von Bonin bedient ist die Form der „sozialen Integration“⁹⁷. Die Künstlerin bezieht fremdes Material und ganze Arbeiten anderer Künstler*innen in ihre Werke und Ausstellungen mit ein. Somit entsteht eine Künstler*in-Kurator*in Position, in der sowohl die anderen Personen (wenn es sich um noch lebende Künstler*innen handelt) Cosima von Bonin ihre Wertschätzung und Unterstützung zusichern aber auch von dieser Beteiligung selbst profitieren können. Gerade Künstler*innen die einen weniger populären Status genießen, als von Bonin selbst, können durch diese Integration Aufmerksamkeit erlangen. Aneignende Verfahren haben bei von Bonin unterschiedliche Ausformungen, es kann sich dabei um Werke handeln, die direkte Namensverweise in Form von Titel beinhalten⁹⁸, wie es bei *Peter aus Basel* (1999) (Abb. 16), einem ihrer frühen Stoffpilze, der Fall ist. Oder aber die Aneignung funktioniert in Form von Zusammenarbeit, so verwirklichte von Bonin ihre Filme *Geschworen hat sich's damals leicht* (1995) und *30 Millions D'Amis* (1996) mit Kai Althoff. Die Installation *Portside Home – Port Said* (2001) (Abb. 17) ist ein Gemeinschaftswerk mit Jan Timme. Aneignung kann bei Cosima von Bonin aber auch so weit gehen, dass sie komplette Werke anderer Künstler*innen in ihren Ausstellungen positioniert, nicht ohne dies aber stets offenzulegen. Im Jahr 2000 war die Arbeit *Feldzentrum* von Nils Norman (Abb. 18) an prominenter Stelle in von Bonins Ausstellung *The Cousins* zu sehen⁹⁹ und auch die bunten Zielscheiben von Poul Genes setzte die Künstlerin 2001 im Zuge ihrer Schau *Bruder Poul sticht in See* in die Ausstellungsräume des Kunstvereins Hamburgs (Abb. 19).

Die Aneignungsstrategien können also ein ganz unterschiedliches Maß annehmen. Die radikalste Form, die von Bonin verwirklichte war, ihre Ausstellung in der Galerie Christian Nagel 1991 ausschließlich mit den Werken ihrer Freundin Ingeborg Gabriel zu gestalten. In dieser Geste spielt sich einerseits öffentliche Anerkennung für die Künstlerkollegin,

⁹⁷ Graw 2003, S. 81.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

andererseits könnte eben diese ‚Geste‘ und die Umstände, dass es sich eigentlich um eine Ausstellung von Bonins handelt, die Zeichnungen Gabriels überschatten. Allerdings verhalf die Möglichkeit ihre Zeichnungen in diesem Rahmen zu präsentieren Ingeborg Gabriel auch dazu, die Szene auf sich aufmerksam zu machen und in anderen Institutionen gezeigt zu werden.¹⁰⁰

Die soziale Integration zeigt sich auch im Zuge der ersten Einzelausstellung von Bonins im Februar 1990 im Ausstellungsraum Münzstraße 10 in Hamburg. Die Künstlerin beschäftigt sich in dieser mit dem Thema der ‚ersten Ausstellung‘ welche für Künstler*innen aller Arten eine besondere Herausforderung darstellt. Fragen wie ‚Wie werden meine Werke rezipiert?‘, ‚Wie gelange ich zu einem Status innerhalb des Kunstmarktes?‘, ‚Welche Legitimation kann ich für meine Arbeiten herbeiführen?‘ sind in einer solchen Situation unumgänglich.

Für die Verwirklichung der Schau kollaborierte von Bonin mit ihrem Freund Josef Strau. Von Bonin und Strau füllten 32 bunte Luftballons mit Helium und ließen diese in die Räume aufsteigen. Auf den Ballons waren die Namen, das Geburtsjahr sowie das Datum und der Ort erster Ausstellungen verschiedener Künstler*innen zu lesen (Abb. 20). Eine wichtige Namensgruppe hierbei bildeten Künstler*innen, die in der berühmten von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *Live in your Head: When Attitudes Becomes Form* (1969) zu sehen waren. Dabei handelte es sich um Künstler*innen wie Michael Asher, Lothar Baumgarten, James Lee Byars, Hanne Darboven, Dan Flavin, Dan Graham, Jörg Immendorf, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim und Jeff Wall und viele andere. Doch begrenzten von Bonin und Strau ihre Auswahl nicht auf die Künstler*innen dieser gewichtigen, historischen Ausstellung. Weitere Künstler*innennamen wie Jenny Holzer, Martin Kippenberger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince, Yvonne Rainer und Chindy Sherman kamen hinzu.¹⁰¹ Ein Großteil dieser Künstler*innen war in der *Pictures*-Ausstellung von Douglas Crimp zu sehen gewesen. „*Die Ausstellung war eine Hommage an den prägenden Einfluss, den die beiden jungen Künstler aus einer Künstlergeneration erfahren hatten, die der Konzeptkunst zuzurechnen war und die Grundlagen für Bonins und Straus eigene künstlerische Praxis gelegt hatte; sie bot ihnen die Möglichkeit sich selbst in diese Abstammungslinie einzureihen. Es handelt sich zugleich um eine Revision, ein spielerische und zugleich absichtsvoller Eingriff in eine historische Struktur – wobei die*

¹⁰⁰ Vgl. Graw 2003, S. 82.

¹⁰¹ Vgl. Goldstein 2007, S. 143.

Auswahl subjektiv und die Recherche, sämtliche Fehler einbegriffen, eindeutig nicht endgültig ist.“¹⁰²

Ein Grund, warum von Bonin sich entschied ihre erste Ausstellung nicht alleine, sondern gemeinsam mit ihrem Kollegen Josef Strau zu verwirklichen, ist sicherlich, die Aufmerksamkeit zu verteilen, die sonst allein auf der scheuen und noch unsicheren Künstlerin gelastet hätte. Schließlich war diese Arbeit eine Geste, die eine Reflektion des eigenen Kontextes und der Bestimmung der eigenen Stellung beinhaltete, die Fragen nach Karriere und Anerkennung aufwirft.¹⁰³ Zwar könnte man diese Aneignung anderer Künstler*innen einerseits als respektlos empfinden, andererseits ist die Zuwendung zu Künstlerkolleg*innen auch als bewunderndes Aufarbeiten zu bewerten. Die Parallelen, Kontinuitäten und Linien, die sich zu den Arbeiten vorrangegangener Persönlichkeiten ziehen lassen machen deutlich, dass von Bonin und Strau sich dieser bewusst sind und sie diese positiv bewerten.¹⁰⁴

Die beiden jungen Künstler leiden demnach nicht an der viel diskutierten *Einflussangst* (Harold Bloom)¹⁰⁵, sondern bekennen sich ganz offen dazu. „*Anstatt diese Rückbezüge und Abstammungen zurückzuweisen, betonte Bonin vielmehr diese Verbindungen, die ‚etwas bedeuten‘. Die Komplexität einer ‚Familie‘ – und die übliche Unterscheidung zwischen der Familie, in die man hineingeboren wird, und derjenigen, die man sich aufbaut, ist eine Besonderheit in Bonins künstlerischer Praxis.*“¹⁰⁶

Cosima von Bonin stellt nicht nur ihre eigene Biographie in den Zusammenhang zu von ihr favorisierten Künstler*innen. Es sind in jedem Fall auch inhaltliche Aspekte und Einstellungen, die sie dazu veranlassen sich zu anderen künstlerischen Vorgehensweisen zu verhalten. Hierbei kann es auch schlicht die Schönheit eines Werkes sein, die das Interesse an vorangegangenen, künstlerischen Positionen in von Bonin weckt.¹⁰⁷ Betrachtet man ihre Arbeiten kommt man nicht umhin zu bemerken, dass es eben auch ästhetische Prinzipien zu sein scheinen, die Cosima von Bonin dazu bewegen ihre Partnerschaften und Kollaborationen einzugehen. Das Konzept der künstlerischen, integrativen Aneignung bedeutet für sie auch eine ästhetische Ausgestaltung dieses appropriatorischen Verhältnisses. In Bezug auf die Rezeptionsgeschichte der Künstlerin, wird vielfach auf ihr Netzwerkverhalten und den partizipatorischen Charakter ihrer Werke hingewiesen. Dass sie jedoch auch ein regelrechtes

¹⁰² Goldstein 2007, S. 143.

¹⁰³ Vgl. Diederichsen 2000, S. 11.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁰⁵ Siehe hierzu: Harold Bloom, Einflussangst, Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt am Main und Basel, 1995.

¹⁰⁶ Goldstein 2007, S. 143-144.

¹⁰⁷ Vgl. Dziewior 2000, S. 10.

,Aufweichen‘ kunstgeschichtlicher Konventionen betreibt, die zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Abschnitt des kunsttheoretischen Konsens und des Marktes Gültigkeit beanspruchen, ist vor allem ihren Stoffarbeiten zu entnehmen.¹⁰⁸ Ihre Zäune haben ihren ursprünglichen Charakter der Festigkeit und Standhaftigkeit eingebüßt, da sie aus Schaumstoff bestehen und mit ‚niedlichen‘ Textilen überzogen sind (Abb. 21). Solcher Art Begrenzungen halten niemanden auf und scheinen schon beim geringsten Luftzug ins wanken zu geraten.

Im Laufe der Jahre hat sich von Bonin häufig auf die berühmten Stäbe, den *Barre de Bois* von André Cadere bezogen (Abb. 22).¹⁰⁹ André Cadere war ein französischer Künstler, der seine Holzstäbe, die aus einzelnen Segmenten zusammengesteckt wurden und mit unterschiedlichen Farben bemalt waren in den siebziger Jahren entwickelte. Die Idee hinter den Stäben war ein mobiles Kunstwerk zu schaffen, das leicht transportabel war und sich durch seine Positionierung in einen Kunstkontext als Kunstwerk legitimieren sollte. Cadere reiste oft uneingeladen und zumeist unerwünscht mit seinen Stäben zu Vernissagen angesehener Künstler*innen oder zu großen Kunstausstellungen wie den Biennalen (Abb. 23). „*Die Barres de Bois behielt er dabei entweder wie einen Wanderstab in der Hand oder er stellte ihn an einem sorgsam gewählten Ort ab. Trotz der Einfachheit der eingesetzten Mittel entwickelte der Stab dabei eine so starke Präsenz, daß er ein eigenes, unübersehbares Territorium markierte und in die Ausstellung intervenierte. Cadere wollte durch seine Interventionen bewußt stören und dadurch Diskussionen über das System der Kunst in Gang setzen, das er als repräsentativ für andere gesellschaftliche Systeme ansah.*“¹¹⁰

Innerhalb der Ausstellungen Cosima von Bonins lassen sich ganz ähnliche Stäbe beobachten, diese sind jedoch nicht aus Holz, wie bei Cadere, sondern wiederum mit weichen Materialien ausgeführt. Ähnlich wie Cadere lehnt von Bonin ihre Stäbe an die Wand oder legt sie auf den Boden, ihre Weichheit ist jedoch deutlich sichtbar (Abb. 24). Das ‚feste‘ Markenzeichen des männlichen Künstlers wird im Aneignungsverfahren der weiblichen Künstlerin ins ‚schlaffe‘ übertragen. Cadere war Zeit seines Lebens eher ein Künstler, der in Künstler*innenkreisen bekannt war, jedoch erst spät zu einer Anerkennung auf dem Markt gelangte. Das erschlaffte Zusammensinken der zitierten, ebenfalls in farbigen Segmenten gestalteten Stäbe aus Schaumstoff und Textilien von Bonins erweckt einen melancholischen Eindruck bei dem*der Betrachter*in. Hier wurde eine Hommage an den französischen Künstlerkollegen geschaffen,

¹⁰⁸ Vgl. Graw 2003, S. 84.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Daimler AG 2002, http://sammlung.daimler.com/contemporary/02_02_newminimal/newminimal_cadere_g.htm.

die gleichzeitig den Verlust des bereits 1978 verstorbenen Künstlers als auch seine in Vergessenheit geratenen Werke betrauert.¹¹¹

Aneignende Verfahren haben im Werk Cosima von Bonins unterschiedliche Ausformungen. Um zu einem Verständnis der zeitgenössischen künstlerischen Praxis zu gelangen, mit der die Künstlerin arbeitet, ist es hilfreich, die aneignenden Methoden innerhalb ausgewählter Werke zu beleuchten. Dies wird in den Bereichen der Motivik ihrer Kunst, in der Textilverwendung und deren Bezug zur Mode und in den Beziehungen einiger ihrer Arbeiten zur Musik und Literatur erörtert werden.

¹¹¹ Vgl. Graw 2003, S. 84.

2. Das künstlerische Verfahren Cosima von Bonins

2.1. *Das sind keine Rätsel:* Die wichtigsten Motive

2.1.a. Tiere

„Jeder Mensch ist ein Künstler“¹¹²

Joseph Beuys

„Jeder Künstler ist ein Mensch“¹¹³

Martin Kippenberger

„Jedes Tier ist eine Künstlerin“¹¹⁴

Rosemarie Trockel

Die unterschiedlichsten Tierdarstellungen und ihre Spuren durchziehen das Werk Cosima von Bonins seit ihren Anfängen 1990 bis heute. Es gab kaum eine Ausstellung, in der nicht ein Tier auftaucht. Die Künstlerin bedient sich oft einer Art vermenschlichter Tiere, die auf eine Tradition innerhalb der Kunst- und Comicwelt zurückgehen, aber auch in Literatur und in Märchen zu finden sind. Häufig erkennt man Figuren und Formen in den Arbeiten, die darauf schließen lassen, dass von Bonin eine Transformation der Cartoon Figuren von Walt Disney vorgenommen hat (Abb. 25).

Welche Überlegungen und Interpretationen die Tierdarstellungen bei von Bonin haben könnten, möchte ich anhand von Beispielen aus unterschiedlichen Schaffensperioden der Künstlerin darlegen. Verstärkt tauchen Tiere, zunächst vor allem Hunde, ab dem Jahr 2002 im Werk der Künstlerin auf.

Zunächst gehe ich auf die Arbeiten *Kapitulation* und *Hundeschule* ein, die in der Ausstellung *2 Positionen auf einmal* (2004) als Rauminstallationen bzw. Performance stattfanden. Diese sind mit Video- und Fotomaterial belegt. Ort der Präsentation war der Kölnische Kunstverein, indem die Schau vom 30. Oktober 2004 bis 16. Januar 2005 zu sehen war.¹¹⁵

Die Aktionen von Bonins sind in drei Sequenzen eingeteilt. Die erste Sequenz (*Kapitulation*) beschreibt den Raum, indem das Geschehen stattfindet. Er ist von allen Seiten verschlossen und der Einblick erfolgt von oben, dort sind die Lichter, die Kameras und die Zuschauer positioniert (Abb. 26). In dem Raum befindet sich ein Katamaran im Maßstab 1:1, welcher geradezu in den Raum ‚eingeklemmt‘ zu sein scheint (Abb. 27). Das Boot ist mit einem

¹¹² Beuys 1985, S. 34.

¹¹³ Kippenberger 2007, S. 540.

¹¹⁴ Trockel 1993.

¹¹⁵ eine detaillierte Beschreibung und anschauliches Bildmaterial zu den Installationen finden sich im Katalog zur Ausstellung: Cosima von Bonin, 2 Positionen auf einmal/2 Positions at once.

grauen Lodenstoff überzogen. Am Mast des Bootes lehnt ein großes Stofftier bei dem es sich um den ‚Skipper‘ zu handeln scheint, dieser ist ebenfalls aus grauem Loden gefertigt. Es ist die aus Stoff gefertigte Figur des Jar Jar Binks, eine Art menschliches Fantasiewesen, die einem der Star Wars Filme von George Lucas entliehen ist (Abb. 28).

Nicht nur die markanten Händezeichnungen, die an Disney-Comics erinnern, finden sich an den Wänden des Raumes (Abb. 29), auch verschiedene Hunde tummeln sich innerhalb der vier Wände. Zwei Studenten von Bonins sind mit Hundemasken aus Plastik bekleidet und lehnen lässig an der Wand (Abb. 30). Des Weiteren sieht man die beiden Hunde von Bonins, die französischen Bulldoggen Jim und George in diesem Werk auftauchen (Abb. 31). Einen angrenzenden Raum nennt Manfred Hermes im Katalogtext ‚das Hundezimmer‘, vermutlich weil im Eingang dieses Raumes eine der übergroßen Hundefiguren der Künstlerin aufgebaut ist. Über dem Nebenzimmer stehen in Kreideschrift an der Wand die Worte ‚betruste Diener‘.¹¹⁶ Zu den Klängen der Band *Phantom Ghost* wird das Segelboot, teilweise recht gewalt- und mühsam von mehreren Akteuren einmal umgelegt und bleibt dann in dieser zweiten Position liegen.

Die zweite Sequenz trägt den Titel *Hundeschule* und spielt sich in den gleichen Räumlichkeiten ab. Hierbei erhalten die zwei Hunde der Künstlerin Jim und George eine teilhabende Rolle. Dirk von Lowtzow und sein Bandkollege von *Phantom Ghost* Thies Mynther halten die Hunde an der Leine und lümmeln sich vor einem Laptop und einem Keyboard (Abb. 32). Oberhalb des Raumes stehen wieder verschiedene Akteure, unter anderem wird die Zeile „*feinen Menschen muss man geben, was sie wünschen, es ist eben eine Pflicht*“ aus dem Lied *Mein Prinz* der Band *Tocotronic* von Dirk von Lowtzow zitiert. Danach wird der Song *I was born with a nervous breakdown* von *Phantom Ghost* gesungen und schließlich verlassen die Musiker gemeinsam mit den Hunden der Künstlerin den Raum wieder umständlich durch eine Röhre.¹¹⁷ Bei dem Liedtitel handelt es sich um ein berühmtes Zitat des Modeschöpfers Yves Saint Laurent, dessen Arbeiten auch in anderen Werken Cosima von Bonins Beachtung finden.

Auf die dritte Sequenz, *Das Paradies der Feiglinge*, möchte ich hier nicht näher eingehen, da sie einen Tag später, in einem anderen Raum stattfand und sich auch inhaltlich von den beiden ersten Performances abgrenzt.

¹¹⁶ Vgl. Hermes 2004, o.S.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

Bei diesen Aktionen ist ein Zusammenwirken vieler unterschiedlicher Teile erkennbar: Requisiten, Bild- und Text Fragmente, Musik, Video, personelle Unterstützung von Freunden und Studenten. All diese Teile verschränken sich in vielerlei Weise miteinander und wirken auf den Zuschauer auf verschiedenen Ebenen. Manfred Hermes hat in seinem Text zu den Performances herausgearbeitet, dass trotz einer gewissen Zufälligkeit und Verschwendungen doch letztlich eine Kontrolle der Künstlerin zu bemerken sei. Es ist die Auswahl der Künstlerin, sie verteilt die Rollen und steht in der Verantwortung für das Erzeugen der Szene.¹¹⁸

Allein die Betrachtung des Hundemotivs lässt uns die Persönlichkeit der Künstlerin besser verstehen. Zum Einen lassen die an die Wand geschriebenen Worte ‚btraute Diener‘ die Assoziation zu, dass sich von Bonin sowohl der Hunde, aber noch mehr der Menschen ‚bedient‘. Hunde werden vom Menschen ‚gezähmt‘. Als besonders angenehm gilt ein Zusammenleben zwischen Hunden und Menschen dann, wenn der Mensch den Hund besonders gut ‚unter Kontrolle‘ hat. Ihn also so gut dressiert hat, dass er auf alles hört, was der Mensch ihm befiehlt. Dieses Dressieren ist mit Hunden bekanntlich einfacher als mit den meisten anderen Tieren, oder gar mit Menschen. Indem Cosima von Bonin auch den mitwirkenden Personen Hundemasken aufsetzt, entsteht ein noch stärkerer Eindruck der Kontrolle und einer Hierarchiestellung. Allein durch den Aufbau des Raumes und das Einsehen der Szene über Spiegel oder von oben hinein, ergibt sich auch eine Kontrolle der Blickverhältnisse bzw. Perspektiven¹¹⁹. Auch die Hundemasken in *Kapitulation* sind ein „Sinnbild für die Animalisierung des Menschen“¹²⁰ und verwischen damit die Grenze zwischen human und animalisch. Die Faszination für Wesen, die halb Mensch halb Tier zu sein scheinen, hat eine lange (auch künstlerische) Tradition. Hier sei nur kurz auf die Minotaur Darstellungen der Surrealisten verwiesen.¹²¹

Ein Stofftier ist etwas, was der Mensch dazu benutzt eine absolute Humanisierung des Tieres zu schaffen. In der Gegenwartskunst gibt es zahlreiche Beispiele dafür, dass Künstler*innen auf diesen Mechanismus zurückgreifen: sei es der beuysche Hase, mit dem wie mit einem Menschen kommuniziert wird, die sichtlich mit Gefühlen überschütteten Stofftiere eines

¹¹⁸ Vgl. Hermes 2004, o.S.

¹¹⁹ Vgl. Hermes 2007, S. 148.

¹²⁰ Graw 2007, S. 154.

¹²¹ Vgl. ebd.

Mike Kelley (Abb. 33) die schmuddelig und privat anmuten¹²² oder die mit intensiven Projektionen belasteten Plüschtiere einer Annette Messager (Abb. 34).

Das zunehmende Tieraufkommen im Werk Cosima von Bonins, „*Die Verschiebung vom Mensch zum Tier*“, kann auch als Hinweis auf einen sich immer in Bewegung befindlichen und sich verändernden sozialen Kontext gedeutet werden.¹²³ Zumal das Tier ja auch eine hohes Maß an Potential innehat, welches allegorisch genutzt werden kann. Im *source book*, welches zur Ausstellung im Witte de With Center for Contemporary Art 2010 in Rotterdam erschien, ist zu dieser Thematik ein aufschlussreicher Text von Mami Kataoka abgedruckt, der sich mit der Tradition beschäftigt, wie im Japanischen Volkstum Tiere und Geister allegorisch als Gauner benutzen werden, um den festgefahrenen Zustand der Gesellschaft zu hinterfragen.¹²⁴

Bonins Tiere haben nichts Wildes oder Gefährliches an sich. Insgesamt fällt auf, dass von Bonin eher eine Vorliebe für besonders gut zu vermenschlichende Tiere hat. So entdeckt man in ihren Werken immer wieder Hasen, Hunde, Vögel aller Art oder Pferde. Auch eine Entenfamilie, wie sie sie in einer frühen Ausstellung auf Fotografien zeigte, lässt sich leicht mit familiären Beziehungen und sozialen Verbindungen assoziieren (Abb. 35).¹²⁵ In dem 2010 zur Ausstellung in Rotterdam erschienen Buch ist das fiktive Gespräch zwischen der Künstlerin und Daffy Duck (einer Comicente von Warner Bros) abgedruckt. In der Konversation, die von Dirk von Lowtzow geschrieben wurde, diskutieren von Bonin und Daffy Duck über Kneipp Kuren, über das Jagen und über die Launen des Zimmerservice im Hotel.¹²⁶ Die Künstlerin scheint hier das Tier dem Menschen als Gesprächspartner vorzuziehen. Anstatt ein tatsächliches Künstlerinterview zu geben, hält sie sich im Hintergrund und lässt ihren Musikerfreund das fingierte Gespräch veröffentlichen. In dem einzigen, realen, publizierten Interview mit Cosima von Bonin, an dem auch von Lowtzow teilnahm, bezeichnet die Künstlerin ihren Freund humorvoll als Daffy von Lowtzow.¹²⁷

Das Tier, welchem sich Cosima von Bonin allerdings eine Zeitlang am stärksten zuwendete, ist auch das Tier, welches dem Menschen am nächsten steht: der Hund. Er ist das Paradebeispiel des treuen Haustiers schlechthin. Versteht man nun diese Werke so, dass hier der

¹²² Vgl. Graw 2007, S. 154.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Vgl. Gray 2010, S. 14.

¹²⁵ Vgl. Graw 2007, S. 154.

¹²⁶ Vgl. Von Lowtzow 2010, S. 19.

¹²⁷ Vgl. von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

menschliche Freundeskreis durch einen tierischen ersetzt wird, so könnte man, wie Isabelle Graw, vermuten, dass es dabei darum gehen könnte, dass menschliche Beziehungen auch sehr konfliktbeladen sein können. Gerade in Familien, die zwar eine soziale und emotionale Einheit bilden, aber eben keineswegs nur harmonisch zusammenwirken, kommt es zu Auseinandersetzungen, Verwerfungen und Schuldzuweisungen. Somit könnte auf den Hund als treuen Begleiter letztlich doch mehr Verlass sein.¹²⁸ In dieser These spiegeln sich einmal mehr die Verlust- und Versagensängste Cosima von Bonins.

Die Namen der beiden Bulldogen der Künstlerin lauten (Boy) George und (Lord) Jim.¹²⁹ Manfred Hermes lässt diese Tatsache in seinem Beitrag zu *Kapitulation* (2004) und *Hundeschule* (2004) gänzlich unkommentiert, obwohl eine nähere Betrachtung dieser beiden Namen zu aufschlussreichen Ergebnissen führt und es sich hierbei um ein bemerkenswertes Beispiel für die Denkweise Cosima von Bonins im Bezug auf ihr ‚geistiges Netzwerk‘ handelt. Mit dem Namen *Boy George* ergibt sich eine Verbindung zu dem bekannten britischen Musiker George Alan O'Dowd, dessen selbst gewählter Künstlername *Boy George* lautet. Der 1961 geborene Sänger und DJ gilt als Popikone der achtziger Jahre und wurde vor allem mit seiner im Jahre 1981 gegründeten Band Culture Club gefeiert.¹³⁰ Doch vermochte es der Musiker mit mehr als nur seiner Musik aufsehen zu erregen: Mit viel Make Up und einem androgynen Aufreten stellte der Künstler von Anfang an die Frage nach der Geschlechterzugehörigkeit, um sie jedoch gleichzeitig schon mit seinem Namen ‚Boy‘ zu beantworten und „etwaigen Spekulationen über das weiche mädchenhafte Gesicht und seine geschlechtliche „Wahrheit“ von Anfang an entgegen zu treten.“¹³¹ Er ist also ein Künstler, der der gleichen Generation wie von Bonin angehört und einer, der schon früh die üblichen Geschlechterrollen und -Positionen einer patriarchalen Gesellschaft öffentlich hinterfragte. Bei der Recherche zu dem Musiker stieß ich auf einen Artikel von Diederich Diederichsen, der im Jahr 2010 im Musikexpress veröffentlicht wurde. Auch durch diese Tatsache bestätigt sich wieder einmal, dass von Bonin vor allem auch aus Diskursen zehrt, die sie und ihren Freundeskreis berühren. Diederichsen ist mit von Bonin bekannt und gehört zum Umfeld der Kölner Kunstszene. Ein Zitat des Musikers *Boy Georges* erklärt zudem eindrücklich die

¹²⁸ Vgl. Graw 2007, S. 154.

¹²⁹ Vgl. Hermes 2004, o.S.

¹³⁰ Vgl. Schmidt-Joos 2003, S. 175.

¹³¹ Diederichsen 2010, <http://www.musikexpress.de/news/meldungen/article67484/queerbeet.html>.

Affinität, die von Bonin offensichtlich zu dem Musiker hat: "Jede Form von Musik ist Diebstahl. Es kommt nur darauf an, dass man es beherzt tut."¹³²

Noch verzweigter und subtiler sind die Verweise, die man im Namen ihres zweiten Hundes (Lord) Jim finden kann. So stößt man zunächst im Zusammenhang mit dem Namen Lord Jim auf den Titel eines Romans des britischen Schriftstellers Joseph Conrad. Unter dem Originaltitel ‚Lord Jim‘ wurde diese Geschichte Conrads das erste Mal im Jahr 1900 in dreizehn Teilen im ‚Blackwood’s Magazine‘ veröffentlicht.¹³³

Das Buch handelt von der Geschichte des jungen britischen Seemanns Jim, der als erster Offizier auf der *Patna*, einem Pilgerschiff, dient. Als das Schiff im Sturm zu sinken droht, gehen er und die gesamte Besatzung aus Angst um ihr Leben von Bord und überlassen damit die Pilger ihrem Schicksal. Jim, der mit seinen schweren Gewissensbissen nicht leben kann, stellt sich dem Gericht, welches ihm seine nautischen Patente entzieht. Fortan lebt Jim ein schattenhaftes Leben in verschiedenen Häfen, denn sobald er Gefahr läuft seine wahre Identität preiszugeben und sich als ehrloser Seemann erkennen geben zu müssen, verschwindet er an einen anderen Ort, an dem ihn niemand kennt. Ein Artikel von Thomas Zenke beschreibt eindrücklich die Intention des Autors, die Figur ‚Lord Jim‘ und deren Charaktereigenschaften stimmungsvoll darzustellen und weist gleichzeitig auf die Schwierigkeiten der deutschen Übersetzung hin:

„Jim ist ‚under a cloud‘. Diese Formel verwendet Conrad leitmotivisch. Wie soll man sie übersetzen, damit sie wiedererkennbar ist und zugleich an Komplexität nicht verliert! Hoffer hat ‚schattenhaft‘ gewählt. Damit trifft er Jims Schattendasein, das schwer zu fassende Ich dieses Mannes, auch seine Schwermut. Er wird zum ewig Irrenden, Ruhelosen, zu einer Art Fliegender Holländer. ‚under a cloud‘ hat aber noch eine andere Bedeutung, und die muß Hoffer mit seiner Lösung verfehlen. Gemeint ist, was Jim ‚überschattet‘, auf ihm lastet, sein Verzweiflungssprung, das ‚Faktum‘, das ihn in Verruf gebracht hat, die Schande. Die schwere Wolke, sie bleibt - ‚usque ad finem‘.“¹³⁴

Die Verbindung zwischen dem Namen des Hundes der Künstlerin und dem Romanhelden Conrads ist deshalb interessant, da man in von Bonins künstlerischem Werk durchgehend eine Affirmation zum Maritimen und im Speziellen zur Seefahrt finden kann (siehe Kapitel 2.1.d). Damit hat die Künstlerin ihr Gespür dafür gezeigt, bestimmte Symbole nicht nur durch

¹³² Hüetlin 1995, S. 218.

¹³³ Vgl. Kramesberger 2012, <http://www.lordjim.at/index.html>.

¹³⁴ Zenke 1998, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/164759/>.

ihr Werk sondern auch durch ihr Privatleben einzubringen. Dass Arbeit und Privates gerade im Bereich angewandter Kunst häufig eine subtile Symbiose eingehen, lässt sich an diesem Beispiel gut ablesen. Betrachtet man nun noch die leitmotivische Verwendung Conrads im Bezug auf den Seefahrer Jim, dessen ganzes Wesen ‚under a cloud‘ zu liegen scheint, findet sich auch hier eine Parallele zum Charakter von Bonins selbst, die im Bezug auf ihre Biografie ebenfalls lieber undurchsichtig bleibt. Auch die Beschreibungen, die Kritiker für ihr Werk verwenden, weisen auf diese Art von Undurchsichtigkeit hin: „*Vertraute Anmutungen, hermetischer Charme, so müsste man sagen. Schon nach ein paar Schritten verliert man den Zusammenhang, die Übersicht.*“¹³⁵ Ein Liedtext der Band *Tocotronic*, geschrieben von Dirk von Lowtzow ist wieder wie für die Künstlerin geschaffen: „*Die Wolke der Unwissenheit / Wird für immer bei uns sein*“.¹³⁶ Eine Arbeit Cosima von Bonins aus dem Jahr 2001 besteht aus einer Sprossenleiter und einer Art Sessel, den Titel des Werkes eignet sie sich aus einem anderen Lied von Lowtzows an, es heißt *Und wir wissen ganz bestimmt, dass wir beide Schatten sind* (2001) (Abb. 36). Dabei handelt es sich um eine Zeile aus dem Lied *Toctronics Schatten werfen keine Schatten* aus dem Jahr 2002.¹³⁷

Im Namen ‚*Lord Jim*‘ steckt noch ein weiterer Aspekt des verzweigten Bezugsystems Cosima von Bonins. Der Titel des Romans diente der 1985 vom österreichischen Künstler Jörg Schlick zusammen mit den deutschen Malern Martin Kippenberger und Albert Oehlen sowie dem Autor Wolfgang Bauer gegründeten Künstlergruppe *Lord Jim Loge*.¹³⁸

Ganz in der Manier der 1980er Jahre eine ‚Anti-Kunst‘ zu schaffen, lebte auch dieses Projekt von einer gewissen Ironie. Ein Auszug aus dem Manifest der Loge lautet „*Dennnoch formierte sich in all der gelebten Bedeutungslosigkeit durchaus so etwas wie eine Kontrafaktur klassischer Logen und Männerbünde. Deren wechselseitigen Protektionismus zum Beispiel konterkariert das Logenmotto „Keiner hilft keinem“, das über die stilisierte Feier der Inaktivität und der Ereignislosigkeit auch eine Verweigerung der generellen Logenprinzipien als Aufbauorganisationen von Machtnetzwerken impliziert.*“¹³⁹

Da von Bonin Martin Kippenberger 1986 in einer Bar in Köln kennen lernte und auch in dieser Zeit stärker mit der Kölner Kunstszene in Berührung kam¹⁴⁰, ist anzunehmen, dass sie von Anfang an Kenntnis über die Gründung der Loge hatte. Cosima von Bonin zeigt auch

¹³⁵ Müller 2010, <http://www.welt.de/kultur/article9274160/Laszives-Plueschtiergehabe-unter-Kuscheltieren.html>.

¹³⁶ von Lowtzow 2002, Album: *Tocotronic* 2002, Lied: *Die Wolke der Unwissenheit*.

¹³⁷ Ebd. Lied: *Schatten werfen keine Schatten*.

¹³⁸ Vgl. Schneider/Friesinger 2011, S. 159.

¹³⁹ gesamtes Manifest und Projekte der Loge auf <http://www.lordjimloge.com/>.

¹⁴⁰ Vgl. von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 69.

hiermit wieder ihre Verwurzelung in die Kölner Kunstszene und in ihr ganz persönliches künstlerisches und privates Netzwerk auf.

Die Beziehung zwischen Menschen und Tieren gestaltet sich am engsten, wenn das Tier als Haustier gehalten wird. Dabei wird es häufig als Freund und Familienmitglied angesehen. Im Zirkus oder Zoo wird diese Beziehung von Menschen zu Tieren auch als kollegial oder partnerschaftlich empfunden. Den Tieren kommt eine ganz bestimmte Rolle zu, die häufig ähnliche Gefühle auslöst, wie Menschen sie untereinander empfinden können. Vielen Menschen fällt es sogar leichter zu Tieren eine Empathie zu empfinden, da sich eine Beziehung unter Menschen meist komplizierter gestaltet.¹⁴¹ „*In soziologischen und anthropologischen Untersuchungen zur Mensch-Tier-Beziehung hebt man besonders die pathischen Fähigkeiten von Tieren hervor, das heißt ihr Vermögen, Kontakte zu knüpfen, wie Jörg Bergmann beschreibt: „Die pathische Qualität von Haustieren erleichtert uns im Alltag die Aufrechterhaltung dessen, was Erving Goffman ‚working consens‘ genannt hat. Haustiere sind par excellence in der Rolle des ‚Dritten‘, über den vermittelt zwei Parteien Kontakt miteinander aufnehmen [...] können.“¹⁴²*

Befindet man sich in einer Ausstellung Cosima von Bonins könnte es auch das Tier sein, in diesem Fall das Stofftier, das es schafft, zwischen Betrachter*in und Künstlerin zu vermitteln. Das Stofftier ist für die meisten Menschen eine Projektionsfläche für eigene Erfahrungen, Assoziationen und Erinnerungen. Mit dem Museumsbesucher könnte etwas Ähnliches geschehen, wie mit einem Zoobesucher. Dieser setzt sich nämlich unwillkürlich in eine Beziehung mit dem Tier, was er im Käfig sieht. Sogar Menschen, die einerseits Mitleid mit den Tieren haben und ihnen die Freiheit wünschen, sind andererseits nicht dagegen gefeit sich in eine direkte Gegenüberstellung, einem unwillkürlichen Vergleich mit dem Tier zu setzen.¹⁴³ Diese Reaktion könnte in ähnlicher Weise im Bezug auf die Tiere innerhalb der Kunst von Bonins geschehen, die vor allem in ihrer Ausstellung *The Fatigue Empire* in Bregenz 2010 eine große Anzahl an Hasen zeigte, die sich einem menschlichen Vergleich kaum entziehen können, da sie auch menschliche Tätigkeiten auszuführen scheinen, wie Musik hören oder in Mikrofone sprechen (Abb. 37).

Auch die Studien von Charles Darwin waren schon im 19. Jahrhundert zu dem Ergebnis gekommen, dass Menschen und Tiere stark verwandte Reaktions- und Gefühlsebenen haben, die gleichartig differenziert sind. Über diese Differenziertheit seiner Ausdrucksformen kann

¹⁴¹ Vgl. Fuhlbrügge 2008, <http://www.textem.de/1487.0.html>.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vgl. ebd.

ein Tier entsprechend mit den Menschen kommunizieren auch ohne Verwendung derselben Lautsprache. In seinem Aufsatz *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tieren* (1872) beschreibt er die Sensibilität der Wahrnehmungen von Tieren sowie die Intensität ihrer Empfindungen. Er schreibt den Tieren ein Empfindungsvermögen, ein Seelenleben und eine Gestik zu, sodass sie fähig sind Ausdrücke der Überraschung, des Nachdenkens, des Zorns und des Erstaunens erkennbar mitzuteilen. Sogar Gefühle und Ausdrucksformen des Schmollens, der Scham und Schüchternheit kategorisiert Darwin.¹⁴⁴ Auch Cosima von Bonin spricht mit den Titeln einiger ihrer Stoffbilder auf denen sie Tierdarstellungen verwendet diese Ebene von Ausdrucksmöglichkeiten an: Einer ihrer Stoffhunde meint: *Ja, ich bin's. Ich bin dein Hund.* (2002) (Abb. 38) und einen weißen Pudel scheint die Künstlerin zu fragen *Schmollen, woran liegt's? Woran* (2003) (Abb. 39). Im Jahr 2004 reagiert von Bonin scheinbar auf ihrer eigene vermehrte Hundeproduktion und nennt ihre Arbeit *Dann aus Neigung* (2004) (Abb. 40).

Die Arbeiten der Künstlerin Rosemarie Trockel beschäftigen sich ebenfalls sehr häufig mit dem Thema Tiere. So baute sie beispielsweise Häuser für unterschiedliche Spezies wie Hühner, Motten, Schweine oder Läuse (Abb. 41). In einem Video dokumentiert sie einen Vogelschwarm, der eine Art Teppich in die Luft zu weben scheint. Sie stellt Glasscheiben her, die in gesprungenem Zustand an Spinnennetze erinnern und transformiert auch naturwissenschaftliche Aufnahmen von Spinnennetzen zu Kunst.¹⁴⁵ Der Umstand, dass auch Trockel genau wie Cosima von Bonin sowohl mit dem Material Textil arbeitet, als auch das Tiermotiv verwendet, um sich auszudrücken, führt zu einer Betrachtung der Kunst Trockels als Vergleichsmöglichkeit. Trockel, die eine Generation älter ist als von Bonin, bewegte sich vor allem in ihrer Studienzeit ebenfalls im Kunstmfeld Köln. Es ist daher nicht von der Hand zu weisen, dass sie, gerade als weibliche Künstlerin, einen gewissen Einfluss bezüglich ihrer künstlerischen Ideen auf von Bonin auswirkte.

Die Spinne ist ein kunsthistorisch kodiertes Tier. So setzte sich beispielsweise bereits Diego Velasques in seinem prominenten Bild *Las Hilanderas* (Die Spinnerinnen, 1644-1648) mit dem antiken Mythos der Arachne auseinander (Abb. 42). In dem Mythos wird eine Weberin aufgrund ihres überlegenden Talents von der Göttin Athene in eine Spinne verwandelt. Rosemarie Trockel kreierte das Diktum ‚*Jedes Tier ist eine Künstlerin*‘, indem sie Tiere und weibliche Kunstproduzenten auf eine Stufe stellt. Darin spiegelt sich die Tatsache, dass es Frauen auf dem Kunstmarkt schwerer hatten sich zu behaupten und im männlich dominierten

¹⁴⁴ Vgl. Fuhlbrügge 2008, <http://www.textem.de/1487.0.html>.

¹⁴⁵ Vgl. Leeb 2007, <http://www.b-books.de/textprojekte/txt/leeb.htm>.

Umfeld ernstgenommen zu werden. Das ‚niedere‘ Tier Spinne wird im Werk Trockels mit dem Frausein in Verbindung gebracht, indem sich beide in der Figur der ‚Spinnerin‘ vereinen.¹⁴⁶

Das Anliegen Trockels ist sicherlich weniger darauf aus, die Kunst der Tiere als solche anzuerkennen als vielmehr einer Strategie zu entwickeln, in der sie sich als weibliches Wesen mit den ‚niederen Kreaturen‘ identifiziert. Sie möchte auf die Ausschlüsse und die Marginalisierung hinweisen, mit der sich sowohl der Kunstbegriff selbst, als auch die Künstlerinnen konfrontiert sahen. Als Beuys seinen Ausspruch *Jeder Mensch ist ein Künstler* tätigte, auf den Trockel mit *Jedes Tier ist eine Künstlerin* reagierte, setzte er damit bei der Kreativität an, die er jedem Menschen zuspricht. Er ermutigte zu einer Selbstbestimmtheit und zur Gleichberechtigung.¹⁴⁷ „*Diese universalmenschliche Gültigkeit bestreitet Trockel allerdings, indem sie das Kreativitätsprinzip auf zwei Gruppen einengt, die traditionellerweise im Kunstbereich wenig zur Geltung kommen: Tiere und Künstlerinnen. Diese Selbstidentifikation einer Künstlerin mit einem Lebewesen, das als Künstlerin kaum in Betracht kommen würde, noch dazu mit schwer zu anthropomorphisierenden Lebewesen, wie Spinnen oder Motten, etwa im Gegensatz zu Hunden, die man leichter anthropomorphisieren kann, hat Implikationen im Hinblick auf das Verständnis von künstlerischer Produktion bzw. künstlerischer und weiblicher Reproduktion.*“¹⁴⁸

Dieser Schluss, im Bezug auf die Tiermotivik bei Rosemarie Trockel, ist sicherlich auch ein Punkt, den eine Künstlerin wie Cosima von Bonin hinsichtlich ihrer Tierwelten mitdenkt, da sie diese häufig verwendet, um zu einem künstlerischen Ausdruck zu finden.

Ein Werk, indem von Bonin in vielerlei Hinsicht mit dem Begriff der Aneignung verfährt, ist das Mobile mit dem Titel *Thrown out of Drama School*, welches im Jahr 2008 entstand (Abb. 43). Es besteht aus drei Stofftieren, die aus dunkelgrauem Stoff gefertigt sind und an Stangen hängend, wie ein Mobile im Raum angeordnet sind. Die Tiere, die von Bonin hierfür wählt, sind Raben. Der Rabe ist im Hinblick auf das Thema Aneignung deswegen ein bedeutendes Tier, weil auch ihm die Eigenschaft zugesprochen wird ein diebisches Tier zu sein, was sich beispielsweise im Ausdruck ‚Klauen wie die Raben‘ niederschlägt. Die Tatsache, dass bei Cosima von Bonin der Rabe an einer Stange von der Raumdecke hängend ausgestellt wird, erinnert auch an den Raben als Galgenvogel, wie er in vielen Erzählungen und bildlichen Darstellungen seit dem Mittelalter auftaucht. Dass Aneignung im Sinne von Stehlen im Werk

¹⁴⁶ Vgl. Leeb 2007, <http://www.b-books.de/textprojekte/txt/leeb.htm>.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

von Bonins verstanden werden kann wurde bereits dargelegt. Der Rabe scheint der Künstlerin in diesem Fall günstig auf humorvolle Weise ihre eigenen Charakterzüge auszustellen.

2.1.b. Zäune und Hütten

Betrachtet man das Werk Cosima von Bonins ist auch die Benutzung von Stoffen in bestimmten Designs auffällig. Ein immer wiederkehrendes Motiv sind die Zäune oder Gatter aus Schaumstoff, die mit *Laura Ashley*-Stoffen bezogen sind (Abb. 44).

Diese Muster haben etwas Ländliches, Gemütliches an sich. Sie besitzen aber ebenso einen Hauch von Vergangenheit und Ordnung. Sie muten alternativ, landstilhaft, einfach und doch leicht mondän an. Das Label *Laura Ashley* stellt auch Kleider her, die für eine Art Landadel bestimmt zu sein scheinen. Diese Muster rufen Assoziationen an eine Mischung aus Reformkultur und Kolonialstil hervor.

Gerade in von Bonins Ausstellung *The Cousins* im Kunstverein Braunschweig (2000) ist der Eindruck postkolonialer Ikonografie, die direkt mit der Biografie der Künstlerin verknüpft ist, enorm stark. Hier gibt es Korb- und Papierhütten (Abb. 45), dunkle, derbe Filztaschen (Abb. 46), die auf dem Boden stehen und die aussehen wie eine Verbindung aus Designerware und dörflicher Tragetasche. Assoziationen von Modegeschichte und –soziologie könnten hierbei auf politische und historische Zusammenhänge anspielen.¹⁴⁹

Aber auch der Zaun an sich ist voller Bedeutungen und Funktionen. Einerseits weiß man als Besucher nie, ob man sich innerhalb oder außerhalb eines von ihm abgegrenzten Areals befindet.¹⁵⁰ Andererseits ist er aber auch eine Art Leitfaden durch die Ausstellungsräume.

Die Zäune sind durch ihr ‚aufgeweicht sein‘ aber auch in ihrer Funktion eingeschränkt und verfügen über eine bewusst gesetzte Durchlässigkeit. Unvollkommen und schief sind sie Ausdruck der Strategie, der sich die Künstlerin bedient: ihre Arbeitsweise basiert auf verschiedenen und abgeschlossenen Systemen (z. B. Stile, Philosophien) deren Elemente sie neu zusammensetzt. Die Untersuchung von ‚Grenzen‘ ist etwas, was uns regelmäßig in Arbeiten von Bonins begegnet und ihrer Welt aus diversen Verweisen eine gewisse

¹⁴⁹ Vgl. Kempkes 2000, S. 45.

