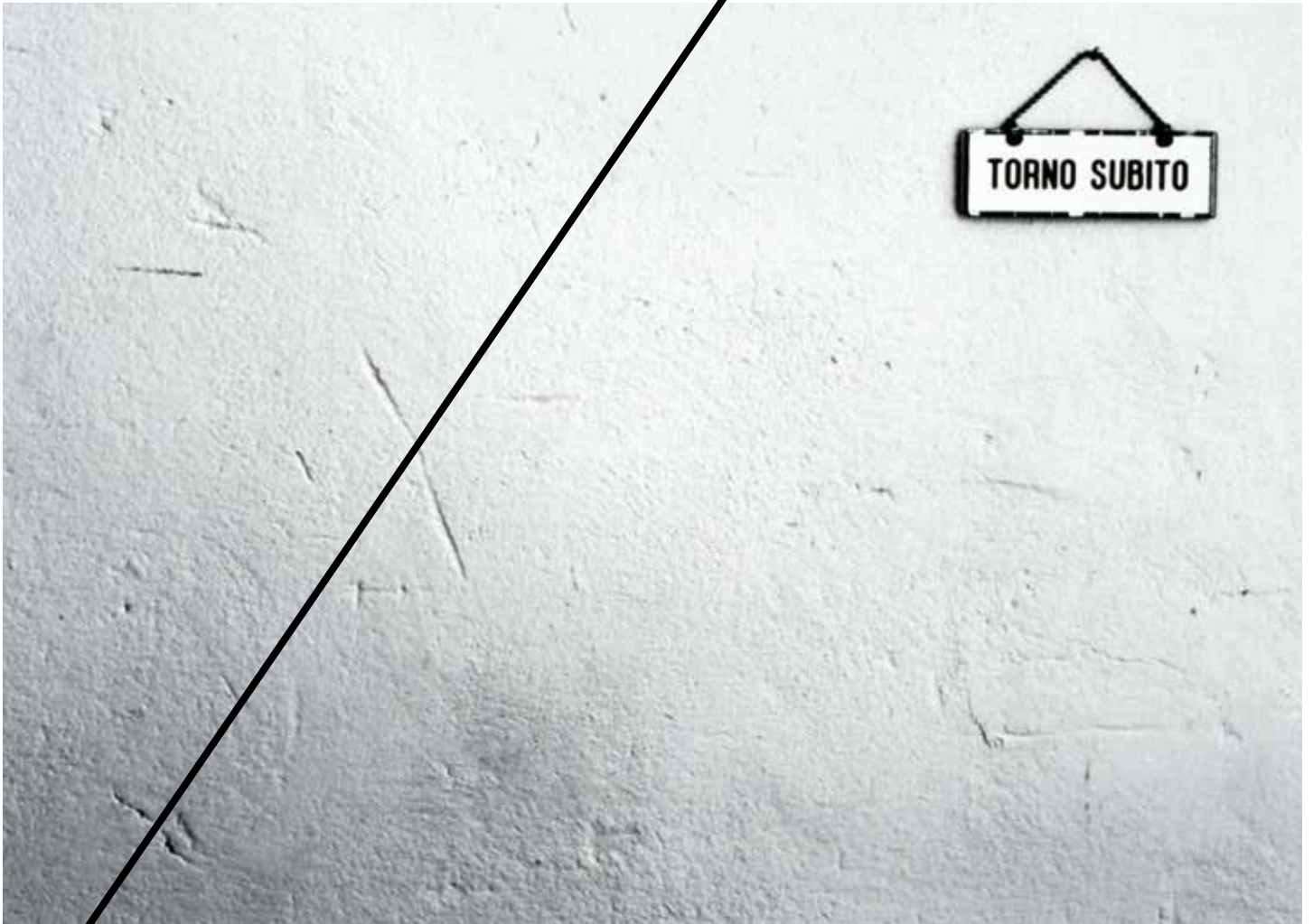


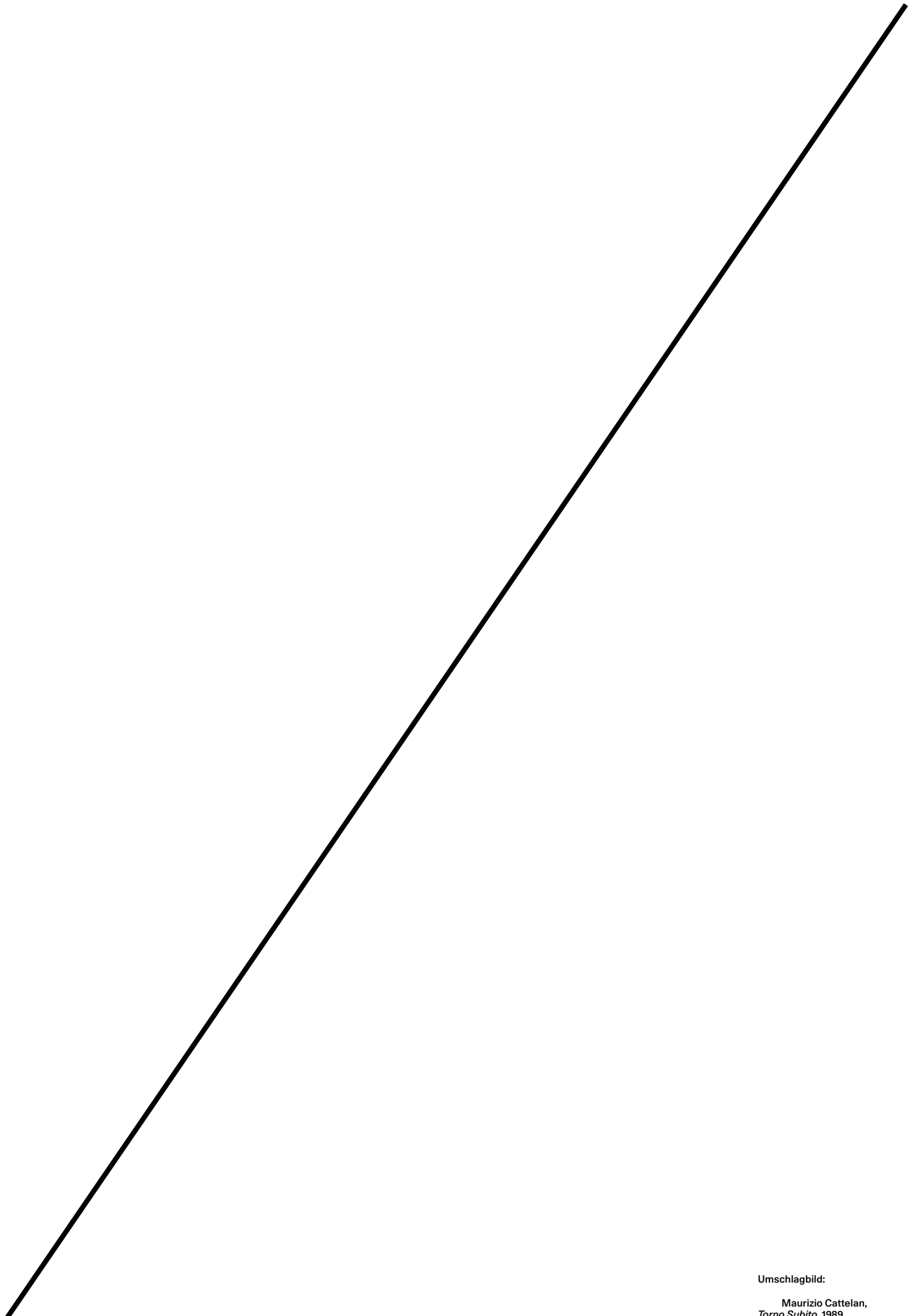
# Eine Retrospektive von geschlossenen Ausstellungen

Ausstellungsführer

-

Anti-Museum





Umschlagbild:

Maurizio Cattelan,  
*Torno Subito*, 1989

# **Inhaltsverzeichnis**

## **1. Ausstellung**

**Retrospektive von geschlossenen  
Ausstellungen**

**Fünf Fragen an den Kurator**

**Die KünstlerInnen melden sich zu Wort**

## **2. Anti-Museum**

**Das Verschulden des Museums  
In Freiburg**

**Anti-Design und Anti-Architektur**

**Musikalische Zerstörungen**

**Häufig gestellte Fragen**

**„Für Diebe gibt es Gefängnisse,  
für die Künstler gibt es Museen“**

Jean Tinguely

# 1. Ausstellung



Bild:

Hi Red Center, Naiqua  
Gallery, Tokyo, 1964



# Eine Retrospektive von geschlossenen Ausstellungen

Vom 6. August bis zum 19. November 2016 zeigt die Kunsthalle Fri Art eine radikale Retrospektive: 11 verschiedene Künstlerinnen und Künstler veranlassen nacheinander die Schliessung der Ausstellungsräume. Am 19. November feiert die Kunsthalle mit einem Fest in seinen wiedereröffneten Räumlichkeiten die Veröffentlichung einer mehr als 600 Seiten starken, bedeutenden Anthologie des Anti-Museums.