¹⁵⁰ Auch die Wahl und Anordnung der Werke in der documenta-Halle 2007 spielte mit dieser Idee des Außen und Innen.

Kontinuität verleiht. Gatter, Tore, Zäune, Hütten oder andere architektonische Gebilde und Begrenzungen sind ein beständiges Material ihres Schaffens.¹⁵¹

Das textile Reich, das sich Cosima von Bonin aufgebaut hat, wird auch von Geschmacks- und Verfeinerungsaspekten bestimmt. Diese sind nicht zu unterschätzen, da sie einen Einfluss auf die Wirkungen der Arbeiten haben. Oft erscheinen ihre Werke durch die Verwendung von Karostoffen niedlich, adrett oder märchenhaft (Abb. 47). Sie spielen aber auch auf einen ‚traditionsbewussten‘ Wohlstand an, wie man ihn etwa an der Ostküste der USA, in Großbritannien oder in einer anderen Gegend mit Hang zu luxuriöser Rustikalität verorten würde.¹⁵²

In der Benutzung kariert Stoffe bei von Bonin ist auch das Raster und seine kunsthistorische, sowie gesellschaftliche Bedeutung mitgedacht. Das viereckig angelegte Feld erscheint in verschiedenen Ausprägungen in der Kunst von Bonins. Das in Stoff ausgeführte Raster, Sprossenwände, Leitern, Treppen, Podeste und Zäune dienen auch zur Überwindung von Raumebenen, sie stehen symbolisch für Auf- und Abstiegsmöglichkeiten. Diese Metaphern für ein soziales Leben deuten darauf hin, dass sich dieses allerdings auch nach Rangkriterien richtet. An anderer Stelle greift die Künstlerin diese Hierarchien und den Topos des Rangs wieder auf wenn sie diese in ihre Bootsrümpfe und maritime Ikonografie überträgt. Die angesprochenen Kommandostrukturen sind innerhalb der Bootsmetaphorik nicht zu übersehen, erst recht dann nicht, wenn mit Uniformen, militärischen Zeremonien, Rangabzeichen und Hoheitsemblemen in einer dazugehörigen Tanzperformance ihre Präsenz offenbart wird (Abb. 48).¹⁵³

Den einzigen Vermerk, den man zur frühen Biographie Cosima von Bonins findet, ist der, dass sie 1962 in Mombasa in Kenia geboren wurde. Ihre Eltern haben in Afrika gelebt, sie wuchs dort zumindest zeitweise auf und ging dort zur Schule. Vereinzelt gibt es den Hinweis, dass sie den Kontinent später wieder bereiste.¹⁵⁴ Mit dieser Information lockt uns von Bonin wieder ein Stück weit in die Falle. Denn hat man als kunstinteressierter Rezipient nur diese eine, wage biographische Angabe, wird man sich unweigerlich die Frage nach der Verarbeitung im Schaffen der Künstlerin stellen. So sind es doch gerade die Lebensumstände und Ereignisse, die im Genre der Kunstinterpretation und -Geschichte gerne bemüht werden um sich einem Werk anzunähern. In den Arbeiten von Bonins schient es jedoch keinen allzu

¹⁵¹ Vgl. Welchman 2010, S. 110.

¹⁵² Vgl. Hermes 2004, o.S.

¹⁵³ Vgl. Hermes 2007, S. 149.

¹⁵⁴ Vgl. Kempkes 2000, S. 45.

erkennbaren Reflex oder Diskurs zu geben, der ihre afrikanische Vergangenheit aufgreift. In dem Interview, welches die Künstlerin der Zeitschrift *Spex* 2012 gibt, erwähnt sie wiederum, dass sie nach ihrer Rückkehr aus Afrika nie wieder dort war.¹⁵⁵ Die höhlenartigen Bauten, die Zäune, Podeste, Türme und Abgrenzungen, denen man in den Ausstellungsräumen von Bonins begegnet, können jedoch ikonografisch im Zusammenhang mit den verwendeten Stoffen und Tüchern zumindest als indirekter Bezug zur Biographie gelesen werden. Die Künstlerin verwendet ihre eigene Formensprache und bleibt motivisch eher allgemein. Anne Kempkes erkennt bezugnehmend auf diese rituellen Gegenstände im Werk von Bonins ganz richtig: „*Es handelt sich um ‚verschlossene Zeichen‘, zu abstrakt, um als künstlerischer Beitrag zu einer Diskussion über Postkolonialismus herangezogen zu werden.*“¹⁵⁶

Das Motiv Zaun lässt vor allem im Zusammenhang mit von Bonins Tiermotiven eine Assoziation an Zoogehege zu. Die weichen Zäune, Barrieren, Sockel oder Plattformen fungieren als minimalistische Skulpturen und sind gleichzeitig Gehege, Gefängnisse und Bühnen ihrer Tierwelt. Eingesperrte Tiere jedoch, sind oft alles andere als wild, die Themen Zucht, Kontrolle, Überwachung und Strafen werden hier wiederholt mitgedacht.¹⁵⁷ Darin spiegelt sich jedoch eher die Angst der Künstlerin selbst innerhalb eines Systems eingesperrt zu sein und Grenzen zu überwinden. Ihre Arbeiten „*zielen auf ein Freiheitsbedürfnis hin; derlei Schutzkonstrukte mutieren als Metaphern für Ein- und Ausgrenzen und Demonstration von Macht selbst zu Kunstwerken.*“¹⁵⁸

Der Außenseiterstatus, den das künstlerische Werk von Bonins dem*der Betrachter*in zuweist, ist ebenfalls ein Anhaltspunkt, der die Verwendung von Abgrenzungen impliziert. Der Eindruck des Nicht-Dazugehörens wird durch Abgrenzungen am Boden, wie sie die Künstlerin auf der *documenta 12* inszeniert hat, verstärkt. Dass man als Betrachter*in zu den zahlreichen Anspielungen und Themengebieten keinen Zugang erhält und keine Befugnis bekommt das Werk „zu verstehen“ ist eben die eine Seite des Kunstschaaffens von Bonins. Die andere Seite offenbart jedoch auch, dass mit dem Kosmos der Künstlerin vertraute Personen, wie Dirk von Lowtzow oder Diedrich Diederichsen bereits zu tief im Kontext stecken, sodass sie zwischen eigenem Wissen, ihrem Interesse und Engagement gefangen sind und selbst zu Bestandteilen des Werkes werden.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vgl. von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 72.

¹⁵⁶ Kempkes 2000, S. 45.

¹⁵⁷ Vgl. Liebs 2010, S. 28.

¹⁵⁸ Puvogel 2010, <http://www.goethe.de/kue/bku/kpa/de6518545.htm>.

¹⁵⁹ Vgl. Welchman 2010, S. 98.

Das aus Weiden geflochtene Häuschen in der Ausstellung *The Cousins* im Jahr 2000 trägt den Titel *1980 Dickinson Collage – New Student Orientation* (Abb. 49). Die Fenster der Hütte sind vergittert und die Tür scheint keine Einladung zum Eintreten auszusprechen. Den Titel, der auf eine Schule hinweist, könnte zu entnehmen sein, dass die Akademie für Studenten noch immer ein Gefängnis darstellt aus dem man sich ständig befreien muss. Oder ist es nötig für die Kunst, sich an abgegrenzte Orte zurückzuziehen um zu überleben, um mit vorherrschenden Stilen und Traditionen zu brechen?¹⁶⁰

Das Haus als sozialer Rückzugsort, als Ort des Privaten und des Schutzes, wird in der Bilderserie von Bonins mit dem Titel *Haus & Hund* (2007), zu der vier ihrer Stoffbilder gehören, thematisiert (Abb. 50). Die vier Bilder tragen jeweils im Hintergrund die Umrisse eines Hauses, aus dessen Schornstein Rauch aufsteigt. Davor ist auf jedem der Bilder die identische Silhouette eines Hundes mit Zigarette abgebildet. Spricht die Künstlerin hiermit vielleicht auch die Spießigkeit der bürgerlichen Vorstellung an, die mit den Begriffen ‚Haus‘ und ‚Hund‘ verbunden ist? Auf einem weiteren Stoffbild, das zur gleichen Zeit entstand, ‚outet‘ sie sich zumindest mit den aufgenähten Worten: ‚Meine Bilder sind langweilig – und ihre sinds auch‘ (*Outing* (2007)) (Abb. 51).

2.1.c. Pilze

Im Jahr 1999 wurden die Pilze für eine Weile zu von Bonins prägnantestem und beharrlichstem Motiv. Manfred Hermes interpretiert ihr Vorkommen in den Arbeiten Cosima von Bonins als eine Art ‚Sehnsuchtsmotiv‘. Die Sehnsucht, die Hermes hier meint, könnte ganz unterschiedliche Ausprägungen haben. Ist es die Sehnsucht des modernen Stadtmenschen nach Natur? Die Sehnsucht des leistungsorientierten Bürgers nach Entspannung? Die Sehnsucht des Erwachsenen nach der Kindheit?

Pilze tauchen im Oeuvre der Künstlerin mehrfach auf. Es gibt Fotografien (Abb. 52), aber vor allem die Stoff-Skulpturen der Gewächse sind stark präsent (Abb. 53). Die Pilze sind mit diversen Stoffen überzogen und überdimensional groß, wodurch sie eine starke skulpturale Wirkung bekommen. Im Zuge ihrer Darstellung in unterschiedlichen Größen und Zusammenstellungen laden die Objekte zu vielseitigen Assoziationen ein, wie z.B. Kinderzimmer, Märchenwald oder ländliche Szene.¹⁶¹

¹⁶⁰ Vgl. Grässlin 2000, S. 4.

¹⁶¹ Vgl. Hermes 2007, S. 150.

Man kann die Pilz-Skulpturen als eine Art Hommage an ihre Freundin und Künstlerkollegin Ingeborg Gabriel sehen, die im Jahr 1996 verstorben ist.¹⁶² In ihrem zeichnerischen Werk spielen Pilze eine wichtige Rolle (Abb. 54). Gabriels Zeichnungen traten immer ohne Titel in Erscheinung, im Gegensatz dazu kann man bei von Bonin erkennen, dass diese bei Titelgebungen ihrer Pilzobjekte viele ihrer Interessensgebiete in die vermeintlich simplen Stoffobjekte verpackt.

Die Pilze, die im Kunstverein Braunschweig im Jahr 2000 zu sehen waren heißen *Richerzhagen, Susi, Hans Eichel, Ruth und Paul* (Abb. 55). Sie sind nicht nur mit den Namen betitelt, sondern sogar beschriftet. Diese ‚realen‘ Namen deuten wiederum auf das soziale Umfeld von Bonins hin. Die Pilze aus grünem Loden werden zu Subjekten und verweisen dadurch auf einen Naturraum, indem die verwendeten Dinge und Objekte wie Personen auftauchen.¹⁶³

Betitelungen von Werken wie *Paul Thek* (2000) (Abb. 56) oder Ausstellungen wie *Bruder Poul sticht in See* (2001) sind Hinweise auf Künstler-Künstler, die in von Bonins Netzwerk ebenfalls immer wieder eine wichtige Rolle spielen.

Der Titel der Pilz Skulptur *George the Cunt & Gilbert the Shit* (2002) (Abb. 57) ist eine offensichtliche Referenz zu etablierten Künstlern, in diesem Fall zu Gilbert und George. Der Titel enthält auch eine Anspielung auf deren häufig gebrauchte Motive, wie Geschlechtsorgane und Fäkalien. Verweise auf Modelabels finden sich in jenen Pilzskulpturen, die mit *Pucci (#25)* (2001) oder *Yves (#32)* (2001) betitelt sind.

Pilze bieten vieldeutige Metaphern, denn nicht alle sind genießbar und von manchen wird man high. Mit der Kunst von Bonins scheint es genauso zu sein. So beinhalten diese Werke eine bezeichnende Ambivalenz, denn der Fliegenpilz im Wald wäre nur niedlich, wenn man nicht auch noch wüsste, dass er giftig ist.¹⁶⁴

Eine Zeit lang produzierte Cosima von Bonin diese Pilze regelrecht exzessiv, sie fehlten in keiner Ausstellung. Sie entwickelten sich geradezu zu einem Verkaufsschlager, worauf von Bonin allerdings eigensinnig reagierte, indem sie die Pilzproduktion einstellte. Einmal sagte sie: ‚Das Leben ist zu kurz, um nur Pilze zu machen‘ (*Life is too short to stuff a mushroom* (2002)). Doch man weiß ja: Pilze streuen überall ihre Sporen aus.¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. Graw 2004, S. 91.

¹⁶³ Vgl. Grässlin 2000, S. 5.

¹⁶⁴ Vgl. Schüler 2007, <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/specials/115331/index.html>.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

Die Gewächse aus Stoff wirken geheimnisvoll und geben dem*der Betrachter*in Rätsel auf. Trotz ihrer Größe besitzen die Pilze eine stark ansprechende Ästhetik. Obwohl sie viele Fragen aufwerfen, heißt das nicht, dass man eine eindeutige Antwort findet. Ihre Schöpferin bleibt meist ebenso stumm wie das Werk, das sie schuf. Nur ihre Titelungen lassen zuweilen Vermutungen zu, die Interpretationsansätze liefern können. Eine Gruppe von weißen Pilzen nennt die Künstlerin *Therapie* (2002) (Abb. 58). Die Mehrdeutigkeit drückt sich darin aus, dass Pilze, ebenso wie Künstler*innen lieber abseits wachsen und in Gruppen auftreten. Somit zeugen die Pilze von der Einbeziehung eines Künstlerumfeldes, das von Bonin so wichtig ist. Pilze brauchen ein spezielles Klima zum Entstehen. Auch Kunst gedeiht am besten an speziellen Orten, wie im Fall Cosima von Bonins in Bars, Buchläden oder gemeinsamen Festen unter Freunden.¹⁶⁶

Die großen Pilze üben eine besondere Anziehungskraft auf den*die Betrachter*in aus. Ihre weichen Oberflächen verführen geradezu zum Berühren und durch ihre Überproportionierung kann eine Art Empathie hergestellt werden, die auch damit spielt, Besitzansprüche zu wecken. Dies zeugt von einem reflektierten Umgang von Bonins mit den Mechanismen des Marktes, denn gerade ihre Pilze sind ein begehrtes Sammlerobjekt.¹⁶⁷ Die meisten ihrer Pilze sind zusätzlich zum Titel mit einer Nummer versehen um sie in den Kunstmarkt einzugliedern. Die offensichtliche Verbindung von Pilz und Sammler, die auch außerhalb des Bereiches Kunstmarkt besteht, könnte wiederum ein weiteres Indiz für die humoristische Produktionsweise der Künstlerin sein.

Die Pilze sind auch ein Symbol für die Hinwendung von Bonins zu einem Naturraum. Gerade die ländliche Szenerie taucht in Werken und Titeln der Künstlerin vermehrt auf, der Ort, mit dem auch das Wachsen von Pilzen assoziiert wird. Ihre Neigung zum Ländlichen definiert sich auch mit der Beschäftigung von lokalen Sprachgewohnheiten, wie z.B. in frühen Arbeiten wie *Der Bürgertraum vom Adelsschloss* (1992), einer Fotografie von einer Tür, die mit verschiedenen, spontan anmutenden Phrasen beschriftet ist (Abb. 59). Außerdem ist *De Buersfru ut Fresenland ut de Reihe: De Angeber* (1993) eine Arbeit, die phantasievoll mit dem ostfriesischen Dialekt spielt (Abb. 60). Die als Edition für *Texte zur Kunst* angefertigte Arbeit besteht aus einer im DIN A5-Format gestalteten Pappsachet die mit den Worten ‚*der Buersfru*‘ und ‚*Ut Fresenland*‘ bedruckt ist. Dazwischen steht handschriftlich ‚*Ut de Reihe: De Angeber*‘. Im inneren der Sachet befindet sich ein Blatt auf dem ‚*2 Kühe fahren auf dem Anhäna*‘ geschrieben steht, sowie ein Klebestreifen, der mit ‚*Karl ich nehme einen*

¹⁶⁶ Vgl. Schüler 2007, <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/specials/115331/index.html>.

¹⁶⁷ Vgl. Dziewior 2010, S. 129.

Schauer' beschrieben ist. Den Eindruck, den man von dem Werk bekommt, beschreibt Diedrich Diederichsen als lakonisch, also trocken, treffend und knapp ausgedrückt. Eine wortkarge, norddeutsche und unfreiwillige Komik wird im Zusammenhang mit der Assoziation zu Ostfriesland deutlich. Auch das Material, eine graue Pappschachtel, unterstreicht die Einfachheit und unterstützt den ärmlichen, ländlichen Eindruck des Themas.¹⁶⁸ Diederichsen sieht auch hierbei den appropriatorischen Charakter der Werke von Bonins aufscheinen, denn „*das unbearbeitete Material, sei es an sich ein reiches auffälliges oder selber ein unauffälliges Nullmaterial [genießt] in CvBs Arbeit eine gewisse Vorgängigkeit.*“¹⁶⁹

Wichtig ist auch ist auch die Vergrößerung, die von Bonin ihren Pilzen zukommen lässt. Ähnlich wie bei Werken Claes Oldenburghs kann man von einer Art Intensitätsvergrößerung sprechen (Abb. 61). Zwar zitiert von Bonin den Künstler nicht in einer so direkten Weise, wie z.B. Sherrie Levine sich auf Oldenburg bezog, allerdings lassen sich strukturelle und formale Ähnlichkeiten in den Arbeiten beider erkennen. Die Werke von Bonins sind zwar stärker individuell-subjektiv geprägt und daher offener für unterschiedliche Interpretationen, aber die Strategie der Materialdialektik ist auch ihren Werken kohärent. Was hart ist wird weich, was klein ist groß, allein daraus ergibt sich der Moment der Intensivierung. Auch die Stimmungsschwankungen zwischen Hoch und Tief lassen sich in den Werken beider Künstler erkennen, allerdings unterstreicht von Bonin nicht so sehr den gesellschaftspolitischen Hintergrund, der bei Oldenburghs Arbeiten immer mitschwingt. Statt dessen ist es bei von Bonin eher der bereits angesprochene Hang zur Peripherie und eine subtile Poetik, die sie ihren Skulpturen verleiht.¹⁷⁰

Ein weiteres Charakteristikum des Pilzes lohnt es sich, auch im Hinblick auf das künstlerische Schaffens von Bonins, zu betrachten. Der Pilz, der für uns über der Oberfläche sichtbar wird ist bloß ein kleiner Hinweis darauf, was für ein riesiges Leben sich unterhalb des Bodens erstreckt. Auch damit verweist die Künstlerin erneut auf ihr verborgenes Kollaborationsystem. Erst im Jahr 2010 entdeckte die botanische Wissenschaft den bisher größten, also raumgreifendsten, lebenden Organismus der Welt. Der Hallimasch von Oregon erstreckt sich über neun Quadratkilometer im Erdboden des *Malheur National Forest* in Oregon in den USA. Im Bezug auf von Bonin ist das deshalb interessant, da ihr Pilz-Netzwerk bereits in den

¹⁶⁸ Vgl. Diederichsen 2000, S. 9.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Kempkes 2000, S. 43.

neunziger Jahren zu wuchern begann und sich in Aktionen wie dem *1. Grazer Fächerfest* ihre ‘Sporen’ in verschiedene künstlerische Richtungen auszubreiten begannen.¹⁷¹

Dass Cosima von Bonin sich auch der Bedeutung von Pilzen als Sexualelement bewusst ist zeigt sie einmal, indem sie zwei Pilze im Tarnanzug die Namen *Hasbian* (2001) und *Wuzbian* (2001) gibt (Abb. 62). Die Namen erinnern an das Wort ‚Lesbian‘. In einem ihrer Filme tragen die Akteure ihre Stoffpilze wie Phallussymbole vor sich her, was vielleicht ein weiterer Hinweis auf ihre Stellung als Frau in einer männerdominierten Welt sein könnte. Schon der Schriftsteller Arno Schmidt veränderte Wittgensteins These ‚*Die Welt ist alles was der Fall ist*‘ ironisch in ‚*Die Welt ist alles, was der Phall ist*‘. Ein kleiner, orangefarbener Pilz trägt sogar ihren eigenen Namen *Cosima* (2001). Die Pilze fungieren demnach auch als Reflexionsfiguren und erhalten eine anthropomorphe Bedeutungsebene.¹⁷²

Das Werk von Bonin zu interpretieren und seine aus vielen Facetten bestehenden Teile zu analysieren und aufzulösen, ist kein leichtes Unterfangen. Was aber geschieht in den Aneignungen die Cosima von Bonin vornimmt? Eine Herangehensweise an diese Frage kann die Gegenüberstellung mit Kunstreferenzen sein, die Analogien zulassen. Ein Künstler, dessen Werk sich teilweise dafür eignet und an dessen Arbeiten von Bonin ein augenscheinliches Interesse hat, ist Sigmar Polke. Bei Polke war die Palme ein Motiv, das der Künstler im Laufe der 1960er Jahre wiederholt aufgriff. Die Palme war in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem kleinbürgerlichen Symbol für das Streben nach Wohlstand geworden. Benjamin Buchloh beschreibt in einem Text über Polke die Palme als ein subjektiv vom Künstler gewähltes Objekt, welches ein Beispiel für die Beliebigkeit ist, mit der der Künstler vorgeht. ‚Beliebigkeit‘ war hierbei jedoch keinesfalls negativ bewertet worden, sondern beschrieb Polkes Vorgehen etwas Alltägliches in künstlerischer Hinsicht zu nutzen, um damit die Bedeutung von Kunstproduktion zu verändern. Buchloh sah jedoch auch gleichzeitig das Gegenteil von Beliebigkeit im Werk Polkes. Die sprachliche Verbindung des Wortes Palme und Hand (engl. Palm = Handbreite (Maß)) wurde als parodistischer Kommentar zum Thema Handwerk interpretiert.¹⁷³ Bei dieser Herangehensweise eröffnen sich wiederum Parallelen, die auch den Zugang zu Werken Cosima von Bonins kennzeichnen.

¹⁷¹ Vgl. Lorch 2010, S. 9.

¹⁷² Vgl. Stoeber 2010, S. 54.

¹⁷³ Vgl. Hermes 2007, S. 150.

2.1.d. Maritimes

„Sie winkt vom anderen Ufer herüber, von der Pirateninsel in der Karibik zu uns armen, für immer gestrandeten Landratten.“¹⁷⁴

Dirk von Lowtzow

Bereits seit den 90er Jahren findet man regelmäßig maritime Symbolik im Werk der Künstlerin, gerade dieses Motiv ist eines, welches auch in den neusten Arbeiten anzutreffen ist.

In der ersten Einzelausstellung Cosima von Bonins im Jahr 1992 in der Kölner Galerie Christian Nagel zeigte sie Fotoaufnahmen aus einem Angelclub in Newcastle. Fünf Schwarzweißfotografien zeigten Enten auf einer Wiese, eine Person während des Angelns und einen Fisch in einer Vitrine, der vom Club mit einem Preis prämiert wurde (Abb. 63, Abb. 64). Wieder einmal ist es bei der Fotografie des Fisches, der humorvoll ironische Titel, der das Werk besonders auszeichnet. Die ursprüngliche Beschriftung der Vitrine lautet *BROWN TROUT (3lbs) Caught Driffield Beck on the above fly of her own tying by Mrs. H.T. CROCKATT (The first lady member to win the annual trophies) 26th May 1969.* (*BACHFORELLE (3 Pfund) Gefangen am Driffield Beck mit der obigen, von ihr selbst gebundenen Fliege von Mrs. H.T.CROCKATT (Der erste weibliche Preisträger des jährlichen Vereinskalls) 26. Mai 1969*). Diesen Text hatte von Bonin auf ihrer Version des Fotos in humoristisch subtiler Weise verändert: *This fish (3lbs) caught herself in Driffield Beck on the above fly of her own tying (The first lady member to win the annual trophies) 26th May 1969. (Dieser Fisch (3 Pfund) fing sich selbst am Driffield Beck mit der obigen, von ihm selbstgebundenen Fliege (Der erste weibliche Preisträger des jährlichen Vereinskalls) 26. Mai. 1969).*¹⁷⁵

Von Bonin stellt damit ihr Gespür für Sprache und die Absurdität der Betitelung des preisgekrönten Fisches unter Beweis. Indem sie dem Fisch in ihrer Variation ein ‚*herself*‘ zuweist, macht sie das im englischen sprachlich als ‚neutral‘ angesehene Tier zu einem weiblichen. Schon der Originaltext könnte die irritierende Aussage zulassen, dass sich die Forelle eine Fliege gebunden hätte. In von Bonins Abwandlung hat sich die Forelle nicht nur selbst eine Fliege gebunden, sondern sich obendrein auch noch selbst gefangen. Die eigentliche Übersetzung des Titels der Künstlerin müsste demnach heißen: *Dieser Fisch (3*

¹⁷⁴ von Lowtzow 2007b, S. 180.

¹⁷⁵ Vgl. Welchman 2010, S. 107.

Pfund) fing sich selbst am Driffield Beck mit der obigen, von ihr selbstgebundenen Fliege (Der erste weibliche Preisträger des jährlichen Vereinspokals) 26. Mai. 1969.

In derselben Ausstellung zeigt von Bonin 1992 zwei kleine, aus Ton hergestellte und farbig gefasste Fische (*Ohne Titel (Fisch I)* (Abb. 65) und *Ohne Titel (Fisch II)*) (Abb. 66). Auch ihr überdimensionaler Bikini aus Stoff, den sie 1994 im Museum Fridericianum in Kassel zeigte, passt in die Reihe maritimer Motive (Abb. 67). Die Kleidungsstücke, bestehend aus Bikinioberteil und -hose, welche explizit von Frauen getragen werden um sich damit ins Wasser zu begeben - also ein Stück weit in eine andere Welt - positionierte die Künstlerin über den Türen, was auf eine Einladung hindeuten kann, in ihre Kunstwelt ‚einzutauchen‘.

Eines der großen Stoffbilder Cosima von Bonins lässt sich als Sinnbild dafür deuten, was der Kurator der *documenta 12* Roger M. Buergel als seinen kuratorischen Auftrag verstand.

Das Bild *Deprionen, A Voyage To The Sea*, das 2006 entstand, ist ein aus Baumwolle und Leinen genähtes und besticktes Werk, welches sich auf subtile Weise an das Bestreben des Kurators anlehnt, die althergebrachten Kunsthändlersrouten zwischen New York und London, Paris und Berlin aufzubrechen (Abb. 68). Buergel erklärte in einem Interview zur *documenta 12*, er möchte neue Ausdrucksformen der Referenzialität innerhalb der Kunst vorstellen, sowie Werke, die auf einer „*systematischen Fragilität*“¹⁷⁶ basieren und Arbeiten, die Qualitäten „*idiosynkratischer Beziehungen*“¹⁷⁷ aufweisen. Mit anderen Worten sollen die Arbeiten ein von der Masse abweichendes individuelles Verhalten in sich tragen oder darauf verweisen. Zu dem Interview des Kurators waren lediglich zwei Abbildungen angedruckt, zum einen das genannte Bild Cosima von Bonins, zum Anderen die ausgestopfte Giraffe von Peter Friedl. Schon der Titel der Arbeit *Deprionen, A Voyage To The Sea* (2006) von Bonins lässt Assoziationen an das Reisen und die damit zusammenhängenden Routensysteme zu. Typisch für das Rezipieren ihres Schaffens werden diese Bezüge jedoch eher spontan und unvermittelt von dem*der Betrachter*in geschaffen, ohne dass ein beweisgesicherter Interpretationsvorgang vorgenommen wird. Der Künstlerin geht es scheinbar auch gar nicht um eine tatsächlich unternommene Seereise, wie sie beispielsweise der Künstler Allan Sekula in seiner *Fish Story* (1989-1995) dokumentarisch zeigt. Bei der Arbeit von Bonins ist hier eher ein Blick auf das Meer thematisiert, der vom Land aus geschieht und die Sehnsucht des Reisens mitdenkt.

¹⁷⁶ Buergel 2007, S. 173.

¹⁷⁷ Ebd.

Außerdem setzt Buergel die Kunst von Bonins mit der angesprochenen Fragilität in Bezug. Innerhalb ihres sozialen und beruflichen Umfeldes bezeichnete er sie als wichtigen Bestandteil der Gruppe um die Kunstzeitschrift *Texte zur Kunst*. Eine der Forderungen dieser Zeitschrift ist es „den politischen Gehalt der Popkultur“ ernst zunehmen, ein Anspruch den auch der Kurator der documenta im Wesentlichen teilt. In diesem Zusammenhang schätzt Buergel die Arbeiten Cosima von Bonins als fragiler und spielerischer ein als beispielsweise die ihres Kollegen Martin Kippenbergers.¹⁷⁸

2001 greift von Bonin das Motiv des Segelboots als großes Ausstellungsobjekt das erste mal auf (Abb. 69). Auch in der Performance *2 Positionen auf einmal* (2004), wird das Schiff zum Hauptgegenstand der Aktion und innerhalb eines engen Raumes wird durch die Manipulation der beteiligten Personen, die Unförmigkeit eines Schiffes, welches in einen nicht dafür vorgesehenen Ort platziert wird, aufgezeigt.

John Welchman weist darauf hin, dass von Bonins Vorliebe für bestimmte Motive, so auch der maritimen Symboliken, ein flüchtiges Wesen innerhalb ihrer Arbeit darstellt. Eines ihrer Werke nennt sie *Too Quick for Binoculars* (2001) (Abb. 70), was davon zeugt, dass ihre Neigung zu Metaphern kein allzu stabiles Konstrukt bietet. Ihre Welt voller Anspielungen und Assoziationen zieht oft so schnell an uns vorbei, dass eine genauere Betrachtung meist zwecklos scheint. Ihre Kunst aus der Distanz, mit Hilfe eines Fernglases zu überprüfen und zu erfassen ist nicht möglich. Distanz gibt es für Cosima von Bonin nicht, schon gar nicht, wenn es um ihre Kunst geht. Auch die Meeresmetaphorik kann nur eine Kulisse von vielen sein.¹⁷⁹ „*Die Themen des ästhetischen Aquariums von Bonins warten wie freie Radikale darauf, instabile Verbindungen mit den sich wandelnden Wertigkeiten von Objekten, Performances und Fotografien einzugehen.*“¹⁸⁰

Im Jahr 2002 taucht in den Arbeiten von Bonins das lachende Smiley-Gesicht auf, das durch eine Matrosenmütze mit der Aufschrift *Marine* gekennzeichnet ist. In den beiden Stoffarbeiten *Marine find ich stark* (2002) (Abb. 71) und *La Marine - Des Sensations Fortes!* (2002) (Abb. 72) zeigt sich die eingestickte und wiederum angeeignete Figur dem*der Betrachter*in fast formatfüllend auf den großen Bildern und unterstreicht dadurch seine Präsenz. Im gleichen Jahr kehrt die Figur als skizzenhafte Zeichnung in einem Diptychon von Bonins wieder, das durch den aussagekräftigen Titel *Echt Hängengeblieben & Aussteigen durch*

¹⁷⁸ Vgl. Welchman 2010, S. 99-100.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁸⁰ Ebd.

Drinbleiben / Really stuck and dropping out by Staying in (2002) (Abb. 73) aufmerksam werden lässt. Die Künstlerin nutzt das schon beinahe übertrieben aufdringlich grinsende Matrosen-Gesicht auch in einer Phase ihres künstlerischen Schaffens, in der sie sich scheinbar blockiert und verloren fühlt.¹⁸¹ Bemerkenswert scheint mir zu sein, dass auch die Serie weißer Pilze namens *Therapie* (2002) zu dieser Zeit einsteht.

Seemänner oder Matrosen wecken emotionale Empfindungen wie Einsamkeit, Abenteuerlust, Ruhelosigkeit und können für den entwurzelten Menschen stehen. Im Bereich der Traumdeutung bringt man einen Matrosen mit dem Wunsch nach einer Veränderung, die mit Weitblick bedacht werden sollte, in Verbindung. Außerdem sollen sich in einem im Traum auftretenden Seemann oder Matrosen Kräfte spiegeln, die Ordnung in die Gefühlswelt des Träumenden bringen. Dies ist ein Hinweis darauf, dass das Bedürfnis besteht, seine Probleme ohne fremde Hilfe zu lösen.¹⁸² Ist dies ein Wunsch, den auch Cosima von Bonin in sich trägt?

Der Kunsthistoriker John Welchman fragt sich ebenfalls, warum die grinsende Figur in Werken von Bonins auftaucht und nennt sie von einer „*krypto-nietzscheanischen Heiterkeit*“¹⁸³ erfüllt. Dieser Ansatz ist interessant, da er dem Seemann eine unverständlich melancholische Haltung unterstellt.¹⁸⁴ Die Verkörperung der Fröhlichkeit schlechthin – der Smiley – wird also in seinen Augen genutzt, um das Gegenteil im Sinne einer Antiphrase auszudrücken. Besonders im Zeitalter der digitalen Kommunikation, in dem das Smiley-Gesicht eine Inflation erlebt, ist dies ein lohnender Gedanke. Im Jahr 2002 drückt von Bonin ihre Beschäftigung mit nietzscheanischen Ideen in ihrer Arbeit *Little Exercise in Nihilism (Giant Shell #1)* (Abb. 74) wiederum im Verbindung eines maritimen Motives aus.

Ihr erster Schiffsrumph ist das Werk *Anschauungsobjekt* (2001) (Abb. 69). Hierbei handelt es sich wieder um eine Form der Appropriation, denn der originalgroße Schiffsrumph, den sie zeigt, ist ein Nachbau des finnischen Designers Gustaf Estlander, der diese Form Anfang des 20. Jahrhunderts in Stockholm entwickelte.¹⁸⁵ Der Schiffskonstrukteur zählt zu den bedeutendsten Ikonen nautischen Schaffens und leistete auf dem Gebiet des Bootsdesigns fortschrittliche Arbeit. Der Schiffsrumph von Bonins ließe sich demnach als eine Metapher für die Beherrschung des Meeres und deren Revolution durch immer modernere Errungenschaften deuten. Die Kuratorin der Grazer Ausstellung *Fondorientierte Ausstattung* (2002),

¹⁸¹ Vgl. Welchman 2011, S. 45.

¹⁸² Vgl. o.A. <http://www.traumdeuter.ch/texte/4904.htm>.

¹⁸³ Welchman 2011, S. 47.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Werkverzeichnis im Ausst.Kat. *The Fatigue Empire*, 2010, S. 216.

in der der Schiffsrumph zu sehen war, deutet ihn aber vor allem als ein Symbol des Scheiterns, des Unglücks, Anmaßung und Überheblichkeit in einer Zeit, in der die Künstlerin ihre eigene Legitimität anzweifelt.¹⁸⁶ Dies wird augenscheinlich, da das Objekt hilflos auf der Seite liegt, wie ein gestrandetes Schiff und seinem zugehörigen Element Wasser beraubt wurde und somit keinerlei Funktion mehr erfüllen kann.

In einer Performance zu der Ausstellungseröffnung in Graz lässt von Bonin die beteiligten Statisten, die sich als Matrosen zu einer Choreografie bewegen, zusammen mit ihren charakteristischen Pilzskulpturen auftreten. Die Verbindung der beiden Elemente wird auch durch den Titel geschaffen, wieder einmal heißt es *Life is Too Short to Stuff a Mushroom* (2002) (Abb. 75). Der hierbei verwendete Schiffsrumph basiert diesmal auf dem Kriegsschiffdesign des dänischen Schiffbauers Knud Reimers. Die immer wieder vorkommenden Schiffsrümpfe in originaler Größe und mit verschiedenen Mustern versehen, liegen jedes Mal hilflos erscheinend auf der Seite, gestützt auf ihre Kielfinnen, die eigentlich ins Wasser ragen sollten. Bei dem Werk *Anschauungsobjekt* aus dem Jahr 2001 ist das Boot durch seine vollkommen weiße, glatte Oberfläche und sein stromlinienförmiges Design zu einer minimalistischen Skulptur geworden.

Die Schiffsrümpfe und verwandte Objekte werden in den Videos, die zur Aktion *2 Positionen auf Einmal* (2004) entstehen, in ein andauerndes Verhältnis zu Performance und Manipulationen gebracht. Auch in der Performance, Skulptur und im Video zu *Kapitulation* (2004), die Zwang, Anpassung und Belehrung zum Thema machen, spielt dieses Verhältnis eine Rolle. Die Atmosphäre wird durch den Eindruck eines ausgeführten Rituals geprägt, das im Kontext einer ‚obedience school‘ steht, in diesem Fall für Tiere und Menschen.

2007 ist es wiederum der Titel ihrer Ausstellung, die im Los Angeles Museum of Contemporary Art stattfindet, der einen Bezug auf diese angesprochene ‚Gehorsamkeit‘ bietet. Diese komplexe Rauminstallation nennt die Künstlerin *Roger And Out*, der Seefahrtsbegriff der am Ende eines angenommenen und verstandenen Funkspruchs verwendet wird.¹⁸⁷

Cosima von Bonin zeigt gefangene, leblose Fische oder Nachahmungen von Fischen aus Ton, sie spielt mit sprachlichen Metaphern über die Seefahrt und lässt Matrosen für sie tanzen, sie baut ihre makellosen Schiffsrümpfe und verweist auf nautische Knoten (*Palsteg* (2001)) (Abb. 76). Es gibt noch eine weitere Ausdrucksform, innerhalb der sie die Referenz

¹⁸⁶ Vgl. Welchman 2011, S. 43.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 44.

zum Meer schafft. Sie setzt einige ihrer Arbeiten in Bezug zu aktuellen Hafenstädten, wie beispielsweise Hamburg oder Stockholm. *Portside Home –Port Said* (2001) (Abb. 17) ist eine Arbeit die gemeinsam mit dem Künstler Jan Timme entstanden ist und ein Werk, das den ortsbezogenen Kontext thematisiert. Aber welche andere Bedeutung kann man noch für die Hartnäckigkeit finden, mit der von Bonin ihre maritimen Bilder einsetzt?

Eine mögliche Interpretation findet Benett Simpson im Katalog zur Ausstellung *Roger And Out: Kapitulation und Hundeschule* haben als Grundthema die ‚Instandhaltung‘. Das Boot soll ‚klargemacht‘ werden. Simpson sieht in von Bonins Booten ein Symbol für die Künstlerin selbst, denn auch sie muss sich ‚über Wasser halten‘, wird von anderen geleitet, begleitet und beherrscht, ist unentschlossen und träge, dies jedoch vermag sie mit Schönheit und Eleganz zu füllen.¹⁸⁸

John Welchman weist außerdem darauf hin, dass die maritime Symbolik auch als die Nachfolge einer Tradition innerhalb der modernen Kunstgeschichte gelesen werden kann. Eine Ikone der Kunst des 20. Jahrhunderts – Pablo Picasso – prägte das blau-weiß gestreifte Matrosenhemd, mit welchen er häufig auf Fotografien seiner Zeit abgelichtet ist (Abb. 77).

Eine weitere Künstlerpersönlichkeit des angehenden 20. Jahrhunderts ist von Seefahrtsmotiven geprägt worden. Der Russe Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin heuerte schon mit 14 Jahren auf einem Segelschiff an, um sich von seinem Elternhaus abzunabeln. Im Laufe seines Lebens fuhr er immer wieder zur See. Während seiner Zeit an Land besuchte er Kunstakademien in Moskau und Penza. Ein frühes Selbstporträts des Künstlers Tatlin zeigt ihn als Matrose (Abb. 78). Das Leben als Seefahrer prägte auch zeitlebens seine Kunst. Ab dem Jahr 1914 zeigte Tatlin seine abstrakten Materialreliefs, die an Segelschiffe erinnern. Der Künstler transformierte die Formen eines Schiffs in kubistische Fragmente, deren kurvig gebogene Bleche wie Segel im Wind anmuten (Abb. 79). Tatlin wendete sich lange Zeit ausschließlich seinen Reliefs, Installationen und der Architektur zu. Als Maler sah er sich nicht, auch Cosima von Bonin drückt fast hundert Jahre später ihre maritimen Metaphern stets ohne Malerei aus. Eine weitere Parallel zur Künstlerin besteht in der Tatsache, dass Tatlin nach der Oktoberrevolution als ‚Künstler des Alltags‘ arbeitete, er designete ebenfalls Kleidung und Möbelstücke.¹⁸⁹

Zwei Künstler, die auch mit Meeres- und Bootssymbolik zu verbinden sind, stehen Cosima von Bonin zeitlich näher und wurden in aneignender Weise von ihr adaptiert. Es handelt sich

¹⁸⁸ Vgl. Simpson 2007, S. 159.

¹⁸⁹ Vgl. Fronz 2012, S. 12.

um den dänischen Künstler Poul Genres (1925-1996) und den niederländischen Künstler Jan Bas Ader (1942-1975 verschollen). Die Verbindung zu Poul Genres wird in der im Jahr 2001 im Kunstverein Hamburg gezeigten Ausstellung *Bruder Poul sticht in See*, deutlich. Zum einen integriert Cosima von Bonin seine dekorativen Malereien in den Räumen ihrer Ausstellung (Abb. 80), zum anderen ist der Titel eine Anspielung auf die Tatsache, dass Genres ein Schiff zu dem einzigen Zweck baute, es auf offener See zu verbrennen. Das Wort „Bruder“ benutzt von Bonin wohl, um noch einmal ihre Geistesverwandtschaft mit dem bis dahin relativ unbekannten Künstler zu unterstreichen.

Auch Jan Bas Ader, der ebenfalls zeitlebens zu den sogenannten Künstler-Künstlern zu zählen war, besitzt einen tragischen Meeresbezug. 1975 bricht er auf, den Atlantik in einer unzeitgemäßen, kleinen Segelyacht zu überqueren. Von dieser Reise ist Ader jedoch nie zurückgekehrt und gilt seitdem als verschollen.¹⁹⁰ Cosima von Bonin bezeugt ihre Affinität zu Ader, indem sie im Jahr 2000 im Zuge ihrer Ausstellung *Rabbit at Rest* eine Wand mit den Worten *Please don't leave me* (Abb. 81) beschreibt. Dabei handelt es sich um ein 1969 geschaffenes Werk Aders, mit dem eine „*Spur dessen, der hier war [...], den es so nicht mehr gibt*“¹⁹¹ entsteht. Weder der Schreibende ist präsent, noch das Subjekt, an das die Worte adressiert sind, ist eindeutig auszumachen. „*Leere artikuliert sich hier als die bleibende Präsenz einer Botschaft, die unverständlich geworden ist, die nur noch Spur eines Verlassensseins ohne identifizierbares Objekt ist.*“¹⁹²

Jan Bas Ader wurde später, gerade unter Künstler*innen, als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Konzeptkunst angesehen. Seine Person wird immer eine enge Verbindung mit dem Schiff halten, mit dem er im Atlantik verschwand. Dieses Ereignis bezeichneten viele als sein letztes großes Kunstwerk.¹⁹³

In anderen Arbeiten von Bonins lässt sich ihre Anziehung zum Meer und dessen Bewohnern als zumindest oberflächlich bedrohlich und angsteinflößend lesen. Diese unheilvolle Atmosphäre schleicht sich vor allem in späteren Werken der Künstlerin ein.

Zunächst nennt sie eines ihrer großen Textilbilder, das auf der *documenta 12* zu sehen war *In the Grings* (2006) (Abb. 82), hierbei handelt es sich um Geschirrtücher, die mit den weißen, gestikulierenden Comichänden bestickt sind. Was anfangs noch belustigende Gefühle auslöst, wandelt sich in *Seasons in the Abyss* (2006) (Abb. 83) schon in ein mulmigeres Gefühl, beim

¹⁹⁰ Vgl. Welchman 2011, S. 46.

¹⁹¹ Meyer 2005, <http://emptyrooms.hfg-karlsruhe.de/meyer.php>.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. Simpson 2007, S. 159.

Anblick des großen grauen Stoffkraken, dessen Tentakeln an den Enden mit filigranem Glas ausgeführt sind. *Deeskalationstraining (Shark Lock)* (2007) (Abb. 84) ist ein Stahlzaun, der mittig durch eine Schleuse geöffnet wird, was wiederum sehr bedrohliche Assoziationen zulässt. Diese neue metaphorische Spur, die die Künstlerin legt, wird in *Decoy (Der Krake #3)* (2007) (Abb. 85) verbunden mit der Vorstellung eines mythischen Geschöpfs, dessen Täuschungs- und Wandlungsfähigkeit uns in die Falle locken könnte. Auch beim Erforschen von Meerestieren dieser Art steht von Bonin künstlerisch nicht alleine. In seinem Werk *Octopus* (2007) (Abb. 86) erzeugt der Künstler Tim Hawkinson die fotografische Unteransicht eines Kraken. Das Bild setzt sich allerdings aus Einzelfotografien verschiedener Körperteile des Künstlers zusammen. Er benutzt vor allem Bilder von Teilen seines Körpers, die den Tastsinn unterstützen, wie gespitzte Lippen, Finger und Hände. Wie auch von Bonin spielt Hawkinson auf den umfassenden Gebrauch an, den der Oktopus innerhalb der (Kunst-)Geschichte erfahren hat. Zu finden ist der Oktopus sowohl in Bronzegüssen der westlichen Kunst, als auch auf altgriechischen Keramikarbeiten. Hierbei erfährt das Tier meist eine Verschmelzung mit Monstergestalten wie dem Leviathan oder dem Riesenkraken. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Kraken häufig als politische und vor allem rassistische Metaphern eingesetzt, um dem jeweiligen Gegner eine Weltumspannende Machtgier zu unterstellen, welches sich häufig in Karikaturen oder Propagandabildern zeigt (Abb. 87).¹⁹⁴

Diese Bedrohlichkeit und Gewalt, die teilweise sehr subtil in Werken von Bonins zu spüren ist, ist auch etwas, was den Künstler Paul McCarthy interessiert und was er in seiner Arbeit *Caribbean Pirates* (2001-2005) (Abb. 88) verarbeitet. Diese vielschichtige Projekt setzt sich aus Videos, Installationen, Performances und Skulpturen zusammen. Auch in diesem zeitgenössischen Kunstwerk kommt eine Vielzahl spezifischer maritimer Symbole und Wasserfahrzeugen vor. Mittelpunkt der Arbeit McCarthy's ist einerseits die Fregatte und andererseits das Hausboot. Beide Künstler beziehen sich also auf die nautische Designgeschichte, McCarthy transformiert die Ära der Piraten und Kriegsschiffe, während von Bonin mit der Blütezeit nautischen Schiffsdesigns arbeitet. Beide benutzen dafür verschiedene Referenzen an Wasserfortbewegungsmitteln, McCarthy tut dies beispielsweise auch in seiner an ein Schiff erinnernde Bar, die er abseits der szenischen Fregatte aufbaut. Die Künstler nutzen die maritime Symbolik um ihre eigenen performativen Positionen in diese zu reflektieren. McCarthy führt seine Rolle als erster Schiffsmaat aus und wird dadurch zum ‚Regisseur‘, von Bonin nimmt eine scheinbar untergeordnete Rolle ein und agiert indirekter.

¹⁹⁴ Vgl. Welchman 2011, S. 47.

Die Schaffensperiode beider Künstler weisen seit ihren Anfangszeiten die Methapern der Seefahrt auf. War es bei Cosima von Bonin die bereits erwähnte Fotografie eines prämierten Fisches (*Ohne Titel* (1992)), so heißt eine frühe Videoarbeit Paul McCarthy's *Sailor's Meat* (1976). Beide Künstler gebrauchen ihre Schiffe und Meeresfahrzeuge als Metaphern und verarbeiten sie als Modelle innerhalb ihrer Videoproduktionen. Ebenfalls beiden Werken anhaftend ist das Netzwerk an Referenzen, sowohl zu trivialer Popkultur, als auch zur sogenannten Highculture.¹⁹⁵ Bei der deutschen Künstlerin sind das auf der einen Seite ihr Smilymatrose oder ihre aus Disneycomics angeeigneten, gestikulierenden Hände. Auf der anderen Seite die Bezugssysteme zu den Künstlern Jan Bas Ader und Poul Genres, die tiefgründig in die Werke eingreifen. Paul McCarthy's Installationen erinnern ebenfalls an Orte wie Disneyland, obwohl an anderer Stelle durch seine albraumhaften Inszenierungen des Verfalls heimischer Normalität Erinnerungen an Pier Paolo Pasolini aufkommen. Die Übereinstimmungen innerhalb der Werke beider Künstler scheinen tatsächlich zunächst deutlich zu sein, auch wenn McCarthy sich als Künstler wesentlich härter ausdrückt und ein Chaos schafft, indem er seine Leidenschaft für Ekel und Brutalität auslebt. Dies geschieht beispielsweise im Nachbilden von menschlichen Eingeweiden und Blut. Cosima von Bonins Strategie fällt dagegen wesentlich zurückhaltender aus und wird meist durch eine fragile Anspielungstaktik gestützt.¹⁹⁶ Wenn sich das von boninsche Küken in der Ausstellung *The Fatigue Empire* vollkotzt, bleibt es dabei trotzdem niedlich und flauschig (Abb. 89).

Den Kraken im Werk Cosima von Bonins als eine Art Selbstporträt zu betrachten halte ich ebenfalls für eine aufschlussreiche These. *Seasons in the Abyss* (2006) (Abb. 83) ist ein großes Krakenobjekt aus Wolle, dessen Tentakel an den Enden mit glänzendem Material ausgeführt sind, welches an Muranoglas erinnert. Das Tier schien innerhalb des Ausstellungskontextes aus seiner gewohnten Umgebung gerissen, es war auf einem leicht erhöhten Sockel exponiert, aber dennoch unterhalb der Blicklinie des*der Betrachter*in. Das Meerestier, dem eine hohe Intelligenz zugeschrieben wird, lauerte auf seiner bühnenhaften Fläche mit seinen durch das Material hervorgehobenen langen Tentakelspitzen auf seine Beute. Ähnlich lauert auch die Künstlerin darauf, alles in die Finger zu bekommen, was sie für sich und ihre Kunst nutzen kann. Oder ist der Kraken nur die schlagfertige Antwort Cosima von Bonins auf die Zuschreibungen der Kritiker sich alles anzueignen?¹⁹⁷

¹⁹⁵ Vgl. Welchman 2011, S. 47.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 48.

¹⁹⁷ Vgl. Hermes 2007, S. 152.

2.2. Die Grenzen des guten Geschmacks: Textil als Material künstlerischen Arbeitens

- Transformationen von Mode und Design

„Mode ist mehr als etwas zum Anziehen. Sie kann Emotion, Fantasie, Protest, politisches Statement, Irritation und Provokation sein. Sie ist Ausdruck von Authentizität, Identität und sozialer Positionierungen. Sie funktioniert als Erkennungszeichen unter Gleichgesinnten und transportiert Haltungen. Sie ist ein dominantes Phänomen, das quer durch alle Gesellschaftsschichten, Einkommens- und Altersgruppen einen immer größeren Raum im alltäglichen Leben einnimmt. Mode ist ein „Identity Good“, dient zu Aufrechterhaltung und Gestaltung persönlicher Identität und Subjektivität, erzeugt soziale Realität und wirkt sich unmittelbar auf unsere Selbstentwürfe aus. Kleidung bzw. Mode entwickelt eine semantische Struktur, die zu einem Formenprinzip moderner Kommunikation in unserer heutigen Gesellschaft geworden ist. Mode berührt, inspiriert und polarisiert ähnlich wie Kunst. Es ist also naheliegend danach zu fragen, wie sich Kunst und Mode zueinander verhalten.“¹⁹⁸

In der postmodernen Welt der Popkultur verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Mode zunehmend. Die Mode ist als ein Totalphänomen zu bezeichnen, welches so allgegenwärtig geworden ist, dass sie in alle Lebensbereiche eindringt und auch die Kunst davon nicht verschont bleibt.

In der heutigen Gesellschaft, in der es zunehmend um Fragen der Selbstverwirklichung und Selbstinszenierung geht, entwickelt sich natürlich auch die Mode zu einem Medium, welches soziale und identitätsstiftende Tendenzen aufweist. Dadurch, dass auch die Grenzen zwischen Lifestyle, Luxus und Glamour und ihre starke Verbindung zu den übermächtigen Medien verschwimmen, werden sowohl die Welt der Mode, als auch das Feld der Kunst zu einer zeitgenössischen Gesellschaftsstrategie. Um dem einfachen Konsum-Objekt Exklusivität und Bedeutung zu verleihen, bedienen sich die Designer der Luxuslabels nicht selten der Kunst als Inspirationsquelle.¹⁹⁹

Bereits die Modeikone Coco Chanel beauftragte den Künstler Jean Cocteau damit, Zeichnungen ihrer Kleider anzufertigen und die Modeschöpferin Elsa Schiaparelli designte Anzüge in Kollaboration mit Salvador Dali und dem Bildhauer Giacometti. Auch Yves Saint

¹⁹⁸ Sand 2008, S. 7.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

Laurent beeindruckten offensichtlich die Werke Andy Warhols und Piet Mondrians, denn seine Stoffmuster und -schnitte lehnte er an deren Ästhetik an.

In den Entwürfen der Kleidung, ihrer Form und Funktion, lassen sich häufig Strategien künstlerischer Anwendung erkennen. Der gestalterische Anspruch kann konzeptionell und experimentell sein. Das Label des Designers Bernhard Willhelm und viele andere junge Modemacher setzten künstlerische Maßstäbe an ihren Kollektionen an.²⁰⁰

Eine zeitgenössische Modewelt ohne Kunst zu denken ist nicht mehr möglich, das wird auch offenbar, wenn man an die bedeutenden Sammlungen beispielsweise des Modelabels Prada denkt, die mit der Fondazione Prada in Mailand zweimal im Jahr eine*n internationale*n Künstler*in präsentiert. Dass die Mode sich der Kunst bedient und sich zu ihr verhält, ist eindeutig, aber inwieweit reagiert die Kunst andersherum auch auf die Modewelt?

Wenngleich die Mode in einem durchweg positiven Verhältnis zur Kunst zu stehen scheint, verhält es sich andersherum nicht ganz so einfach. Die Mode findet keineswegs die gleiche Anerkennung innerhalb der Kunswelt. So sind die Werte, die der Mode eingeschrieben sind doch häufig konträr zu denen, die Künstler*innen sich für ihre Werke erhoffen. Ökonomische Verwertbarkeit, Kommerzialität, saisonaler Wechsel, Kurzlebigkeit oder Oberflächlichkeit sind modische Kriterien, die mit künstlerischen jedoch schwer vereinbar sind.²⁰¹

Es handelt sich also noch immer um „*zwei Welten, die allerdings Interdependenzen bilden können und bisweilen ästhetische und strategische Kooperationen eingehen*“²⁰².

Mode und Kunst konnten gerade ab dem 20. Jahrhundert so fruchtbare Allianzen eingehen, da durch die Erweiterung eines Kunstbegriffs, der nicht zuletzt durch die technische Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin)²⁰³ der Kunst seine früheren Grenzen verlies.

Künstler*innen waren nun immer mehr bestrebt mit ihren Strategien und Produkten auf alle Teile der Gesellschaft Einfluss zu nehmen. Eindrückliche Beispiele hierfür sind die Methoden und Werke des russischen Konstruktivismus, des Bauhauses oder den Wiener Werkstätten. Auch die Gestaltung und Entwicklung von Stoffen gehörte hierbei dazu. Indem Bühnenkostüme oder Stoffmuster entworfen wurden, gab es eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kleidung und Körper. Stoff, Farben, Formen, Bewegungen, Körper und

²⁰⁰ Vgl. Sand 2008, S. 8.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Siehe hierzu: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main, 1966.

Räume wurden in die künstlerischen Strategien miteinbezogen und verhalfen auch der Kleidung dazu, sie innerhalb eines skulpturalen Zusammenhangs zu sehen.²⁰⁴

Auch die Objektkunst und das Readymade schaffen Transformationen von Mode und Kunst. So zeigte Meret Oppenheim 1936 ihr *Frühstück im Pelz* (Abb. 90). Die gänzlich mit Tierfell ummantelte Kaffeetasse samt Löffel präsentiert das Luxusmaterial Pelz auf surreale und ironische Weise. Es entsteht eine absurde Zusammenführung des sonst kalten und glatten Objektes mit dem Material Pelz.²⁰⁵

Für die Ikone der Pop-Art, Andy Warhol, war das Thema Mode ebenfalls interessant. So bewegte er sich doch mit seiner künstlerischen Strategie in der Welt der Werbung, des Glamours und des Lifestyles. Beispiele hierfür sind frühe Zeichnungen und Collagen von Schuhen, die den Fetischcharakter des Objektes offenbaren (Abb. 91).²⁰⁶

Im deutschsprachigen Raum war es vor allem Joseph Beuys, der schon allein durch sein äußereres Erscheinungsbild die Idee seiner künstlerischen Aussage formulierte. Jeans, weißes Hemd, khakifarbene Weste und natürlich sein Filzhut ergaben ein unverwechselbares Bild des Künstlers. Im Zuge seiner Arbeit *Filzanzug* aus dem Jahre 1970 beschäftigte er sich mit den spezifischen Eigenschaften des Materials Filz (Abb. 92). Als wärmespeichernder Anzug und Hülle für den Menschen prägt dieses Objekt die Ikonografie des gesamten beuyschen Werks und eröffnet inhaltliche Perspektiven. Der Künstler transformiert das Kleidungsstück zum Ideenträger.²⁰⁷

In den 1970er und 1980er Jahren wurde der Blick auf Mode und Kunst auch stark von feministischer Kritik beeinflusst. Künstlerinnen wie Martha Rosler, Rosemarie Trockel oder Yoko Ono analysieren mit ihren Werken das Material Textil unter gesellschaftlichen, politischen und geschlechtsspezifischen Aspekten. Hierdurch werden auch die Entfremdungs- und Unterdrückungsmechanismen, die Kleidung innehaben kann, aufgezeigt.²⁰⁸

Es ist deutlich geworden, dass Künstler*innen seit längerem die Mode als Material nutzen um künstlerische Strategien zu verfolgen. Auch bei Cosima von Bonin erkennt man anhand der bewussten Auswahl der verwendeten Materialien Hinweise auf soziokulturelle Inhalte von Kleidung und Mode. Auch ein*e Künstler*in bewegt sich in der Welt der Konsumenten und reflektiert mitunter auch durch seine*ihrre Werke die unterschiedlichen Tendenzen der Subkulturen.

²⁰⁴ Vgl. Sand 2008, S. 8.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 9.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

Gerade bei den Ideen Cosima von Bonins spielt sicherlich der „*All-Over-Anspruch der ästhetischen Lebensgestaltung*“²⁰⁹ eine große Rolle. Ihre Kunst öffnet sich der konsumierbaren Modewelt und beschäftigt sich gleichzeitig mit deren Verlockungen aus einer kritischen Distanz heraus.²¹⁰

Bei dem Werk *Yves Saint Laurent* aus dem Jahr 1998 handelt es sich um ein 77 x 77 cm großes, rot und weiß kariertes Stück Stoff, das mit Hilfe zweier Reißzwecken an den beiden oberen Ecken auf Karton angebracht wurde (Abb. 93). Auf dem Stoff ist wiederum mit einer Reißzwecke mittig eine Papiertüte des Modelabels Yves Saint Laurent angebracht. Diese ist weiß und mit vier Quadranten in rot und pink versehen, oberhalb der Quadrate ist der Schriftzug *Saint Laurent rive gauche* zu lesen.

Rive Gauche bedeutet linkes Ufer. Dieser Begriff ist im Zusammenhang mit Paris und der südlich der Seine gelegenen Stadtseite geprägt worden. In diesem Viertel befinden sich die Sorbonne und viele andere Bildungsinstitute, sodass dieser Begriff ein Synonym für das Intellektuellenviertel von Paris darstellt. Auf der nördlichen Seite der Stadt sind im Gegensatz hierzu eher Geschäftsviertel angesiedelt. In den 1920er Jahren entwickelte sich in Paris bereits eine internationale Künstler*innenszene. Vor allem kamen viele amerikanische Künstler*innen in die Stadt, da sie hier eine größere künstlerische aber auch sexuelle Freiheit fanden, beispielsweise im Hinblick auf die Akzeptanz von Homosexualität. Diese Künstler*innenszene wurde als *Left Bank* bezeichnet, der ins englische übersetzte Begriff für *rive gauche*. Unter den Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Verleger*innen befanden sich auch viele wichtige Frauen der Kulturgeschichte, wie Anaïs Nin, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Janet Flanner, Elsa von Freytag-Loringhoven oder Sylvia Beach.²¹¹

Cosima von Bonins künstlerisches Verhalten ähnelt bisweilen der Welt eines Kaufhauses, indem sie sich von allem bedient, was ihr gefällt, was sie liebt oder einfach gerade sieht. Auch hierbei kann von Aneignung gesprochen werden: „*Die Hommage gerät nicht zur Huldigung, sondern zur heiteren Aneignung, die tatsächlich reine Geste bleibt.*“²¹²

Rive gauche ist auch der Name einer Kollektion von Yves Saint Laurent, die er 1966 auf den Markt brachte und damit der erste Designer war, der von der Haute Couture abstand nahm und eine *Prête-à-poter*-Linie entwarf, die für den ‚Normalbürger‘ weitaus bezahlbarer war. Die Idee des *Prête-à-poter*, also ‚Fertig-zum-Tragen‘ oder ‚Ready-to-go‘ steht in Verwandt-

²⁰⁹ Sand 2008, S. 9.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Siehe hierzu: Shari Benstock, *Women of the Left Bank. Paris 1900–1940*, Austin 1986.

²¹² Tieke 2008a, S. 10.

schaft zu der Idee Cosima von Bonins, eine Kunst ‚Ready-to-show‘ zu gestalten. Objekte ihres Alltags, die vertraut, poetisch und schön für die Künstlerin sind, verwendet sie, um diese in neue Konstellationen und Verbindungen zu stellen. Ihre Hinwendung zum Gewebe und weichen Stoffen steht konträr zu den coolen und trendigen Materialien, die den Kunstmarkt überhäufen. Darauf bezugnehmend betitelt Cosima von Bonin 2003 ihre Ausstellung in der New Yorker Gallerie Friedrich Petzel als „*Kalt, modern und teuer*“.

Außerdem knüpft die Künstlerin allein durch das Halten von zwei französischen Bulldoggen und dann konkret durch deren Teilnahme an ihrer Performance zu *2 Positionen auf einmal* wiederum interdisziplinäre Bezüge zu verschiedenen Persönlichkeiten. Die geistige Nähe zu dem Modeschöpfer Yves Saint Laurent hat von Bonin bereits durch das Werk allein aufgezeigt, doch auch die Hunde, mit denen die Künstlerin lebt, bestärken einen Bezug zu dem französischen Designer. Yves Saint Laurent hielt sich viele Jahre hindurch französische Bulldoggen, zu denen er eine enge emotionale Beziehung hielt. Der Name seines ersten Hundes lautete Moujik, nach diesem wurden alle weiteren Doggen benannt (Moujik II. usw.) Moujik II. erlangte besondere Berühmtheit, da er im Jahr 1991 von Andy Warhol portraitiert wurde.²¹³

Auch die Schweizer Performance- und Objektkünstlerin Sylvie Fleury spielt bei vielen ihrer Werke mit den Wertmaßstäben der Konsumgesellschaft und bedient sich an dem Warenfetischismus der internationalen Modehäuser. Ihre Arbeit *Cologne* aus dem Jahr 1996 zeigt Einkaufstüten verschiedener, bekannter Marken, die als Kunstobjekte präsentiert werden (Abb. 94). Dabei verwendet sie ganz ähnliche Strategien, wie Cosima von Bonin. „*Ich zeige Dinge, wie sie sind. Auf diese Weise stelle ich auch die Instrumente und Mechanismen aus, die sie dazu machen, wie sie sind. Diese punktuelle Auswahl ist geradewegs der sozialen, politischen und kulturellen Geographie entnommen.*“²¹⁴ Die Kunst wird hier zu einem frei verfügbaren Material, da sie die Tüten wie eigenständige Skulpturen, als Ready Made, ausstellt. Durch die Form der Präsentation bekommen die Warenobjekte eine unvorhergesehene Bedeutung.

Eine Installation Fleurys, die ebenfalls 1996 entstand, besteht aus vier gestalteten Sockeln, auf denen jeweils ein Paar Schuhe ausgestellt werden. Die Ausstellungssockel gestaltete Fleury mit Motiven aus Bildern von Josef Albers, Kenneth Noland, Jackson Pollock und Daniel Buren (Abb. 95). Die darauf platzierten Damenschuhe entstammen der Kollektion von Patrick Cox, in welcher er die Motive Piet Mondrians verwendete. Auch Fleury reiht sich

²¹³ Vgl. Rawsthorn 1998, S. 56-57.

²¹⁴ Coles/Meyer-Hermann/Fleury 1997, S. 59.

damit in eine Reihe erfolgreicher, männlicher Künstler des 20. Jahrhunderts ein und verbindet durch die Oberflächen die Mode mit der Kunst. Auch bei diesem Werk können Fragen der Autorschaft, nach dem Original und der Kopie in der Kunst aufgeworfen werden.²¹⁵

Auch Rosemarie Trockel ist eine Künstlerin, die sich im männerdominierten Kölner Kunstmfeld der achtziger Jahre ihren Platz sicherte. Ihre Strategie hierfür war vor allem die Beschäftigung mit der Rolle als Frau in der Kunst und in der Gesellschaft, die von Klischees geprägt ist. Indem sie verstärkt mit weiblich konnotierten Techniken wie Stricken, Stickern und Nähen arbeitete und diese innerhalb der Kunst etablierte, klagte sie in gewisser Weise auch ihre männlichen Kollegen an.²¹⁶ Trockel wählt innerhalb des Umfeldes, indem sie sich bewegt einen Sonderweg, so umgeht sie zunächst die Gefahr unmittelbar auf dem Feld der Malerei mit ihren Kollegen zu konkurrieren. Dies unterstreicht außerdem die Tatsache, dass Trockel zu dieser Zeit tatsächlich die einzige Frau im Kölner Umfeld war, die künstlerisch so erfolgreich arbeitete, wie ihre Kollegen.²¹⁷

Ihr Werk *My dear colleagues* aus dem Jahr 1986 zeigt einen transparenten Plastiktorso, der allerdings ohne weibliche Geschlechtsmerkmale inszeniert wird (Abb. 96). Doch reduziert Trockel das feminine nur, um es an anderer Stelle wieder in ihr Werk einzuführen. An beiden Seiten des Torsos fügt sie in weicher, weißer Wolle gestrickte Ärmel an. Das Material und die Technik platzieren das weibliche Moment wieder in den Kunstkontext. Ihre Anklage wird dadurch unterstützt, dass rote Schlieren von den Schulteransätzen herab die flauschige Wolle färben. Ihre Arbeit stellt das Klischee wiederum als befleckt dar und hinterfragt zugleich den Code der Kleidung als Anzeichen für gesellschaftliche Missstände.²¹⁸

In von Bonins Hinwendung zum Stoffbild (verstärkt seit 2000) handelt es sich um Bilder, die stark an Arbeiten von Sigmar Polke (Abb. 97) oder Blinky Palermo (Abb. 98) erinnern. Wenn von Bonins Stoffbilder manchmal eigenartig krumm an den Rändern verlaufen, dann ist dies nicht unbedingt als Ausübung weiblicher Handarbeit zu lesen, sondern eher als ein Zeichen, dass die Tradition ‚Stoffbild‘ beansprucht wird, von der die Künstlerin profitiert. Manchmal schlagen die Tücher sogar Beulen und es entsteht der Eindruck, sie würden sich von der Wand lösen (Abb. 99). Die Künstlerin annektiert hier zweifelsohne kunsthistorisch bedeutende Namen wie ‚Polke‘ oder ‚Palermo‘ in einer Weise, die sie zugleich ins

²¹⁵ Vgl. Sand 2008b, S. 28.

²¹⁶ Vgl. Tieke 2008b, S. 91.

²¹⁷ Vgl. Graw 2003, S. 172.

²¹⁸ Vgl. Tieke 2008b, S. 91.

Schwanken bringt. Ein solches ‚Aneignen‘ des Vorbilds zeugt von einer starken Ausgangsbasis, denn wer derart liebevoll-respektlos mit Ikonen der modernen Kunstgeschichte verfährt, stellt sich selbst die Frage der Legitimation und seine eigene Souveränität unter Beweis.²¹⁹ Die Suche nach dieser Legitimation ihrer Kunst wird von Bonin genauso als wichtiges Merkmal miteinbezogen wie die Angst vor dem Scheitern: „*Vorher war bei mir häufig alles angstbestimmt. Und das war zu Beginn auch einer der Gründe, warum ich in meine Kunst so viele Leute eingespannt habe: reine Angst.*“²²⁰

Viele ihrer Arbeiten bewegen sich aber auch nah am Readymade oder am *Objet trouvé*, vor allem im Moment der Auswahl und der Eigenständigkeit, die Designs, Farben und Materialität auch nach der formalistischen ‚Vernähung‘ behalten.²²¹ In ihrem Frühwerk arbeitet sie ganz stark mit der Zusammenstellung vorgefundener Gegenstände und lehnt sich auch hierbei an Künstlerkollegen an, ohne einen Hehl daraus zu machen. Ein solches exemplarisches Werk ist *Der Oberlehrer* aus dem Jahr 1992 (Abb. 100). Es ist fast identisch mit George Brechts *White Table with Rainbow Leg* von 1974 (Abb. 101), dessen Gedanke es war, dass Objekte zu Ereignissen werden und soziale und interaktive Vorstellungen hervorrufen.²²²

Das Werk *Blazon of a Hashcountry* war in der Ausstellung *The Cousins* des Kunstvereins Braunschweig im Jahr 2000 zu sehen (Abb. 102). Die Künstlerin arrangiert hier Stoffe wie Standarten, die im Ausstellungsraum von der Decke hängen. Doch dies sind keine klassischen Fahnen mit dem Anspruch auf Macht oder Repräsentation. Bei den Stoffen handelt es sich um türkische Kopftücher, welche die Künstlerin aus Istanbul mitgebracht hat. Machtansprüche werden damit auf ironische Weise unterlaufen. Die Tücher sind mit einem, im Werk der Künstlerin immer wiederkehrenden, Motiv bestickt: dem Umriss eines Hauses, dass dem Cover der LP *Arise Therefore* von Will Oldham²²³ entliehen ist (Abb. 103). Gezeichnet wurde das Motiv ursprünglich von Gene Booth.²²⁴

Auch das Werk *The Cousins* aus dem Jahr 2000 war in der Ausstellung in Braunschweig zu sehen (Abb. 104). Dieses zweigeteilte Bild zeugt ebenfalls von der Aufnahme der Bildideen

²¹⁹ Vgl. Graw 2003, S. 84-85.

²²⁰ von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

²²¹ Vgl. Hermes 2004, o.S.

²²² Vgl. Kempkes 2000, S. 30-31.

²²³ Will Oldham ist 1970 in Louisville, Kentucky geboren. Seine Musik wird als ‚Alternative Country‘ bezeichnet. Diverse Zusammenarbeit mit anderen Musiker*innen und Künstler*innen, wie z.B. Björk und Matthew Barney. Siehe hierzu: z.B. <http://www.newsreview.com/chico/content?oid=8724>.

²²⁴ Vgl. Grubbs 2000, S. 20.

eines anderen Künstlers. Offenkundig bezieht es sich auf die Stoffbilder der frühen 70er Jahre von Blinky Palermo (Abb. 105). Die aufgestickten Silhouetten von Cowboys, die sich auf und um einen Zaun herum gruppieren, geben der Ausstellung den Titel *The Cousins*. Cosima von Bonin stellt hier sowohl mit dem Motiv, als auch mit dem Titel des Werkes einen Bezug zu ihrem Geburtsort Mombasa her. Dort nennen Schwarze ihre farbigen Freunde Sisters und Brothers, ihre weißen Freunde nennen sie Cousins.²²⁵ Dieses Netz von Verweisen knüpft somit auch wieder an *Blazon of a Hashcountry* an, da es sich bei der Musik von Will Oldham um Country handelt und der Sänger mit karierten Hemden und Cowboyhut auftritt.

Eine weitere Serie von Stoffbildern bildet das *Internationale Wollsekretariat* aus 2003 (Abb. 106, Abb. 107). Anhand dieser Werkgruppe ist gut zu sehen, wie von Bonin mit zusammengehänten Stoffen Collagenwirkung erzeugt und mit gestickten Zeichnungen oder Textzügen die Bildmöglichkeiten erweitert.

Sie näht zwei annähernd gleich große, waagerechte Flächen zusammen und spannt diese auf einen Keilrahmen. Somit ergibt sich eine klassische Leinwand. Im unteren Teil bringt sie Schemen menschlicher Figuren auf. Die Mittelnaht trennt diese Figuren in Brusthöhe und schneidet sie regelrecht ab. Es handelt sich dabei um den Schattenriss einer Frau und eines Mannes, die mit weit ausholenden Schritten spazieren gehen und dabei wie von einem Bild ins andere laufen. Auf der gespaltenen Fläche sind außerdem verschiedene weitere Stoffstücke aufgenäht und das alles ist zudem von dünnen, weißen, gestickten Linien überzogen, die Worte oder Zeichen ergeben. Man kann Zäune erkennen oder den Umriss Cosima von Bonins während einer ihrer Performances in Mönchengladbach, die durch Fotos dokumentiert wurde (Abb. 108). So entstehen viele Bildebene, die sich überlagern oder gegenseitig beschneiden. Ohne Vorinformation kann man jedoch nicht wissen, dass die Schattenrisse diejenigen von Camilla Parker Bowles und Prinz Charles sind (Abb. 109). Nun tut sich eine weitere Ebene auf: Camillas und Charles Beziehung wurde lange von der Presse als nicht standesgemäße Ehe bespottet. Die Künstlerin hatte selbst ein ähnliches Verhältnis zu einem Mann. Der Künstler Kai Althoff und Cosima von Bonin sind einige Jahre als eine Art Paar aufgetreten, dessen Verbindung ungeklärt war. Diese Beziehung wird auch in einem ihrer gemeinsamen Filme aufgegriffen, der den Titel *30 millions d'amis*²²⁶ trägt. In den

²²⁵ Vgl. Grässlin 2000, S. 5.

²²⁶ Video von 1996, 45 min., Farbe, Ton.

Aufnahmen stellen von Bonin und Althoff ähnliche Ausfallschritte und Körperhaltungen nach, wie sie bei der Vorlage von Charles und Camilla gegeben sind (Abb. 110).²²⁷

Deutlich zu lesen sind die aufgestickten Worte ‚I'd rather not'. Sie stammen aus einem Buch von Hermann Melville, in dem der Anti-Held Bartleby durch die Infragestellung seiner Arbeit das ganze System festgefahren Strukturen aufdeckt. Die Legitimation der Arbeit und schließlich das Leben selbst werden in der Geschichte durch die stetige Verweigerung des ‚ich möchte lieber nicht' hinterfragt.²²⁸

²²⁷ Vgl. Hermes 2007, S. 150-151.

²²⁸ Vgl. Truis-Mus 2002, <http://www.sandammeer.at/rezensionen/melville-bartleby.htm>.

3. Netzwerke

„Ich fühle mich nur ganz wenigen Menschen auf diesem Planeten nahe, und diese wenigen müssen herhalten. Die werden von mir ausgebeutet, aber auch gepflegt, hofiert, alles gleichzeitig.“²²⁹

Cosima von Bonin

Vorbilder drücken innerhalb von künstlerischem Arbeiten auch einen gewissen Grad an Identifikation aus. Hat ein*e Künstler*in etwas bewusst oder unbewusst ausgewählt, um aneignende Verfahren anzuwenden, hat er*sie jemanden zum Vorbild erhoben, so identifiziert er*sie sich mit bestimmten Merkmalen dieses Gegenstands. Identifikation und Aneignung sind somit untrennbar miteinander verknüpft und stehen in einer engen Wechselbeziehung. Auch hierfür lassen sich wiederum die Belege in der Psychoanalyse finden. Auch das Kind identifiziert sich zunächst mit den Eltern, wenn es ihnen nacheifert und von ihnen lernt. Im primären Stadium dieser Prozesse ist das Kind diesen Aneignungsverfahren ausgeliefert.²³⁰ Doch schon bald wird das ursprünglich übernommene Verhalten ja zu dem Verhalten des Kindes, ist also vollkommen in die aneignende Person übergegangen. Im Verlauf seines Lebens hat das Kind und dann der Jugendliche und Erwachsene die Möglichkeiten die Verhaltensmuster nur teilweise zu übernehmen, zu verändern und zu ihnen in Distanz zu treten. Diesen Prozess kann man als Subjektwerdung bezeichnen, er ist bedingt dadurch, dass man sich mit anderen identifiziert. In der Psychoanalyse war es Freud, der die Subjektivierungsprozesse der Menschen untersuchte, sie mit Identifikation in Verbindung brachte und schließlich gleichsetzte. Um sich selbst zu finden wählt der Mensch also unweigerlich den Weg über andere Personen, wobei dieser Prozess eben auch bis zu einem bestimmten Maße Aneignung beinhaltet.²³¹

3.1. *Dein geheimer Name:* Beziehungen zum Wort : Text- und Literaturbezüge

Um einen Einblick in den Bereich der Aneignungsstrategien Cosima von Bonins zu geben, innerhalb derer sie an das geschriebene Wort anknüpft, wird zunächst ihre Wanderausstel-

²²⁹ von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

²³⁰ Vgl. Graw 2003, S. 28.

²³¹ Vgl. ebd.

lung *The Lazy Susan Series; A Rotating Exhibition* herangezogen. 2010 startete die Ausstellungsreihe im Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam, um dann weiter über das Arnolfini in Bristol und das MAMCO in Genf schließlich im Museum Ludwig in Köln abzuschließen. Jede Ausstellung variiert jedoch leicht, sodass sich die Idee leicht von einer traditionellen Wanderausstellung abgrenzt. Der Titel der ersten Ausstellung in Rotterdam lautete genau *LOOP #01 – COSIMNA VON BONIN'S FAR NIENTE FOR WITTE DE WITH'S SLOTH SECTION*, dieser wird abgeleitet von der Sloth section des Cabinet Magazines. Cosima von Bonin bettet ihre Kunst wieder einmal in einer Vorlage ein, die sie nutzen kann, um ihrer Form der Aneignung Ausdruck zu verleihen. Sie verwendet die bereits existierende Texte aus der Sloth-Reihe des Cabinet Magazines, innerhalb deren Gedankenguts sie sich positioniert um ihre Kunst zu inszenieren und damit ihre ‚Faulheit‘ unter Beweis zu stellen, die das Grundthema der Schauen bildet.²³² Die Texte erschienen wiederholt im Source Book des Witte de With Centers, welches als Begleitbuch zur Ausstellung in Rotterdam herausgegeben wurde.

Bei einer ‚Lazy Susan‘ handelt es sich um eine runde Platte, die drehbar auf einem Fuß montiert ist. Auf einem Esstisch platziert, gibt sie allen Personen am Tisch die Möglichkeit gleichermaßen die Speisen zu erreichen. In der englischen Sprache ist sie mit dem Frauennamen Susan personifiziert worden.²³³ Die Raffinesse in der Wahl des Ausstellungstitels zeugt wieder einmal von Cosima von Bonins Sinn für Wortspiele und eignet sich besonders gut für eine Schau, die im Rotationsprinzip geplant ist.

Auch das Wort ‚Sloth‘ zu beleuchten, welches im Kern der Ausstellung steht, ist aufschlussreich. Heute wird dieses Wort im Englischen für die Begriffe ‚Faulheit‘ oder ‚Trägheit‘ verwendet. Seine ursprüngliche Wortbedeutung liegt allerdings im Mittelalter, wo die Kirche damit eine der sieben Todsünden beschrieb. Innerhalb dieses Kontextes bedeutete es zugleich Rastlosigkeit, Unruhe, Langatmigkeit, unkontrollierte Neugier und ungezügelte Wissbegier.²³⁴

Gibt man das Wort ‚Sloth‘ in die Internetsuchmaschine Google ein, gelangt man unter anderem auch auf diese mittelalterliche Wortbedeutung. Da diese Information, die den meisten Betrachter*innen sicherlich zunächst verschlossen bleibt, eine weitere Interpretationsebene der Kunst von Bonins öffnet, wäre diese Herangehensweise eine der Möglichkeiten sich der Begrifflichkeit zu nähern. Außerdem erhält man im Zuge einer solchen Internetre-

²³² Vgl. Gray 2010, S. 15.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd.

cherche eine weitere bezugsreiche Wortübersetzung. ‚Sloth’ ist zugleich das englische Wort für Faultier. Geschickt verbindet die Künstlerin somit auch ihre scheinbare Trägheit mit ihren Tierdarstellungen, die auch diese Ausstellungsreihe zahlreich bevölkern. Auch John Welchman stellt in seinem Beitrag zum Katalog *The Fatige Empire* fest, dass sogar die gesamte Arbeitsweise Cosima von Bonins, der der Internetsuchmaschine Google ähnelt, die ebenfalls durch den sogenannten ‚PageRank-Such-Algorithmus’ Assoziationen zu bestimmten Begriffen herstellt und eine Vielzahl an Quellen ortet.²³⁵

Die Texte aus dem *Cabinet* Magazin behandeln ebenfalls das Thema Faulheit in seinem historischen Kontext.²³⁶ Eine rhetorische Figur des achtzehnten Jahrhunderts umschreibt das Wort ‚sloth’ auch mit ‚busy idleness’, was soviel wie ‚geschäftige Trägheit’ bedeutet. Um den Menschen moralisch zu bilden, wurden dazu Geschichten und Erzählungen geschrieben, die davon abbringen sollten, zu viele Ideen und Gedanken gleichzeitig zu verfolgen.²³⁷ Menschen, die an Starrsinnigkeit und Ungeduld leiden und einen Mangel an Beharrlichkeit und Ausdauer besitzen, wurde ihr fehlender Fleiß vorgeworfen. ‚Sloth’ beinhaltet diese Vorwurf, zudem auch noch unstete Aufmerksamkeit und deplatziertes Enthusiasmus hinzukamen.²³⁸

Dass Cosima von Bonin dieses provokante Thema für ihre große Ausstellungsreihe wählt, könnte die Frage aufwerfen, ob die Künstlerin ihrer persönlichen Sehnsucht Ausdruck verleiht faul zu sein und nichts zu tun. Genauso könnte man ihre Wahl aber auch als eine Möglichkeit der Reflektion über den Rhythmus von Produktion und Präsentation verstehen, welcher vom Kunstmarkt gefordert wird.²³⁹

Ein weiterer Text, den von Bonin durch ihre Integration des *Cabinet* Magazins nutzt, handelt von dem Umstand, dass sich Menschen in unserer heutigen Welt des Konsums, der Arbeit und der organisierten Freizeit häufig ermüdet, erschöpft und abgehetzt fühlen. Der entscheidende moralische Unterschied zwischen den Ausdrücken ‚abgehetzt sein’ (exhausted) und einem weniger konventionellen ‚ermüdet sein’ (fatigued) wird dort aufgezeigt.

Zu betonen, dass man sich abgehetzt (being exhausted) fühlt, bedeutet, seine Schuld der Gesellschaft gegenüber getilgt zu haben. Ermüdet (being fatigued) zu sein, beinhaltet eine schwächere Position, ein Abweichen von der Zwangsläufigkeit von Ursache und Wirkung,

²³⁵ Vgl. Welchman 2010, S. 99.

²³⁶ Siehe hierzu: z.B. Daniel Rosenberg, The Young and The Restless, Cabinet, 29, Frühling 2008.

²³⁷ Vgl. Gray 2010, S. 15.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. ebd.

Arbeit und Erholung.²⁴⁰ Die Tiere, die man in von Bonins Ausstellung sieht, sind ermüdet. Sie scheinen zu dösen, sie lümmeln sich herum bringen eindeutig ihre Faulheit zum Ausdruck.²⁴¹

Doch auch die Geschichte des Lobes für Faulheit innerhalb von Kunst und Literatur ist lang. Ein schöner Leitfaden in dieser Hinsicht ist Tom Hodgkinsons Buch *How to be Idle*, welches 2005 erschienen ist. „*Faulheit als Zeitverschwendungen ist eine schädliche Idee von den geistig leeren Feinden*“ schreibt Hodgkinson. „*Der Fakt, dass Trägheit enorm produktiv sein kann wird unterdrückt. Musiker werden als Faulenzer charakterisiert, Schriftsteller als undankbare Egoisten, Künstler als gefährlich. Lange Perioden der Schwäche, der Trägheit und des An die Wand Starrens braucht jede Person, die kreativ tätig ist und Ideen entfalten will. Die Voreingenommenheit gegen den Faulenzer ist stark in der westlichen Welt verankert.*“²⁴² Hodgkinson führt fort: „*Regierungen verhalten sich nicht wie Faulenzer. Sie machen ihnen Sorgen. Sie fertigen keine nutzlosen Objekte an und sie konsumieren die sinnlosen Produkte nicht. Sie können nicht überwacht werden. „They are out of control“.*“²⁴³

Für die Ausstellung im Museum Witte de With in Rotterdam *Cosima von Bonin's Far Niente For Witte de With's Sloth Section, Loop #01 of the Lazy Susam Series, A Rotating Exhibition* lud die Künstlerin ebenso ihre Freundin Frances Scholz ein, um den Teaser ihres neuen Films zu zeigen. *Starlite* wurde in Köln angefertigt und von von Bonin selbst produziert. Die Geschichte basiert auf der Fortsetzung-Fantasy-Story von Mark von Schlegell und zeigt die zweite Episode, welche im *source book* zur Ausstellung abgedruckt ist. Der erste Teil der Geschichte findet sich im Katalog zu *The Fatigue Empire* der Bregenzer Ausstellung.

Das mit sexuellen Anspielungen durchzogene Märchen von einer weiblichen Kriegerin – *Starlite* – hat motivische Ähnlichkeiten zu von Bonins Werk. Auch die Filme von George A. Romero und Jaques Tati, die in der Ausstellung integriert sind, beschäftigen sich mit Themen, die in von Bonins Arbeiten wieder auftauchen. Darin liegt eine Faszination für Geister und ‚the living dead‘ ebenso wie eine kritische Haltung gegenüber der Konsumgesellschaft, ein respektloses Gebrauchen von Luxusmode-Artikeln und eine Sympathie für Außenseiter.²⁴⁴

²⁴⁰ Vgl. Gray 2010, S. 15.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 16.

²⁴² Hodgkinson 2005, S. 33.

²⁴³ Ebd., S. 34.

²⁴⁴ Vgl. Gray 2010, S. 14.

Bei der Ausstellungseröffnung erschien ‚*Die Produzentin*‘ auf der Bildfläche, eine Drag-Performerin, die ihre Aufgabe darin sah, ein sanftes Chaos in die Veranstaltung zu bringen (Abb. 111). Auch sie agiert im Sinne der bereits vorher erwähnten Ablenkungstaktik. Die Künstlerin selbst kam zur Vernissage inkognito, um kurz darauf die Eröffnung wieder zu verlassen.²⁴⁵

In einer Lesung zur Eröffnung der Ausstellung tragen Dirk von Lowtzow und Rene Pollesch einen Text von Pollesch im Dialog vor und reichen sich dabei einen Hummer aus Plastik, zum Hineinsprechen wie in einen Telefonhörer. Wen erinnert das nicht an Salvador Dalis berühmtes Hummertelefon? Der Theatermacher Pollesch taucht in den neusten Werken Cosima von Bonins auch an anderen Stellen wieder auf. Yilmaz Dziewior bringt das Risiko-Spiel, welches die Künstlerin in der Ausstellung unauffällig zwischen den Tieren platziert, mit der Systemkritik an der expansiven Globalisierung, die der Regisseur in seinen Theaterstücken thematisiert in Verbindung (Abb. 112).²⁴⁶ Auf einem der Stoffbilder von Bonins ist zu lesen: ‚*Die Partitur ist nicht der Sinn. Dass alle ihren Ablauf garantieren, kann nicht der Sinn sein.*‘ Hierbei handelt es sich um ein Zitat aus den Stück *Calvinismus Klein* (2009) von Rene Pollesch, dessen Protagonisten sich zwischen Theorieschriften und Filmverweisen in Verzweiflung und wahnwitziger Schnelligkeit verlieren, aber immer darauf bedacht sind, sich in der Unübersichtlichkeit der Welt zurechtzufinden.²⁴⁷

Ein anderes Stoffbild zeugt von der Zuneigung der Künstlerin zu Sprichwörtern. Einen ihrer großen ‚Lappen‘ nennt sie *One stitch in time saves nine* (2000) (Abb. 113), was in der deutschen Version soviel bedeutet wie ‚Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen‘ und sich damit ambivalent zu ihrer ‚faulen‘ Einstellung des Fatigue Empire verhält. Die sprachliche Ebene verbindet sie damit geschickt auch mit der des genutzten Materials Stoff. Denn inhaltlich nutzt der Spruch das Thema Handarbeit als Metapher für Fleiß. Eine andere Übersetzung des Sprichwortes ist ‚Vorsicht ist besser als Nachsicht‘. Auf dem Stoffbild befinden sich eine leicht verschobene Version der griechischen Landesflagge und ein aufgestickter Cowboyhut. Da das Jahr 2000 den umstrittenen Eintritt Griechenlands in die Europäische Währungsunion markiert, könnte die Flagge diesen Fakt thematisieren und ihn gleichzeitig mit dem amerikanischen Fortschrittsgedanken (Cowboyhut) kritisieren.

Das *Paradies der Feiglinge* (2004) besteht aus mehreren zusammengesetzten Wolltüchern, die von Bonin mit ihren typischen Stickereien von Händen und anderen Symbolen bearbeitet hat (Abb. 114). Sie fungieren als Wandbehänge im Ausstellungsraum und betten somit die

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ Vgl. Dziewior 2010, S. 128.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

anderen Werke in ihren programmatischen Titel mit ein. Aus dem Titel der Arbeit ergibt sich wiederum eine Verknüpfung der Stoffarbeit zu einem literarischen Werk. Der Science-Fiction Roman *Das Paradies der Feiglinge* vom britischen Autor und Musiker Christopher Hodder-Williams erschien im Jahr 1986. Darin geht es um den Schriftsteller Michael Adams, der am Tiefpunkt seines Lebens steht. Erfolglos versucht er seine Bücher zu verkaufen, seine Freundin hat ihn verlassen und sein Bewusstsein leidet unter merkwürdigen Ausfällen, die Ohnmacht, Zwangsvorstellungen und paranoide Anfälle mit sich bringen. Die Ärzte diagnostizieren ein ‚Beklemmungssyndrom‘ und weisen den Schriftsteller in eine Spezialklinik ein – ‚das Paradies der Feiglinge‘.²⁴⁸ In dem Protagonisten des Buchs könnte von Bonin einen ‚Leidensgenossen‘ sehen und durch das Zitat des Romantitels für ihr Werk beschreibt sie sich und ihre Kunst: ohnmächtig, beklemmend, paranoid und feige, aber dennoch im Paradies.

3.2. *Let there be Rock*: Musikalische Netzwerke

Die Ideen der Originalität und der Schöpfung aus dem ‚Nichts‘ verschwimmen langsam in dieser neuen Kultur, die auch gekennzeichnet ist von den Figuren des DJ und dem Programmierer, beide haben die Möglichkeiten kulturelle Objekte zu sammeln und sie in neue Kontexte zu setzen. Seit dem Beginn der Arbeit von Bonins hat sie einen sehr freien Weg zu arbeiten gewählt, hat mit Musiker*innen zusammengearbeitet, mit Autor*innen, Performance- oder anderen Künstler*innen.²⁴⁹ Sie besitzt einen immer wachsenden Kreis von ‚Mitwirkenden‘ oder wie die Künstlerin diese zuweilen betitelt: ‚Sklaven‘. Dabei handelt es sich natürlich um eine von beiden Seiten einvernehmliche Sklaverei.

Cosima von Bonin arbeitet für ihre Ausstellung *The Faitgue Empire* im Kunsthause Bregenz 2010 zusammen mit Moritz von Oswald, einem Berliner Produzenten elektronischer Musik. Er schrieb den Soundtrack für einige ihrer neuen Arbeiten, die in der Ausstellung dann gemeinsam mit der Musik ausgestellt waren. Die tragen, hypnotischen Beats unterstützen und verkomplizierten gleichzeitig die Seherfahrung des*der Betrachter*in. Im Zuge der Schau wurde eine Platte produziert und während der Eröffnung spielte von Oswald ein Livekonzert, bei dem ihn die Stimme vom Musiker *Tikiman* unterstützte. Im Anschluss gab es ein DJ Set

²⁴⁸ Vgl. Hodder-Williams 1986, o.S.