Mit den KünstlerInnen: Robert Barry, Daniel Buren, Graciela Carnevale, Maurizio Cattelan, Lefevre Jean Claude, Maria Eichhorn, Svetlana Heger & Plamen Dejanov, Hi Red Center, Santiago Sierra, Rirkrit Tiravanija, Matsuzawa Yutaka

Eine Ausstellung von: Mathieu Copeland

Bild:

Erinnerungsfoto:  
Daniel Buren und Guido Le  
Nocci vor der Apollinaire  
Galerie, Mailand, Oktober  
1968.

---

**Wenn ich in die  
Kunsthalle Fri Art  
gehe, und es kaum  
etwas zu sehen  
gibt, ist es, als ob  
es wirklich nichts  
zu sehen gibt?**

---



# Die Retrospektive

Vom 6. August bis 19. November bilden 11 einander fast in wöchentlichem Rhythmus ablösende Ausstellungen, die alle auf einer anderen Methode zur Schliessung des Ausstellungsraums beruhen, *Eine Retrospektive geschlossener Ausstellungen*. Seit Beginn der 1960er Jahre haben Kunstschaaffende radikal dafür Partei ergriffen, Museen oder Galerien zu schliessen, um ein Zeichen zu setzen. Ihre historischen Gesten werden nun in enger Zusammenarbeit mit ihnen oder den Inhabern der Rechte für die Kunsthalle reaktiviert.

Ihre kompromisslosen Arbeiten konfrontieren uns mit der Schliessung eines Raums. Wir werden aufgefordert, uns mit einer physischen, sinnlichen oder auch konzeptuellen Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

Das Projekt entwickelt sich im Lauf der Zeit, in einem fast schon Beckett'schen Modus der Wiederholung ein- und desselben Motivs, aber mit unterschiedlichen Herangehensweisen. Das Genre der Retrospektive wird so auf eine neue, experimentelle Art und Weise angegangen. Die Ausstellung erkundet die äussersten Grenzen der Kunst und fordert durch ebenso ästhetische wie politische Fragestellungen die Erwartungshaltungen der Besuchenden heraus. Obwohl v.a. Kunstschaaffende der 1960er Jahre Begrifflichkeiten wie „Anti-Ort“, „Gegenkunst“ oder „Anti-Kommerzgalerie“ verwendeten, werden auch jene Aktionen, die in den letzten fünfzehn Jahren zu einer Schliessung führten, durch Fragestellungen über Arbeit, Zeit und das wirtschaftliche System der Kunst vorangetrieben.

## Kontext: Tinguely 2016

Im Rahmen von Tinguely 2016, den durch die Stadt Freiburg organisierten Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag des Todes von Jean Tinguely, befassen die Kunsthalle und der Kurator Mathieu Copeland sich mit einer Idee, die dem Freiburger Künstler stets sehr wichtig war: dem Anti-Museum. So bezeichnete Tinguely seine gigantische industrielle Halle bei La Verrerie – einem Dorf zwischen Freiburg und Lausanne – die er erworben hatte, um das Torpedo Institut zu gründen. In einem abgedunkelten, staubigen Raum, ohne angekündigte Öffnungszeiten und mit provokativer Kunstvermittlung, zeigte er dort eigene Werke sowie jene befreundeter Kunstschaaffender und kehrte damit künstlerische und museale Konventionen um. Fri Art treibt die Prinzipien dieser Gegenkunst und des Anti-Museums nun auf die Spitze – durch eine Schliessung des Ausstellungsraums, die man auch als ultimativen Ausdruck jenes Ideals des Anti-Museums verstehen kann, das zahlreiche Kunstschaaffende und Persönlichkeiten der Gegenkultur anstrebten.

---

**Einen Ausstellungsraum zu schliessen, bedeutet das zwangsläufig Widerstand?**

---

**Ist eine geschlossene Ausstellung ein Mittel, um eine künstlerische Karriere zu sabotieren oder um sich gegen das Publikum, gegen eine Institution, gegen die Kunst im Allgemeinen aufzulehnen?**

---

# Die elf geschlossenen Ausstellungen

## Lefevre Jean Claude bis zum 19. August

Zu Beginn der offiziellen Sommerpause am 6. August wurde in aller Diskretion bereits die erste Schliessung von Fri Art vollzogen. Lefevre Jean Claude zeigte eine Replik eines seiner Werke aus dem Jahr 1981. Während der Sommerpause der Pariser Galerie Yvon Lambert hatte er damals eine Ausstellung gezeigt, die einzig aus auf die Vitrinen geklebten Texten bestand. „une exposition de lefevre jean claude 11.07/31.08 '81“ – eine im linguistischen Sinne des Wortes wahrhaftig performative Arbeit.