²⁴⁹ Vgl. Gray 2010, S. 13.

von *Big City Girl* zu hören. Diese Aktionen sind keinesfalls nur Beiwerk der Ausstellung, sondern essentieller Bestandteil von von Bonins Arbeit.²⁵⁰

3.2.a. Cosima von Bonin und Tocotronic²⁵¹

CvB: *Ja, und heute bin ich Sklaventreiberin – nicht wahr, Dirk?*

DvL (*lacht*): *Ja, ich kann es bezeugen.*

CvB: *Ja, Daffy von Lowtzow. Das Ganze beruht auf Gegenseitigkeit. Ich bin auch Dirks Sklavin.*

DvL: *Wir sind uns sozusagen gegenseitig Herr und Diener, seit über zehn Jahren mittlerweile.*²⁵²

Betrachtet man das Lied der Band Tocotronic *Pure Vernunft darf niemals siegen*²⁵³ genauer, lassen sich durchaus Parallelen zur künstlerischen Arbeitsweise Cosima von Bonin entdecken. Offensichtlich handelt es sich bei dem Lied um einen Verweis auf Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft*²⁵⁴. Doch es ist nicht nur Kant, der hier auf den Plan gerufen wird, der wiederholende Refrain mit hohem Wiedererkennungswert lädt den Hörer schon beim ersten Hören des Liedes zum Mitsingen ein. Dass der- oder diejenige sich dadurch in eine vorherrschende kulturindustrielle Praxis begeben lässt wiederum die Arbeiten Theodor W. Adornos aufscheinen. Es ist gewissermaßen die dunkle Seite der Vernunft mit der sich auch Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung*²⁵⁵ beschäftigten, die hier zum Vorschein gebracht wird. Um diese Form der Vernunft scheint es Tocotronic zu gehen, auch wenn sie dies sicherlich weniger resignativ und ernsthaft zum Thema machen als die philosophischen Theorien.²⁵⁶ Ganz deutlich wird die Nähe zu den Strategien von Bonins, wenn Bernd Stiegler über die Musik der Band schreibt: „*Hören kann etwas Komplizenhaftes haben – vor allem dann, wenn die Texte eine Art von Programm zu haben scheinen, das sich*

²⁵⁰ Vgl. Gray 2010, S. 14.

²⁵¹ Alle erwähnten Liedtexte der Band befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

²⁵² von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 69-70.

²⁵³ von Lowtzow 2005, Album: Pure Vernunft darf niemals siegen 2005, Lied: Pure Vernunft darf niemals siegen.

²⁵⁴ Siehe hierzu: Georg Mohr, Markus Willaschek (Hg.), Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Berlin 1998.

²⁵⁵ Siehe hierzu: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1986.

²⁵⁶ Vgl. Stiegler 2011, S. 234.

*im Gehör und Gehirn festsetzt und dort seine Wirkung entfaltet. Das zeigen nicht zuletzt die Texte von Tocotronic perfekt. Sie locken und verlocken, sie führen und verführen, sie sprechen und versprechen – auch wenn das gleich wieder eingeklammert wird, spielen sie doch das raffinierte Spiel der Ironie, die etwas setzte und zugleich seine Aufhebung mitsetzt.*²⁵⁷ Die ironische Dialektik entfaltet sich in den Songs der Band ebenso wie in den Werken der Künstlerin. Indem sie singen *Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein*²⁵⁸, meinen sie gleichzeitig damit ‚Ich möchte nicht Teil einer Jugendbewegung sein‘.²⁵⁹ Hier wird eine Suche nach Heimat formuliert, deren Konsequenz sofort ausgesprochen wird: *Wir kommen, um uns zu beschweren*²⁶⁰. Der Wunsch nach Verbundenheit, Zusammenhalt, Solidarität und gemeinsamer Aktion²⁶¹, der hier geäußert wird, ist auch einer, der sich aus den Werken Cosima von Bonins herauslesen lässt.

Die Vernunft, die nicht siegen darf, wird hier als ‚pur‘ bezeichnet und ist eben nicht die ‚reine‘ und schon gar nicht die ‚praktische‘ Vernunft. Denn um ihre Wirkung zu entfalten, ist es erforderlich, die Texte in Gedanken weiterlaufen zu lassen, um ihnen einen möglichst freien assoziativen Raum zu geben. Die Stärke der phrasenhaften Songs der Band liegt vor allem oft darin schwere philosophische Aussagen in leichte Melodien zu übertragen, die dadurch aber nicht an Eingängigkeit verlieren.²⁶² Die von Rezessenten häufig als ‚introvertiert‘ charakterisierten Platten von Tocotronic zielen darauf ab, mit einfacher Musik und einfachem Text, eine zunächst unkompliziert scheinende Aussage zu treffen, die sich dann jedoch oft als komplexer herausstellt.²⁶³ In vielen ihrer Lieder wie *Aber hier leben, nein danke*²⁶⁴, *Let there be Rock*²⁶⁵ oder *Im Zweifel für den Zweifel*²⁶⁶ bleibt der Refrain sofort im Gedächtnis haften und unterstreicht damit „die kulturindustriell-popmusikalisch-philosophisch-literarische Strategie“²⁶⁷ der Songs. Die Band erzeugt bei ihren Hörern die besagte Komplizenschaft durch die performative Inszenierung ihrer Texte. Die letzte Strophe

²⁵⁷ Stiegler 2011, S. 234.

²⁵⁸ von Lowtzow 1995, Album: Digital ist besser 1995, Lied: Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein.

²⁵⁹ Vgl. Stiegler 2011, S. 234.

²⁶⁰ von Lowtzow 1995, Album: Wir kommen um uns zu beschweren 1996, Lied: Wir kommen um uns zu beschweren.

²⁶¹ Vgl. Flohr 2003, S. 228.

²⁶² Vgl. Stiegler 2011, S. 235.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ von Lowtzow 2005, Album: Pure Vernunft darf niemals siegen 2005, Lied: Aber hier leben, nein danke.

²⁶⁵ von Lowtzow 1999, Album: K.O.O.K. 1999, Lied: Let there be Rock.

²⁶⁶ von Lowtzow 2010, Album: Schall und Wahn 2010, Lied: Im Zweifel für den Zweifel.

²⁶⁷ Stiegler 2011, S. 235.

des Liedes *Pure Vernunft darf niemals siegen*²⁶⁸ ist im Bezug zu Cosima von Bonins Kunst besonders aufschlussreich, da im Text regelrecht ein Werk der Künstlerin zitiert wird.

*Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die unsere Schönheit uns erhalten
Uns aber tief im Innern spalten
Viel mehr noch, die uns fragmentieren
Und danach zärtlich uns berühren
Und uns hinein ins Dunkel führen
Die sich unserem Willen fügen
Und uns wie weiche Zäune biegen
Pure Vernunft darf niemals siegen²⁶⁹*

Zum Einen sind es hier die Poststrukturalisten wie Foucault und Derrida, deren Vernunftkritik angesprochen wird, auch wenn deren Hochphase im Jahr 2005, als der Songtext entstand bereits vergangen war und somit Theorien bemüht, deren künstlerische Abarbeitung schon lange keine Innovation mehr bedeutete. Durch die Bearbeitung dieses Altbestandes an philosophischen Assoziationen, wird aber ein Lied kreiert, dessen Leichtigkeit und Wiedererkennbarkeit auch als Provokation verstanden werden könnten. Das Thema, welches längst zu Geschichte geworden ist, ist damit eben auch popkulturfähig geworden. Die musikalische Ausführung und der Text führt Vernunftkritik auf eine Weise zusammen, die sie letztendlich leicht werden lässt²⁷⁰: *Wir sind so leicht, dass wir fliegen*²⁷¹.

Zum Anderen fügt Dirk von Lowtzow durch die Textzeile *Und uns wie weiche Zäune biegen*²⁷² das künstlerische Werk von Bonins in sein Lied ein. Die Metapher der ‚weichen Zäune‘, die die Künstlerin in Form ihrer teilweise personifizierten Stoffbegrenzungen schuf, wird in dem Text von von Lowtzow angeeignet. In der Serie *Weiche Zäune/Soft Fences #1-8* (2000) Cosima von Bonins wurden dieses Zäune im Jahr 2000 erstmals realisiert (Abb. 115). Die Idee der instabilen Aus- und Eingrenzung nutzen der Musiker wie die Künstlerin für die Beschreibung eines Seelenzustandes. Das Jahr 2000 markiert auch den Zeitpunkt des

²⁶⁸ von Lowtzow 2005, Album: Pure Vernunft darf niemals siegen 2005, Lied: Pure Vernunft darf niemals siegen.

²⁶⁹ Ebd. Strophe 3.

²⁷⁰ Vgl. Stiegler 2011, S. 238.

²⁷¹ von Lowtzow 2005, Album: Pure Vernunft darf niemals siegen 2005, Lied: Pure Vernunft darf niemals siegen.

²⁷² Ebd.

Kennenlernens und gleichzeitig den Beginn der Zusammenarbeit von Bonins und von Lowtzows.²⁷³

Die musikalischen Produktionen der Band Tocotronic hat nichts Originäres und mutet mitunter sogar dilettantisch an. Auch die Texte, die der Leadsänger Dirk von Lowtzow schreibt, werden von Kritikern als banal, romantisierend, übercodiert und privat bezeichnet. Trotzdem hat es Tocotronic geschafft, dass allein der Bandname bei ihren Fans und Hörern zu einer Art Schlüsselwort ihrer Geisteshaltung geworden ist. Der Vorwurf an die Band, man könne ihre Musik nur mit Hilfe einer gut ausgestatteten geisteswissenschaftlichen Bibliothek entschlüsseln, kommt dem Nahe, was auch an der Kunst von Bonins häufig bemängelt wird. Die Band bediene sich außerdem gleichsam in der Filmgeschichte, in Philosophie, Politik und auch Kunstgeschichte auf willkürliche Weise.²⁷⁴ Auch hier ist die Haltung der Musiker eine ähnliche, wie sie von Bonin vertritt, so erklärt von Lowtzow in einem Interview: „*Wir finden es spannend, wenn jemand mit einer Deutung an uns herantritt, an die wir überhaupt nicht gedacht haben. Es ist einer der schönen Momente, wenn man selbst noch überrascht werden kann. Die Hörer sollen ruhig ihre eigene Vorstellungswelt in unseren Kosmos hineinragen, das kommt wirklich gut.*“²⁷⁵

Die Anfangszeit der Band in den 1990er Jahren war geprägt von einer aufrührerischen Geste, die als wütendes Plädoyer gegen den Zeitgeist zu verstehen war. Dieser bewegte sich zwischen Alternativlosigkeit, gleichmacherischen Individualismus des Konsums und rücksichtsloser Anhäufung von Gegenkultur. Mit ihren Liedern drückte die Band ihre Abneigung gegen linke Idyllvorstellungen in Liedern wie *Freiburg*²⁷⁶ oder *Michael Ende, du hast mein Leben zerstört*²⁷⁷ ebenso aus. Auch wird häufig das Thema Scheitern bearbeitet, in Liedern wie *Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit*²⁷⁸ oder *Die Welt kann mich nicht mehr verstehen*²⁷⁹. Der Alltag der Musiker, der eben auch der Alltag der Hörer sein kann, wird durchstöbert, ausgeschlachtete und kommentiert.²⁸⁰ Von dem Jahr 1999 an

²⁷³ Vgl. von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

²⁷⁴ Vgl. Flohr 2003, S. 225.

²⁷⁵ von Lowtzow/Neumann 2003, S. 222.

²⁷⁶ von Lowtzow 1995, Album: Digital ist besser 1995, Lied: Freiburg.

²⁷⁷ Ebd., Album: Nach der verlorenen Zeit 1995, Lied: Michael Ende, du hast mein Leben zerstört.

²⁷⁸ Ebd., Album: Digital ist besser 1995, Lied: Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit.

²⁷⁹ von Lowtzow 1996, Album: Wir kommen um uns zu beschweren 1996, Lied: Die Welt kann mich nicht mehr verstehen.

²⁸⁰ Vgl. Flohr 2003, S. 226.

schlagen Tocotronic dann musikalisch vielseitigere Töne an. Die Texte werden poetisch ausgefeilter und es fließen mehr Pop- als Punktendenzen in die Alben ein, die teilweise mit Streicher- und Orchestereinsatz entstehen. Das klassische Strophe-Refrain-Muster wird aufgelöst und es schwingt eine schwere Langsamkeit in der Musik mit. Diese neue Machart, die im Album *K.O.O.K.* (1999) zum ersten mal voll zum tragen kommt, zeigt die Weiterentwicklung der Band. Sie setzt sich nun auch mit ihrer eigenen Popularität auseinander und versucht mit dem ‚Zuviel‘ an Zuspruch und die damit einhergehende öffentliche Zuweisung von bestimmten Rollen umzugehen. Lieder wie *Die Grenzen des guten Geschmacks, Teil II*²⁸¹ mit Textzeilen wie *Es gibt kein Leben ohne Schande* entstehen.²⁸²

Verschiedene Werke Cosima von Bonins zwischen 2001 und 2012 beziehen sich direkt oder indirekt auf das Schaffen Dirk von Lowtzows. Diese Beziehung hat unterschiedliche Ausformungen und basiert auf einem beidseitigem Geben und Nehmen.

Cosima von Bonin lässt ihre Kunst in die Arbeiten des Musikers einfließen, indem sie einige Cover seiner Platten gestaltet. Dabei handelt es sich um das Cover des zweiten musikalischen Projektes von Lowtzows Phantom Ghost, ein Duo bestehend aus dem Tocotronic-Sänger und Thies Mynther (Abb. 116). Das Album *Three* (2006) versieht die Künstlerin mit einem ihrer Stoffbilder (Abb. 117). Auf einem dunklen, karierten Stoff ist der Schriftzug ‚Phantom Ghost‘ und die Ziffer ‚3‘ mit weißem Faden aufgestickt. Zwei weitere Cover wurden mit Arbeiten von Bonins versehen, zum Einen das Album *Thrown out of Drama School* (2008) (Abb. 118) und zum Anderen die Single *For Shadows* (2010) (Abb. 119), beide stammen ebenfalls von Phantom Ghost. Die 2008 entstandene Arbeit *Thrown out of Drama School* (2008) (Abb. 120) besteht aus drei dunklen Stofftieren, die in der Art eines Mobiles an Stäben herabhängen und dient dem gleichnamigen Album als Coverbild. Eines der Tiere ist als Rabe zu identifizieren, der wie bereits angesprochen, den Hinweis auf das Thema Stehlen und Zurückstehlen geben könnte. Es bleibt hier ungeklärt, ob der Titel zuerst von Bonins Idee zu ihrer Installation war oder das Album von Lowtzows den Titel bereits trug und von der Künstlerin übernommen wurde. Für die Single *For Shadows* (2010) (Abb. 119) wird die eben genannte Arbeit von Bonins erneut als Plattencover eingesetzt, diesmal zeigt es die Tiere von Bonins von ihrer Rückseite.

Im Jahr 2001 wählt die Künstlerin das erste Mal die Textzeile eines Stückes von Lowtzows als Werktitel für ihre Arbeit, und zwar *Und wir wissen ganz bestimmt, dass wir beide*

²⁸¹ von Lowtzow 1999, Album: *K.O.O.K.* 1999, Lied: *Die Grenzen des guten Geschmacks Teil II*.

²⁸² Vgl. Flohr 2003, S. 226.

Schatten sind (Abb. 121). Stehen die Leiter und das Möbelstück für die beiden Künstler selbst, die von Bonin hier buchstäblich ‚gemeinsam in eine Ecke stellt‘? Die Textzeile in leichter Veränderung ‚Denn wir wissen ganz bestimmt, dass wir beide Schatten sind‘ stammt aus dem Lied *Schatten werfen keine Schatten*²⁸³, welches auf dem Album *Tocotronic* (2002) der gleichnamigen Band erschien.

Die Liste an Verweisen der Künstlerin auf den Musiker und umgekehrt ließe sich noch weiter fortsetzen. Ich denke jedoch, es ist bereits deutlich geworden, welche enge Art von Freundschaft und Kollaboration von Bonin und von Lowtzow verbindet. Im Musikvideo zum Song *Kapitulation*²⁸⁴ von Tocotronic erscheint das gleiche Hundekostüm, welches von Bonin auf dem Cover des Ausstellungskatalogs zu *Roger and Out* (2007) (Abb. 122) verwendet. Das Motiv des Hundes wird hier mit ihrer Liebe zur Musik und ihrem Freund und Kollegen verstrickt.

²⁸³ von Lowtzow 2002, Album: *Tocotronic* 2002, Lied: *Schatten werfen keine Schatten*.

²⁸⁴ von Lowtzow 2007, Album: *Kapitulation* 2007, Lied: *Kapitulation*.

4. Ausstellungsanalyse

4.1. Die neue Seltsamkeit: Die Ausstellung *The Fatigue Empire* im Kunsthause Bregenz 2010

„...das *Fatigue Empire* stellt ein sehr offenes Gegenmodell dar, das die Erschöpfung, die natürlich jeder Mensch verspürt, hochleben lässt.“²⁸⁵

Dirk von Lowtzow

Um all die angesprochenen Charakteristika des Werkes von Cosima von Bonins zusammenzuführen und noch einmal deutlich zu machen, dass sie die Strategien, die sie im Laufe ihrer künstlerischen Karriere entwickelt hat bis heute in ihre Ausstellungen hineinwirken, soll eine ihrer aktuellsten Ausstellungen betrachtet werden: *The Fatigue Empire* im Kunsthause Bregenz aus 2010.

Diese Ausstellung stellt auch gleichzeitig einen der Ausgangspunkte meiner Überlegungen zu der Künstlerin da. Da ich damals das Glück hatte, gemeinsam mit Herrn Rudolf Sagmeister, einem der Kuratoren des Hauses, die Ausstellung zu besuchen, habe ich einen ganz besonderen Zugang zu der umfangreichen Schau erhalten. Dieses Kapitel stellt den Endpunkt meiner Arbeit dar, da es möglich ist anhand dieser Ausstellung, die auch zeitlich noch relativ aktuell ist, meine Ergebnisse zusammenzufassen. Die angeführten Aspekte des Werkes Cosima von Bonins spiegeln sich in ihren unterschiedlichen Formen innerhalb dieser Ausstellung wieder. *The Fatigue Empire* eignet sich auch deswegen besonders gut, weil es sich nicht nur um eine der neusten Ausstellungen der Künstlerin handelt, sondern auch weil die meisten der hier gezeigten Arbeiten eigens für diese Einzelausstellung in Bregenz entstanden sind.²⁸⁶

Der Titel ihrer Ausstellung für das Kunsthause Bregenz knüpft an der im vorangegangenen Kapitel erwähnten Idee der Faulheit und Ermüdung an. Baute die Künstlerin ihre Wanderausstellungsreihe *The Lazy Susan Series; A Rotating Exhibition* auf den Sloth-Texten des *Cainets* Magazins auf, so könnte man *The Fatigue Empire* als Einstieg in diese Idee sehen, die sie dann im Anschluss an die Schau in Bregenz weiterentwickelte. *The Fatigue Empire*, also ihr ‚ermüdetes Imperium‘ ist zunächst einmal ein Hinweis darauf, wie Cosima von Bonin mit der Herausforderung einer solch großen Einzelausstellung umgeht. Dieser Titel

²⁸⁵ von Bonin/von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012, S. 70.

²⁸⁶ Vgl. Birkenstock/Dziewior/Nußbaum-Müller/Roth/Sagmeister/Weitgehe 2010, S. 6.

könnte als Anspielung aufgefasst werden, dass auch die Künstlerin in eine Art Erschöpfungszustand geraten ist. Sie spielt hierbei mit dem Gedanken, dass jede Arbeit ihre letzte sein könnte. Vielleicht wird dabei auch an die Möglichkeit gedacht, sich als Künstlerin zurückzuziehen? Schon frühere Werke wie *Life's too short to stuff a Mushroom* (2003) und *Kapitulation* (2004) weisen in dieses Richtung, genauso wie der Titel ihrer Ausstellung *Roger and Out* (2008) diesen melancholisch, humorvollen Gedankengang umschreibt.

Obwohl Cosima von Bonin sich spätestens mit ihrer Teilnahme an der *documenta 12* im Jahr 2007 auf dem Kunstmarkt etabliert hatte und nicht mehr als ‚Künstler-Künstlerin‘ galt, schienen sie die Erwartungen, die mit einer großen Einzelausstellung in einer renommierten Institution verbunden sind, abzuschrecken. Durch die Wahl ihres Titels wird deutlich, dass sie diese Erwartungen schon im Vorfeld abzumildern versucht. Sowohl die Ausstellungsqualität als auch die Quantität der Werke, die auf drei Etagen des Kunsthause zu sehen waren, schaffen dann jedoch einen Eindruck, der nicht mit dem einer ‚ermüdeten‘ Künstlerin zu vereinbaren ist. „*Dass dieses ‚Empire‘ ermüdet ist, lässt sich beim Anblick der demonstrativ zur Schau gestellten Erschöpfung einiger seiner Bewohner nicht wirklich glauben. Vielmehr belegt die bis heute für Cosima von Bonin umfangreichste Präsentation neuer Werke die Stärke einer Künstlerin, die bei allem Selbstzweifel genau weiß, was sie will.*“²⁸⁷

Das Kunsthause Bregenz verfügt über vier Ebenen als Ausstellungsfläche. Das Erdgeschoss des Hauses gestaltete zur Zeit der Ausstellung von Bonins das Architekturkollektiv *raumlaborberlin* mit seiner Installation *Bye Bye Utopia*.

Auch das Raumkonzept und die Idee der Künstlerin, sich der Ausstellung räumlich vom dritten Obergeschoß, dem obersten Stockwerk, zum ersten Obergeschoß, dem untersten der Ausstellung, anzunähern knüpft direkt an das Thema Ermüdung an. Wollte man vom Eingangsbereich des gläsernen Museumskubus, der vom international bekannten Schweizer Architekten und Denkmalpfleger Peter Zumthor 1997 erbaut wurde, Zugang zu den Werken Cosima von Bonin erhalten, deutete eine Hinweistafel darauf hin, dass sich der erste Teil der Schau im obersten Stockwerk befindet. Wandte man sich dann dem Treppenaufgang zu, um nach oben zu gelangen, stieß man dort auf eine weitere Tafel, auf der der humorvolle Text „*Wer die Treppe statt dem Aufzug benutzt, um zum Fatigue Empire zu gelangen, ist selber Schuld*“²⁸⁸ zu lesen war (Abb. 123).

²⁸⁷ Birkenstock/Dziewior/Nußbaummüller/Roth/Sagmeister/Weithage 2010, S. 6.

²⁸⁸ Hinweistafel im Erdgeschoss der Ausstellung *The Fatigue Empire*, Kunsthause Bregenz 2010.

Bei allen drei bespielten Etagen handelte es sich um eigene kleine ‚Empires‘, die jeweils ihren eigenen Namen hatten, diese wiederum legen von Bonins Aneignungsstrategien im Bezug zu ‚verwandten‘ Künstlern offen. Das dritte Obergeschoss nennt die Künstlerin AKA *The Oswald Empire*. Bei Moritz von Oswald handelt es sich um einen Musiker, mit dem von Bonin für diese Ausstellung zusammenarbeitete. Ich werde noch darauf zurückkommen, inwieweit sich diese Kooperation äußerte.

Der erste Teil der Präsentation fiel besonders durch die großformatigen Stofftiere auf, die sich in dieser Etage auf verschiedenen Möbelementen sitzend oder liegend zeigten. Bei den Tieren handelte es sich um Hasen (Abb. 124, Abb. 125) Krebse (Abb. 126) Muscheln (Abb. 127) und Hunde (Abb. 128). Auch ein überdimensionales Küken (Abb. 129) und kleine Krabben (Abb. 130) bevölkerten den Ausstellungsraum. Bereits diese Etage der Ausstellung vereinte einige Elemente, die im gesamten Oeuvre Cosima von Bonins zu finden sind. Das Motiv des Tieres kam hier besonders stark zum tragen. „*Die weichen Stoffskulpturen besitzen nicht nur ungemein anziehende, zum Berühren verführende Oberflächen, sie animieren in ihrem Ausdruck und der Überproportionierung ihrer Köpfe und Gliedmaßen auch eine Empathie, die durchaus Besitzwünsche wecken kann*“²⁸⁹

Die großen Hasen machen einen trügen Eindruck, einer, der auch das Wort ‚Sloth‘ auf seinen Füßen trägt, liegt rücklings auf einem Tisch (Abb. 131). Im Ausstellungskatalog zur Begrenzer Schau existiert eines der seltenen Fotos der Künstlerin, auf dem sie diesen Stoffhasen in einem Rollstuhl durch den Ausstellungsraum schiebt (Abb. 132). Betrachtet man diese Fotografie, wird, noch mehr als durch die Existenz des Hasen allein innerhalb eines Kunustumfeldes, die Assoziation zu Josef Beuys Werk *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) erweckt (Abb. 133). Dass Beuys Idee seines erweiterten Kunstbegriffs auch die Arbeiten von Bonins geprägt hat, wird hier deutlich. Der Hase schient wohl, wie bei Beuys, den Inhalt der Kunst eher zu begreifen als die Menschen²⁹⁰, die es gerade beim Werk von Bonins mit dem Interpretationszugang schwer haben.

Das Tier, das an eine Art Küken erinnert, wirkt aufgedunsen und schwerfällig (Abb. 129). Es scheint sich selbst bespuckt zu haben, wovon die Flecken auf seiner Brust zeugen. Auch dieses Geschöpf scheint zu müde zu sein, um die Anstrengung zu unternehmen auf seine Sauberkeit zu achten. Der Kurator Rudolf Sagmeister äußerte die Vermutung, dass es sich bei der großen, unförmigen Kükenfigur um eine Art Selbstporträt Cosima von Bonins handeln

²⁸⁹ Dziewior 2010, S. 129.

²⁹⁰ Vgl. Müller 1993, S. 65.

könnte.²⁹¹ Die scheue Künstlerin, die sich ungern fotografieren lässt und auch sonst einer medialen Öffentlichkeit lieber fernbleibt, gab bereits 2003 mit dem Titel einer ihrer Stoffbilder eine ironische Selbsteinschätzung ab: *fat, female, forty, fade* (2003), die in diesem Zusammenhang passend erscheint. Das Thema Medien und ihre Scheu davor bringt Cosima von Bonin zum Ausdruck, indem einige ihrer Tiere von Überwachungskameras und Scheinwerfern umstellt sind und von allen Seiten Mikrophone auf sie gerichtet sind (Abb. 134). Der Umstand, dass von Bonin selbst nahezu keine Interviews gibt und letztlich auch ihre Tiere stumm bleiben, unterstützt diese Interpretation.

Nicht nur durch das menschliche Agieren der Tiere im Bezug auf die Mikrofone oder Kameras, sondern auch dadurch, dass die Künstlerin sie teilweise auf Sitzmöglichkeiten platziert, kommt es zu der in Kapitel 2 angesprochenen Vermenschlichung der Geschöpfe. Die weißen, flachen Sockel auf denen die Tiere teilweise präsentiert werden, besitzen die Form von luxuriösen Geschenkkartons und wecken in uns die bereits von anderen Werken bekannte Assoziation, an Modelabels wie Hermès oder Yves Saint Laurent.²⁹² Ein großer, schwarzer Einsiedlerkrebs ist auf einer Art Sonnenstuhl platziert, dieser wiederum befindet sich auf einem dieser weißen Podeste, die den Stuhl noch einmal in besonderer Weise räumlich hervorheben und ihm damit bereits das Attribut des besonderen, exklusiven und ‚kunstwürdigen‘ zuweisen (Abb. 135). Durch den Titel der Arbeit wird dann ganz deutlich, dass die Künstlerin hiermit wieder eine Hommage geschaffen hat. Das Werk heißt *The Bonin/Oswald Empire's Nothing #2 (CvB's Hermit Crab on Fake Royère)* (2010). Der elegante Stuhl, der mit einem Sonnendach ausgezeichnet ist erinnert an die Stühle des französischen Möbeldesigners Jean Royère, dessen Entwürfe in den fünfziger Jahren entstanden (Abb. 136). Cosima von Bonin beweist mit diesem Zitat aus der Designgeschichte ihren Hang zu einer Kunst, die sich aus den unterschiedlichsten Feldern bedient. Auch der Einsiedlerkrebs, der den Sonnenstuhl vereinnahmt kann als Metapher für die Künstlerin selbst gelesen werden. So offen sich von Bonin den Entwurf Royères aneignet, so ist auch der Einsiedlerkrebs, den sie hier Platz nehmen lässt, ein Tier, das sich das verlassene Schneckenhaus ‚aneignet‘, um es für sich selbst als Wohnraum zu nutzen.

Auch das prägnante Motiv des Pilzes fehlt in der Ausstellung in Bregenz nicht. Ebenfalls im obersten Geschoss des Hauses befinden sich drei weiße Exemplare gewohnt skulptural auf

²⁹¹ Rudolf Sagmeister im Gespräch mit der Autorin am 17.09.2010.

²⁹² Vgl. Dziewior 2010c, S. 58.

einem Holzwagen (Abb. 137). In Kapitel 2 habe ich bereits darauf hingewiesen, dass die Pilze als ein starkes Symbol für das Netzwerkverhalten der Künstlerin gedeutet werden können. Bei den Pilzen, die Cosima von Bonin für Bregenz geschaffen hat, ergibt sich sogar eine Weiterentwicklung, die diese künstlerische Strategie der Kooperation sogar noch unterstreicht. Zwei der Pilze, die in einer Dreiergruppe angeordnet sind, sind in diesem Werk sogar durch den Stoff, aus dem sie bestehen, verbunden. Sie verschmelzen dadurch zu einer Einheit, sowie von Bonin die Kunst Anderer mit ihrer eigenen verschmelzen lässt. Die Pilze, die für Künstler und Künstlerinnen stehen könnten, sind noch enger zusammengerückt. Der Wagen, auf dem die Pilze stehen, war zunächst nicht von der Künstlerin für die Präsentation des Werkes vorgesehen. Als Logistiker des Kunsthause des Pilze auf diesem Transportwagen in den Ausstellungsraum brachten, eignete sich von Bonin dieses Gefährt kurzerhand als ‚Ausstellungssockel‘ an.²⁹³ Die Begeisterung der Künstlerin für diese Art der Präsentation ihrer Stoffpilze könnte zum einen der Charakteristik des Wagens zugeschrieben werden, der Mobilität und Bewegung ausstrahlt, Attribute, die auch der Kunst zur Verbreitung verhelfen. Zum anderen birgt diese Vorgehensweise ein weiteres Mal die Bereitschaft von Bonins sich Dinge anzueignen. In diesem Fall verbindet sie ihre Werke, die speziell für dieses Museum entstanden noch enger mit dem Bregenzer Kunsthause. Der Titel, den sie den drei weißen Gewächsen gibt, lautet *Trade & Academe* (2010). Vielleicht ist dies ein Hinweis von Bonins darauf, wie sehr sie sich bewusst ist, dass es ihre Pilze waren, die sich am stärksten und lukrativsten auf dem Markt etablierten?

Um *The Fatigue Empire* zu verwirklichen, hat Cosima von Bonin sich wiederum einen Musiker zur Seite geholt. Diesmal ist es der Berliner Moritz von Oswald, der in dem Bereich elektronischer Musik in der Szene einen hohen Bekanntheitsgrad genießt. Im Laufe seines musikalischen Schaffens hat von Oswald bereits mit vielen anderen Musikern, unter anderem mit Carl Craig und Francesco Tristano kooperativ gearbeitet. Der Musiker und Cosima von Bonin lernten sich im Jahr 2009 kennen und verwirklichen in dieser Ausstellung ihr erstes gemeinsames Projekt.²⁹⁴ Ihre Zusammenarbeit gestaltet sich, indem die Künstlerin den Musiker bat, für elf, der für Bregenz geschaffenen Kunstwerke, einen dazugehörigen Track zu komponieren.²⁹⁵ Diese sehr minimalistischen, elektronischen Musikstücke sind einerseits in Form von ‚Soundglocken‘ über dem jeweiligen Werk angebracht. Diese halbkugelförmigen, transparenten Plexiglaskuppeln hängen über den Arbeiten der Künstlerin und sind nach

²⁹³ Rudolf Sagmeister im Gespräch mit der Autorin am 17.09.2010.

²⁹⁴ Vgl. Dziewior 2010b, S. 309.

²⁹⁵ Vgl. Dziewior 2010a, S. 128.

unten hin geöffnet. Innerhalb der Kuppel befindet sich ein kleiner Lautsprecher, der das ausgewählte Lied spielt (Abb. 138). Wenn sich ein Museumsbesucher einem der Werke näherte, hörte er dann die jeweilige Musik, ohne dass die unterschiedlichen Lieder zu einem Soundgemisch im Raum wurden. Dieser Umstand schuf eine ganz bestimmte ‚Aura‘ um die Kunstwerke, da der Sound klarer und lauter wurde, desto näher man sich als Betrachter*in an ein Werk heranbewegte. Eine andere Möglichkeit die Musikstücke zu hören, deren Präsenz auch durch die offen im Ausstellungsraum stehende Technik und die damit verbundenen Kabel unterstrichen wurde, waren Kopfhörer. Diese Kopfhörer lagen auf Hockern neben den Werken bereit. Ein Hinweisschild ermunterte den*die Betrachter*in, sie zu benutzen: „*Wenn sie hören wollen was der Hase hört, verwenden sie gerne diese Kopfhörer*“. ²⁹⁶ Die elektronischen Klänge Moritz von Oswalds lassen sich als monotone Schleifen beschreiben, „*die auf dem Prinzip von Differenz und Wiederholung beruhen*“. ²⁹⁷ Der Musiker teilt außerdem eine ähnliche Einstellung im Bezug auf die mediale Präsentation seiner Person mit Cosima von Bonin. So lässt auch dieser nur sehr selten Fotos von sich zu und stellt sich damit in die Tradition der Musikrichtung Techno, die bestrebt ist das klassische Künstler-Subjekt zu verabschieden. In den wenigen Gesprächen, die er mit Journalisten führte, lehnte er die Tonaufnahme der Interviews strickt ab.²⁹⁸ Auch er scheint, ebenso wie von Bonin darauf bedacht zu sein, seine Arbeiten für sich sprechen zu lassen. Die CD mit den Stücken Moritz von Oswalds wurde dem Ausstellungskatalog beigelegt.

Einen literarischen Bezug zum Ausstellungsland Österreich stellt Cosima von Bonin in ganz besonderer Weise in ihrer Ausstellung her. An einer Wand des obersten Ausstellungstraums war ein Bildschirm angebracht, auf dem ein Interview mit dem österreichischen Autor Thomas Bernhard zu sehen war. Hierbei handelte es sich um die legendären *Monologe auf Mallorca* von Krista Fleischmann aus dem Jahre 1981. Auf Wunsch der Künstlerin zeigte das Kunsthau im Begleitprogramm zur Ausstellung weitere Dokumentationen über Bernhard.²⁹⁹ Die Filmreihe beinhaltete die Werke *Der Italiener* (Ferry Radax, 1970), *Drei Tage* (Ferry Radax, 1970), *Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca* (Krista Fleischmann, 1981), *Ein Widerspruch. Die Ursache bin ich selbst* (Krista Fleischmann, 1986), *Thomas Bernhard – der Ohlsdorfer* (Alfred Pittertschatz, 1990) und *Die Feuer- und die Wasserprobe* (Norbert Beilharz, 1978). Nachdem Cosima von Bonin die erste Zeit ihrer Kindheit in Afrika verbrachte, kam sie als Jugendliche gemeinsam mit ihren Eltern nach Europa (diese kehrten

²⁹⁶ Hinweistafel im dritten Obergeschoss der Ausstellung *The Fatigue Empire*, Kunsthau Bregenz 2010.

²⁹⁷ Stüttgen 2005, S. 5.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Vgl. Dziewior 2010a, S. 128.

also in die Heimat zurück), wo sie zunächst einige Zeit in Salzburg lebten. In diesem prägenden Lebensabschnitt lernte die Künstlerin die Werke Bernhards kennen.³⁰⁰ Yilmaz Dziewior weist in seinem Katalogtext ebenfalls auf diese biografische Komponente hin, die den Autor und die Künstlerin verbindet. Durch die Lektüre der Werke Bernhards habe sie „*die konservative Atmosphäre der [Stadt] Salzburg überstehen*“³⁰¹ können. Im Geiste eint die beiden außerdem ein kritischer und psychologischer Blick auf ihre eigene Kunst.³⁰² John Welchman erläutert in seinem Text zur Ausstellung die Verbindungen zwischen von Bonin und Bernhard, indem er bestimmte Motive aus den Werken des Autors zum Vergleich anführt und ihn in eine Art ‚Tiroler Ästhetik‘ stellt, innerhalb derer er auch die Ausstellung einordnet.³⁰³ „*Und wieder einmal wurde eine Revolution zur Ruhe gebettet. Thomas Bernhard fände nichts logischer als das. Gerade auf österreichischem Boden.*“³⁰⁴

Auf einem der weißen Podeste, das innerhalb einer Gruppe von dieser Art Kuben steht, sind wiederum die Stäbe des Künstlers André Cadere in von der Künstlerin veränderter Form positioniert (Abb. 139). Durch ihre Aufteilung in farbige, bunte Segmente und ihr ‚zufälliges Abgelegt sein‘ in der Ausstellung, weisen sie deutliche Parallelen zu den *Barres de Bois* Caderes auf. Die Stäbe von Bonins haben allerdings die Form von Nudelhölzern angenommen und legen dadurch eine Interpretation nahe, die in Richtung überzogener Weiblichkeit deutet. Durch die Formenwahl unterstreicht sie einerseits ihre Position als Frau, andererseits eignet sie sich hierfür einen Gegenstand an, dem geradezu ein Übergewicht an Weiblichkeit aufgeladen zu sein scheint. Ihre Stellung als weibliche Produzentin im Kunstsystem wird wiederum angedeutet und gleichzeitig auch ironisiert.

Das zweite Obergeschoss trägt den Namen *AKA The Kippie Empire*. Es ist ihr 1997 verstorbener Kölner Künstlerkollege Martin Kippenberger, dem die Künstlerin den zweiten Teil ihrer Ausstellung widmet. In diesem Bereich der Ausstellung sind es keine Stofftiere, die den Raum für sich einnehmen. Anstatt Stoff bestimmen auf dieser Ebene eher harte Materialien wie Holz, Karton, Stahl und Aluminium, die den Gesamteindruck des Raumes (Abb. 140). Das markanteste Werk dieser Ausstellungsebene ist *Idler, Lezzer, Tosspiece* (2010). Die Arbeit, die aus zwei Teilen besteht, beinhaltet zum Einen einen Hochstuhl, der an einen Schiedsrichterstuhl, beispielweise beim Tennis, erinnert. Auf diesem sitzt eine Pinoccio-Figur, an dessen langer Nase sich eine Spinne an ihrem Faden herablässt (Abb.

³⁰⁰ Rudolf Sagmeister im Gespräch mit der Autorin am 17.09.2010.

³⁰¹ Dziewior 2010a, S. 128.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. Welchman 2010, S. 104.

³⁰⁴ Vgl. Meier 2010, S. 23.

141). Cosima von Bonin hat innerhalb ihrer Laufbahn diesen Charakter des Pinoccio mehrfach geschaffen. Sie drückt dieser Figur den Stempel eines Faulenzers (Idler) auf, rebellisch in seiner Inaktivität platziert sie ihn auf bühnenartigen Objekten. Auch er scheint es hartnäckig abzulehnen jedwede Art von Aktion auszuführen. Ein Multiple dieser Arbeit wird in *The Idlers playground* (2010) als Außenskulptur in Rotterdam gezeigt. Die Version *Idler, Lezzer, Tosspiece* (2010) sitzt innerhalb der Witte de With Ausstellung und streckt seine Nase in die Galerie. Eine dritte Ausführung des Werkes war von Mai bis Oktober 2010 in der österreichischen Hauptstadt zu sehen. Der *Tagedieb* (2010) saß an einem zentralen Platz, dem Wiener Graben (Abb. 142).³⁰⁵ Cosima von Bonin stellt ihren ‚Lügner‘ in den Kontext der Konsumgesellschaft, indem sie ihn zwischen den exklusivsten Geschäften der Stadt und direkt vor einem Bankinstitut aufbaut. Dieser Umstand lässt sich als kritisches Kommentar auf die Gesellschaft lesen. „Mitten im, dem Konsum gewidmeten Zentrum Wiens sitzt ein kleiner Taugenichts und betrachtet müßiggängerisch das geschäftige Treiben um sich herum. Nicht nur, dass er nichts tut außer zu sitzen und zu beobachten, konsumiert er nicht, ist er kein ‚guter Bürger‘ und lügt dabei auch noch. Seine Bekanntheit und gleichzeitig seine Fremdheit im histori(sti)schen Ensemble ermöglichen dem Tagedieb, sich zu unserer aller Komplizen zu machen, schillernd zwischen Irritation, Nähe und Verführung“³⁰⁶ lautet die Interpretation des Kurators Matthias Hermann.

Der zweite Teil des Werkes besteht aus einer Straßenlaterne und einer leuchtenden Zigarette, die an dieser befestigt ist (Abb. 143). Der Entwurf dieser Zigarette entstand in Zusammenarbeit mit dem Musikerfreund der Künstlerin, Dirk von Lowtzow.³⁰⁷ Die Straßenlaterne ist unverkennbar als Hommage an Martin Kippenbergers Laternen zu sehen. Dieser schuf in Anlehnung an den klassischen Bildwitz des Säufers an der schiefen Laterne diese Motivik immer wieder ab 1988. In diesem Jahr entstand die erste ‚betrunkene Laterne‘, die lange als Einzelobjekt oder als Serie in verschiedenen Werken des Künstlers zu sehen war (Abb. 144). Im Jahr 1989 entwarf Kippenberger Möbelstücke, denen Laternen zur Seite gestellt wurden. Auf der *documenta 9* zeigte er 1992 auf einem Plakat eine geknickte Laterne, welche eine Träne aus Plexiglas weint.³⁰⁸ „Die verbogene Laterne wurde so in ihrer Semantik des Komisch-Tragischen auch zu einer subjektiven Metapher des Künstlers, der sich in einem seiner vielen Selbstporträts als ‚Künstler mit Alkoholproblem, aber heller Birne‘“

³⁰⁵ Vgl. Gray 2010, S. 16.

³⁰⁶ OTS-Presseaussendung, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20100507_OTS0235/neuer-kunstplatz-wiener-graben-tagedieb-von-cosima-von-bonin-eroeffnet-bild.

³⁰⁷ Rudolf Sagmeister im Gespräch mit der Autorin am 17.09.2010.

³⁰⁸ Vgl. Lieb 2007, S. 301-302.

bezeichnete.“³⁰⁹ Dass Cosima von Bonin und ihr Mann Michael Krebber in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Martin Kippenberger standen, drückt sich auch in dem anerkennenden Nachruf aus, den die beiden nach seinem Tod in der Zeitschrift *Spex* veröffentlichten und der dem Anhang dieser Arbeit beigefügt ist.³¹⁰

Das Motiv der Zigarette lässt sich wiederum mit verschiedenen Assoziationen verbinden. Mit dem Rauchen, war schon immer etwas Rebellisches, Unangepasstes und Impulsives verknüpft. Auch der Moment der Faulheit schwingt in diesem Gedankengang mit, so ist die Tätigkeit Rauchen, meist mit einem Pausieren von anderen Tätigkeiten verbunden, also als Tätigkeit der Prokrastination anzusehen. Für von Bonin ist Rauchen innerhalb unserer gesundheitsbewussten Zeit der Nichtraucherlokale zu einem subversiven Akt geworden. Ihre „Smoke Neons“ verhalten sich wie ein Aufruf für die verbotene Lust am Rauchen. Der Stil in Form eines leuchtenden Hinweises, indem die Zigarette ausgeführt ist, ruft eine frühere Zeit ins Gedächtnis, in der Rauchen nicht nur gesellschaftlich akzeptierter war, sondern auch mit einem Hauch von Glamour verbunden war. Die Pink Martinis sangen 1997 in ihrem bekannten Stück *Sympathique*: „*Je ne veux pas travailler/ je ne veux pas déjeuner / je veux seulement oublier / et puis je fume.*“³¹¹

Die Zigarette zum Gegenstand der Aneignung zu machen, ist eine Idee, die auch an das erste Readymade der österreichischen Künstlerin Valie Export denken lässt, welches geradezu identitätsstiftend wurde. Diese klebte im Jahr 1966 ein Foto von sich auf eine Zigaretten-schachtel der Marke *Smart Export* und wandelte kurzerhand das „Smart“ in die Abkürzung „Valie“ ihres Namens Waltraut um (Abb. 145). So kreierte die Künstlerin ihren einprägsamen Künstlernamen und verband diesen gleichzeitig mit ihrer Herkunft Österreich, da auf jeder Schachtel auch „Made in Austria“ zu lesen war. Die Weltkugel, die auf dem Logo zusehen ist, schien Valie Export ein passender Hinweis auf ihr Ziel, durch ihre Kunst bekannt und anerkannt zu werden.³¹² „*Damit der Name auffällig ist, wie eine Marke wirkt. Künstlerinnen-namen werden gerne überlesen, das geht mit diesem nicht. Das hat etwas mit einem sogenannten feministischen Gedanken zu tun, sich zu platzieren und sichtbar zu machen.*“³¹³ Damit schafft Cosima von Bonin, ob nun gewollt oder unbewusst, eine weitere Verbindung zum Ausstellungsland Österreich.

³⁰⁹ Lieb 2007, S. 302.

³¹⁰ Siehe hierzu: *Spex, Das Magazin für Popkultur*, Nr. 5, Mai 1997, S. 58.

³¹¹ Vgl. Gray 2010, S. 17.

³¹² Vgl. Spiegler/Export 2011, S. 52.

³¹³ Spiegler/Export 2011, S. 53.

Das Symbol der Hütte wird in der Bregenzer Schau Cosima von Bonins zum Käfig. In der Mitte der Ausstellungsfläche des zweiten Stockwerks hat die Künstlerin einen Käfig geschaffen, der wie eine Art Hasengehege erscheint, dessen Gestell aus Holz gefertigt wurde und mit Maschendrähten umschlossen (Abb. 146). Im Inneren des Werkes *The Bonin/Oswald Empire's Nothing #7 (CvB's Geisha Song & MvO's Geisha Song)* (2010) ist der Kimono einer Geisha ausgestellt. Es handelt sich dabei also um das Kleidungsstück einer Frau, die in gewisser Weise der männlichen Unterdrückung unterliegt.