## Heger & Dejanov 20. bis 26. August

Das inzwischen getrennte Wege gehende Künstlerpaar Swetlana Heger & Plamen Dejanov entwickelt eine Reflexion über die wirtschaftlichen Bedingungen der Kunst. Im Februar 1999 schickten sie das Personal der Berliner Galerie Mehdi Chouakri in den Urlaub und führten so eine Schliessung der Räumlichkeiten herbei. Das Originalplakat zu dieser Ausstellung, das die Schliessung der Berliner Galerie aufgrund von Betriebsferien verkündet, ist auf der Eingangstür des Erdgeschosses der Fri Art angebracht und verhindert so den Zutritt.



## Santiago Sierra 30. August bis 5. September

Als Antwort auf die Wirtschaftskrise, die Argentinien im Jahr 2002 erschütterte, benutzte Santiago Sierra ebenjenes Wellblech-Material, mit dem die Banken sich vor ihren Kunden geschützt hatten, um ein Finanzinstitut der anderen Art zu blockieren: die Londoner Lisson Gallery.



## Graciela Carnevale 8. bis 14. September

Bei ihrer Ausstellung im Rahmen der von ihr mitorganisierten Experimental Art Series im argentinischen Rosario schloss Graciela Carnevale im Oktober 1968 das Publikum ohne dessen Wissen in der Galerie ein und verwies damit auf das repressive, diktatorische Militärregime. Nach vier Stunden gelang es einem Passanten, die Scheibe einzuschlagen und so die Besucherinnen und Besucher zu befreien.



Bilder:

Lefevre Jean Claude,  
Galerie Yvon Lambert,  
Paris, 1981

Swetlana Heger &  
Plamen Dejanov, Galerie  
Mehdi Chouakri, Berlin,  
1999

Santiago Sierra, Lis-  
son Gallery, London, 2002  
Graciela Carnevale,  
Experimental Art Series,  
Rosario, 1968

---

**Ist das eine politische Aktion?**

---

## Rirkrit Tiravanija 17. bis 23. September

Eingeladen, den Ausstellungsraum des Ontario College of Art and Design einzuweihen, blockierte Rirkrit Tiravanija 2007 den Eingang des Kunstzentrums mit Leichtbausteinen, auf denen der Slogan der Situationisten zu lesen war: „Ne travaillez jamais“.



## Robert Barry 26. September bis 2. Oktober

1969 verkündete Robert Barry, dass die Galerien Art & Project, Sperone und Eugenia Butler während seiner Ausstellung geschlossen seien. In einem Anflug von Kritik gegen den Kunstmarkt gab er sich damit bewusst den Anschein einer „Anti-Galerie“-Einstellung.



## Matsuzawa Yutaka 5. bis 11. Oktober

Im Oktober 1964 festigte Matsuzawa Yutaka mit „Ah, Nil, Ah, A Ceremony of Psi's Secret Embodiment Drowning in the Wilderness: Prototype Exhibition“ in der Tokioter Naiqua Gallery das Bild der Galerie als „Anti-Ort“.



## Maria Eichhorn 14. bis 20. Oktober

Im Frühling dieses Jahres bat Maria Eichhorn die gesamte Belegschaft der Londoner Chisenhale Gallery, ihre Arbeit für die Institution einzustellen, und erzwang damit eine fünfwöchige Schliessung der Galerie, was exakt 25 Tagen bzw. 175 Stunden unbezahlter Arbeit entsprach.



Bilder:

Rirkrit Tiravanija,  
OCAD, Toronto, 2007

Plakatansicht einer  
Ausstellung von Robert  
Barry, Freiburg, 2016

Matsuzawa Yutaka,  
*Ah, Nil, Ah, A Ceremony of Psi's Secret Embodiment  
Drowning in the Wilderness: Prototype Exhibition*,  
1964

Maria Eichhorn, Aus-  
senansicht der Chisenhale  
Gallery, London, 2016

---

**Wo liegt der Sinn  
darin, eine Aktion  
aus der Vergan-  
genheit 2016 zu  
wiederholen?**

---

**Worin liegt der  
Sinn, diese in einer  
Retrospektive zu  
vereinen?**

---

## Maurizio Cattelan 22. bis 28. Oktober

Der italienische Künstler Maurizio Cattelan, der dem breiten Publikum vor allem durch seine provokativen Skulpturen bekannt ist, die z.B. Hitler oder den Papst zitieren, schloss 1989 im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung die Galerie Neon in Bologna. Zurück liess er dabei nur ein Schild mit der Aufschrift „torno subito“ („Bin gleich zurück“).