Gleich neben diesem großen ‚Gehege‘ befindet sich ein von der Decke hängender hölzerner Käfig, der in zartem rosa gehalten ist (Abb. 147). Ist dies wiederum eine Anspielung auf das Gefühl des Eingesperrtseins als Frau und den damit verbundenen Konventionen? Direkt hinter den Käfigen befindet sich nämlich eines der männlichsten Symbole überhaupt: Ein Geländewagen der Firma Toyota. Auf dessen Nachbau der Künstlerin aus Karton, der dem echten Auto gegenübergestellt wurde, sowie auf ein weiteres Modell aus Holz, auf dem sich verschiedene aus Stoff gefertigte Gegenstände befinden, werde ich in diesem Rahmen nicht näher eingehen (Abb. 148). Es handelt sich dabei um eine wichtige und aussagekräftige Arbeit der Künstlerin, die sich mit den Themen Queerness, Gender und Homosexualität auseinandersetzt³¹⁴, da dieser Aspekt des Oeuvres von Bonins in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht eingehend bearbeitet wird, kann dieses Werk nur der Vollständigkeit halber kurz erwähnt werden.

Die Hütten und Zäune sind zu Käfigen und Absperrungen geworden, die an das Eingesperrtsein erinnern, welches beispielsweise eine immer erfolgreicher werdende Künstlerin innerhalb der Institution Kunstmarkt verspürt.

Der Zaun begegnet den Besuchern der Ausstellung ebenfalls wieder (Abb. 149). Diesmal ist er verknüpft mit der maritimen Symbolik, die in Kapitel 2 erläutert wurde. Im Raum dient die Begrenzung zunächst wiederum dazu technische Geräte, die für die Abspielung der Musikstücke Moritz von Oswalds dienen, einzuschließen und hervorzuheben. Cosima von Bonin nennt diese Installation www.i'm-your-mate.com (2010). An den kurzen Seiten befinden sich rot-weiß-rote Absperungen, wie sie auf Baustellen verwendet werden. Diese sind durch zwei Papiergirlanden miteinander verbunden, deren einzelne Elemente abwechselnd aus blauen und weißen Ankern gebildet werden. Ist es Zufall, dass das Seefahrtssymbol Anker die Schranken in den Farben der Österreichischen Landesflagge verbindet? Da auch der Titel der Arbeit soviel bedeutet wie ‚Ich bin dein Gefährte‘ und dies in den digitalen Kontext einer imaginären Internetseite eingebettet wird, zeigt die Künstlerin

³¹⁴ Vgl. Dziewior 2010a, S. 126-127.

vielleicht einerseits ihre Zuneigung und Wertschätzung für ihren Kollegen Moritz von Oswald. Andererseits könnte dies der humorvolle Ausdruck Cosima von Bonins dafür sein ‚in Österreich vor Anker zu liegen‘.

Den letzten und dritten Teil der Schau im ersten Stock des Hauses betitelt Cosima von Bonin mit *AKA The Hippie Empire*. Dadurch schlägt sie einerseits den sprachlichen Bogen zum zweiten Ausstellungsteil *AKA The Kippie Empire*, andererseits könnte die Anspielung auf die Subkultur ‚Hippies‘ damit zusammenhängen, dass gerade dieser Jugendbewegung der sechziger Jahre häufig eine laszive Art, Faulheit und Arbeitsunwilligkeit unterstellt wurde. Die Hippiebewegung definierte sich allerdings auch durch ihren starken Bezug zur Musik, den Cosima von Bonin ebenso deutlich auslebt. Auf einem der ausgestellten großen Stoffbilder *Nothing #7 (Door Slamming Festival)* (2010), die diese Etage dominieren ist der Umriss einer Frauenfigur zu erkennen (Abb. 150). Diese Figur erinnert sowohl durch ihre Merkmale, wie Schlaghose, Holzclogs und Zigarette als auch durch ihre lässige Haltung an das Musterbeispiel eines Hippies.

Der letzte Teil der Bregenzer Ausstellung wird von den typischen, aus Stoffen zusammengenähten Bildern von Bonins dominiert (Abb. 151). Bemerkenswerterweise schuf die Künstlerin 37 dieser textilen Bilder für die Ausstellung im Kunsthause. Auf dem Diptychon *Nothing #02 Front (Château Fatigue) Nothing #02 Back (Château Fatigue)* (2010) scheint Disneys Donald Duck sich zu fragen, ob er in das ‚Schloss der Faulheit‘ einziehen möchte (Abb. 152). Auf einem anderen ihrer ‚Lappen‘, auf der Arbeit *Nothing #03 (www.wrong-distance.com)* (2010) stellt von Bonin sich selbst die Frage ‚Was habe ich getan?‘ (Abb. 153), um gleich darauf auf den beiden Werken *Nothing #06 (Nichts!)* (2010) und *Nothing #07 (More the Memory of the Shrimp)* (2010) die wie selbstverständliche Antwort zu geben: ‚Nichts!‘ (Abb. 154, Abb. 155).

Der Großteil der Leinwände in diesem Ausstellungsteil besteht aus einer Reihe von Bildern, die man als Serie zusammenfassen kann. Auf 26 Werken sind die weißen Hände zu sehen, die wiederum die Aneignung der Hände der Comicfiguren Disneys beinhalten (Abb. 156). Diese scheinen in einer Zeichensprache zu agieren, deren Entschlüsselung nicht in den Arbeiten intendiert ist, das Rätselhafte also abermals werkimanent ist. Diese Reihe bildet den ästhetischen Höhepunkt der Schau, da die Farben der ausgewählten Stoffe vor dem Grau der Betonwände des Museums besonders gut zur Geltung kommen und die Perfektion ihrer Vernähnung durch ihre monumentale Größe offenbar wird. Für die Auswahl der Stoffe besuchte Cosima von Bonin mehrere traditionelle Vorarlberger Stoffhersteller, die auf dem Markt des Kapitalismus, der den Großteil der Textilbranche ins außereuropäische Ausland

verlagert hat leider mehr und mehr in Vergessenheit geraten.³¹⁵ Die meist karierten, klassisch-österreichischen Stoffe mischt sie zum Teil aber auch mit Textilien aus Afrika oder der Türkei. Sind dies Metaphern für die verschiedenen Kulturen dieser Welt, die letztlich durch die Zeichensprache der Hände zu kommunizieren versuchen?³¹⁶

Ihr textiles Reich trägt die Künstlerin sogar aus dem Ausstellungsbereich heraus, indem sie das „a“ der Eingangsschrift des Kunsthause ebenfalls mit dem klassischen rot-weiß-kariertem Tiroler Stoff ummantelt (Abb. 157). Cosima von Bonin gibt dem Museumsbesucher somit einen Impuls ihres Schaffens bereits vor dem Eintreten in das Gebäude.

³¹⁵ Vgl. Schlocker 2010a, S. 163.

³¹⁶ Vgl. Schlocker 2010b, S. 12.

Kritik und Schlussbetrachtung

„Bei Cosima von Bonin kann man nie gewiss sein, bei der Annäherung an die Arbeiten die unüberwindbare Distanz zu ihnen nicht eigentlich noch vergrößert zu haben.“³¹⁷

Als Teil des Kunstbetriebs nehme ich als Autorin dieser Studie die Perspektive des wissenschaftlichen und historischen Arbeitens ebenso ein, wie die der Museumsbesucherin und subjektiven Betrachterin. Mein methodologischer Ansatz basiert auf einem Geschichtsverständnis, welches sich dadurch definiert, dass sein Ende nicht absehbar ist. Meine zeitgeschichtlichen Beobachtungen werden von aktuellen Fragestellungen geleitet, da jede Konstruktion von Geschichte ihren Platz in der ‚Jetztzeit‘ (Walter Benjamin) hat.³¹⁸ Von diesem Standpunkt aus gesehen war es mir ein Anliegen mein Interesse an aktuellen künstlerischen Arbeiten auszudrücken und zu deren Einordnung beizutragen.

Die Einordnung der Kunst Cosima von Bonins innerhalb der Kunstrichtung, die sich unter dem Begriff Appropriation Art zusammenfassen lässt erwies sich als problematisch. Die Künstlerin arbeitet zwar ebenfalls mit bestimmten Strategien der Aneignung, jedoch zeigt sich ihr Kunstsystem in den meisten Fällen als verzweigter und undurchschaubarer, als es bei den traditionellen Aneignungskünstler*innen wie Sherrie Levine oder Louise Lawler der Fall war, die ihre Bezüge stets eindeutig darlegten. Deutlich ist jedoch geworden, dass von Bonin den Grundgedanken der appropriatorischen Kunst, wie er sich in den achtziger Jahren entwickelte, aufgreift und positiv bewertet. Diese Einstellung wird durch viele ihrer Werktitel und ihr kooperatives Verhalten sichtbar.

Durch das wiederholte Aufgreifen der in dieser Studie erläuterten Motive zeigt sich die Künstlerin als eine Persönlichkeit, die dem*der Betrachter*in ihrer Kunst einerseits Einblick in ihre ganz private und subjektive Welt gewährt, andererseits aber auch dazu einlädt, seine eigenen Welten zu assoziieren. Der Aspekt, dass von Bonin sich dadurch einen gewissen Wiedererkennungswert gesichert hat, ist strategisch ebenfalls nicht zu unterschätzen.

Die Verwendung von Stoff als primärem Material, trägt dazu bei, die Künstlerin als Frau wahrzunehmen. Außerdem wird es ihr dadurch möglich, ihre Transformationen im Hinblick auf den Bereich der Mode zu vollziehen, einer Disziplin der von Bonin in vielen ihrer Arbeiten Aufmerksamkeit entgegenbringt.

³¹⁷ Vgl. Müller 2010, <http://www.welt.de/kultur/article9274160/Laszives-Plueschtiergehabe-unter-Kuscheltieren.html>.

³¹⁸ Vgl. Graw 2003, S. 8.

Die Bereiche Literatur und Musik, die ebenfalls einen hohen Stellenwert innerhalb von Cosima von Bonins Kunst besitzen, erbringen einen weiteren Hinweis für ihre Vorliebe für Netzwerke und das damit verbundene interdisziplinäre Arbeiten. Wie eng diese Verbindungen sein können, wird exemplarisch an der Beziehung zwischen der Künstlerin und Dirk von Lowtzow (Tocotronic) aufgezeigt. Im letzten Teil der Arbeit wurde durch die Untersuchung der Ausstellung *The Fatigue Empire* (2010) die Erkenntnis gewonnen, dass Cosima von Bonin sowohl ihre entwickelte Motivik, als auch ihre Aneignungsstrategien weiterhin konsequent in ihren neusten Arbeiten einsetzt. Obwohl das Verständnis von Kunst im Schaffen Cosima von Bonins seine Wurzeln in den achtziger Jahren und seinen Kunstströmungen hat, gelingt es der Künstlerin noch heute, einen aktuellen Beitrag zum Diskurs über Kunst und ihre Rezeption zu leisten.

Wie sich die Strategien Cosima von Bonins im einzelnen zu dem Komplex ‚feministische Kunstherrschaft‘ verhalten, wäre eine lohnende Fragestellung, der nachzugehen notwendig wäre, um einen weiteren Aspekt des Werks der deutschen Künstlerin zu beleuchten. Dieses Thema wäre insofern ergiebig, da bereits im Zusammenhang einiger ihrer Arbeiten die Themen Gender, Queerness, Homosexualität und Weiblichkeit angesprochen wurden. Eine Auseinandersetzung mit den vielfältigen Methoden der unterschiedlichen feministischen Kunstgeschichten und ihren Diskursen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Der Schwerpunkt dieser Studie liegt darin, die Verfahren der Aneignung, einer von den achtziger Jahren geprägten Künstlerin und die Auswirkung auf ihre Werke, weitestgehend unabhängig vom Geschlecht der Produzentin zu beschreiben.

Ebenso fruchtbar wäre wohl eine Untersuchung der Kunst Cosima von Bonins im Hinblick auf politische und philosophische Theorien. Auch diese beiden Aspekte konnten nur gestreift werden. Hierfür eignet sich beispielsweise die philosophische Figur der *Multitude*, deren Ansatz auch die Einbeziehung einer Vielzahl von Beteiligten einschließt. Dies kann real oder als konzeptuelle Referenz geschehen (wie auch in den Werken von Bonins) und enthält Möglichkeiten von ‚Verlust und Rettung, Ruhe und Konflikt, Unterwerfung und Freiheit‘ (Paolo Virno).³¹⁹ Zu Michael Hardts und Antonio Negris Theorie des *Empire*³²⁰ ließe sich ebenso eine Parallele zur Produktion von Bonins ziehen, da sich die Künstlerin diesen Begriff für ihre Bregenzer Ausstellung aneignet. „Einig sind sich Hardt/Negri und Virno darin, dass

³¹⁹ Siehe hierzu: Martin Birkner und Robert Foltin, (*Post-*) *Operaismus, Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis, Eine Einführung*, Stuttgart 2010.

³²⁰ Siehe hierzu: Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire*, Cambridge/Mass. 2000, dt.: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a.M. – New York 2002.

sich im Postfordimus Arbeit und Freizeit, Privates und Öffentliches immer weniger auseinanderhalten lassen und dass das Rollenmodell des künstlerisch Kreativen von der Wirtschaft zunehmend zur Steigerung der Produktion von immateriellen Gütern adaptiert wird.“³²¹

Der Vorwurf gegen Cosima von Bonin lautete bis in die späten neunziger Jahre hinein, ihre Arbeit sei zu ‚hermetisch‘ oder ‚selbstbezüglich‘. Isabelle Graw sieht diese Hermetik dabei als einen Ausdruck für das Gefühl, das die Betrachter*innen haben könnten, hier nicht dazu zu gehören.

Die Kritiker verlangten von der Künstlerin mehr Nachvollziehbarkeit, Interpretationsschlüssel oder zumindest ein paar eindeutigere Informationen, anstatt dieses Modell künstlerischer Autonomie einfach zu akzeptieren. Doch ist es die Aufgabe eines Künstlers oder einer Künstlerin, seine oder ihre Kunst zu erklären? Graw verteidigt von Bonins Kunst als eine, die sich auf der Ebene eines relativ autonom funktionierenden Sozialen manifestiert. Die Künstlerin selbst streckt die Hand nur aus, um sie gleich wieder zurückzuziehen – eine Gemeinschaftsausstellung mit Kai Althoff illustriert dieses Spiel mit Integration und Blockade geschickt. Sie hieß *Hast Du heute Zeit – Ich aber nicht* (1994). Mittelpunkt der Ausstellung war eine Bar, die den Gästen die Hoffnung auf Kommunikation verhieß. Die Künstler, die riesige Stoffhüte trugen, unterhielten sich aber in einer Art Geheimsprache und verwehrten somit Fremden die Möglichkeit sich mit ihnen zu verständigen. Erklärende Worte gab es keine und so blieb vor allem der Eindruck einer engen und vertrauten Zusammenarbeit zwischen von Bonin und Althoff bei den Besuchern.³²²

Von Bonins Kunst widersetzt sich in gewisser Weise einem Diskurs, um ihn zu verändern. Die Rahmenbedingungen und Bewertungsmaßstäbe des Kunstbetriebs werden damit direkt fokussiert. Außerdem stellt sich die Frage, ob dieses Modell der Aneignung, wie es Cosima von Bonin betreibt, nicht bereits überholt ist und zu einem Ende kommen müsste. In den neunziger Jahren hatten zahlreiche Künstler*innen aus den Errungenschaften Warhols und den Künstler*innen-Kooperativen der siebziger Jahre die Konsequenz gezogen, dass künstlerische Produktion darauf hinauslaufen müsse, die Vergangenheit mit einzubeziehen. Folglich kommt die Kunst nicht umhin eine soziale Form der Aneignung zu betreiben. Auch von Bonin hatte künstlerisches Arbeiten als erweiterte, in erster Linie soziale Kompetenz praktiziert, und sie entwickelte ein außerordentliches Gespür für das jeweils zu Integrierende.

³²¹ Dziewior 2010a, S. 125-126.

³²² Vgl. Graw 2003, S. 83.

Doch gehört dieses ‚Gespür‘ heute zu den Qualitäten, die jedem erfolgreichen ‚Star‘ nachgesagt werden.³²³

Mittlerweile hat sich der modellhafte Charakter der Künstlerexistenz auf weite Teile der Gesellschaft ausgebreitet: eine Demokratisierung der Werte Kreativität, Freiheit und Authentizität hat längst stattgefunden. Heute will jeder einzigartig und innovativ sein. „*Jeder Mensch ist ein Künstler*“, hatte in den 60er Jahren Joseph Beuys ebenso revolutionär wie provokant behauptet und die antikapitalistische Gleichung „Kreativität = Kapital“ aufgestellt.³²⁴ Es wäre zur Diskussion zu stellen, ob Künstler*innen nicht mehr nur in Opposition zur Gesellschaft stehen, sondern sich auch versuchen in diese einzufügen.

Kreativ zu sein heißt, zu kooperieren. Zu einfach macht es sich Cosima von Bonin jedoch nicht, auch die negative Seite der Integration und die daraus resultierende Abhängigkeit werden in ihren Arbeiten zum Thema. In ihren Beziehungen, seien es ‚wahre‘ oder imaginäre, zeigen sich auch neue Konkurrenzverhältnisse, sowie ungeahnte Eifersuchs- und Rivalitätsgefühle. In den letzten, zusammen mit Kai Althoff entstandenen Filmen, zeigt von Bonin diese zwischenmenschlichen Probleme auf. Die Kooperationen lassen mitunter Zwänge entstehen, bei denen sich die Beteiligten gegenseitig nur noch fertig machen und zermürben.³²⁵

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass von Bonin sich eine Art Arbeitsumfeld geschaffen hat, welches zuweilen aus Beziehungs- und Freundschaftsdiensten besteht. Das Lesen der einschlägigen Publikationen macht schnell deutlich, dass die Künstlerin viele ihrer ‚Unkritischen-Kritiker‘ seit Jahren persönlich kennt.

Es kristallisiert sich allerdings gegenwärtig überall ein Bild vom Künstler als Netzwerker heraus. Die Modelle solcher Kooperationen sind dabei vielfältig. Die Künstlerinnengruppe *Chicks on Speed* beispielsweise arbeitet in unterschiedlichen Konstellationen mit wechselnden Protagonisten zusammen. Das Produkt kann dann eine Performance sein, ein Film oder ein Musikstück. Es gibt Strömungen in der zeitgenössischen Kunst, die der arbeitsteiligen Industrie der Filmbranche näher stehen, als dem romantisch-einsamen Atelier des inspirierten Künstlers, wenngleich auch diese Art zu arbeiten weiterhin besteht.

Künstler*innen begegnen uns heute nicht selten als mittelständische Unternehmer. Das Dreieck ‚Künstler*in – Werk – Betrachter*in‘ ist seit Langem aufgebrochen. Die Arbeiten von Künstler*innen, die diesen immer komplexer werdenden Apparat widerspiegeln, bilden

³²³ Vgl. Graw 2003, S. 84.

³²⁴ Vgl. Spötter 1977, S. 157.

³²⁵ Vgl. Graw 2003, S. 86.

eine postmoderne Bewegung, die von den Anfängen in den sechziger Jahren bis heute reicht. Im Zuge einer konsumorientierten Gesellschaft versuchen die Arbeiten von Künstler*innen wie Cosima von Bonin gegen ihren eigenen Warencharakter anzukommen. Mit den Stoffpilzen setzt sie eine provokante Geste gegenüber dem Kunstmarkt. Zunächst reagierte die Künstlerin mit einer 'Überproduktion' der Pilze auf ihre positive Aufnahme auf dem Markt und unterstreicht deren Warencharakter regelrecht durch ihre serielle Herstellung. Zeitweise verwendete sie für ihre Skulpturen sogar immer den gleichen, weißen Stoff (Serie *Therapie* (2002)). In der Folge löst von Bonin sich jedoch wieder davon ihre Werke dem Kunstmarkt zu widmen und stellt von 2005 bis 2010 gar keine Pilze mehr her. Vielleicht ist dies als eine Art 'kreativer Trotz' zu werten, mit dem sie sich Raum für neue künstlerische Produktionen schafft.

Ein Werk und der dazugehörige Diskurs stehen in einem fragilen, dynamischen Verhältnis zueinander. Natürlich ist es wichtig anhand eines Diskurses zu entscheiden, was oder was keine Kunst ist. Dies jedoch sehe ich nicht als die Aufgabe von Künstler*innen an. Denn sobald der Diskurs wichtiger wird als das Werk, welches er umgibt, könnte die Kunst Gefahr laufen zu sehr in den Hintergrund zu treten.³²⁶

,Verstehen' kann man die Welten von Cosima von Bonin also sehr wohl. Nur niemals genau so, wie es die Künstlerin selbst tut. Als Betrachter*innen werden wir immer wieder aufgefordert die Arbeiten neu zu hinterfragen, auch wenn uns immer ein Teil verschlossen bleiben wird. Am Ende sind es vor allem Ironie und Subversion, mit denen sich die Künstlerin zwischen den Polen von Museum und Markt, Erfolg und Individualität, Betrachter*in und eigener Persönlichkeit bewegt.

„Sie befindet sich im wunderbaren Reich jenseits der Kapitulation, jenseits der Angst. Nur die Rohrschach-Tests weisen noch auf das Ausloten der Seele hin. (...) Die Dimensionen von Bildern, Arrangements, Installationen, der exzessive Impuls, durch den all dies in Bewegung gesetzt wird, die Wucht mit der die Dinge ins Rollen gebracht werden, ist niemals Ausdruck der „großen Geste“, des Willens, der Intention. All dies besteht an der Schwelle zum Nichtstun, zum Betrug. Denn Cosima von Bonin weiß: Nur was wir uns erschleichen lässt uns für immer glücklich sein. (...)“³²⁷

³²⁶ Vgl. Geilert 2008, S. 22.

³²⁷ Vgl. von Lowtzow 2007b, S. 180.

Literaturverzeichnis

Barthes 1968

Roland Barthes, Der Tod des Autors (1968), in: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorenschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Benjamin 1966

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1966.

Benstock 1986

Shari Benstock, Women of the Left Bank. Paris 1900–1940, Austin 1986.

Beuys 1985

Josef Beuys, Reden über das eigene Land: Deutschland (3), München 1985, S. 33-52.

Birkenstock/Dziewior/Nußbaummüller/Roth/Sagmeister/Wiethege 2010

Eva Birkenstock, Yilmaz Dziewior, Winfried Nußbaummüller, Anne Roth, Rudolf Sagmeister, Katrin Wiethege, Text KUB 10.03, Einladungsheft, Bregenz 2010.

Birkner/Foltin 2010

Martin Birkner und Robert Foltin, (Post-) Operaismus, Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis, Eine Einführung, Stuttgart 2010.

Bloom 1995

Harold Bloom, Einflussangst, Eine Theorie der Dichtung, Frankfurt am Main und Basel, 1995.

Von Bonin/Von Lowtzow/Ekardt/Kedves 2012

Cosima von Bonin, Dirk von Lowtzow, Philipp Ekardt, Jan Kedves, Der Vampir von Köln agiert im Loop, Interview, in: Spex. Magazin für Popkultur, 337, März/April 2012, S. 66-73.

Von Bonin/Krebber 1997

Cosima von Bonin, Michael Krebber, Eine dicke Spinne. Martin Kippenberger (1953-1997) - zwei Nachrufe, in: Spex, Das Magazin für Popkultur, Nr. 5, Mai 1997, S. 58.

Buchloh 1994

Benjamin H.D. Buchloh, Introduction, in: October, Heft 70, Herbst 1994 („The Duchamp Effect“), S. 3-4.

Buchloh 2000

Benjamin Buchloh, Neo-avantgarde and culture industry, Essays on European and American art from 1955 to 1975, Cambridge 2000.

Buergel 2007

Peter Buergel, What is to be Done?, Jennifer Allan Talks with the Curators of documenta 12, in: Artforum, Mai 2007, S. 173-177.

Coles/Meyer-Hermann/Fleury 1997

Sadie Coles, Eva Meyer-Hermann, Sylvie Fleury, In: Ein Stück Himmel - Some Kind of Haeven. (Ausst. Kat., Kunsthalle Nürnberg), Nürnberg/London 1997.

Crimp 1996

Douglas Crimp, Appropriating Appropriating (1982), in: ders., On the museum's ruins, Cambridge 1993 (deutsch: Das Aneignen der Aneignung, in: ders., Über die Ruinen des Museums, Dresden/Basel 1996), S. 141-151.

Diederichsen 2000

Diedrich Diederichsen, Die Blumen desjenigen, das aber auch nicht böse ist, in: Carina Herring (Hg.), Cosima von Bonin, The Cousins (Ausst. Kat., Kunstverein Braunschweig), Braunschweig 2000, S. 9-15.

Dziewior 2010a

Yilmaz Dziewior, Recht auf Faulheit, Cosima von Bonin und The Fatigue Empire, in: The Fatigue Empire, Cosima von Bonin (Ausst. Kat., Bregenz), Bregenz 2010, S. 125-130.

Dziewior 2010b

Yilmaz Dziewior, Mitwirkende, in: The Fatigue Empire, Cosima von Bonin (Ausst. Kat., Bregenz), Bregenz 2010, S. 309.

Dziewior 2010c

Yilmaz Dziewior, Cosima von Bonin. Ich bin Viele, in: Dare, Magazin für Kunst und Überdies, April 2010, S. 53-59.

Dziewior 2000

Yilmaz Dziewior, Familienbande, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin, Rabbit at Rest (Ausst. Kat., Ursula Bickle Stiftung Kraichtal), Köln 2000, S. 7-13.

Evans 2009

David Evans, Appropriation, London 2009.

Flohr 2003

Markus H.W. Flohr, This Boy is a Rock. Tocotronic als postmoderne Steinewälzer, in: Marvin Chlada, Gerd Dembowski, Deniz Ünlü (Hg.), Alles Pop? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2003, S. 224-233.

Fried 1967

Michael Fried, Art and Objecthood, in: Artforum, 5, 1967, S. 12-23, wiederabgedruckt in: ders., Art and Objecthood. Essays and Reviews, Chicago 1998, S. 148-172.

Fronz 2012

Hans-Dieter Fronz, Seefahrt der Kunst, in: Badische Zeitung, 09.06.2012, S. 12.

Goldstein 2007

Ann Goldstein, Alle Vögel evakuieren horizontal, in: Ann Goldstein (Hg.), Cosima von Bonin: Roger an Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Köln 2007, S. 143-147.

Grässlin 2000

Carola Grässlin, Vorwort, in: Carina Herring (Hg.), Cosima von Bonin, The Cousins (Ausst. Kat., Kunstverein Braunschweig), Köln 2000, S. 4-5.

Graw 2007

Isabelle Graw, Die Einsamkeit des Skippers. Über Marktreflexion, soziale Kontexte, Stofftiere und Modelabel im Werk Cosima von Bonin, in: Ann Goldstein (Hg.), Cosima von Bonin: Roger an Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Köln 2007, S. 153-157.

Graw 2004

Isabelle Graw, Wo Aneignung war, soll Zuneigung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art, in: Texte zur Kunst, Essays, Rezensionen, Gespräche, 2011, S. 273-302.

Graw 2003

Isabelle Graw, Aneignung und Ausnahme, Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, phil. Diss. (ms.), Frankfurt 2003.

Gray 2010

Zoe Gray, Introduction. Delicious Diligent Indolence, in: Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Ausst. Kat., Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010, S. 11-17.

Grubbs 2000

David Grubbs, Absurdistan, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin, Rabbit at Rest (Ausst. Kat., Ursula Bickle Stiftung Kraichtal), Köln 2000, S. 20-22.

Hardt/Negri 2002

Michael Hardt, Antonio Negri, Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt/M. 2002.

Hermes 2007

Manfred Hermes, Cosima's Ladder, in: Ann Goldstein (Hg.), Cosima von Bonin: Roger an Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Köln 2007, S. 148-152.

Hermes 2004

Manfred Hermes, Irgendetwas Reales kann dabei immer herauskommen, in: Katrin Rhomberg (Red.)/Manfred Hermes (Hg.), Cosima von Bonin: 2 Positionen auf Einmal (Ausst. Kat., Kölnischer Kunstverein), Köln 2004, o. S.

Hodder-Williams 1986

Christopher Hodder-Williams, Das Paradies der Feiglinge, München 1986.

Hodgkinson 2005

Tom Hodgkinson, Anleitung zum Müßiggang, München 2005.

Horkheimer/Adorno 1986

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1986.

Hüetlin 1995

Thomas Hüetlin, Nimm es wie ein Mann, SPIEGEL-Redakteur Thomas Hüetlin über das Popidol Boy George, in: DER SPIEGEL, 18, 1995, S. 218-220.

Jameson 1984

Frederic Jameson, Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster (Hg.), The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Seattle 1984, S.111-125.

Kempkes 2000

Anke Kempkes, Interpretation und Sensibilität, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin, Rabbit at Rest (Ausst. Kat., Ursula Blickle Stiftung Kraichtal), Köln 2000, S. 26-45.

Kippenberger 2007

Susanne Kippenberger, Kippenberger. Der Künstler und seine Familien, Berlin 2007.

Lieb 2007

Stefanie Lieb, Tierisch komisch – „Hühnerdisco“, „Bärensocke“ und „Fred the Frog“ von Martin Kippenberger, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 299-314.

Liebs 2010

Holgar Liebs, Im Reich der Stoffe, in: Monopol, Magazin für Kunst und Leben, Juli 6/2010, S. 28-31.

Lorch 2010

Catrin Lorch, Im Strandkorb ein Hummer aus Plüscht, in: Süddeutsche Zeitung, 05.08.2010, S. 9.

Von Lowtzow 2010

Dirk von Lowtzow, Up a chick creek: A conversation between Daffy Duck and Cosima von Bonin, in: Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Ausst. Kat., Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010, S. 19-22.

Von Lowtzow 2007a

Dirk von Lowtzow, In Flausch-Gewittern, in: Parkett: Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski, 81, 2007, S. 28 - 31.

Von Lowtzow 2007b

Dirk von Lowtzow, Cosima von Bonin, in: Roger M. Buergel/Ruth Noak (Hg.), Documenta 12 (Ausst. Kat., Kassel), Kassel 2007, S. 180.

Von Lowtzow/Neumann 2003

Dirk von Lowtzow, Olaf Neumann, Dreifach genähte Metaphern. Interview, in: Marvin Chlada, Gerd Dembowski, Deniz Ünlü (Hg.), *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*, Aschaffenburg 2003, S. 220-223.

Lüthy 2007

Michael Lüthy, Theatricality/Michael Fried, in: Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath (Hg.) skulptur projekte münster 07, (Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster), Köln 2007, S. 465-466.

Meier 2010

Simone Meier, Die Einschläferung der Plüschtiere, in: Tages-Anzeiger, 22.07.2010, S. 23.

Meinhardt 2006

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

Mohr/ Willaschek 1998

Georg Mohr, Markus Willaschek (Hg.), Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Berlin 1998.

Müller 1993

Martin Müller, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, phil. Dis (ms.), Köln 1993.

Owens 1992

Craig Owens, Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Berkeley/Oxford 1992.

Rawsthorn 1998

Alice Rawsthorn, Yves Saint Laurent. Die Biographie, Stuttgart 1998.

Römer 2006

Stefan Römer, Appropriation Art, in: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln, 2006 (Erstauflage Köln 2002), S. 15-18.

Römer 1997

Stefan Römer, Wem gehört die Appropriation Art?, in: Texte zur Kunst, Nr. 26, 1997, S. 129-137.

Rosenberg 2008

Daniel Rosenberg, The Young and The Restless, in: Cabinet, 29, Frühling 2008, S. 17-26.

Sand 2008a

Gabriele Sand, Transformationen von Kunst und Mode, in: Dressing the Message (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2008, S. 7-9.

Sand 2008b

Gabriele Sand, Sylvie Fleury, in: Dressing the Message (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2008, S. 28-31.

Schlocker 2010a

Edith Schlocker, Kuscheltiere für die Großen. „The Fatigue Empire“ von Cosima von Bonin, in: Parnass, 2, Wien 2010, S. 162-163.

Schlocker 2010b

Edith Schlocker, Spielzeug für ganz große Kinder, in: Die Presse, Wien 20.07.2010, S. 12.

Schmidt-Joos 2008

Siegfried Schmidt-Joos / Wolf Kampmann / Barry Graves / Bernward Halbscheffel (Hg.), Boy George, in: Rock-Lexikon, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 175.

Schneider/Friesinger 2011

Frank A. Schneider, Günther Friesinger, We're not only in it for Markenwert. Die Übernahme der *Lord Jim Loge* durch *monochrom*, in: Odin Kroeger, Günther Friesinger, Paul Lohberger, Eberhard Ortland (Hg.), Geistiges Eigentum und Originalität. Zur Politik der Wissens und Kulturproduktionen, Wien/Berlin 2011, S. 157-183.

Simpson 2007

Bennett Simpson, Heeling, in: Cosima von Bonin. Roger and Out (Ausst. Kat., The Museum of Contemporary Art Los Angeles), Los Angeles 2007, S. 158-161.

Spiegler/Export 2011

Almuth Spiegler, Valie Export, Valie Export im Gespräch in: Art, Das Kunstmagazin, 11/2011, S. 50-57.

Spötter 1977

Walter Spötter, Einführung, Malerei, Plastik/Enviroment, Performance, Documenta 6, (Kat. Ausst., Kassel), Kassel 1977, Bd. 1, S. 157.

Stiegler 2011

Bernd Stiegler, Leicht gemachte Vernunft, in: Erik Waechtler/Simon Bunke (Hg.), Lyrix. Lies mein Lied, 33 ½ Wahrheiten über deutschsprachige Songtexte, Freiburg 2011, S. 234-238.

Stoeber 2010

Michael Stoeber, Cosima von Bonin, in: artist kunstmagazin, 84, August-Oktober 2010, S. 50-57.

Stüttgen 2005

Tim Stüttgen, Des Dubs reine Seele, in: Die Tageszeitung, Berlin 24.02.2005, S. 5.

Tieke 2008a

Kristina Tieke, Cosima von Bonin, in: Gabriele Sand (Hg.), Dressing the Message (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2008, S. 10-11.

Tieke 2008b

Kristina Tieke, Rosemarie Trockel, in: Gabriele Sand (Hg.), Dressing the Message (Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover), Hannover 2008, S. 91-93.

Trockel 1993

Rosemarie Trockel, Jedes Tier ist eine Künstlerin, Köln, 1993.

Wege 2005

Astrid Wege, Louise Lawler, in: Uta Grosenick (Hg.), Woman Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2005, S. 190-195.

Weiß 2004

Horst Weiß, Der Marxsche Begriff der Aneignung und seine Reflexion im Pädagogischen, in: Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät, 72, 2004, S. 125-132.

Welchman 2011

John Welchman, Marine Core, in: Frieze Magazine, 140, Juni-August 2011, S. 42-48.

Welchman 2010

John C. Welchman, Fechtunterricht, in: The Fatigue Empire. Cosima von Bonin (Auss. Kat., Kunsthaus Bregenz), Bregenz 2010, S. 97-111.

Ausstellungskataloge

Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010

Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin. The Fatigue Empire, (Kat. Ausst. Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2010), Köln 2010.

Ausst. Kat. Witte de With 2010

Zoe Gray (Hg.), Cosima von Bonin. Source Book 9/2010 (Kat. Ausst. Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam), Rotterdam 2010.

Ausst. Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles 2007

Cosima von Bonin: Roger and Out (Kat. Ausst. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007), Köln 2007.

Ausst. Kat. documenta 12 2007

documenta 12, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel (Hg.), documenta Kassel 16/06-23/09 2007 (Kat. Ausst., documenta 12 , Kassel 2007), 2007 Köln.

Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 2004

Cosima von Bonin. 2 Positionen auf einmal, (Kat. Ausst. Kölnischer Kunstverein, Köln 2004), Köln 2004.

Ausst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Graz 2002

Elisabeth Fiedler (Hg.), Cosima von Bonin's Fondorientierte Ausstattung, (Kat. Ausst. Neue Galerie am Landesmuseum Graz, Graz 2002), Ostfildern-Ruit 2002.

Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg 2001

Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin. Bruder Poul sticht in See, (Kat. Ausst. Kunstverein Hamburg, Hamburg 2001), Köln 2001.

Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000

Cosima von Bonin. The Cousins, (Kat. Ausst., Braunschweiger Kunstverein, Braunschweig 2000), Köln 2000.

Ausst. Kat. Ursula Bickle Stiftung 2000

Yilmaz Dziewior (Hg.), Cosima von Bonin. Rabbit at Rest, (Kat. Ausst. Ursula Bickle Stiftung, Kraichtal 2000, Köln 2000).

Internetquellen

Bodin 2012

Claudia Bodin, Sherrie Levine, in: art – Das Kunstmagazin, 2012,
URL: http://www.art-magazin.de/kunst/48383/sherrie_levine_new_york (12.08.2012).

Daimler AG 2002

Daimler AG, Andre Cadere, in: Daimler Kunst Sammlung, 2002,
URL: http://sammlung.daimler.com/contemporary/02_02_newminimal/newminimal_cader_e_g.htm. (26.11.2012)

Diederichsen 2010

Diedrich Diederichsen, Queerbeet, in: musikexpress, 2010,
URL: [\(11.12.2013\)](http://www.musikexpress.de/news/meldungen/article67484/queerbeet.html)

Fuhlbrügge 2008

Heike Fuhlbrügge, Liebe und andere Beziehungen, Grenzverwischung zwischen Mensch und Tier, 2008, in: TEXTEM, Texte und Rezensionen,
URL: <http://www.textem.de/1487.0.html>. (22.10.2012)

Geilert 2008

Gerald Geilert, Kontext-Reflexivität während und nach der Postmoderne, Kassel 2008, in:
pdf-Dokument der Universität Kassel, Vortrag zur Kontext-Reflexivität während und nach
der Postmoderne.

URL: <https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/handle/urn:nbn:de:hebis:34-2008042121214>
(31.07.09)

Holschbach 2012

Susanne Holschbach, Sherrie Levine, in: medienkunstnetz, 2012,
URL: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/sherrie-levine/biografie/>. (29.10.2012)

Ketterer 2012

Robert Ketterer, Kontextkunst, in: Ketterer Kunst Lexikon,
URL: <http://www.kettererkunst.de/lexikon/kontextkunst.shtml>. (14.09.2012)

Kramesberger 2012

Manfred Kramesberger, Die Werke von Joseph Conrad, 2012, in: Joseph Conrad und
Kollegen,
URL: <http://www.lordjim.at/index.html>, <http://www.lordjim.at/index.html>. (03.11.2012)

Leeb 2007

Susanne Leeb, Kreativität im Mensch-Tier-Vergleich, Die „Biologie“ der Kunst bei
Desmond Morris, Francis Bacon und Rosemarie Trockel, Berlin 2007, in: bbooks
textprojekte,

URL: <http://www.bbooks.de/textprojekte/txt/leeb.htm>. (28.10.2012)

Meyer 2005

Roland Meyer, Please don't leave me, 2005, in: Empty Rooms, Ausstellung des Fachbereichs Medienkunst 2005,

URL: <http://emptyrooms.hfg-karlsruhe.de/meyer.php>. (19.11.2012)

Müller 2010

Hans-Joachim Müller, Laszives Plüschtiergehabe unter Kuscheltieren, in: Die Welt Online,

URL: <http://www.welt.de/kultur/article9274160/Laszives-Plueschtiergehabe-unter-Kuscheltieren.html>. (20.10.2012)

o.A. 2012

o.A. 2012, in: Traumdeutung, URL: <http://www.traumdeuter.ch/texte/4904.htm>. (25.10.2012)

OTS-Presseaussendung 2010

Neuer Kunstplatz Wiener Graben - TAGEDIEB von Cosima von Bonin eröffnet, 07.05.2010, in: OTS,

URL: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20100507_OTS0235/neuer-kunstplatz-wiener-graben-tagedieb-von-cosima-von-bonin-eroeffnet-bild. (13.12.2012)

Puvogel 2012

Renate Puvogel, Cosima von Bonin in Bregenz, 2010, in: Goethe Institut, Bildende Kunst in Deutschland: Ausstellungsbesprechungen, Künstlerporträts,

URL: <http://www.goethe.de/kue/bku/kpa/de6518545.htm>. (19.11.2012)

Schüler 2007

Lotar Schüler, Cosima von Bonin, Kulturzeit-Reihe: Meisterwerke zeitgenössischer Kunst - Teil 4, in: 3sat, Kulturzeit,

URL: <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit tab=2&source=/kulturzeit/specials/115331/index.html>. (31.07.09)

Truis-Mus 2002

Jan Truis-Mus, Herman Melville: 'Bartleby, der Schreibgehilfe'. Von Einem, der auszog, das Nein-Sagen zu lernen, in: sandammeer Rezensionen,

URL: <http://www.sandammeer.at/rezensionen/melville-bartleby.htm>. (26.11.2012)

Zenke 1998

Thomas Zenke, Lord Jim, in: dradio Büchermarkt, 1998,

URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/164759/>. (11.12.2012)

Weiterführende Literatur

Butin 2002

Hubertus Butin (Hg.). DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

Barck 2000

Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe; historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2000.

Bauer 1997

Silke Bauer, Heetz, Nowak, Rehberger, in: Texte zur Kunst, 25, 1997, S. 129-132.

Bohnen 1998

Bohnen, Uli (Hg.): Hommage – Demontage. AK: Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum; Gelsenkirchen, Städtisches Museum; Utrecht, Hedendaagse Kunst; Hasselt, Provinciaalmuseum; Wien, Museum Moderner Kunst, 1998.

Buchmann/Holert 2010

Sabeth Buchmann, Tom Holert, Materielle Praxis, Wissensproduktion. Kollektivität und Kollaborativität als Fluchtlinien des Künstlerischen, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter, Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen, Zürich 2010, S. 189-212.

Buchmann 2005

Sabeth Buchmann, Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung. Wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik Alltag, Theorie und Praxis, Hamburg, Berlin 2005.

Buskirk 1994

Martha Buskir, Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson, in: October, Heft 70, Herbst 1994, S. 99-103.

Crimp 2002

Crimp, Douglas: Der Kampf geht weiter. Ein E-Mail-Austausch mit Douglas Crimp über Appropriation Art. (Aus dem Amerikanischen von Wilhelm von Werthern.) – In: Texte zur Kunst, 46, 2002, S. 34-43.

Crimp 1984

Douglas Crimp, Pictures (Erstveröffentlichung in: October Nr. 8 (Frühjahr 1979) 75-88). – In: Walis, Brian (ed.): Art After Modernism: Rethinking Representation, 3. Aufl., Boston, Massachusetts 1988 (Erstauflage Boston, Massachusetts 1984), 175-187.

Davies/Ford 2000

Anthony Davies/Simon Ford, Kulturpartner im Netzwerk, in: Texte zur Kunst, Heft 38, Juni 2000, S. 61-69.

Diederichsen 2007

Diedrich Diederichsen, Material und Poesie. Cosima von Bonin – die ersten zehn Jahre, in: Parkett, 81, 2007, S. 38-45.

Eggerer 1998

Thomas Eggerer, Spurensuche im Bonsaiwald. Einige Aspekte in den neueren Arbeiten Cosima von Bonin, in: Texte zur Kunst, 29, 1998, S. 68-76.

Etzold 2010

Jörn Etzold, Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst. Mimesis der Praxis, in: Elke Bippus, Jörg Huber, Dorothee Richter, Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen, Zürich 2010, S. 141-153.

Felix 2010

Matilda Felix, Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart, Bielefeld 2010.

Graw 2006

Isabelle Graw, Von hier aus, Über Köln-Mythen, Fremdbestimmung und Rückzugs- und Aussteigerszenarien angesichts der gestiegenen Bedeutung von „Leben“, in: Texte zur Kunst, Essays, Rezensionen, Gespräche, 2011.

Graw 2004

Isabelle Graw, Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode, in: Texte zur Kunst, Essays, Rezensionen, Gespräche, 2011.

Graw 2003

Isabelle Graw, Die bessere Hälfte, Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.

Graw 2002

Isabelle Graw, Der Faden ist nie gerissen. Fixe Ideen, Kunstbetrieb und Freundschaft, in: du, Nr. 725, April 2002, S. 58-60.

Graw 1999/2000

Isabelle Graw, Cosima von Bonin, in: German Open (Ausst. Kat., Kunstmuseum Wolfsburg), Wolfsburg 1999/2000, o.S.

Harrison/Wood 2003

Harrison, Charles; Wood, Paul (eds.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band II (1940-1991). Ostfildern-Ruit 2003.

Inboden 1998

Gudrun Inboden, Interpretieren ist nichtig, in: Ausst. Kat. Rosemarie Trockel 1998, S. 9-16.

Jaeggi 2002

Rahel Jaeggi, Aneignung braucht Fremdheit, in: Texte zur Kunst, Heft 46, Juni 2002, S. 60-69.

Krauss 1985

Rosalind E. Krauss, Die Originalität der Avantgarde, in: dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd.2, Amsterdam und Dresden 2000.

Von Lowtzow 2007

Dirk von Lowtzow, Adel verpflichtet, in: Texte zur Kunst, Heft 38, 2000, S. 166-170.
Art Los Angeles 2007, S. 9.

Oetker 1998

Brigitte Oetker (Hg.), MAI 98, Positionen zeitgenössischer Kunst seit den 60er Jahren, (Kat. Ausst. Köln), Köln 1998.

Rebentisch 2007

Juliane Rebentisch, Cosima von Bonin, in: Roger M. Buergel/Ruth Noak, Documenta 12 (Kat. Ausst., Kassel), Kassel 2007, S. 146.

Römer 2001

Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

Simpson 2007

Bennett Simpson, Ein Hundeleben, in: Parkett: Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski, 81, 2007, S. 58-62.

Walther 2005

Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, neue Medien, Fotografie, Köln 2005.

Welchman 2003

John C. Welchman, Art after appropriation. Essays on art in the 1990s, London 2003.

Wolf 2002

Anne Wolf, Appropriation meets Subversion. Zum Aneignungskonzept bei Judith Butler, in:
Texte zur Kunst, Heft 46, Juni 2002, S. 70-77.

Young 2008

James O. Young, Cultural appropriation and the arts, Blackwell 2008.

Abbildungen³²⁸

³²⁸ Die Bildrechte von sämtlichen abgebildeten Arbeiten in der hier vorliegenden Diplomarbeit sind bei den Künstlern und ihren Galerien.

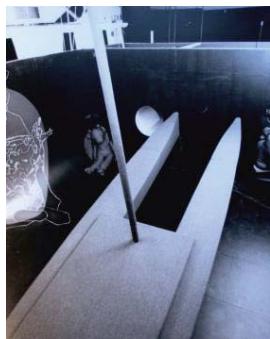


Abb. 1: Cosima von Bonin, *KAPITULATION*, 2004, Rauminstallation, ca.1070 x 830 x 430 cm, Kölnischer Kunstverein.



Abb. 2: Cosima von Bonin, *PRADA*, 2000, Filz, 50 x 57 x 22 cm, Galerie Christian Nagel, Köln.

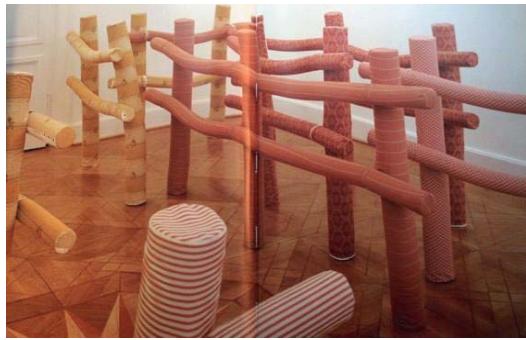


Abb. 3: Cosima von Bonin, *WEICHE ZÄUNE*, 2000, Einblick in die Ausstellung *The Cousins*, Kunstverein Braunschweig.



Abb. 4: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, 1994, Baumwolle, 110 x 260 cm, Privatsammlung, München.



Abb. 5: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, 2006, Filz und Schaumstoff, 160 x 81,6 x 41,6 cm, Collection de Bruin-Heijn, Wassenaar.



Abb. 6: Cosima von Bonin, *#19, # 20*, 2000, Baumwolle, Schaumstoff, Holz, Plexiglas, 240 x 100 cm, Sammlung Michael Neff, Frankfurt.

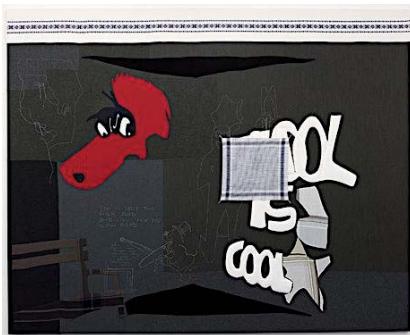


Abb. 7: Cosima von Bonin, *AM I TOO LOUD?*, 2008, Wolle, Baumwolle, 236 x 298 cm.



Abb. 8: Marcel Duchamp, *FOUNTAIN*, 1917, Replik von 1964, Porzellan.



Abb. 9: Marcel Duchamp, *FLASCHENTROCKNER*, 1914, Eisen, Höhe 64,2 cm.



Abb. 10: Louise Lawler, *POLLOCK AND TUREEN, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, Connecticut, Fotografiert und produziert 1984, 71,1 x 99,1 cm, C-Print, Courtesy of Blondeau Fine Art Services, Geneva.

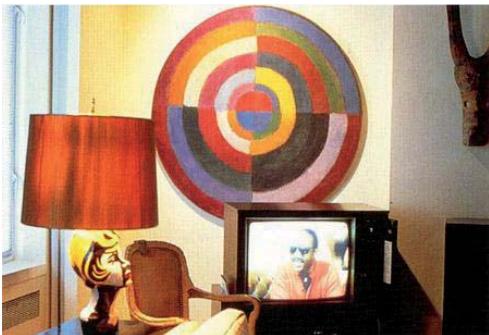


Abb. 11 : Louise Lawler, *(STEVIE WONDER) LIVINGROOM CORNER, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine*, New York City, Fotografiert 1984 und produziert 1985, C-Print, 41 x 59,3 cm; Ed. 5 + 1 AP, Courtesy of Blondeau Fine Art Services, Geneva.



Abb. 12: Sherrie Levine, »*AFTER WALKER EVANS*«, 1981.



Abb. 13: Sherrie Levine, *FOUNTAIN (MADONNA)*, 1991, Bronze, 38.1 x 39.4 x 63.5 cm, Private Sammlung.

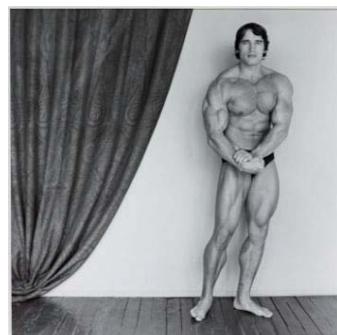


Abb. 14: Robert Mapplethorpe, *ARNOLD SCHWARZENEGGER*, 1976, gedruckt 2005, 341 x 341 cm, Collection Tate / National Galleries of Scotland.

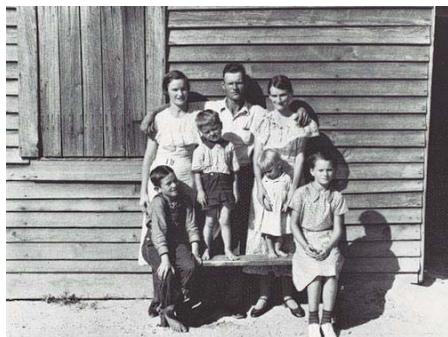


Abb. 15 : Sherrie Levine, »*AFTER WALKER EVANS*«, 1981.



Abb. 16: Cosima von Bonin, *PETER AUS BASEL*, 1999, Filz, Schaumstoff, Holz, 70 x 85 cm.



Abb. 17: Cosima von Bonin und Jan Timme *PORTSIDE HOME – PORT SAID*, 2001, Acrylfarbe, Dispersionsfarbe, Eichenholz, Kiefernholz Maße variabel.



Abb. 18: Nils Norman, *THE GERRARD WINSTANLEY RADICAL GARDENING SPACE RECLAMATION MOBILE FIED CENTER AND WEATHER (European Chapter)*, 2000, Fahrrad, Sperrholz, Fotokopierer, Sonnenkollektor, Bücher und Wetterüberwachungsanlage, Courtesy Galerie für Landschaftskunst, Hamburg.



Abb. 19: Cosima von Bonin, *BRUDER POUL STICHT IN SEE*, Ausstellungseinsicht, Kunstverein Hamburg, 2001.



Abb. 20: Cosima von Bonin und Josef Strau, *INSTALLATION MUENZSTRASSE HAMBURG*, 1990, 32 Luftballons, Filzstift, Maße variabel.



Abb. 21: Cosima von Bonin, *WEICHE ZÄUNE*, 2000, Laura Ashley Stoffe, Maße variabel, Installationseinsicht, Arnolfini, Bristol 2011, Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Cologne/Berlin.

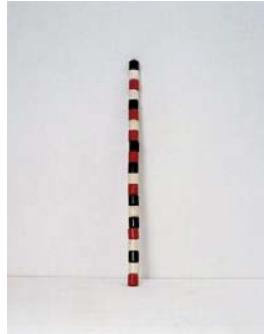


Abb. 22: André Cadere, *BARRE DE BOIS RONDE*, 1974, 3 Farben, 21 Segmente, schwarz, weiß, rot, Holz, Industrielack, 63,5 x 2,8 cm, Zertifikat.



Abb. 23: André Cadere vor einem Spiegel von Marcel Broodthaers, Palais des Beaux-Arts, Brussels 1974. Fotografiert von Bernard Marcelis, Courtesy André Cadere Archives, Brussels.



Abb. 24: Cosima von Bonin, *BOO WILLIAMS*, 1998, Schaumstoff, Baumwolle, 100 x 10 x 4 cm, Ed. 11 mit Unikatcharakter.

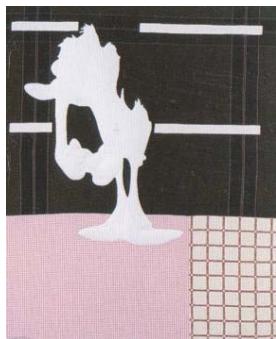


Abb. 25: Cosima von Bonin, *ZERO IDLER (THE APPRENTICE #6)*, 2009, Wolle, Baumwolle, Fleece, 178 x 148 cm.

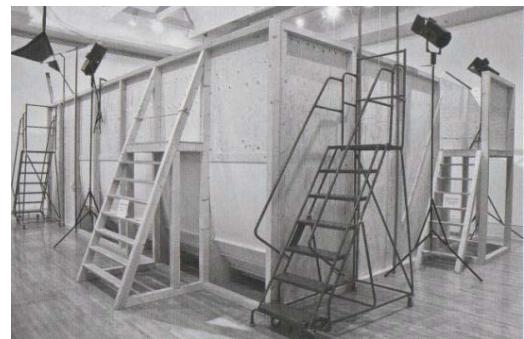


Abb. 26: Cosima von Bonin, *KAPITULATION*, 2004, Außenansicht der Rauminstallation, 1070 x 830 x 430 cm.

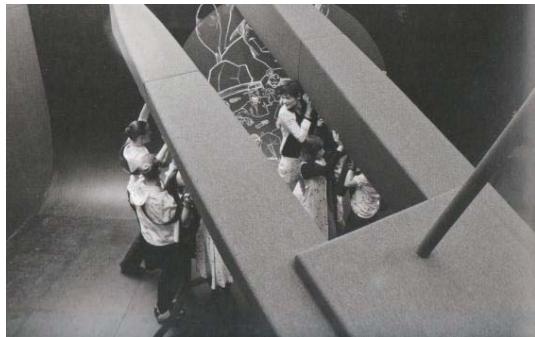


Abb. 27: Coisma von Bonin, *2 POSITIONEN AUF EINMAL*, 2004, Impressionen.

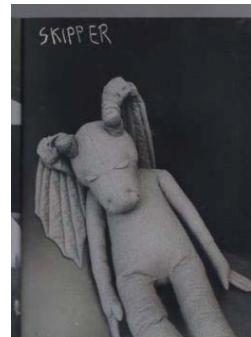


Abb. 28: Cosima von Bonin, *KAPITULATION*, 2004, Impressionen.



Abb. 29: Cosima von Bonin, *KAPITULATION*, 2004, Impressionen.

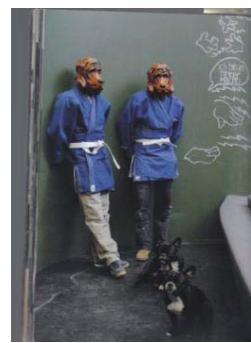


Abb. 30: Cosima von Bonin, *HUNDESCHULE*, 2004, Impressionen.



Abb. 31: Cosima von Bonin, *HUNDESCHULE*, 2004, Impressionen.

Abb. 32: Cosima von Bonin, *HUNDESCHULE*, 2004, Impressionen.



Abb. 33: Mike Kelley, *CITRUS AND WHITE*, 1991, Courtesy Sammlung Goetz, fotografiert von Joseph Loderer.



Abb. 34: Annette Messager, *HISTOIRES DES PETITES EFFIGIES*, 1990.

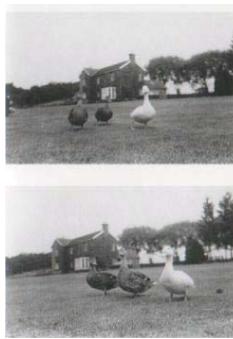


Abb. 35: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, 1990, 2 von 5 S/W-Fotografien, 4 Fotos 22 x 33,5 cm, 1 Foto 33,5 x 22 cm, Ed.2 + 1 A.P.

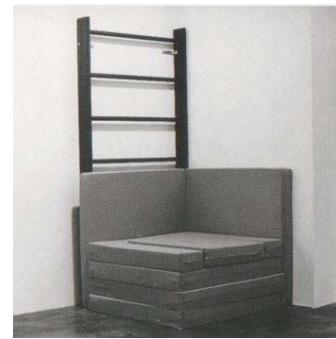


Abb. 36: Cosima von Bonin, *UND WIR WISSEN GANZ BESTIMMT, DASS WIR BEIDE SCHATTEN SIND*, 2001, Eichenholz, Kiefernholz, Acryllack, Schaumstoff, Baumwolle.



Abb. 37: Cosima von Bonin, *LACANCAN*, 2010
Mohair-Velours, Polyfill, Baumwolle, Fichte, Lack,
Stahl, Aluminium, 80 x 190 x 320 cm.

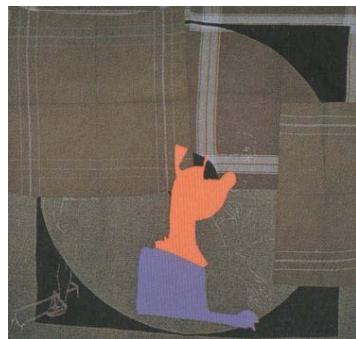


Abb. 38: Cosima von Bonin, *JA ICH BIN'S. ICH BIN DEIN HUND*, 2003, Wolle, Baumwolle, Loden,
275 x 285 cm.



Abb. 39: Cosima von Bonin, *SCHMOLLEN, WORAN LIEGT'S? WORAN*, 2003, Wolle,
Baumwolle, Loden, Stahl, 298 x 230 cm.

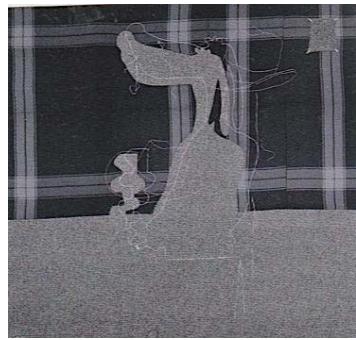


Abb. 40: Cosima von Bonin, *DANN AUS NEIGUNG*, 2004, Wolle, Baumwolle, Loden, Stahl, 235 x 240 cm.



Abb. 41: Rosemarie Trockel, *Das Vorbild-HAUS (FÜR SCHWEINE UND MENSCHEN)*, 1997, Beton,
Holz, Spiegel, LCD-Projektor, Betacam-Band,
Videoabspielgerät.



Abb. 42: Diego Velázquez, *LAS HILANDERAS*, 1644-1648, Öl auf Leinwand, 220 x 289 cm, Museo
del Prado.

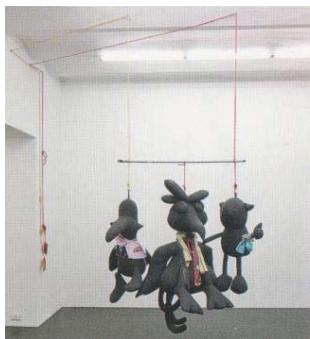


Abb. 43: Cosima von Bonin, *THROWN OUT OF DRAMA SCHOOL*, 2008, Tweed, Frottee, Baumwolle, Seide, Metall, Leder, Plastik, 195 x 180 x 100 cm.

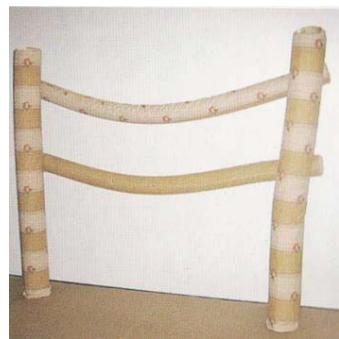


Abb. 44: Cosima von Bonin, *WEICHE ZÄUNE (#2)*, 2000, Schaumstoff, Laura-Ashley-Stoff, 115 x 140 x 21 cm.



Abb. 45: Cosima von Bonin, *LITTLE DOOR SLIDES BACK*, 2000, Papier, Plastik, Holz, Lack, 250 x 240 x 380 cm.



Abb. 46: Cosima von Bonin, *HERMÈS*, 2000, Filz, 87 x 77 x 30 cm, Ed. 7.



Abb. 47: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, Einblick in die Ausstellung *The Cousins*, 2000, Baumwolle, Nylonschnur, 76 x 635 cm.



Abb. 48: Cosima von Bonin, *ALLES ROGER COMMANDER*, 2001, VHS, ca. 60 min, Filmstill.



Abb. 49: Cosima von Bonin, *DICKINSON COLLEGE – NEW STUDENT ORIENTATION (#1)*, 2000, Salix Americana, Holz, 198,5 x 240 x 151 cm.



Abb. 50: Cosima von Bonin, *HAUS & HUND #01, #02, #03, #04*, 2007, Wolle, Baumwolle, Polyacryl, 124 x 155 cm.

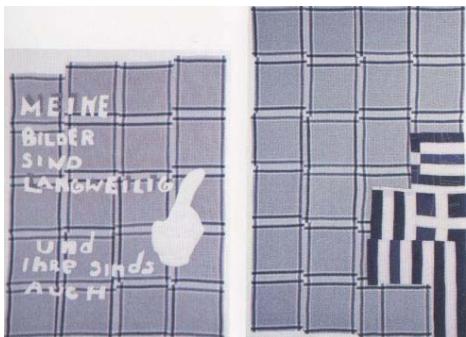


Abb. 51: Cosima von Bonin, *OUTING*, 2007, Baumwolle, 275 x 370 cm.



Abb. 52: Cosima von Bonin, *FLIEGENPILZ*, 2000, Farbfotografie, 192 x 126 cm, Ed.3 + 1 A.P.



Abb. 53: Cosima von Bonin, *PUCCI (#25)*, 2001, Loden, Schaumstoff, Holz, Plexiglas, 46 x 20 cm.

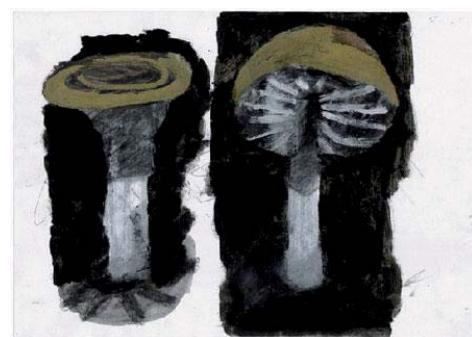


Abb. 54: Ingeborg Gabriel, *PILZE*, 1996, Tusche auf Papier.



Abb. 55: Cosima von Bonin, *RICHERZHAGEN, SUSI, HANS EICHEL, RUTH, PAUL*, 2000, Loden, Holz und Stoff.



Abb. 56: Cosima von Bonin, *PAUL THEK*, 2000, Farbfotografie, 192 x 126 cm, Ed. 3 + 1 A.P.



Abb. 57: Cosima von Bonin, *GEORGE THE CUNT & GILBERT THE SHIT*, 2002, Loden, Holz, Schaumstoff, Plexiglas, 262 x 113 x 108 cm.



Abb. 58: Cosima von Bonin, *THERAPIE*, Cordsamt, Schaumstoff, Holz, Plexiglas, Maße variabel.

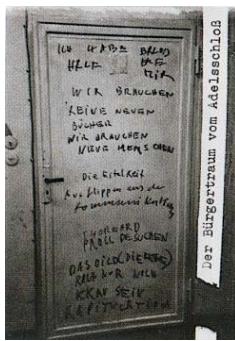


Abb. 59: Cosima von Bonin, *DER BÜRGERTRAUM VOM ADELSSCHLOSS*, 1992, Farbfotografie, 170 x 106 cm, Ed. 3 + 2 A.P.

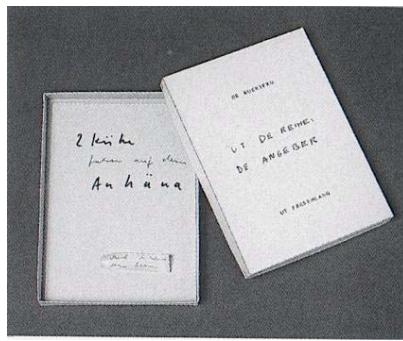


Abb. 60: Cosima von Bonin, *DE BUERSFRU UT FRESENLAND UT DE REIHE: DE ANGEBER*, 1993, Karton, Siebdruck, Tabakkrümel, Kreppband, 22 x 16 x 2 cm.

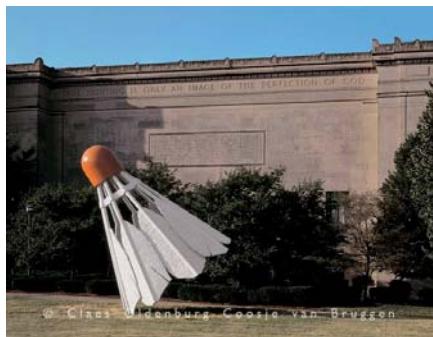


Abb. 61: Claes Oldenburg, *SHUTTLECOCKS*, 1994, Aluminium, Fiberglas, Plastik, 5,5 m x 4,6 m x 1,2 m, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.



Abb. 62: Cosima von Bonin, *WUZBIAN & HASBIAN*, 2001, Baumwolle, Schaumstoff, Holz, Plexiglas, 220 x 100 cm.

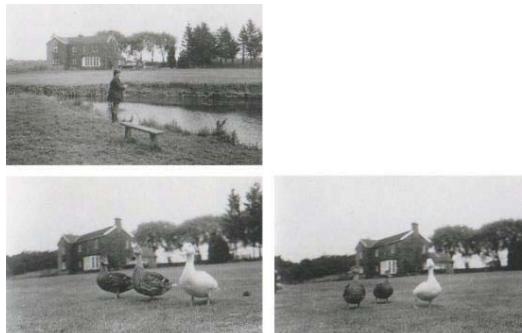


Abb. 63: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, 1990
5 S/W-Fotografien, 3 Fotos 22 x 33,5 cm, Ed.2 + 1
A.P.

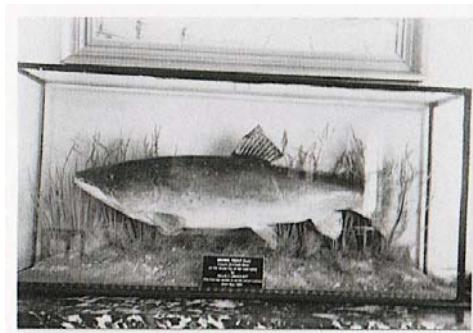


Abb. 64: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL*, 1990
5 S/W-Fotografien, 1 Foto 33,5 x 22 cm, Ed.2 + 1
A.P.



Abb. 65: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL (FISCH I)*, 1992, Ton glasiert, Farbe, 9 x 12,5 x 2 cm.



Abb. 66: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL (FISCH II)*, 1992, Ton glasiert, Farbe, 9,5 x 11,5 x 2 cm.



Abb. 67: Cosima von Bonin, *OHNE TITEL (BIKINI)*, 1994, Fahnestoff, 2 Wechselrahmen, Zeitungsausschnitte, Hose: 116 x 290 cm, Oberteil: 110 x 225 cm, Wechselrahmen: 40 x 30 cm, Installationsansichten Museum Fridericianum, Kunstverein Kippenberger, Kassel 1994.

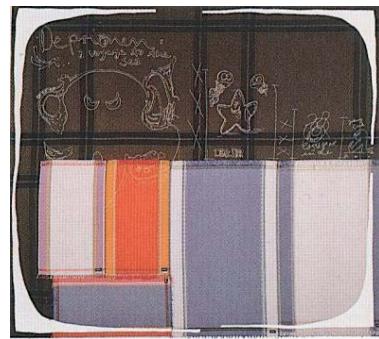


Abb. 68: Cosima von Bonin, *DEPRIONEN, A VOYAGE TO THE SEA*, 2006, Baumwolle, Wolle, 319 x 357 cm.



Abb. 69: Cosima von Bonin, *ANSCHAUUNGSOBJEKT*, 2001, Rumpf und Kielflosse: weiße Oberfläche aus in der Form, eingearbeitetem Ungesättigtem Polyester (UP). Verschiedenen Materialien, Länge: 10 m, Gesamt: 990 x 218 x 1000 cm.



Abb. 70: Cosima von Bonin, *TOO QUICK FOR BINOCULARS – BACKDROP FOR A BOATSWAIN (HINTERGRUND FÜR EINEN BOOTSMANN)*, 2001/2002, Eichenholz, Kiefernholz, Lack, Polyester, Außenbord-Motor, 3 Hartfaserplatten, 370 x 99,7 x 40 cm.

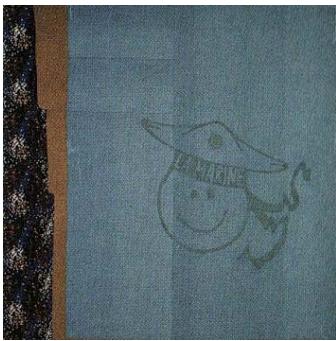


Abb. 71: Cosima von Bonin, *MARINE FIND ICH STARK*, 2002, Baumwolle, 300 x 310 cm.

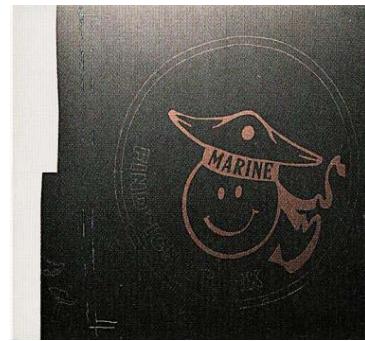


Abb. 72: Cosima von Bonin, *LA MARINE DES SENSATIONS FORTES!*, 2002, Wolle, Baumwolle, 270 x 310 cm.



Abb. 73: Cosima von Bonin, *ECHT HÄNGENGBLIEBEN & AUSSTEIGEN DURCH DRINBLEIBEN*, 2002, Filzstift, Bleistift und Wellensitckacke auf Papier, Farbfotografie „Echt Hängengeblieben“ von Gülsüm Güler, Diptychon, 271,8 x 436,2 cm, C-Print 256,5 x 297,2 cm.

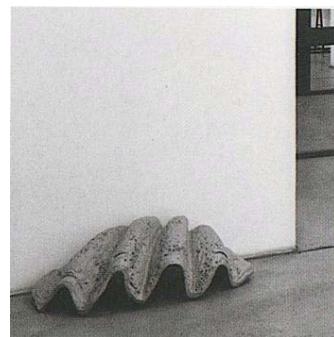


Abb. 74: Cosima von Bonin, *LITTLE EXERCISE IN NIHILISM (GIANT SHELL #1)*, 2002, Gips, 79 x 37 x 24 cm.



Abb. 75: Cosima von Bonin, *LIFE IS TOO SHORT TO STUFF A MUSHROOM*, 2002, Typ des Schiffsrumpfes: 30-qm-Schärenkreuzer-Klasse, Konstruktion: Knud Reimers aus Stockholm 1925, Bijou-Type, 1240 x 1310 x 218 cm.



Abb. 76: Cosima von Bonin, *PALSTEG*, 2001, Teakholz, Stahl, Gummi, Seil, Maße variabel.

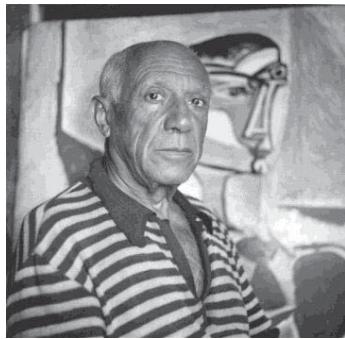
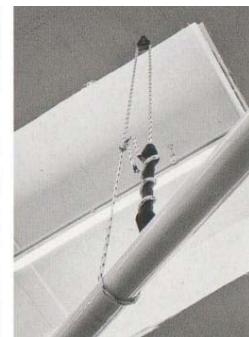


Abb. 77: Pablo Picasso vor einem seiner Bilder in Cannes 1955, fotografiert von George Stroud/Getty Images.



Abb. 78: Vladimir Tatlin, *MATROSE* (Selbstbildnis), 1911, Öl auf Leinwand, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.



Abb. 79: Vladimir Tatlin, *CORNER COUNTER-RELIEF*, 1914, Eisen, Holz, Draht, Blech, 71 x 118 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

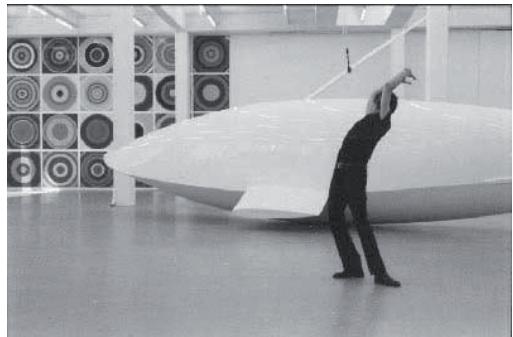


Abb. 80: Ausstellungseinsicht *BRUDER POUL STICHT IN SEE*, Kunstverein Hamburg 2001.



Abb. 81: Cosima von Bonin, *BAS JAN ADER*, 2000, Wandmalerei, 120 x 172 cm.



Abb. 82: Cosima von Bonin, *IN THE GRINGS*, 2006, Baumwolle, Leinen, 290 x 396 cm.

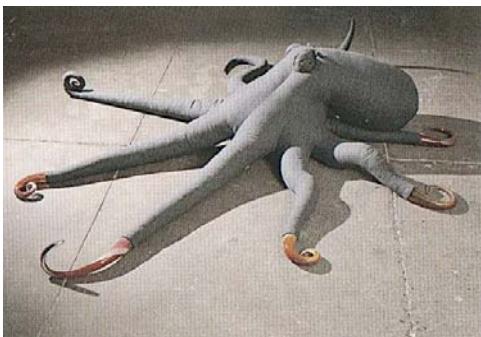


Abb. 83: Cosima von Bonin, *SEASONS IN THE ABYSS*, 2006, verschiedene Materialien, Maße variabel.

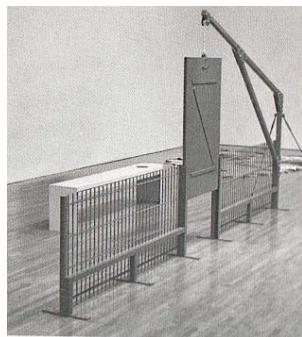


Abb. 84: Cosima von Bonin, *DEESKALATIONS-TRAINING (SHARK LOCK)*, 2007, Pulverbeschichteter Stahl, ca. 195 x 394 x 34 cm.



Abb. 85: Cosima von Bonin, *DECoy (DER KRAKE #3)*, 2007, Diverse Materialien, ca. 65 x 200 x 350 cm.



Abb. 86: Tim Hawkinson, *OCTOPUS*, 2006, Fotocollage, 240 x 355,6 x 6,4 cm, Courtesy of the artist, os Angeles, California.



Abb. 87: Propagandaplakat der NSDAP, 1938, Publiziert in der antisemitischen Wochenzeitung *Der Stürmer*.



Abb. 88: Paul McCarthy, *CARIBBEAN PIRATES*, 2001-2005, Multimedia Installation, In Zusammenarbeit mit Damon McCarthy.



Abb. 89: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #01, (CVB'S VOMITING CHICK & MVO'S VOMIT!)*, 2010, Mohair-Velours, Polyfill, Arne Jacobsen-Schulbank & -Stuhl, Maße variabel.



Abb. 90: Meret Oppenheim, *DÉJEUNER EN FOURRURE* (Frühstück im Pelz), 1936, Museum of Modern Art, New York.

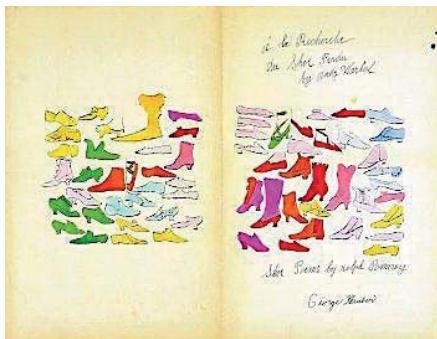


Abb. 91: Andy Warhol, Umschlag für das Portfolio *A la Recherche du Shoe Perdu*, ca. 1955.



Abb. 92: Joseph Beuys, *FILZANZUG*, 1970, Bild-Kunst, Bonn.



Abb. 93: Cosima von Bonin, *YVES SAINT LAURENT (DECOY #1)*, 2007, YSL-Einkaufstüte, Baumwolle, Plexiglas-Box, 82 x 84 x 6 cm.



Abb. 94: Sylvie Fleury, *COLOGNE*, 1996, Einkaufstüten, Maße variabel.



Abb. 95: Sylvie Fleury, *PATRICK & PIET & DANIEL, PATRIK & PIET & JACKSON, PATRICK & PIET & KENNETH (II)*, 1996.

Abb. 96: Rosemarie Trockel, *MY DEAR COLLEAGUES*, 1986.

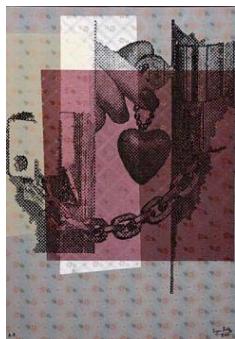


Abb. 97: Sigmar Polke, *S.H. ODER DIE LIEBE ZUM STOFF*, 2000, 100 x 70,5 cm.



Abb. 98: Blinky Palermo, *OHNE TITEL*, 1970, Baumwolle mit Nessel hinterlegt auf Keilrahmen 200 x 200 cm.

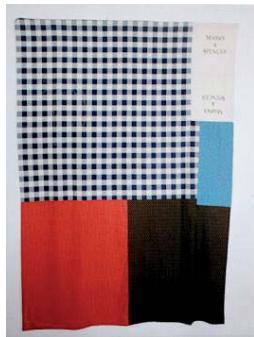


Abb. 99: Cosima von Bonin, *BERTELS TUCH*, 1999, Baumwolle, 230 x 168.



Abb. 100: Cosima von Bonin, *DER OBERLEHRER*, 1992, Tisch, Kette, Fächer, 63 x 70 x 49,5 cm.



Abb. 101: George Brecht, *WHITE TABLE WITH RAINBOW LEG*, 1974.



Abb. 102: Cosima von Bonin, *BLAZONS OF A HASHCOUNTRY (COUNTRY #3)*, 1999, Wolle, Baumwolle, Cordsamt, 160 x 160 cm.

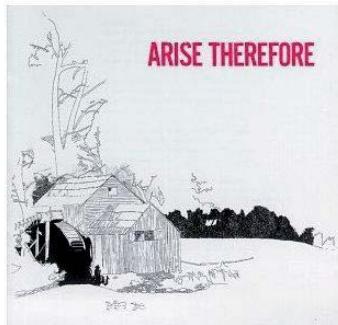


Abb. 103: Cover der LP *ARISE THEREFORE* von Will Oldham u.a., 1996.

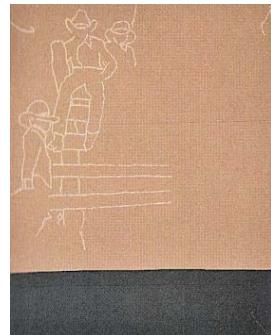


Abb. 104: Cosima von Bonin, *THE COUSINS*, 2000, Baumwolle, 260 x 200 cm.



Abb. 105: Blinky Palermo, *OHNE TITEL*, 1969, Baumwolle, 199.9 x 199.9 x 2.3 cm.



Abb. 106: Cosima von Bonin, *INTERNATIONALES WOLLSEKRETIARIAT*, 2003, Wolle, Baumwolle, Loden, 275 x 287 cm.



Abb. 107: Cosima von Bonin, *CRUDE CUISINE, (LOOP#1)*, 2003, Wolle, Baumwolle, Loden, 275 x 285 cm.



Abb. 108: Cosima von Bonin während ihrer Performance zur Ausstellung *HEETZ, NOWAK, REHBERGER*, 1996 im Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach.



Abb. 109: Pressefotografie von Prinz Charles und Camilla, 17.03.2002, DPA.



Abb. 110: Cosima von Bonin und Kai Althoff, *30 MILLIONS D'AMIS*, 1996, Video, 45 min, Farbe, Ton, Szenenfoto.



Abb. 111: Cosima von Bonin und *DIE PRODUZENTIN* bei der Ausstellungseröffnung zu *The Fatigue Empire* im Kunsthaus Bregenz, 2010.



Abb. 112: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #03, (CVB'S FATIGUE RAFT & MVO'S WHITE RABBIT SONG)*, 2010, Maße und Material variabel, Detail Risiko Spiel.



Abb. 113: Cosima von Bonin, *ONE STITCH IN TIME SAVES NINE*, 2000, Wolle, Baumwolle, Polyester, 260 x 200 cm.



Abb. 114: Cosima von Bonin, *PARADIES DER FEIGLINGE/ WIMP'S PARADISE*, 2004, Wolle, Baumwolle, 600 x 300.



Abb. 115: Cosima von Bonin, *WEICHE ZÄUNE*, 2000, Schaumstoff, Laura-Ashley-Stoff, 115 x 140 x 21 cm.



Abb. 116: Cosima von Bonin, *PHANTOM GHOST*, 2006, Wolle, Baumwolle, 155 x 155 cm.

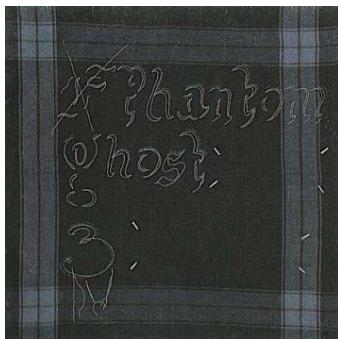


Abb. 117: *PHANTOM GHOST – THREE*, 2006, Plattencover von Cosima von Bonin, Design von Paul Snowden, Lado Musik Hamburg, 2006.



Abb. 118: *PHANTOM GHOST – THROWN OUT OF DRAMA SCHOOL*, 2009, Plattencover von Cosima von Bonin, Design von ITF Grafic Design Dial Records, Kompakt, 2009.



Abb. 119: *PHANTOM GHOST – FOR SHADOWS*, 2010, Plattencover von Cosima von Bonin, Design von ITF Grafic Design, Dial Records, Kompakt, 2010.



Abb. 120: Cosima von Bonin, *THROWN OUT OF DRAMA SCHOOL*, 2008, Tweed, Frottee, Baumwolle, Seide, Metall, Leder, Plastik, 195 x 180 x 100 cm.



Abb. 121: Cosima von Bonin, *UND WIR WISSEN GANZ BESTIMMT, DASS WIR BEIDE SCHATTEN SIND*, 2001, Eichenholz, Kiefernholz, Acryllack, Schaumstoff, Baumwolle, 124 x 110 x 215 cm.



Abb. 122: Titelbild des Ausstellungskatalogs, *ROGER AND OUT*, 2008, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

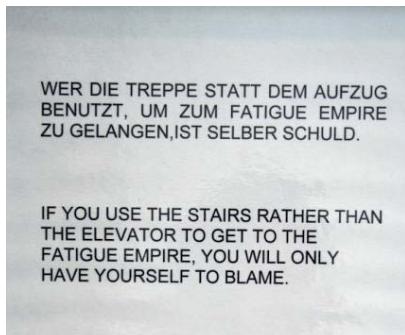


Abb. 123: Hinweisschild in der Ausstellung *The Fatigue Empire* im Kunsthaus Bregenz, 2010.

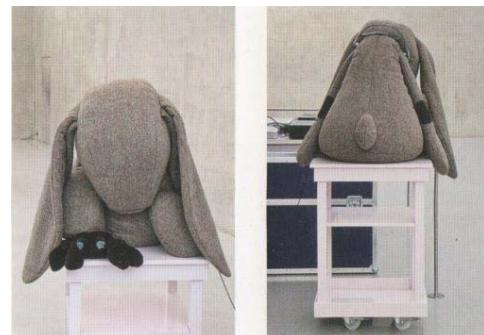


Abb. 124: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #06 (CVB'S EXHAUSTED TWEED RABBIT ON PINK TABLE & MVO'S EXHAUSTED TWEED)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 125: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #04 (CVB'S PURPLE KIKOY STOTH RABBIT ON PINK TABLE & MVO'S KIKOY SONG)*, 2010, Maße variabel.



Abb. 126: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #05 (CVB'S SANS CLOTHING. MOST RISQUÉ. I'D BE DELIGHTED. & MVO'S ORANGE HERMIT CRAB ON OFF-WHITE TABLE NEXT TO PINK TABLE SONG)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 127: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #03, (CVB'S FATIGUE RAFT & MVO'S WHITE RABBIT SONG)*, 2010, Maße und Material variabel, Detail.



Abb. 128: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #03, (CVB'S FATIGUE RAFT & MVO'S WHITE RABBIT SONG)*, 2010, Maße und Material variabel, Detail.



Abb. 129: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #01, (CVB'S VOMITING CHICK & MVO'S VOMIT!)*, 2010, Mohair-Velours, Polyfill, Arne Jacobsen-Schulbank & -Stuhl, Maße variabel.

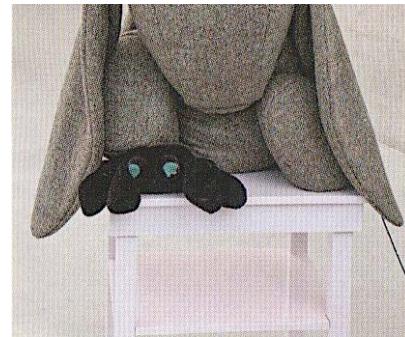


Abb. 130: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #06 (CVB'S EXHAUSTED TWEED RABBIT ON PINK TABLE & MVO'S EXHAUSTED TWEED)*, 2010, Maße und Material variabel, Detail.



Abb. 131: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #04 (CVB'S PURPLE KIKOY STOTH RABBIT ON PINK TABLE & MVO'S KIKOY SONG)*, 2010, Maße variabel.



Abb. 132: Cosima von Bonin in ihrer Ausstellung *The Fatigue Empire* im Kunsthaus Bregenz, 2010.



Abb. 133: Joseph Beuys, *WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT*, 1965.



Abb. 134: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #03, (CVB'S FATIGUE RAFT & MVO'S WHITE RABBIT SONG)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 135: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #02 (CVB'S HERMIT CRAB ON FAKE ROYÈRE & MVO'S HERMIT CRAB [FAKE ROYÈRE] SONG)* 2010, Stahl, Baumwolle, Mohair-Velours, Filz, Maße variabel.



Abb. 136: Jean Royère, Baldachinsessel, 1950er Jahre.

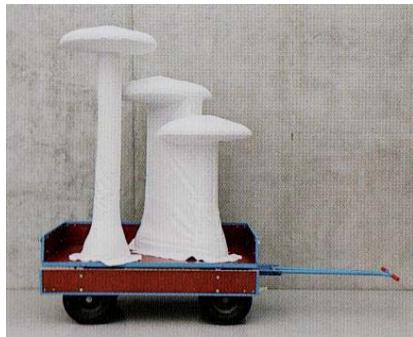


Abb. 137: Cosima von Bonin, *TRADE & ACADEME*, 2010, Loden, Baumwolle, Filz, Schaumstoff, Transportwagen, 270 x 230 x 120 cm.



Abb. 138: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #05 (CVB'S SANS CLOTHING. MOST RISQUÉ. I'D BE DELIGHTED. & MVO'S ORANGE HERMIT CRAB ON OFF-WHITE TABLE NEXT TO PINK TABLE SONG)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 139: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #03, (CVB'S FATIGUE RAFT & MVO'S WHITE RABBIT SONG)*, 2010, Maße und Material variabel, Detail.



Abb. 140: Cosima von Bonin, Einblick in das 2. OG der Ausstellung *THE FATIGUE EMPIRE, AKA THE KIPPIE EMPIRE* im Kunsthaus Bregenz, 2010.



Abb. 141: Cosima von Bonin, *IDLER, LEZZER, TOSSPIECE*, 2010, Stahl, GFK, Aluminium, Styropor, Lack, Entwurf: Cosima von Bonin & Dirk von Lowtzow, Modell: Livia von Bonin, Produktion: Saygel & Schreiber, Berlin.



Abb. 142: Cosima von Bonin, *TAGEDIEB*, Glasfieber, Styroporkern, Aluminium, Plexiglas, LED-Beleuchtung, Rohstahl verzinkt, Neonlampe, Bewegungsmelder, Grundfläche: 200 x 200 cm Höhe: ca. 600 cm.



Abb. 143: Cosima von Bonin, *SMOKE*, 2008/10, (Cosima von Bonin & Michael Würthle) Plexiglas, Stahl, Lack, Neon, LED-Beleuchtung, Maße variabel.



Abb. 144: Martin Kippenberger, *BETRUNKENE LATERNEN*, 1987 Kassel, 1988 Berlin.



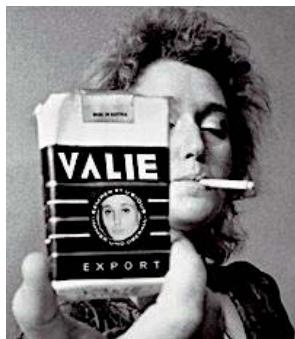


Abb. 145: Valie Export, *Selbstportrait / Zigarette*, 1968.



Abb. 146: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #07 (CVB'S GEISHA SONG & MVO'S GEISHA SONG)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 147: Cosima von Bonin, *THE BONIN / OSWALD EMPIRE'S NOTHING #08 (CVB'S CODE PINK & MVO'S BELLSONG)*, 2010, Maße und Material variabel.



Abb. 148: Cosima von Bonin, *TOYOTA*, 2010, Pappe, Fichte, Klebeband, 300 x 175 x 178 cm.

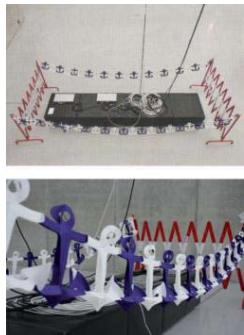


Abb. 149: Cosima von Bonin, *WWW.I'M-YOUR-MATE.COM*, 2010, Stahl, Lack, Papier, Maße variabel.



Abb. 150: Cosima von Bonin, *NOTHING #09 (DOOR SLAMMING FESTIVAL)*, 2010, Loden, Baumwolle, Wolle, 207 x 186 cm.



Abb. 151: Cosima von Bonin, Einblick in das 1. OG der Ausstellung THE FATIGUE EMPIRE, AKA THE HIPPIE EMPIRE im Kunsthaus Bregenz, 2010.

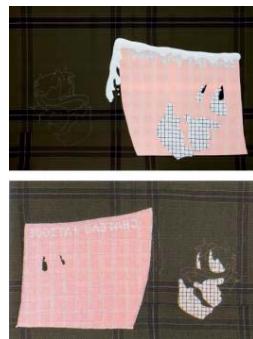


Abb. 152: Cosima von Bonin, *NOTHING #02 FRONT (CHATEAU FATIGUE) NOTHING #02 BACK (CHATEAU FATIGUE)*, 2010, Wolle, Baumwolle, Lack, 2-teilig, je 194 x 295 cm.



Abb. 153: Cosima von Bonin, *NOTHING #03 (WWW.WRONG-DISTANCE.COM)*, 2010, Wolle, Baumwolle, 230 x 298 cm.

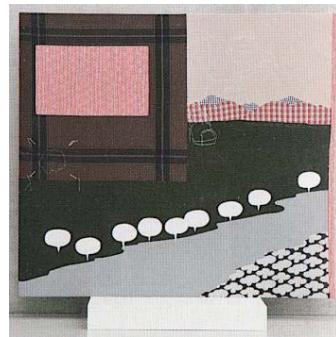


Abb. 154: Cosima von Bonin, *NOTHING #06 (NICHTS!)*, 2010, Loden, Baumwolle, Wolle 250 x 278 cm.



Abb. 155: Cosima von Bonin, *NOTHING #07 (NICHTS!)*, 2010, Loden, Baumwolle, Wolle 250 x 278 cm, Detail.

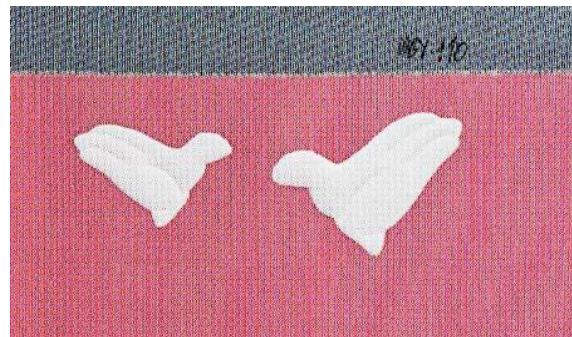


Abb. 156: Coisma von Bonin, *BUBBLES (LOOP #05)*, 2010, Baumwolle, 170 x 140 cm, Detail.



Abb. 157: Eingang des Kunsthause Bregenz während der Ausstellung *The Fatigue Empire*, 2010, Detail.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 2004, o. S.
- Abb. 2: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 39.
- Abb. 3: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 44-45.
- Abb. 4: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 27.
- Abb. 5: Fotografie der Autorin, documenta 12.
- Abb. 6: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 46.
- Abb. 7: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 277.
- Abb. 8: Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2002, in:
URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.
(12.12.2012).
- Abb. 9: Haus der Kunst München, in:
URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kunstgeschichte-rot-fuer-fluxus-gruen-fuer-fetisch-a-92411.html>. (12.12.2012).
- Abb. 10: Louise Lawler, in:
URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.434>. (12.12.2012).
- Abb. 11: Louise Lawler, in:
URL: http://www.skarstedt.com/exhibitions/1999-0322_louiselawler/#/images/3/. (12.12.2012).
- Abb. 12: Sherrie Levine, in:
URL: <http://www.aftersherrilevine.com/images2.html>. (12.12.2012).
- Abb. 13: Walker Art Center, in: <http://collections.walkerart.org/item/object/906>.
(12.12.2012).
- Abb. 14: The Estate of Robert Mapplethorpe, in:
URL: <http://www.designboom.com/history/mapplethorpe.html>. (12.12.2012).
- Abb. 15 : Sherrie Levine, in:
URL: <http://www.aftersherrilevine.com/images2.html>. (12.12.2012).
- Abb. 16: Ausst. Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Graz 2002, o. S.
- Abb. 17: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 210.
- Abb. 18: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 22.
- Abb. 19: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 213.
- Abb. 20: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 11.

Abb. 21: Julia Keutner und Stefan Landrock, in:

URL: <http://www.yesterdayyousaidtomorrow.de/2011/11/cut-cut-cut-by-cosima-von-bonin.html>. (12.12.2012).

Abb. 22: VG-Bild-Kunst, Bonn 2013, in:

URL: http://www.sammlung.daimler.com/contemporary/02_02_newminimal/newminimal_cadere_g.htm. (12.12.2012).

Abb. 23: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 9.

Abb. 24: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 183.

Abb. 25: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 282.

Abb. 26: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 249.

Abb. 27: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 246.

Abb. 28, 29, 30: Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 2004, o. S.

Abb. 31: Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 2004, o. S. / Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 250.

Abb. 32: Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 2004, o. S.

Abb. 33: Courtesy Sammlung Goetz, Joseph Loderer, in:

URL: http://www.artmagazin.de/kunst/48874/mike_kelley_interview_los_angeles?cp=2. (12.12.2012).

Abb. 34: Chantal Powell, in:

URL: http://chantalpowell.files.wordpress.com/2011/07/tumblr_lf8jlnsba1qbzu7io1_500.jpg. (12.12.2012).

Abb. 35: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 139.

Abb. 36: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 206.

Abb. 37: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 239..

Abb. 38: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 236.

Abb. 39: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 237.

Abb. 40: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 254.

Abb. 41: documata Archiv, Bernhard Rüffert, in:

URL: <http://d13.documenta.de/#/archive/dx-1997/>. (12.12.2012).

Abb. 42: Museo Nacional del Prado, in:

URL: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-fabula-de-aracne-o-las-hilanderas/>. (12.12.2012).

Abb. 43: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 279.

Abb. 44: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 194.

- Abb. 45: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 51.
- Abb. 46: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 192.
- Abb. 47: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 7.
- Abb. 48: Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg 2001, S. 126.
- Abb. 49: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 195.
- Abb. 50: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 265.
- Abb. 51: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 265.
- Abb. 52: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 202.
- Abb. 53: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 205.
- Abb. 54: Galerie Christian Nagel Köln, in:
URL: http://www.re-title.com/exhibitions/archive_ChristianNagelKoln2207.asp.
(12.12.2012).
- Abb. 55: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 46-47.
- Abb. 56: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 202.
- Abb. 57: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 230.
- Abb. 58: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 225.
- Abb. 59: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 147.
- Abb. 60: Ausst. Kat. Ursula Bickle Stiftung 2000, S. 14-15.
- Abb. 61: Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, in:
URL: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/shuttlecocks.htm>.
(12.12.2012).
- Abb. 62: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 208.
- Abb. 63, 64: Ausst. Kat. Ursula Bickle Stiftung 2000, S. 13.
- Abb. 65, 66: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 148.
- Abb. 67: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 164.
- Abb. 68: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 257.
- Abb. 69: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 207.
- Abb. 70: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 215.
- Abb. 71: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 221.
- Abb. 72: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 222.
- Abb. 73: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 228.
- Abb. 74: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 229.
- Abb. 75: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 216-217.

Abb. 76: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 208.

Abb. 77: Getty Images, George Stroud, in:

URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/8168735/Pablo-Picasso-one-of-the-greatest-artists-of-the-20th-century.html>. (12.12.2012).

Abb. 78: Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, in:

URL: <http://www.androgon.com/12033/kultur/kunst/tatlin-neue-kunst-fur-eine-neue-welt.html>. (12.12.2012).

Abb. 79: Museum Tinguely, in:

URL: http://www.tinguely.ch/en/ausstellungen_events/austellungen/2012/Tatlin.html. (12.12.2012).

Abb. 80: Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg 2001, S. 123.

Abb. 81: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 201.

Abb. 82: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 257.

Abb. 83: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 259.

Abb. 84: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 267.

Abb. 85: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 266.

Abb. 86: Paul Getty Museum, in:

URL: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=282718>. (12.12.2012).

Abb. 87: Amadeu Antonio Stiftung, in:

URL: <http://www.publikative.org/wp-content/uploads/2010/07/krake.JPG>. (12.12.2012).

Abb. 88: Hauser & Wirth, in:

URL: <http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/images-clips/57/>. (12.12.2012).

Abb. 89: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 293.

Abb. 90: Artnet Worldwide Corporation, in:

URL: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/robinson2-5-1.asp>. (12.12.2012).

Abb. 91: The Andy Warhol Museum, in:

URL: <http://www.rp-online.de/kultur/schuhe-shoes-chaussures-1.572327>. (12.12.2012).

Abb. 92: VG Bild-Kunst, Bonn, in:

URL:<http://www.kunstmuseum-bonn.de/en/sammlungen/joseph-beuys/>.
(12.12.2012).

Abb. 93: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 269.

Abb. 94: Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover 2008, Dressing the Message, S. 29.

Abb. 95: Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover 2008, Dressing the Message, S. 30-31.

Abb. 96: Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover 2008, Dressing the Message, S. 93.

Abb. 97: Korff-Stiftung, in:

URL: <http://www.korff-stiftung.de/kunst-galerie/polke-sigmar/sigmar-polke-sh-oder-die-liebe-zum-stoff-2000/>. (12.12.2012).

Abb. 98: VG Bild-Kunst Bonn, in:

URL: <http://www.hlmd.de/w3.php?nodeId=389>. (12.12.2012).

Abb. 99: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 187.

Abb. 100, 101: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 33.

Abb. 102: Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig 2000, S. 33 / Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 189.

Abb. 103: Palace Music, in:

URL: <http://pr0neointerweb.blogspot.co.at/2007/04/palace-music-arise- therefore-1996.html>. (12.12.2012).

Abb. 104: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 196.

Abb. 105: Steven Alexander Journal, in:

URL: <http://stevenalexanderjournal.blogspot.co.at/2009/05/ranking-reverb-1- martin-marden-palermo.html>. (12.12.2012).

Abb. 106: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 236.

Abb. 107: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 239.

Abb. 108: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 64-65.

Abb. 109: Dpa, in:

URL: <http://www.merkur-online.de/nachrichten/stars/medienstrecke-traeumen-vom-thron-prinz-charles-feiert-seinen-60-geburtstag-94451.html>. (12.12.2012).

Abb. 110: Ausst. Kat. Ursula Blickle Stiftung 2000, S. 51.

Abb. 111: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 314.

Abb. 112: wefindwildness, flickr, in:

URL: <http://www.flickr.com/photos/wefindwildness2/7180615449/>.
(12.12.2012).

- Abb. 113: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 204.
- Abb. 114: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 244.
- Abb. 115: Ausst. Kat. Witte de With 2010, S. 65.
- Abb. 116: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 256.
- Abb. 117: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 257.
- Abb. 118: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 284.
- Abb. 119: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 285.
- Abb. 120: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 279.
- Abb. 121: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 206.
- Abb. 122: Ausst. Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles 2007, Titelblatt.
- Abb. 123: Fotografie der Autorin.
- Abb. 124, 125, 126: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 292.
- Abb. 127: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 19.
- Abb. 128: Fotografie der Autorin.
- Abb. 129: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 293.
- Abb. 130: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 292.
- Abb. 131: Fotografie der Autorin / Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 292.
- Abb. 132: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 318-319.
- Abb. 133: Walter Vogel, imagno / vbk, wien, in:
URL: <http://derstandard.at/1220459552922>. (12.12.2012).
- Abb. 134: Fotografie der Autorin.
- Abb. 135: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 292.
- Abb. 136: Interior Design Files, in:
URL: <http://interiordesignfiles.com/wp-content/uploads/2012/11/french-designer-Jean-Roy%C3%A8re-furniture-design-art-deco-design-modernism.jpeg>. (12.12.2012).
/Christies, in:
URL: <http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/jean-royere-paire-de-fauteuils-shah-diran-5384677-details.aspx>. (12.12.2012).
- Abb. 137, 138: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 292.
- Abb. 139: Ausst. Kat. Kunsthause Bregenz 2010, S. 297. / Fotografie der Autorin.
- Abb. 140, 141: Fotografie der Autorin.
- Abb. 142: Cosima von Bonin, in:
URL: <http://www.saygelschreiber.de/Cosima/Cosima.htm>. (12.12.2012).

Abb. 143: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 294.

Abb. 144: Kunstverein Gelsenkirchen, in:

URL: <http://www.kunstvereingelsenkirchen.de/exkursionen/documenta9/documenta9.htm>. (12.12.2012).

Abb. 145: Pomeranz Collection, in:

URL: <http://pomeranz-collection.com/?q=de/node/106>. (12.12.2012).

Abb. 146, 147: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 294.

Abb. 148: Contemporary Art Daily, in:

URL: http://www.contemporaryartdaily.com/2010/09/cosima-von-bonin-at-kunsthause-bregenz/kub_cosima-von-bonin-13/. (12.12.2012).

Abb. 149: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 294. / Fotografie der Autorin.

Abb. 150: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 286.

Abb. 151: Contemporary Art Daily, in:

URL: http://www.contemporaryartdaily.com/2010/09/cosima-von-bonin-at-kunsthause-bregenz/kub_cosima-von-bonin-10/. (12.12.2012).

Abb. 152, 153: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 285.

Abb. 154, 155: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 286.

Abb. 156: Ausst. Kat. Kunsthaus Bregenz 2010, S. 287.

Abb. 157: Fotografie der Autorin.

Anhang

Ausstellungschronik³²⁹

Cosima von Bonin

2012

- 02.11.12 - 22.12.12 Bilderladen DuMont-Carré Galerie Christian Nagel - Köln
20.09.12 - 06.01.13 Keine Zeit Belvedere, Wien
15.06.12 - 23.09.12 Reflecting Fashion - Kunst und Mode seit der Moderne MUMOK Wien

2011

- 10.12.11 - 18.02.12 Looking Back / The 6th White Columns Annual White Columns, New York
12.11.11 - 12.02.12 Kunst-Stoff - Textilien in der Kunst seit 1960 Städtische Galerie Karlsruhe
05.11.11 - 13.05.12 Cosima von Bonin. Loop #04 Museum Ludwig Köln

28.09.11 - 26.11.11 Cosima von Bonin Galerie Daniel Buchholz, Berlin
24.09.11 - 10.06.12 Museum Magasin 3. Cosima von Bonin, Per Kirkeby, Tal R Magasin 3 Stockholm Konsthall
09.09.11 - 09.01.12 Precarious Worlds. Contemporary Art from Germany Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis
09.09.11 - 24.09.11 Quodlibet III - Alphabets and Instruments Galerie Daniel Buchholz, Berlin

26.06.11 - 18.12.11 Out of Storage. Provisoire & Définitif Marres Maastricht
08.06.11 - 18.09.11 cycle L'Eternel Detour, sequence ete 2011 Mamco Genf
01.06.11 - 18.09.11 Cosima von Bonin. Loop #03 Mamco Genf
06.05.11 - 01.08.11 Cosima von Bonin. Character Appropriation Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis
31.03.11 - 30.04.11 Cosima von Bonin. The Juxtaposition Of Nothings Friedrich Petzel Gallery, New York

³²⁹ Informationen zur Ausstellungschronik von
URL: <http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=webpages&k=153>. (20.12.2012)

- 19.02.11 - 25.04.11 Cosima von Bonin. Loop #02 Arnolfini, Bristol
- 03.02.11 - 26.03.11 DWELLING Marianne Boesky Gallery, New York
- 11.01.11 - 22.05.11 WORKS FROM PARKETT COLLECTION montehermoso Vitoria-Gasteiz

2010

- 10.12.10 20 Jahre Texte zur Kunst: Mit Deiner Kunst, Editionen 1990-2010
TEXTE ZUR KUNST Berlin
- 10.10.10 - 09.01.11 Cosima von Bonin. Loop #01 Witte de With, Rotterdam
- 09.10.10 The Idler's Playground by Cosima von Bonin Sculpture International
Rotterdam
- 31.08.10 - 26.09.10 Gesehen & Geliebt # 4: Besser leben mit. Aus Jungen Sammlungen
Museum Ludwig Köln
- 18.07.10 - 03.10.10 Cosima von Bonin - THE FATIGUE EMPIRE Kunsthaus Bregenz
- 17.07.10 - 03.10.10 Internationale Kunst aus der Sammlung Reininghaus, Köln Sammlung
Falckenberg, Hamburg-Harburg
- 21.04.10 - 22.05.10 Julian Göthe, Nairy Baghramian, Cerith Wyn Evans ... Galerie Daniel
Buchholz, Köln

2009

- 25.10.09 - 10.01.10 Cocker Spaniel And Other Tools For International Understanding
Kunsthalle Kiel
- 13.09.09 - 20.06.10 Männer Frauen & Porträts aus der Sammlung SAMMLUNG
GRÄSSLIN St. Georgen
- 06.09.09 - 11.10.09 Cocker Spaniel and Other Tools for International Understanding Ursula
Bickle Stiftung, Kraichtal
- 25.07.09 - 08.11.09 Entre deux actes – Loge de comédienne Kunsthalle Baden-Baden
- 12.07.09 - 19.10.09 Collecting History Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 15.05.09 - 29.08.09 Quodlibet II Galerie Daniel Buchholz, Köln
- 08.03.09 - 05.04.09 Spring Exhibitions, Series 1 CCS Bard Hessel Museum, Annandale-on-Hudson

2008

- 27.11.08 - 21.01.09 27 november - 21 january 2009 Dependance, Brüssel
- 27.11.08 - 17.01.09 27 november 2008 to 17 january 2009 Galerie Catherine Bastide, Brüssel
- 31.10.08 - 13.12.08 KUNST IM HEIM Captain Petzel, Berlin
- 27.09.08 - 31.10.08 Cosima von Bonin: If? If? Galerie Daniel Buchholz, Köln
- 27.09.08 - 14.12.08 BETWIXT Magasin 3 Stockholm Konsthall
- 27.09.08 - 31.10.08 Cosima von Bonin - if? if? Galerie Daniel Buchholz, Berlin
- 05.09.08 - 04.10.08 Cosima von Bonin "The Pierres at the Petzelette" Friedrich Petzel Gallery, New York
- 31.08.08 - 23.11.08 DRESSing the MESSAGE Sprengel Museum, Hannover
- 02.07.08 - 15.08.08 Now and Forever, Part II Greene Naftali Gallery, New York
- 02.07.08 - 15.08.08 Now and Forever, Part II Matthew Marks Gallery, New York
- 31.05.08 - 14.09.08 Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg
- 22.05.08 - 12.10.08 Vertrautes Terrain - Aktuelle Kunst in und über Deutschland ZKM, Karlsruhe
- 16.03.08 - 25.05.08 Second Thoughts CCS Bard Hessel Museum, Annandale-on-Hudson

2007

- 21.12.07 - 29.02.08 XMAS HYSTERIA Galleria Emi Fontana, Mailand
- 15.12.07 - 30.03.08 Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst ZKM, Karlsruhe
- 14.12.07 - 25.05.08 RÜCKBLENDE Neue Galerie, Graz
- 29.09.07 - 03.11.07 25 Jahre GALERIE CRONE GALERIE CRONE Berlin
- 16.09.07 - 07.01.08 Cosima von Bonin Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 07.09.07 - 09.12.07 To be continued... Magasin 3 Stockholm Konsthall
- 16.06.07 - 23.09.07 documenta 12 documenta, Kassel

- 30.05.07 - 02.09.07 Reality Bites Opelvillen Rüsselsheim
- 11.05.07 - 15.07.07 Artists In & Out of Cologne Museum of Contemporary Art, North Miami
- 18.04.07 - 22.04.07 41. Art Cologne 2007 ART COLOGNE Köln
- 18.04.07 - 22.04.07 OPEN SPACE 2007 ART COLOGNE Köln
- 09.02.07 - 29.04.07 Reality Bites Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis
- 25.01.07 - 10.03.07 Merlin Carpenter Galerie Bleich-Rossi, Wien
- 20.01.07 - 15.04.07 Artists In & Out of Cologne Henry Art Gallery, Seattle

2006

- 23.09.06 - 03.12.06 Artists In & Out of Cologne The Power Plant, Toronto
- 02.06.06 - 15.07.06 Cosima von Bonin Friedrich Petzel Gallery, New York
- 22.04.06 - 30.07.06 Artists In & Out of Cologne ICA Philadelphia
- 04.03.06 - 30.04.06 Optik Schröder Kunstverein Braunschweig
- 03.02.06 - 25.03.06 Hundert Küsse sind besser als einer Galerie Krinzinger, Wien

2005

- 10.09.05 - 04.10.05 Nolens Volens, 10 Jahre Galerie Neu Galerie Neu, Berlin
- 08.09.05 - 22.10.05 Hanging by a Thread The Moore Space, Miami
- 28.05.05 - 24.07.05 It takes some time to open an oyster Centro Cultural Andratx, Andratx / Mallorca
- 30.04.05 - 04.09.05 IN DEN WÄLDERN Kunsthaus Muerzzuschlag, Mürzzuschlag
- 21.01.05 - 12.02.05 PRESENT PERFECT Friedrich Petzel Gallery, New York
- 14.01.05 - 03.10.05 EXIT_AUSSTIEG AUS DEM BILD ZKM, Karlsruhe

2004

- 11.12.04 - 05.01.05 Sammlung Taubenstrasse Kunsthause Hamburg
- 27.11.04 - 13.02.05 Jahresgaben 2004-2005 / Ausstellung Kunstverein Braunschweig
- 30.10.04 - 16.01.05 Cosima von Bonin - 2 Positionen auf einmal Kölnischer Kunstverein
- 23.10.04 - 01.12.04 Huts Douglas Hyde Gallery, Dublin
- 02.10.04 Für die Konstruktion des Unmöglichen EUROPEAN KUNSTHALLE, Köln
- 17.09.04 - 16.11.04 actionbutton Russian Museum, St. Petersburg, St. Petersburg / RUS
- 26.06.04 - 31.10.04 Braunschweig Parcours 2004 Braunschweig Parcours
- 25.06.04 - 15.08.04 Born to be a star Künstlerhaus Wien
- 16.06.04 - 21.06.04 Art 35 Basel 2004 Art Basel
- 12.06.04 - 22.08.04 RHINEGOLD - Art from Cologne Tate Liverpool
- 14.05.04 - 29.08.04 SUPPORT 2 - Die Neue Galerie als Sammlung Neue Galerie, Graz
- 09.05.04 - 27.06.04 Across the border Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
- 05.03.04 - 24.04.04 KUNST STOFF Galerie nächst St. Stephan, Wien
- 19.02.04 - 18.04.04 Body Display - Körper & Ökonomie Wiener Secession
- 07.02.04 - 09.05.04 Werke aus der Sammlung Boros ZKM, Karlsruhe

2003

- 14.11.03 - 31.12.03 Cosima von Bonin GALERIE CRONE Berlin
- 25.10.03 - 25.01.04 OUTLOOK 2003 OUTLOOK International Art Exhibition, Athen
- 21.09.03 - 18.01.04 SUPPORT 1 - Die Neue Galerie als Sammlung Neue Galerie, Graz
- 14.09.03 - 25.10.03 Cosima von Bonin: Fat, female, forty, fade Galerie Neu, Berlin
- 14.05.03 - 31.08.03 actionbutton Hamburger Bahnhof, Berlin
- 09.04.03 - 17.05.03 Imperfect Marriages Galleria Emi Fontana, Mailand
- 13.02.03 - 05.04.03 now and forever Luitpold Lounge, München

2002

- 27.10.02 - 01.12.02 Cosima von Bonin / steirischer herbst Künstlerhaus Graz
12.10.02 - 31.12.02 Plus ultra Kunstraum Innsbruck
28.09.02 - 06.01.03 Von ZERO bis 2002 ZKM, Karlsruhe
14.09.02 - 02.02.03 HOSSA Centro Cultural Andratx, Andratx / Mallorca
20.06.02 - 30.10.02 Fusion Cuisine Deste Foundation, Athen
03.02.02 - 05.02.02 Cosima von Bonin - TOO QUICK FOR BINOCULARS Gabriele Senn Galerie, Wien
31.01.02 - 07.04.02 Malerei ohne Malerei Museum der Bildenden Künste Leipzig

2001

- 15.09.01 - 09.12.01 Free Port Magasin 3 Stockholm Konsthall
26.05.01 - 05.08.01 Cosima von Bonin: Bruder Poul sticht in See Kunstverein Hamburg
23.03.01 - 08.07.01 Vom Eindruck zum Ausdruck Deichtorhallen, Hamburg

2000

- 17.09.00 - 15.10.00 Cosima von Bonin Ursula Bickle Stiftung, Kraichtal
05.05.00 - 10.06.00 Cosima von Bonin "Favorit lokaler Raum 1/7" Galerie Christian Nagel - Köln
05.04.00 - 13.05.00 Cosima von Bonin Galleria Emi Fontana, Mailand
05.02.00 - 26.03.00 Cosima von Bonin - The Cousins Kunstverein Braunschweig

1999

- 13.11.99 - 26.03.00 German Open 1999 Kunstmuseum Wolfsburg

1998

20.11.98 - 17.01.99 fast forward 4 "archives" Kunstverein Hamburg

1997

07.11.97 - 20.12.97 Cosima von Bonin "Ein Löwe im Bonsaiwald" Galerie Christian Nagel - Köln

07.09.97 - 04.10.97 La Saison I Galerie Neu, Berlin

1995

11.11.95 - 01.12.95 Kai Althoff, Cosima von Bonin "Jade-Kirsch-Block" Galerie Christian Nagel - Köln

09.03.95 - 15.06.95 It's not a Picture Galleria Marabini, Bologna

1993

02.10.93 - 07.11.93 INTERNATIONALE TRIGONBIENNALE 1993 - KONTEXT KUNST Neue Galerie, Graz

1992

05.09.92 - 03.10.93 Cosima von Bonin zeigt Ingeborg Gabriel Galerie Christian Nagel - Köln

1990

13.07.90 - 04.08.90 Armaly, von Bonin, Krebber, Müller, Zehrer Galerie Christian Nagel - Köln

26.04.90 - 26.05.90 Cosima von Bonin. Ohne Titel Galerie Christian Nagel - Köln

Sammlungen

De La Cruz Collection Contemporary Art Space, Miami
Frac Nord - Pas de Calais, Dunkerque
Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis
Museum Abteiberg, Mönchengladbach
Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Museum of Modern Art, New York
Neue Galerie, Graz
Sammlung Boros, Berlin
SAMMLUNG GRÄSSLIN St. Georgen
Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Bonn
Stedelijk Museum, Amsterdam
Tate Gallery / Tate Collection, London
TEXTE ZUR KUNST Berlin
ZKM, Karlsruhe

Galerien

ARTAX Düsseldorf
Artelier, Graz
Galerie Bleich-Rossi, Wien
Galerie Daniel Buchholz, Berlin
Galerie Daniel Buchholz, Köln
Galeria Heinrich Ehrhardt, Madrid
Galerie Christian Nagel - Berlin
Galerie Christian Nagel - Köln
Galerie Neu, Berlin
Gabriele Senn Galerie, Wien

Interview mit Cosima von Bonin in *Spex. Magazin für Popkultur*
Heft Nr. 337, März/April 2012, S. 66-73.

s. 66



Cosima von Bonin
Grandville and the Decision at Grandville
Installationsansicht Galerie Buchholz, Berlin 2011



Cosima von Bonin
*The Bonin/Oswald Empire's Nothing #05
(Grandville-and-the-Decision-at-Grandville-Version)*,
2010/2011
Mohair-Velour, Polyfill, Styroplast, Metall

COSIMA VON BONIN hatte in den letzten Jahren einen echten *run*: Nach Ausstellungen in Los Angeles, Rotterdam, Bristol und Genf zeigt die 1962 in Mombasa, Kenia, geborene Künstlerin aktuell im Museum Ludwig in Köln ihre genähten Textilbilder, lungernden Stofftiere, Kunststoffraketen und rotierenden Podeste. Öffentlich darüber geredet hat sie nie. Bis jetzt. In diesem ersten gedruckten Interview ihrer Karriere spricht von Bonin über das Prinzip des Loops und der Geisterversionen in ihrer Arbeit, ihre engen Kollaborationen mit den Musikern Dirk von Lowtzow und Moritz von Oswald und ihren Weg zur Kunst in Kölner Bars und Buchhandlungen der neunziger Jahre, Kippenberger inklusive. Das Interview findet Ende Januar in den Räumen ihrer Galerie Buchholz in Berlin statt, wo gerade René Pollesch seine erste Ausstellung zeigt. An einem der Spieltische, die zur Ausstellung gehören, nimmt neben von Bonin auch Dirk von Lowtzow Platz. Die Künstlerin ist in bester Stimmung, raucht Dunhill und bietet frische Ingwerplätzchen an.

»Der Vampir von Köln agiert im Loop« Cosima von Bonin

Interview — Philipp Ekardt und Jan Kedves
Bilder — Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln

Kunst



Cosima von Bonin
Ich lüge auch und ich bin dein, 2011
Baumwolle, Polyfill, Holz, Metall, Plastik, Klappuhu

spex #337



Cosima von Bonin
*Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut! for Museum Ludwig's Sloth Section,
Loop # 04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010–2012,
One, Two, Three, Four
Ausstellungsansicht
Foto — Lothar Schnepf*



Cosima von Bonin
Scotland (Beardsley Bear Version)
Hütte — Holz, Pappe, Stahl, Plastik, Farbe
Bär — Beardsley, bedruckte Baumwolle, Füllmaterial



Cosima von Bonin
*Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut! for Museum Ludwig's Sloth Section,
Loop # 04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010–2012,
One, Two, Three, Four
Ausstellungsansicht
Foto — Lothar Schnepf*

165 x 992

Kunst

Cosima von Bonin, Sie haben Verstärkung mitgebracht?

COSIMA von BONIN Klar, das hier ist immerhin mein erstes Interview. Ich habe noch nie ein Interview gegeben. Deswegen habe ich ihn mitgebracht (*zeigt auf Dirk von Lowtzow*). Außerdem muss versprochen werden, dass jeder Name, der hier fällt, in *Spex* geschwärzt wird – unter Androhung von Todesstrafe und allen Anwälten.

Gut, versprochen.

CvB Das Interview soll gedruckt so aussehen wie dieses tolle Buch, *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder* von Kurt Raab. In dem mussten nach dem Druck auch viele Stellen geschwärzt werden. Wir wollen optisch ja mal was Neues bieten.

Vielelleicht könnte es auch so aussehen wie in Marcel Broodthaers' geschwärzter Fassung von Mallarmés *Un coup de Dés*? Sie mögen doch Broodthaers?

CvB Oha, richtige Kunstspezialisten. Ihr kriegt keinen Cookie mehr. (*lacht*)

Schön jedenfalls, dass Sie ihr erstes Interview *Spex* geben – immerhin war der erste überregional veröffentlichte Text zu Ihrer Kunst auch in *Spex* zu lesen, im Juni 1990.

CvB Daran erinnere ich mich nicht. Wer hat den denn damals geschrieben?

Der Autor hieß Reinhard Jung.

CvB Ich glaube auch mich zu erinnern, dass Jutta Koether in ihrer *Mrs. Benway*-Kolumne in *Spex* über mich geschrieben hat, das war vermutlich 1991. Und 1997 habe ich zusammen mit meinem Mann Michael Krebber in *Spex* einen Nachruf auf Martin Kippenberger geschrieben, »Eine dicke Spinne« war die Überschrift. Ansonsten kann ich mich an die Neunziger aber praktisch nicht erinnern, das Meiste ist in einem *daze* verschwunden.

Stimmt es, dass Sie Kippenberger in einer Kölner Bar kennen gelernt haben?

CvB Ja, 1986, die Bar hieß Chin's. Ich war damals gerade erst seit zwei Wochen in Köln, vorher hatte ich fünf Jahre halbkrimell lustig in Venedig verbracht. Ich saß da also mit einem Bekannten im

Chin's und an der Theke lehnte dieser Mann, das schönste sexuelle Objekt meiner Begierde aller Zeiten. Ich hatte zu der Zeit von Kunst noch keinen Schimmer, ich wusste nur, wie man Boote klaut und solche Sachen.

**Ich fragte also meinen Bekannten:
»Wer ist das denn?« und er sagte**



Martin Kippenberger — Berlin, 1979
Fotograf unbekannt
Courtesy Estate Martin Kippenberger,
Galerie Gisela Capitain, Köln

»Das ist Kippenberger.« – die Leute am Nebentisch lachten sich alle kaputt. Ich hatte wirklich keine Ahnung!

Nach einer halben Stunde kam dann der Wirt und gab mir einen Zettel, darauf stand in der tollen Martin-Kippenberger-Schrift: »Kippenberger, Telefonnummer. Rufen Sie an.«

Das war Ihr Weg in die Kunst?

CvB So ungefähr. Mit Kippenberger lernte ich auch Michael Krebber kennen, mit dem bin ich seit 1992 verheiratet. Krebber war damals der schlecht-gelaunte Assistent von Kippenberger, aber auch der beste. Freunde von mir hatten damals gerade eine Bar eröffnet, das Königswasser, dort fing ich gleich als Kellnerin an. Das Königswasser war

ein kleiner Raum und fast komplett von einer ovalen Theke ausgefüllt, wir standen drinnen leicht erhöht und das *rat pack* musste sich drumherum drängeln. Im Königswasser waren sie immer alle: Kippenberger, Krebber, Diedrich Diederichsen, Clara Drechsler und so weiter. Und weil ich schon damals ein Großmaul war, fingen Kippenberger und Krebber dann irgendwann an, mich aufzuziehen – dass ich mich ja überhaupt nicht mit Kunst auskenne und so weiter. Das weckte meinen Ehrgeiz, und wenn mein Ehrgeiz einmal geweckt ist, dann kann ich sehr fleißig sein. Ich ging also in die Buchhandlung Walther König in der Ehrenstraße und fing da bei A an, und nach vier Wochen war ich bei Z.

Sie haben bei Walther König sozusagen ihr Kunststudium nachgeholt?

CvB Könnte man so sagen. Ich habe da jeden Katalog aus dem Regal gezogen und mir wochenlang alles ganz genau angeschaut. Besonders gut gefielen mir Marcel Brodthaers, André Cadere, und *Facharbeiterficken* – dieses Buch war der Knaller.

Facharbeiterficken?

CvB Das war ein Manifest von Albert Oehlen, Werner Büttner und Georg Herold, früher alle drei Schüler von Sigmar Polke an der Kunstabakademie in Hamburg. Es war 1982 in einem Gruppenausstellungskatalog erschienen, *Über sieben Brücken muß Du gehen, mußten wir auch*, darin waren nicht nur die drei, sondern auch andere Künstler, auch Kippenberger. Weil dieses Buch aber unsäglich beschreut war und sie sich darüber sehr ärgerten, rissen Oehlen, Büttner und Herold ihren Teil aus vielen Exemplaren raus, pappten einen braunen Umschlag drauf und verkauften das als dünnes Büchlein. Punkrock. Kostete fünf Mark und hieß *Facharbeiterficken*. Da waren tolle Schwarzweißfotos drin, von Küchenutensilien, die sie an die Wand gehängt und mit Zettelchen versehen hatten, und auf diesen Zettelchen standen ganz tolle Sachen drauf. Als ich das sah, fiel ich um vor Begeisterung. So bin ich zur Kunst gekommen. Ja, und heute bin ich eben Sklaventreiberin – nicht wahr, Dirk?

DIRK von LOWTZOW (*lacht*)
Ja, ich kann es bezeugen.

Dirk ist Ihr Lieblingssklave?

CvB Ja, Daffy von Lowtzow. Das Ganze beruht aber auf Gegenseitigkeit. Ich bin auch Dirks Sklavin.

DvL Wir sind uns sozusagen gegenseitig Herr und Diener, seit über zehn Jahren mittlerweile.

Man erkennt es an Ihrer jeweiligen Arbeit: *Kapitulation* lautete 2004 der Titel einer Arbeit von Ihnen, Cosima, drei Jahre später hieß ein Tocotronic-Album so. Oder andersrum: *Wir sind viele* war 2004 der Titel eines Tocotronic-Songs, jetzt ist es das Motto Ihrer aktuellen Ausstellung im Kölner Museum Ludwig.

CvB (zu Dirk von Lowtzow) Woher *Kapitulation* kommt, klären wir hier aber nicht auf, das ist zu intim!

DvL Sagen wir einfach: Wir pflegen seit Jahren einen engen Austausch.

CvB Und zwar seit dem Tag, als Dirk mich 2000 im Jena Paradies in Hamburg angesprochen hat, auf der Party nach einer Eröffnung in den Deichtorhallen. Ich war damals Gastprofessorin an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Ich hatte Dirk auf der Party zwar auch gesehen, hätte mich aber niemals getraut, mich ihm zu nähern! Er hatte zum Glück genug getrunken und kam dann auf mich zu, guckte mir mit seinem tollen Silberblick in die Augen und sagte: »Du bist für mich die beste Künstlerin der Welt.« Ich war sofort verliebt! So fing's an.

Wie lässt sich Ihr inhaltlicher Austausch beschreiben?

CvB Da bin ich ganz ehrlich: Wenn Dirk ein Lied geschrieben hat, schreie ich immer sofort »Gib mir das!« – damit ich es ausschlachten kann. (Dirk von Lowtzow lacht)

Mein Hirn ist nicht dazu da, sich immer alles selber auszudenken, da halte ich es ganz mit Tocotronic:
»Was du auch machst, mach es nicht selbst.«

Das heißt, es wird links und rechts gestohlen und zurückgestohlen. Der Grund dafür ist: Ich fühle mich nur ganz wenigen Menschen auf diesem Planeten nahe, und

diese Wenigen müssen herhalten. Die werden von mir ausgebeutet, aber auch gepflegt, hofiert, alles gleichzeitig. Mit Dirk zum Beispiel bin ich total verschränkt. Wenn eine Ausstellung ansteht – wie etwa *Relax, It's Only a Ghost* – kann ich ihn anrufen und muss nur sagen: »Du weißt schon: Yves Saint Laurent, Kraken und Getier im Meer, schreib mir dazu bitte einen Pressetext.« Ich brauche ihn kurz anzubrabbeln und schon funktioniert das.

In Ihrer Kölner Ausstellung stehen unter dem Motto *Wir sind viele* verschiedene Namen – sind das die Ihnen nahe stehenden Menschen, mit denen Sie verschränkt sind?

CvB Also erst mal ganz grundsätzlich: Meine Mutter ist schon tot, die hört das hier nicht mehr, und mein Papa liest *Spex* hoffentlich nicht. Bei mir ist etwas passiert. Bei mir ist endlich, nach 50 Jahren, eine biologische Depression diagnostiziert worden. Das heißt, ich bin schon deprimativ auf die Welt gekommen und hätte schon als Baby eine Tablette kriegen sollen. Das hat mir erst vor ein paar Monaten ein Arzt gesagt, und der hat mir eine Tablette verschrieben, die es auch tut. Das heißt, ich lebe seit einigen Monaten zum ersten Mal in meinem Leben angstfrei. Ich muss diesem Doktor ein Denkmal bauen. Vorher war bei mir häufig alles angstbestimmt. Und das war zu Beginn auch einer der Gründe, warum ich in meiner Kunst so viele Leute eingespannt habe: reine Angst. Das Selbstwertgefühl ist bei Depressiven ja nicht sehr ausgeprägt, und es wird immer geringer, weil man ständig denkt: Ich kann das nicht, ich krieg das alleine nicht hin, ich bin ein Loser. (Dirk von Lowtzow lacht) Das ist gar nicht zum Lachen, Dirk, das ist wirklich so.

DvL Ich lache doch nur über diesen Ausdruck *Loser*.

Haben die Themen Erschöpfung und Müdigkeit, um die es in Ihrem aktuellen Ausstellungszirkus in Arbeiten wie *The Fatigue Empire* oder *The Lazy Susan Series* geht, auch mit Depression zu tun?

CvB Nein, überhaupt nicht. Das muss jetzt aber mal Daffy erklären. Los Dirk, du kannst das so gut, du bist der Lyriker.

DvL Oh nein, ich bin doch hier nur stiller Besitzer.

CvB Nein, du weißt schon: unser Spaziergang in Hellbrunn, die Kneippbecken

DvL Also gut, bei *The Fatigue*

Empire geht es nicht um eine depressive Erkrankung, sondern um eine Umwertung gesellschaftlicher Imperative. Heute ist es ja eine extreme Tugend, immer zu funktionieren. Für viele Leute wäre es das Schlimmste zuzugeben, dass sie erschöpft sind. Und der Imperativ des zeitgenössischen Kapitalismus, permanent kreativ zu sein und damit gewinnbringend umzugehen, führt dazu, dass sogar die Leute, die wirklich Loser sind, noch nicht mal in Ruhe Loser sein dürfen, nein, sondern auch die sollen noch permanent an sich arbeiten und sich einbringen. Da stellt das *Fatigue Empire* ein sehr offenes Gegenmodell dar, das die Erschöpfung, die natürlich jeder Mensch verspürt, hochleben lässt.

Klingt fast wie in einem Theaterstück von René Pollesch

CvB ... an dessen Spieltisch wir hier ja gerade sitzen, genau. Pollesch, Pollesch. Ich kann gar nicht genug von ihm bekommen. Der ist auch so einer, Daffy hat ihn mir vorgestellt ...

DvL Bei einer Lesung im Ballhaus Ost in Berlin.

CvB Das neueste Stück von Pollesch an der Volksbühne, *Kill Your Darlings! Streets of Berladephia* mit Fabian Hinrichs in der Hauptrolle, ist schon wieder so toll.

In *Kill Your Darlings!* geht es um ...

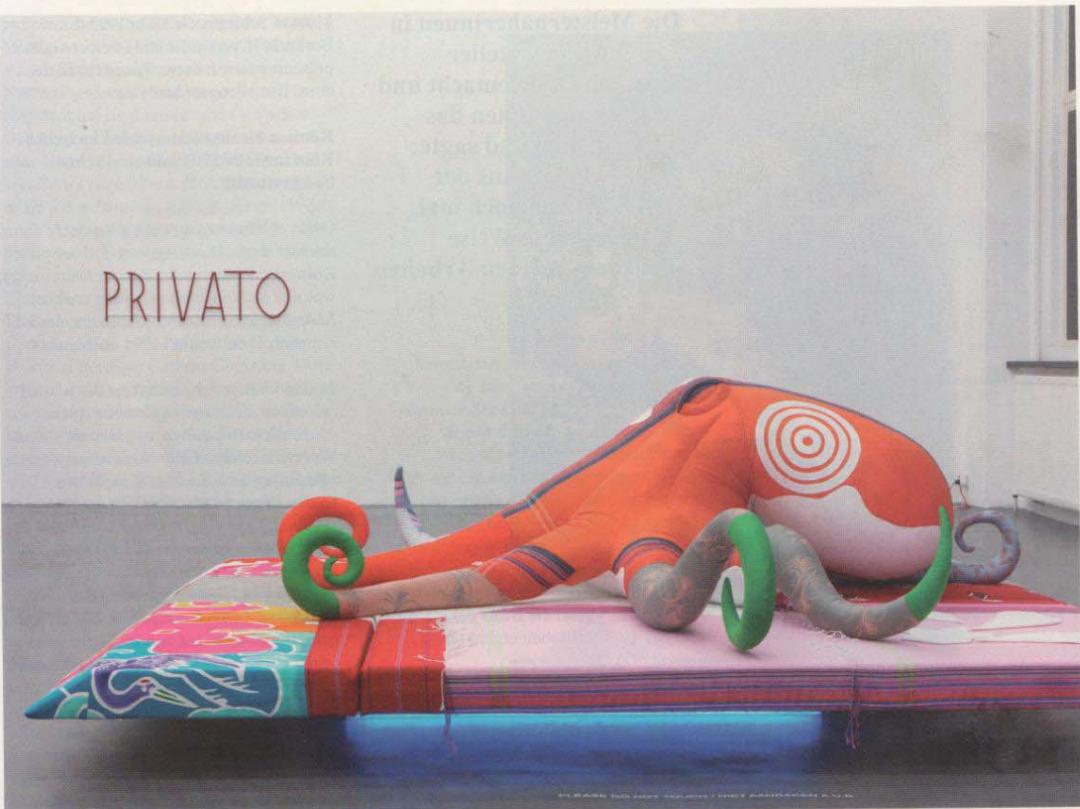
CvB Kapitalismus und Liebe! Wie immer bei Pollesch, das ist ja das Schöne.

Und um den Unterschied zwischen linken Kollektiven und Netzwerken.

CvB Genau, Fabian Hinrichs sagt zu der Gruppe von Akrobaten, die dauernd um ihn herumturnen: »Ich dachte, ihr seid ein linkes Kollektiv, aber ihr seid nur ein Netzwerk.« Am Schönsten fand ich aber, wie Hinrichs am Ende zum Publikum so etwas sagt wie: »Wir haben das Ganze nicht für euch gemacht, sondern für uns.«

In Ihrer *Wir sind viele*-Liste tauchen allerdings auch zwei Namen auf, mit denen Sie wohl kaum persönlich verschränkt sein könnten: Jacques Tati und George A. Romero. Warum?

CvB Tati taucht in dieser Liste auf, weil er eben Tati ist. An ihm interessiert mich, dass er sich mit seinem Film *Playtime* komplett ruiniert hat, obwohl er es gar nicht



Cosima von Bonin
Privato, 2010
Eisen, Farbe

Cosima von Bonin
Total Produce (Morality), 2010
Podest — verschiedene Stoffe, Füllmaterial, Holz, Leuchtstoffröhren
Krake — verschiedene Stoffe, Füllmaterial

nötig gehabt hätte. Tati war ein reicher Mann, und so perfektionistisch, dass schon die Anfangsszene von *Playtime*, in der die Häuserkulissen herumfahren, so oft gedreht werden musste, bis das Budget überzogen war. Statt aufzuhören, hat Tati den Film aber bis zum Ende durchgezogen und sein eigenes Vermögen reingesteckt. Er ist bitterarm gestorben. Da finde ich: Genau so muss man es machen. Komme was wolle, man muss es einfach durchziehen. Genauso Romero. Der hat immer alles beisammen gehalten und selbst gemacht: Drehbücher geschrieben, Regie geführt und den Film selbst geschnitten, und das alles nur zusammen mit einem engen Freund, seinem Produzenten. Romero ist bis heute nie an die Majors gegangen, er ist immer unabhängig geblieben und hat auch Pittsburgh nie verlassen. Wenn man sich in meiner Kölner Ausstellung

den Dokumentarfilm *Document of the Dead* anschaut, sieht man: Romero spielt immer Jojo in den Drehpausen und ist ein wahnsinnig höflicher Mensch. Toll. Tati und Romero, das sind Meister. Und jetzt nenne ich noch einen weiteren Meister: Moritz von Oswald.

Sie arbeiten seit etwa drei Jahren eng mit ihm zusammen.

CvB Moritz ist auch so einer, der von Anfang an alles beisammen gehalten hat, sei es bei Basic Channel oder Rhythm & Sound. Er und damals auch Mark Ernestus haben nie Vorschüsse angenommen, sind nie zu einem Major gegangen. Sie haben Interviews abgelehnt, aber nicht weil sie sich interessant machen wollten, wie viele andere. Ich habe keine Interviews gegeben, weil ich Angst davor hatte. Moritz aber hat

Interviews abgelehnt, weil es ihn einfach nicht interessiert hat, er wollte immer nur arbeiten. Da wurde im Labor geforscht, geforscht, geforscht. Ein Meister eben.

Wie wichtig ist Dub für Ihre eigene Kunstproduktion, also das Mixprinzip des jamaikanischen Dancehall-Sounds?

CvB Wie meinen Sie das?

In Ihren jüngeren Werken und Ausstellungen arbeiten Sie mit häufig mit Versions und Loops ...

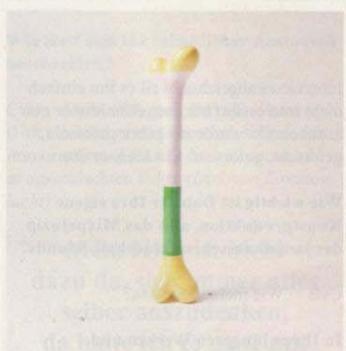
CvB Ich bin ein Fan von Loop- und Version-Musik, das war ich auch schon, bevor ich Moritz kennen gelernt habe. Mit meinen Loops fing es so an:



Cover des Albums *Live in New York*,
Moritz von Oswald Trio, 2010



Cover des Albums *Vertical Ascent*,
Moritz von Oswald Trio, 2009



Cover des Albums *Horizontal Structures*,
Moritz von Oswald Trio, 2011

Alle Cover — Courtesy Galerie Daniel Buchholz,
Köln / Berlin, und Honest Jon's, London

**Die Meisternäherinnen in
meinem Atelier
haben ein Bild gemacht und
ich nahm ihnen das
wieder weg und sagte:
Macht das aus der
Erinnerung noch mal.
Auf diese Weise
wurden aus meinen Arbeiten
Loops.**

Das hob die Stimmung im Atelier und machte den Näherinnen Spaß. Das Wort *Version* ist dann tatsächlich durch meine Zusammenarbeit mit Moritz dazugekommen – als ich anfing, in Ausstellungen mit Soundglocken zu arbeiten, in denen man Beats von Moritz hören kann. Manche Museen haben nicht so viele Stereoanlagen und Soundglocken, es gibt also – je nach Institutionsbudget – manche meiner Arbeiten mal mit, mal ohne Musik. Sobald die Beats dabei sind, wird der Titel der Arbeit ergänzt um *Version MVO*.

**Und wie wird bei Ihnen aus einem
ehemals bunten Stofftier eine *Ghost
Version*, also gewissermaßen ein weißer
Remix desselben Tiers?**

CvB Das ist eine Sache, die letztes Jahr im Pressetext zu meiner *Grandville*-Ausstellung hier in diesen Räumen so schön beschrieben stand, dass ich es selber gar nicht besser in Worte fassen könnte. Wie lautete es da doch gleich?

**Dort stand in etwa: Früher vampirisierte
Cosima von Bonin die anderen, jetzt
vampirisiert sie sich selbst.**

CvB Nein, tut mir leid, in dem Pressetext klang das viel schöner. (greift zu einem Blatt mit dem Pressetext) Ich zitiere: »Während er in Düsseldorf lebte und dort an seiner *Section Cinéma* arbeitete, bezeichnete Marcel Broodthaers sich selbst einmal als Vampir von Düsseldorf. Ebenso wie Broodthaers in seinem selbstreflexiven Spätwerk ist auch von Bonin vom Vampirismus gegenüber anderen schließlich zum Selbstvampirismus übergegangen.« Schöner formulieren könnte man das nicht! Und es geht sogar noch weiter: »Als Vampir ihrer selbst und Vampir von Köln agiert von Bonin innerhalb eines Autovampirismus-Loops, man könnte auch sagen innerhalb einer

Möbius-Schleife, die Köln 1993 mit Berlin 2011 verbindet und in einer Galerie präsentiert wird, deren Räume in Form eines Loops angeordnet sind.«

**Können Sie den Unterschied zwischen
Köln im Jahr 1993 und Berlin heute
beschreiben?**

CvB Nein – außer, dass ich es jetzt schöner finde. Das hat aber mit den Städten Köln oder Berlin nichts zu tun. Das einzige, was mir im Vergleich zu früher wirklich fehlt, und zwar immer mehr sogar, das ist Kippenberger. Der hat 1993 noch gelebt.

**In den letzten Jahren haben Sie häufig
mit einer Skulptur in Knochenform
gearbeitet. Haben wir es hier mit einem
Wortwitz zu tun? Ihr Nachname,
»Bonin«, steht im amerikanischen
Urban Slang ja für »Sex haben«**

CvB Nein, auf solche Wortspiele würde ich niemals kommen. Aber das ist gut. (zu *Dirk von Lowtzow*) Schreib das mal auf, das schlachten wir aus. Der Knochen ist so entstanden: Ich habe mit Moritz an seiner Albumtrilogie für das Label Honest Jon's gearbeitet, ich habe die Motive für die drei Cover geliefert. Auf der ersten Platte, *Vertical Ascent*, war meine Rakete zu sehen. Für das Cover des zweiten Albums, *Live in New York*, wollte Moritz das Nudelholz haben, *The Colour Wheel*. Für die dritte Platte, *Horizontal Structures*, dachte ich: Rakete ... Nudelholz ... Knochen.

**Wie finden Sie die Textilien, die Sie
für Ihre Stofftiere und Skulpturen
verwenden?**

CvB Ich habe jetzt schon seit ein paar Jahren striktes Einkaufsverbot, weil ich immer viel zuviel Stoff kaufe. Wenn ich einen Stoff sehe, der mir gefällt, denke ich immer: Ich brauche mindestens 17 Meter davon. Meine Näherinnen sagen immer: Zwei Meter hätten gereicht. Das kriege ich aber nicht in meinen Kopf rein, deswegen kaufe ich immer gleich den ganzen Ballen. Ich finde diese Stoffe meistens, wenn ich reise. Ich kaufe sie in Istanbul, Syros, Österreich, Neapel, oder in New York, wo es tolle Afrika-Läden gibt – in Afrika selbst war ich ja leider nie wieder.

**Sie meinen, seit Sie dort geboren und
aufgewachsen sind?**

CvB Richtig, ich bin in Kenia geboren und habe dort in den Sechzigern mit

meinen Eltern und Brüdern gelebt. Meine Mutter ist 1954 – im Alter von 24 Jahren – nach Südafrika gegangen, weil sie Nachkriegsdeutschland so doof fand. In Kapstadt hat sie dann für die Deutschen Ost-Afrika-Linien gearbeitet, und nach ein paar Jahren kam mit dem Schiff der Herr von Bonin angefahren. Drei Jahre lang hat er sie jeden Samstag gefragt: Heiratest du mich? Und sie hat immer gesagt: Ich sag's dir nächsten Samstag. Als sie dann endlich geheiratet hatten, sind sie zusammen aus Südafrika für die Deutschen Ost-Afrika-Linien nach Mombasa, Kenia, gegangen, dort stand eine fette Zementfabrik, die Bamburi Portland Cement Company. Dort arbeitete meine Mutter weiter als Chefsekretärin, und mein Vater hat eine Zementhandelslinie nach Saudi-Arabien mit ausgebaut. In dieser Zementfabrik sind meine Brüder und ich groß geworden, das war unser Spielplatz. Deswegen schreie ich heute noch vor Freude, wenn ich an einer Zementfabrik vorbeifahre. Aber eigentlich sprechen wir ja gerade über meine Stoffe – also: Bunte Stoffe interessieren mich inzwischen nicht mehr, deswegen werden meine Skulpturen immer häufiger weiß. Wenn jemand in Köln oder Berlin sich einen Mantel aus wirklich feinem bunten Zwirn schnidern lassen will, kann er den gern bei mir abholen kommen. Alles muss raus.

Ihre Ausstellung im Museum Ludwig wird Mitte Mai schließen. Was planen Sie als Nächstes?

CvB Jetzt mache ich erstmal Pause.

In den letzten anderthalb Jahren habe ich ja sehr viel gearbeitet, fast jeden Monat war irgendwo eine Eröffnung. Das hat zwar Spaß gemacht, und ich wollte mal wissen, wie es ist, wenn man so arbeitet wie meine Großkollegen. Aber jetzt reicht es.

Aber jetzt reicht es. Die nächste große Ausstellung wird erst in zwei Jahren sein, 2014 im MUMOK in Wien, bei der tollen Karola Kraus. Sie ist dort Direktorin. Ich freue mich sehr darauf. Ich werde das ganze Haus vollstellen, mehrere Stockwerke nur Cosima, Cosima, Cosima.



Cosima von Bonin als Mitzockerin beim Gesellschaftsspiel
*Du hast mir die Pfanne versaut,
du Spiegelst des Terrors*
von René Pollesch, 16. Dezember 2011,
Galerie Buchholz Berlin.
Foto — Mary Scherer / Stil in Berlin

*

Cosima von Bonin

Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut!
for Museum Ludwig's Sloth Section,
Loop #04 of the Lazy Susan Series,
a Rotating Exhibition 2010–2012

bis 13. Mai

Do. 01. März: Rückverzauberung & Night of the Living Dead 2,
Konzert von Wolfgang Voigt und Film von George A. Romero.
Do. 10. Mai, Finissage: Vortrag von Friedrich Wilhelm Heubach und Konzert von Phantom Ghost.
Museum Ludwig, Heinrich-Böll-Platz,
50667 Köln
www.museum-ludwig.de

*

Jutta Pohlmann und Dirk von Lowtzow

In the Tittery

bis 31. März, Galerie Cinzia Friedlaender,
Potsdamer Straße 105, 10785 Berlin
www.galeriefriedlaender.de

spex #337

Imaginäres Gespräch zwischen Cosima von Bonin und Daffy Duck

Im Begleitheft zur Ausstellung Cut! Cut! Cut! For Museum Ludwig's Sloth Section, Loop #
04 of the Lazy Susam Series, A Rotating Exhibition 2010-2012

DAFFY DUCK UND COSIMA VON BONIN IN ELEGANT VERRANNT 5

Das Salzkammergut. Wald. Krähen. Verlassene Gehöfte. Hundegebell. Eine Kirchturmglocke läutet aus der Ferne. Ein Kinderchor stimmt eine kleine Liturgie an, die zarten Stimmen verlieren sich im Rauschen des Windes. — Über den Baumwipfeln zieht ein Komet entlang und zerteilt den rosaroten Himmel mit seinem Schweif. Das Ende aller Zeiten ist gekommen. Die Erde ist entvölkert, die Bestien haben die Macht übernommen. In ekligen Brackwassern dümpeln vereinzelt Überreste einer vernichteten Zivilisation. Es glimmen, auf karstigem Boden, überstürzt verlassene, unheilige Feuer. — Daffy Duck, in Lumpen gehüllt, eine karierte Jagdmütze auf dem Kopf, im Gesicht Schmauchspuren, sitzt auf einem Hochsitz. Er fuchtelt wie besessen mit einer Taschenlampe herum, zu seiner Rechten liegt, geladen, seine Flinte.)

DAFFY DUCK (leise, mit brüchiger Stimme, zunächst zu sich selbst, dann ans Publikum gerichtet):
Wir sind die letzten unserer Art. Ich und Madame. Und ... ich werde sie töten.
(Er leuchtet mit der Taschenlampe ins Publikum.) — Ich und Madame. Wir sind die letzten, die noch übrig sind. Aber meine Pein ist noch nicht vorüber. Mein Auftrag ist noch nicht erfüllt. Dieses Interview hätte niemals stattfinden dürfen. Diese Treffen hätten niemals arrangiert werden dürfen. Ich sterbe jetzt, aber ich habe noch einiges zu sagen. Jahrelang habe ich geschwiegen. Ich lebte mein Leben, frei, wie ein großer schwarzer Vogel, doch mir nichts, dir nichts, kam mir immer wieder, gerade dann, wenn ich dachte, ich hätte meinen inneren Frieden gefunden, wenn ich dachte, jetzt endlich könnte ich in Ruhe kramen und meine Gebete sprechen, meine inbrünstigen Gebete, wenn ich dachte, nun endlich könnte ich ohne Infamie leben, immer just in

DEUTSCH

diesem Moment kam mir, wie ein Blitz in tiefschwarzer Nacht, just wenn ich auf meinem Balkon saß und ein bequemes Stück aus dem verbotenen Buch las, die alte Flunder in die Quere und lachte und lachte und lachte. Ein entsetzliches Lachen. Ein heiseres Lachen. Schmutzig, barbarisch und grausam. Doch dem werde ich nun Einhalt gebieten. Ich habe eine moralische Verpflichtung dazu, mag mir dieser Pesthauch von einem Ostwind noch so oft den Jagdhut vom Kopf blasen, mag er mir den Schnabel zerknautschen, mag er mir das Gefieder zerzausen und den Bürzel stutzen. Ich werde meine Mission erfüllen. Tod der Tyrannin von Bonin! (Er sackt in sich zusammen.)

(Es knackt im Unterholz.)

DAFFY DUCK: Was zum ...? Ist es soweit? Ich wage es kaum zu hoffen ...

(Durch das Dickicht bricht, sichtlich erschöpft, Cosima von Bonin. Hinter ihr trotzt ein Malaienbär. Sie setzt sich auf eine halb verfaulte Holzbank, setzt sich eine Lesebrille auf, greift mit einer Hand in ihre Hosentasche und fördert ein zerknülltes Stück Papier zu Tage. — Sie beginnt zu lesen. Der Malaienbär tollt derweil ausgelassen auf dem verbrannten Acker herum.)

COSIMA VON BONIN: Sitz, Ernst! Ich möchte in Ruhe die Speisekarte studieren.

DAFFY DUCK (reibt sich auf dem Hochsitz die Augen): So erfüllt sich nun mein Schicksal! Der Tag der Entscheidung ist gekommen. Also werde ich das Unvermeidliche tun. Wohlan! — Seit Jahrzehnten harre ich. Und harre und harre und harre. Ich bin immer ein vernünftiger Erpel gewesen. Ich habe keinen Sinn für Übernatürliche. Doch schon seit frühester Jugend, es mag im Priesterseminar gewesen sein oder in der Forstakademie, habe ich Bekanntschaft mit dem Unheimlichen gemacht. Ich weigerte mich zu glauben. Ich wendete mich stets ab. Doch dann sah ich diese Szene vor mir, ein Lächeln in der Dämmerung, ein Gobelín, der sich vor mir entfaltete, endlos geknüpft, ein ornamentales Tuch, warm und grau, eine einzige überdimensionale Jagdszene. Eine unweltliche Macht ergriff Besitz von mir und schleuderte mich jäh in den Abgrund zwischen den Sternen. In mir sangen Vögel in einer Sprache, die ich nie zuvor vernommen hatte, und Blüten knospten und die Bäume schlügen aus. Und ich wusste: Der Tag wird kommen, an dem ich die alte Flunder wiedersehe und dann: Gnade ihr Gott! (Er blickt ängstlich um sich, setzt die Jagdmütze ab und betrachtet sie lange, scheinbar in sich versunken; er wendet sich mit einer überraschenden Drehung ans Publikum und wispert) — Zuvor war ich jedoch, ich weiß nicht, ob ich es je erwähnt habe, als Schauspieler tätig. — Ja, sie haben richtig gehört. Ich tingelte. Heute glaube ich, ich muss eine triste Figur abgegeben haben, völlig schutzlos, mit meinem Koffer am einen und einer Anthologie meiner selbstverfassten Bühnenwerke am anderen Flügel. Aber damals hielt ich es für die Erfüllung meiner Träume. — So watschelte ich gutgläubig durch die Lande, ein Candide mit Schwimmflossen, und spielte meine Stücke. Meine Liebe galt (und gilt) dem Boulevardtheater. Und wirklich: Mein Publikum lag mir zu Füßen ... pardon ... zu Flossen. Es war nicht zahlreich, das kann man wirklich nicht behaupten, aber erleben. Und seine

DEUTSCH

Beteiligung an meinen Aufführungen war rege. Sicher, die Kritiker waren mir nicht wohlgesinnt, diese Aasgeier und Schmierfinken! Bäh! Pfui Spinne!
(Er schüttelt sein Gefieder.) — Ich erinnere mich bis heute, wie dreist sie über mich herfielen. Sie ließen keine gute Feder an meinem Spiel, geschweige denn an meinen selbstverfassten Bühnenwerken. — Sie haben mich ... vernichtet. Ja so kann man es ausdrücken ... vernichtet! (Zornesröte steigt in sein Gesicht.) Es führt immer alles unweigerlich zur Selbstbezichtigung! Mein ganzes Leben war eine einzige Selbstbezichtigung!

Ich kann mich gar nicht mehr an Zeiten erinnern, an denen ich mich nicht permanent selbst bezichtigt hätte. Permanente Selbstbezichtigung! Permanent! Perman...Ente! Ente! Ich bin eine Ente! (Völlig außer sich.) — Ente! Eine permanente Zeitungsente! Ende!!! Ende!!! Macht ein Ende!!!

COSIMA VON BONIN (sieht von ihrer Speisekarte auf, nimmt die Lesebrille ab und wendet sich an den Malaienbären): Was ist das für ein Krach? Hast Du etwas gehört, Ernst?

DAFFY DUCK (sichtlich verstört): Mein Name ist Daffy Duck! Mein Name ist Daffy Duck! Wir brauchen einen Ruck! Eine Produktion, die Lärm macht! Diskret, aber immer mit Gebimmel! Gebimmel! Bimmel! Bammel! Bim! Bam! (Er steigt vom Hochsitz.) Ich bringe nun mein Gedicht „Vom armen D.D.“ zu Gehör!
(Er rezitiert.)

Vom armen D.D.

Ich, Daffy Duck, bin aus quietschbunten Wäldern
Meine Mutter trug mich ins Salzkammergut hinein
Als ich in ihrem Bauch noch gammelte. Und die Kälte der Körper
Wird in mir bis zum Absterben sein.
In der Dom-Stadt bin ich daheim.
Versehen mit allem Sapperlot:
Mit Zeitsprung, Tabak und Branntwein
Neidisch und faul und zufrieden am End ...

COSIMA VON BONIN (reibt sich die Augen): Daffy! Der Erpel ist hier! Es ist nicht zu fassen! Muss ich mich nun, am Ende aller Zeiten, wieder mit Ihnen herumschlagen. So habe ich mir diese Apokalypse nicht vorgestellt. Man bucht eine ordentliche Apokalypse und was bekommt man? — Ein Federvieh, das Gedichte rezitiert. Ich werde mich sofort beim Concierge beschweren. Bei dieser Gelegenheit kann ich gleich noch ein Gurkensandwich bestellen! Wo hab ich denn die Durchwahlnummer? Kannst Du sie mir apportieren, Ernst? (Der Malaienbär sitzt und starrt.) — Nun ja ... nicht so wichtig. Die Malaienbären, einst treuster Freund des Menschen, sind auch nicht mehr, was sie einmal waren ...

DAFFY DUCK (legt das Gewehr an): Stirb, elende Flunder! (Das Gewehr explodiert, Daffy Duck, ohnehin schwarz, ist voll und ganz verkohlt.) — Ach du liebe Zeit!
Das ging nach hinten los ...

DEUTSCH

COSIMA VON BONIN: Nimm's nicht so schwer, Daffy. Die Toten laufen schon, warum sich noch bemühen. Einst waren dies hier blühende Landschaften. Doch nun regiert die Verwüstung. Einst wurden hier Orgien gefeiert und Festspiele aufgeführt. Nun regiert der Stumpfsinn. Sei eine gute Ente und setz Dich neben mich. Sieh, die Hängematte ist schon gespannt, und die Sandwiches werden pronto serviert. Ich mache einen Vorschlag für den Frieden: Häng Deine Soutane an den Nagel! Schmeiß Deine Flinte ins Korn! — Das richtige Denken ist wichtiger als das Denken der Wahrheit. Meine Kisten sind gepackt (in eine muss ich leider den Malaienbären stecken), meine Wände sind gestrichen, der Gärtner war da und die Meisenaufzuchtstation habe ich angerufen. Was sonst gibt's zu tun. Nix. Das ist das Ende. Priester, Oberlehrer, Ehrgeizlinge: Ihr könnt jetzt nach Hause gehen. Es regiert ab jetzt die Bauersfrau.

DAFFY DUCK (sichtlich gerührt): Madame, ich weiß gar nicht was ich sagen soll. Ich ... darf wirklich Ihr Ex-Freund sein? Verehrte Flunder ... was kann ich für Sie tun?

COSIMA VON BONIN: Halt den Schnabel.

FIN

DEUTSCH

Nachruf für Martin Kippenberger von Cosima von Bonin und Michael Krebber

Eine dicke Spinne

von Cosima von Bonin und Michael Krebber

Martin Kippenberger (1953-1997) - zwei Nachrufe



Als man Kippenberger kennenlernte und auch später, war er immer mal plötzlich verschwunden, und als er wieder auftauchte, fragte man sich, wo er denn wohl gewesen war. Manchmal bekam man eine Postkarte aus Amerika oder aus Pearl Harbor. Die Postkarte aus Pearl Harbor gibt es noch, aber seitdem Albert Gabriel Briefmarken sammelt, fehlt die Ecke oben rechts mit der Briefmarke. Mit persönlichen Grüßen kamen dann immer häufiger auch offizielle Einladungen zu Ausstellungen und Auftritten. Dann gab es immer wieder diese komischen Brüche, wo er verschwunden war, wie zum Beispiel nach Paris als Dichter (was hat er da eigentlich gemacht?).

Davor hatte er in Berlin die Toiletten in den Lokalen mit dickem Filzstift und verstellter Schrift vollgeschrieben mit »Kippenberger raus aus Berlin« und dies dann noch zerkratzt, weil er sich über die Sprüche so fürchterlich geärgert hat. Ich saß einmal mit Albert Oehlen in einer Nachmittagsvorführung von »Gibbi West

Germany« und wir fanden das beide blöd. Später mal fanden wir Kippenbergs Auftritt in dem Film doch ganz gut. Eine ganze Weile war es unklar, ob das ein Künstler war, mit dem man zusammen arbeiten konnte, oder ob man sich eben gegen ihn stellen sollte und ihn ignorieren müßte oder irgend so was. Bis man sich einmal entschied: das ist ein Guter.

Die Geschichten, die einen mißtrauisch machten, waren solche Angeber- und Großkotzgeschichten, Rolex rumschmeißen. Das ist eben die Geschichte gewesen, ob das ein Sprücheklopfer war, schnell was machen und verschwinden. Was dazu kam, von der bildnerischen Seite, was man da sehen wollte, da gab es ja nur das Bild mit dem Witz »Schatz, hier ist mein Superfrühstück«. Das hielt ja dann ein Jahr und danach kamen die Bilder, die der Plakatmaler gemalt hat. Das war auch sowas, was einen verwirrte. Heute wäre das ja normal. Die Gemeinsamkeiten, die dann entdeckt wurden, die kamen erst später, und nicht nur Albert und Markus Oehlen, Büttner und Herold haben sich umorientiert, sondern ja auch Kippenberger.

In Zusammenarbeit entstanden dann Ausstellungen und Kataloge wie die Haferflockensachen (»Capri bei Nacht«, »Orgonkiste bei Nacht«, das Buch »Was könnt Ihr dafür?«, etc.), der Katalog, der einen zum Arzt schickt, »Schwerter zu Zapfhähnen«, der »Geoma«-Plan mit Georg Herold und Albert Oehlens und Kippenbergers Reise nach Rio, aber auch der »Chef der 2. Liga« (von Köln) mit Dokoupil als dem Chef der 1. Liga und »Die Revolution muß verschoben werden — Die Künstler fühlen sich heute schwach« mit Walter Dahn. Das alles fand in den blöden 80er Jahren statt (mit dem Buch »Hunger nach Bildern« und Ausstellungen wie »Die 80er gehören uns« und »Sechs Richtiges«).

Mit »Peter« entwickelte er sich zum Einzelkämpfer. Zu dieser Ausstellung möchte ich nicht gerne etwas erklären, denn das kann ich nicht. Das ist gemacht worden von Diedrich Diederichsen in seinem phantastischen Vorwort im »Peter«-Katalog, die ganze Fehlgeschichte, die dabei entstanden ist. Das hat Kippenberger auch gut gefallen und zwar richtig gut gefallen, er hat sich das ja aber auch wie einen zusätzlichen Orden noch angesteckt und auch damit das gemacht, was er eh immer gemacht hat.



Er war eine dicke Spinne, die sich die Dinge, die links und rechts vorbeigeflogen sind, geschnappt hat und noch ein paar mal umgestülppt und damit von dem einen Zimmer in ein anderes gegangen ist, um das da zu verbraten und so hin und her und kreuz und quer. Immer mit neuen Verdauungsgängen und anschließend neuen Geschichten. Das sollte jeder mal versuchen.

Ein bißchen Schmu muß sein: Die »Peter«-Ausstellung und der Katalog haben Kippenberger selber richtig überrascht. Wenn keine Stichworte da waren, hat er sich selber welche ausgedacht. Die Zeiten, in denen er weg war, nutzte er (also), um seine Kreise auszuweiten und mit neuen Kräften und Überraschungen zurückzukehren.



Nach »Peter« waren eine weiterer Höhepunkt die Möbel für Einstellungsgespräche, jeweils ein Tisch und zwei Stühle. Da waren immer besonders komische Dinger an irgendeinen komischen Tisch gerückt worden und eine Nummer drauf gestellt; die Bastelei war weggefallen und davon gab es packenweise großformatige Ektachrome, die wurden gezeigt und herumgereicht. Bei einer sich auflösenden

Geburtstagsfeiergesellschaft wurden sie an allen Tischen gegen das morgendliche Licht gehalten. Ein schönes Schauspiel.

Einmal hatte sich Martin Kippenberger vorgenommen, immer bei der Kölner Buchhandlung Bittner Bücher zu kaufen und damit am Café Broadway vorbei nach Hause zu gehen, damit die dort Sitzenden über ihn denken sollten: Da geht sie wieder, die Leseratte. Einmal wollte er eine Reihe von Bildern in den Proportionen des französischen Formats malen. Versehentlich kaufte er 160 x 133 cm.

Wenn ein Künstler stirbt, ändert sich alles, weil der Künstler jetzt nichts mehr ändern kann. Das ist zwar bekannt, aber bei Kippenberger so auffällig, weil so viel da ist (wie zum Bei-spiel Gründung eines Museums für Moderne Kunst auf Syros, einer griechischen Insel, ein weltweites U-Bahnnetz, Gründung eines Kunstvereins in Kassel und nicht zuletzt die Ausstellungen im Mamco in Genf und im Museum Abteiberg in Mönchengladbach), und so viele Leute damit zu tun hatten. Bei dem Fenster, das die Buchhandlung Walther König mit allen Kippenberg-Büchern und -Publikationen eingerichtet hat, ist es so, daß sogar Leute, die damit nichts zu tun hatten, auf einen Schlag wissen müssen, was da einer geleistet hat. Und wir stehen gerne davor und prüfen, welche fehlen und welche wir nicht haben.

Michael Krebber und Cosima von Bonin

Erschienen in: Spex Nr. 5, Mai 1997.

Songtexte Tocotronic

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein

Album: Digital ist besser (1995) Label: Lado

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (2x)

Ich möchte mich auf Euch verlassen können (2x)

Jede unserer Handbewegungen

Hat einen besonderen Sinn

Weil wir eine Bewegung sind

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (2x)

Ich möchte mich auf Euch verlassen können

Lärmend mit Euch Durch die Straßen rennen

Jede unserer Handbewegungen...

Jetzt müssen wir wieder in den Übungsraum (2x)

Oh Mann ich hab überhaupt keinen Bock

Oh Mann ich hab schon was Besseres vor

Und deshalb sage ich zu Dir

Darauf scheißen wir

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (2x)

Ich möchte mich auf Euch verlassen können (2x)

Jede unserer Handbewegungen...

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein

Text: Dirk von Lowtzow

Freiburg

Album: Digital ist besser (1995) Label: Lado

Ich weiß nicht wieso ich Euch so hasse
Fahrradfahrer dieser Stadt
Ich bin alleine und ich weiß es
Und ich find es sogar cool
Und Ihr demonstriert Verbrüderung

Ich weiß nicht wieso ich Euch so hasse
Backgammon-Spieler dieser Stadt
Ich bin alleine und ich weiß es
Und ich find es sogar cool
Und Ihr demonstriert Verbrüderung

Ich weiß nicht wieso ich Euch so hasse
Tanztheater dieser Stadt
Ich bin alleine und ich weiß es
Und ich find es sogar cool
Und Ihr demonstriert Verbrüderung

Ich bin alleine und ich weiß es
Und ich find es sogar cool
Und Ihr demonstriert Verbrüderung

Text: Dirk von Lowtzow

Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit

Album: Digital ist besser (1995), Label: Lado

Geh' doch mal zum Bahnhof
In der sogenannten Frühlingszeit
Sag' Hallo zu einem Fremden
Der einem Zug entsteigt

Lad' ihn ein zur Cola
Am Imbiss gegenüber
Vielleicht hat er Probleme und
Möchte reden drüber

Wahrscheinlich hat er gar keine Zeit
Die Idee ist gut doch die Welt noch nicht bereit

Fahr doch mit dem Fahrrad in ein anderes Stadtgebiet
Sag Hallo zu einem Mädchen
Das dich erst mal übersieht

Lade sie zum Eis ein
Stracciatella oder Nuss
Vielleicht bedrückt sie was
Über das sie reden muss

Wahrscheinlich...

Gestern um halb drei
Habe ich noch ein Lied gemacht
Und ich rufe eine Freundin an
Mitten in der Nacht

Und ich singe es ihr durchs Telefon

Und es sagt Ich liebe Dich
Kurz bevor ich auflege
Schäme ich mich

Wahrscheinlich...

Text: Dirk von Lowtzow

Michael Ende, du hast mein Leben zerstört

Album: Nach der verlorenen Zeit (1995) Label: Lado

Ein Lied mehr zur Lage der Nation

Und zur Degeneration meiner Generation

Zur Unentschlossenheit der Jugend

Zur Verdrossenheit der Tugend

Zu meiner aussichtslosen Lage

Und zur Klärung der Schuldfrage

Und darum klag' ich an

Michael Ende nur du bist schuld daran

Dass aus uns nichts werden kann

Du hast uns mit deinen Tricks

Aus der Gesellschaft ausgeixt

Mit den Eltern aller Schichten

Willst du uns vernichten

Michael Ende du hast mein Leben zerstört (4x)

Text: Dirk von Lowtzow

Die Welt kann mich nicht mehr verstehen

Album: Wir kommen um uns zu beschweren (1996), Label: Lado, Motor

Ich weiß nicht wie konnte das geschehen
Die Welt kann mich nicht mehr verstehen
Ich bin heute Morgen aufgewacht
Und es war noch mitten in der Nacht

Und ich weiß nicht genau ob es so etwas gibt
Und ob es an der Zeitumstellung liegt

Ich weiß nicht wie konnte das geschehen
Die Welt kann mich nicht mehr verstehen
Ich möchte alle meine Freunde sehen
Ich bin erst wach wenn sie schon schlafen gehen

Und ich weiß nicht...

Text: Dirk von Lowtzow

Wir kommen um uns zu beschweren

Album: Wir kommen um uns zu beschweren (1996) Label: Lado, Motor

Wir kommen um uns zu beschweren (2x)

Manche Leute melden sich
Am Telefon oft unfreundlich
Sie wollen nämlich dass wir hören
Wie sehr wir sie gerade stören
Sie sind das Salz in unserer Wunde
Daran gehen wir zugrunde

So jung kommen wir nicht mehr zusammen
So jung kommen wir nicht mehr zusammen
So jung werden wir uns nicht mehr sehen
Und ich find es zwar schön doch ich weiß nicht genau
Werden wir uns verstehen

So jung...

Text: Dirk von Lowtzow

Let there be Rock

Album: K.O.O.K. (1999), Label: Lado

Wir haben gehalten
In der langweiligsten Landschaft der Welt
Wir haben uns unterhalten
Und festgestellt dass es uns hier gefällt

Die Ausbeutung des Menschen
Erreicht eine neue Qualität
Und wie man allerorten hört
Wird die Gartenbaukunst hier noch gerne gepflegt

Ich höre dich sagen
Mehr leise als laut
"Das haben sich die Jugendlichen
Selbst aufgebaut"

Let there be Rock (3x)

Und alles was wir hassen
Seit dem ersten Tag
Wird uns niemals verlassen
Weil man es eigentlich ja mag

Ich höre dich sagen
Mehr leise als laut
"Das haben sich die Jugendlichen
Selbst aufgebaut"

Let there be Rock (3x)

Let there be Rock (3x)

Let there be Rock (4x)

Herrgott noch mal
Nur noch eine Stunde
Nur noch einen Tag

Let there be Rock

Verflixt noch mal

Let there be Rock (2x)

Text: Dirk von Lowtzow

Die Grenzen des guten Geschmacks Teil II

Album: K.O.O.K (1999), Label: Lado

Was diese Grenzen anbelangt

So ist bekannt ja anerkannt

Dass sie meistens fließend sind

Das sagtest Du trinkend

Ich war in Gedanken fort

Dies schien ein nahezu perfekter Ort

Für derlei Plauderei zu sein

Mir fiel nichts besseres ein

Allein ich war nicht sicher

Würden wir verweilen

Unsere Worte werden leiser

Sie verschwinden in der weise

Einer Zeichnung hier im Sand

Es gibt kein Leben ohne Schande

Jetzt wo fremde Schiffe stranden

Ist erst recht nichts überstanden

Wie man vielleicht bemerken kann

Ich schweife ab so dann und wann

Passiert dergleichen in der letzten Zeit

Ich bin ein wenig überreizt

So geht es wenn man keine Grenzen setzen kann

Doch was diese Grenzen anbelangt

So ist bekannt ja anerkannt

Dass sie meistens fließend sind

Das sagtest Du ein Sprite trinkend

Ich war in Gedanken fort

Dies schien ein nahezu perfekter Ort

Für derlei Plauderei zu sein
Mir fiel nichts besseres ein
Allein ich war nicht sicher
Würden wir verweilen

Text: Dirk von Lowtzow

Schatten werfen keine Schatten

Album: Tocotronic (2002) Label: Lado

Schatten werfen keine Schatten
Deine Worte waren mir lange im Gedächtnis
Manchmal war es lästig
Wenn wir beide eng umschlungen
Mit an Starrsinn grenzender Beharrlichkeit
Zeitgleich in die Mitte eines Zwischenreichs
Uns ziehen ließen
Blumen sprießen an den Rändern dieses Pfades
Der verschlungen und nicht gerade
In die Tiefe dessen führte
Was wir beide noch nicht kannten
Aber instinktiv verstanden

Denn wir wissen ganz bestimmt
Dass wir beide Schatten sind

Diese werfen diese nicht
Man kann sich selber nicht erlangen
Der Grund vor uns war schwarz vor Augen
Wir verlangen eine Wiederholung dessen
Gegen das Vergessen
Was wir waren noch vor Jahren

Denn wir wissen ganz bestimmt
Dass wir beide Schatten sind

Manchmal wenn wir liegen
In einem Zustand des Erwachens
Zwischen Nacht und Tag
Dann müssen wir fast lachen

Über den Umkreis dieser unheimlichen Sachen
Über die Blitze der Erinnerung
Die wie um uns zu dem zu machen
Was wir heute sind uns so umfahren
So wie diese hellen Strahlen

Denn wir wissen ganz bestimmt
Dass wir beide Schatten sind

Text: Dirk von Lowtzow

Pure Vernunft darf niemals siegen

Album: Pure Vernunft darf niemals siegen (2005) Label: Lado

Pure Vernunft darf niemals siegen
Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die uns durchs Universum leiten
Und uns das Fest der Welt bereiten
Die das Delirium erzwingen
Und uns in schönsten Schlummer singen
Die uns vor stumpfer Wahrheit warnen
Und tiefer Qualen sich erbarmen
Die uns in Bambuskörben wiegen
Pure Vernunft darf niemals siegen

Lalalalalalalalalalalalalalala

Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die uns den Schatz des Wahnsinns zeigen
Und sich danach vor uns verbeugen
Und die zu Königen uns krönen
Nur um uns heimlich zu verhöhnen
Und die uns in die Ohren zischen
Und über unsere Augen wischen
Die die, die uns helfen wollen bekriegen
Pure Vernunft darf niemals siegen

Lalalalalalalalalalalalalalala

Pure Vernunft darf niemals siegen
Wir brauchen dringend neue Lügen
Die unsere Schönheit uns erhalten

Uns aber tief im Inneren spalten
Viel mehr noch, die uns fragmentieren
Und danach zärtlich uns berühren
Und uns hinein ins Dunkel führen
Die sich unserem Willen fügen
Und uns wie weiche Zäune biegen
Pure Vernunft darf niemals siegen

Lalalalalalalalalalalalalalalala

Wir sind so leicht, dass wir fliegen
Wir sind so leicht, dass wir fliegen
Wir sind so leicht, dass wir fliegen
Wir sind so leicht, dass wir fliegen

Text: Dirk von Lowtzow

Aber hier leben, Nein Danke

Album: Pure Vernunft darf niemals siegen (2005), Label: Lado

Ich mag's wenn sich die Wut entfacht
Und ich mag Deine Zaubermacht
Ich mag die Tiere nachts im Wald
Wenn sie flüstern, dass es schallt
Ich mag den Weg, ich mag das Ziel
Den Exzess, das Selbstexil
Ich mag erschaudern und nicht zu knapp
Ich gebe jedem etwas ab

All das mag ich
All das mag ich

Aber hier leben, Nein Danke

Ich mag die Wolken und den Wind
Ich mag das Licht, das Du mir bringst
Wenn Du Dich um mich bemühst
Wenn der Wahnsinn flammend grüßt
Wenn die Träume Funken sprühen
Wenn die weißen Blumen blühen
Ich mag die Engel, kurz vor dem Fall
Diamanten aus dem All

All das mag ich
All das mag ich

Aber hier leben, Nein Danke

Ich mag die Spiegelung der Luft
Und wenn die Sehnsucht nie verpufft

Den Glanz des Lebens in einem Tag
Ich mag den Zweifel, der an mir nagt
Wenn meine Angst mich schnell verlässt
Ich mag den Tanz, das Idiotenfest
Wenn wir irren, nachts im Kreis
Eine Bewegung gegen den Fleiß

All das mag ich
All das mag ich

Aber hier leben, Nein Danke
Aber hier leben, Nein Danke
Aber hier leben, Nein Danke
Aber hier leben, Nein Danke

Text: Dirk von Lowtzow

Kapitulation

Album: Kapitulation (2007), Label: Vertigo, Buback

Und wenn du kurz davor bist
Kurz vor dem Fall
Und wenn du denkst
Fuck it all
Und wenn du nicht weißt
Wie soll es weitergehen

Kapitulation (4x)

Und wenn du denkst
Alles ist zum speien
Und so wie du jetzt bist
Willst du überhaupt nicht sein
Wenn du dir sicher bist
Niemand kann dich je verstehen

Kapitulation (4x)

Und wenn du traurig bist
Und einsam und allein
Wenn die Welt in Schlaf versunken ist
Du wirst es nie bereuen
Wenn du denkst: Fuck it all
Wie soll es weitergehen

Kapitulation (4x)

Die Vögel im Baum
Sie kapitulieren
Die Füchse im Bau

Sie kapitulieren
Die Wölfe im Gehege
Sie kapitulieren
Die Stars in der Manege
Sie kapitulieren
Alle die die Liebe suchen
Sie müssen kapitulieren
Alle die die Liebe finden
Sie müssen kapitulieren
Alle die disziplinieren
Sie müssen kapitulieren
Alle die uns kontrollieren
Sie müssen kapitulieren
Alle die uns deprimieren
Sie müssen kapitulieren
Lasst uns an alle appellieren
Wir müssen kapitulieren

Text: Dirk von Lowtzow

Im Zweifel für den Zweifel

Album: Schall und Wahn (2010), Label: Vertigo

Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn
Im Zweifel fürs Zerreißen
der eigenen Uniform

Im Zweifel für den Zweifel
Und für die Pubertät
Im Zweifel gegen Zweisamkeit
Und Normativität

Im Zweifel für den Zweifel
Und gegen allen Zwang
Im Zweifel für den Teufel
Und den zügellosen Drang

Im Zweifel für die Bitterkeit
Und meine heißen Tränen
Bleiern wird mir meine Zeit
Und doch muss ich erwähnen

Im Zweifel für Ziellosigkeit
Ihr Menschen, hört mich rufen
Im Zweifel für Zerwürfnisse
Und für die Zwischenstufen

Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn
Im Zweifel fürs Zerreißen
der eigenen Uniform

Im Zweifel für Verzärtelung
Und für meinen Knacks
Für die äußerste Zerbrechlichkeit
Für einen Willen wie aus Wachs

Im Zweifel für die Zwitterwesen
Aus weit entfernten Sphären
Im Zweifel fürs Erzittern
Beim Anblick der Chimären

Im Zweifel für die Bitterkeit
Und meine heißen Tränen
Bleiern wird mir meine Zeit
Mir bleibt noch zu erwähnen

Im Zweifel für Ziellosigkeit
Ihr Menschen hört mich rufen
Im Zweifel für Zerwürfnisse
Und für die Zwischenstufen

Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn
Im Zweifel fürs Zerreißen
der eigenen Uniform

Im Zweifel für den Zweifel
Und die Unfassbarkeit
Für die innere Zerknirschung
Wenn man die Zähne zeigt

Im Zweifel fürs Zusammenklappen
Vor gesandtem Saal
Mein Leben wird Zerrüttung
Meine Existenz Skandal

Im Zweifel für die Bitterkeit
Und meine heißen Tränen
Bleiern wird mir meine Zeit
Und doch muss ich erwähnen

Im Zweifel für Ziellosigkeit
Ihr Menschen, hört mich rufen
Im Zweifel für Zerwürfnisse
Und für die Zwischenstufen

Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn
Im Zweifel fürs Zerreißen
der eigenen Uniform

Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn
Im Zweifel für den Zweifel
Das Zaudern und den Zorn

Text: Dirk von Lowtzow

Abstract deutsch

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die künstlerische Praxis Cosima von Bonins, unter besonderer Berücksichtigung der Strategie der Aneignung, in den Werken der Künstlerin untersucht. Die Offenlegung unterschiedlicher Methoden der Aneignung, die Cosima von Bonin anwendet, um sich künstlerisch auszudrücken, ermöglicht eine Betrachtung ihrer Arbeitsweise ausgehend von der Entwicklung der *Appropriation Art*. Diese Kunstrichtung prägte den Aneignungsbegriff für die Kunst nachhaltig.

Die Arbeit untersucht die verschiedenen Referenzen, derer sich Cosima von Bonin bedient, um diese in ihren Werken in einen neuen Kontext zu stellen. Dabei kann es sich um konkrete Objekte handeln, aber auch um Anspielungen auf bestimmte Künstler, Orte, Ideen oder künstlerische Bewegungen.

Die genutzten Aneignungsstrategien sind wiederum von Motiven und Verweisen durchzogen, deren Interpretation vorgenommen wird. Schwerpunktmäßig werden in der vorliegenden Arbeit zum Einen die verwendete Motivik im künstlerischen Werk Cosima von Bonins, zum Anderen das von ihr verwendete Material Textil und seine Verbindung zur Mode untersucht. Zwei wesentliche Aspekte, die das Werk und seine künstlerische Strategie charakterisieren, sind sowohl seine Verbindungen zur Sprache und Literatur, als auch die zur Musik. Sie lässt akustische Räume entstehen, mit denen von Bonin ihre Ausdrucksmöglichkeiten erweitert, aber auch gleichzeitig die Möglichkeit schafft befreundete Künstler*innen mit einzubeziehen. Durch die häufig sehr persönlichen Verbindungen zu anderen Kunstproduzent*innen und ihren Werken ergibt sich der Begriff des *Netzwerks*, indem Cosima von Bonin agiert.

Die Verwendung der untersuchten Strategien der Künstlerin in ihren neusten Arbeiten wird abschließend anhand einer Analyse der Ausstellung *The Fatigue Empire* (2010) dokumentiert.

Es entwickelt sich ein Diskurs zwischen formaler Herangehensweise und Inhalt, indem einerseits die Verortung der Künstlerin und ihres textilen Materials innerhalb der Appropriation Art vorgenommen wird, und andererseits ein Interpretationsansatz im Bezug auf wiederkehrende Motive entsteht.

Abstract english

This thesis analyses the artistic practice of Cosima von Bonin, giving particular consideration to the strategy of appropriation in her works. The revelation of different methods of appropriation, which Cosima von Bonin applies to her artistic expression, allows a perspective on her working method based on the development of *Appropriation Art*. The term ,appropriation' was sustainably influenced by this genre.

The thesis also examines different references, which Cosima von Bonin uses in her works in order to recontextualise them. This refers to particular objects and links to different artists as well as to places, ideas and whole art movements.

The applied strategies of appropriation are infused by motives and references, which will be subject for interpretation within this thesis. On the one hand the focus of this thesis lies on motifs, which Cosima von Bonin uses in her works, on the other hand her preferred working material, textile, and its connection to fashion is studied.

Two essential aspects of her artistic strategy are the connections to language and literature, as well as to music. Acoustic spaces are created, that help von Bonin expand her forms of expression and at the same time possess the potential to involve her artist friends. By means of these interpersonal connections to other artists and their works, the term *network* is developed, in which Cosima von Bonin performs. The application of the discussed strategies of her recent works will eventually be documented by an analysis of the exhibition *The Fatigue Empire* (2010).

A discourse between formal concept and content is mentioned that discusses the positioning of the artist and her textile material in the field of Appropriation Art, whilst an interpretative approach is undertaken, which draws upon the repetition of motifs.

Lebenslauf

NAME:	Lisa Burgdorf
GEBURTSDATUM:	23. Mai 1985
GEBURTSORT:	Braunschweig
KONTAKT:	lisa.burgdorf@gmx.net
STAATSANGEHÖRIGKEIT:	deutsch
GESCHLECHT:	weiblich
FAMILIENSTAND:	ledig
SPRACHEN:	Deutsch (Muttersprache), Englisch (in Wort und Schrift), Französisch (in Wort und Schrift)
SCHULBILDUNG:	1991 - 1993 Grundschule Timmerlah Braunschweig 1993 - 1995 Grundschule am Geitelplatz Wolfenbüttel 1995 - 1997 Orientierungsstufe Wallstr. Wolfenbüttel 1997 - 2004 Gymnasium Große Schule Wolfenbüttel Abschluss: Abitur
STUDIUM:	seit März 2005 Diplomstudium Kunstgeschichte Universität Wien 2009 ergänzende Kurse am Institut für Kunstgeschichte Universität für angewandte Kunst Wien Februar 2010 - August 2010 Erasmusaufenthalt Universität Lausanne, Schweiz
PRAKTIKA:	2004 - 2005 Agentur Procast Hamburg 2009 - 2010 Im Kinsky Kunstauktionen GmbH Wien