## Daniel Buren 2. bis 8. November

Ebenfalls im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung zeigte Daniel Buren Ende Oktober 1968 in der Galerie Apollinaire in Mailand eine Arbeit, die darin bestand, während des gesamten Ausstellungszeitraums die Eingangstür der Galerie mit weiss-grün gestreiften Tapeten zu verhüllen und sie dadurch zu verschliessen. Mit dieser Geste stellte der Künstler einen Dialog her zwischen seiner Ablehnung einer traditionellen Gebrauchsart der Mauern und seiner Akzeptanz der Galerie und einiger ihrer Zielsetzungen.



## Hi Red Center 13. bis 19. November

Mit *Great Panorama Exhibition* schloss das japanische Kollektiv Hi Red Center im Mai 1964 die Tokioter Naiqua Gallery. Akasegawa Genpei erinnert sich: „Dieses grosse Panorama nahm das ganze Universum auf die Schippe.“



## Finissage 19. November

Genau wie in der Naiqua Gallery ist der letzte Tag der Schliessung durch Hi Red Center am 19. November gleichzeitig auch der Tag der Wiedereröffnung der Ausstellungsräume! Das Publikum ist zu einem Fest mit Konzerten und DJs eingeladen.



Bilder:

Maurizio Cattelan, Galerie Néon, Bologna, 1989.  
Daniel Buren, Galerie Apollinaire, Mailand, 1968  
Hi Red Center, Naiqua Gallery, Tokyo, 1964  
Jasper Johns öffnet die Naiqua Gallery am Ende der Ausstellung von Hi Red Center.

---

**Versucht Fri Art  
mit dieser Bro-  
schüre nicht bloss,  
das Publikum zu  
beruhigen?**

---



## Fünf Fragen an den Kurator

### **Was hat die KünstlerInnen dazu gebracht, einfach zu schliessen – wo sie doch alle die Gelegenheit hatten, eine Ausstellung zu realisieren?**

Für jede/n einzelne/n dieser KünstlerInnen ist die Schliessung des Ausstellungsraums ein eigenständiges Kunstwerk. Es gibt eine bestimmte Absicht, eine künstlerische Geste und eine visuelle Umsetzung. Zu einer Ausstellung eingeladen zu werden, bedeutet auch, die Chance zu haben, eine eigene (neue) Definition von Kunst ausdrücken zu können. In mehreren Fällen (z.B. bei Daniel Buren oder Maurizio Cattelan) war die Schliessung der Ausstellung zugleich die erste Einzelausstellung des Künstlers. Damit bildete sie die Grundlage, auf der anschliessend das Werk eines gesamten Künstlerlebens aufbaute.

### **Warum sind diese Aktionen für die Kunstgeschichte wertvoll?**

In zweierlei Hinsicht. Erstens, weil sie häufig Brüche oder radikal neue Konzeptionen darstellen. So bleibt z.B. Robert Barrys Ankündigung im Jahr 1969 - „Während der Ausstellung bleibt die Galerie geschlossen“ - eines der grundlegenden Werke der Konzeptkunst, bei der die Ankündigung an die Stelle des Werks tritt und so dem Ganzen Form verleiht. In diesem Sinne war Barrys Aktion ein kompromissloser historischer Präzedenzfall. Und zweitens, weil man festgestellt hat, dass die Geste der Schliessung inzwischen zu einem wiederkehrenden Motiv geworden ist. Solche Aktionen findet man nicht nur in einem begrenzten Zeitraum oder Ort, sondern in jeder durch die Ausstellung abgedeckten Dekade (von 1964 bis 2016) und in verschiedenen Regionen der Erde (Japan, Europa, USA, Südamerika).

### **Sind diese Schliessungen reine Provokation?**

Die Künstler handeln aus Notwendigkeit und nicht nur der Schliessung wegen. Ob diese Notwendigkeit sich politisch und gesellschaftlich motiviert (Carnevale) oder, wie im Falle des Duos Heger & Dejanov, (private) Ausstellungsgelder dafür umgemünzt werden, das Galeriepersonal in den Urlaub zu schicken – die Schliessung ist nur eine logische Konsequenz der eigentlichen Notwendigkeit.

---

## Der Kurator Mathieu Copeland

Als Kurator von Ausstellungen u.a. im New Yorker MoMA, im Pariser Centre Pompidou oder in der Kunsthalle Bern hat Mathieu Copeland das klassische Format der Ausstellung beständig weiter dekonstruiert. Für die freiburger Kunsthalle widmet er sich nun der Geschichte radikaler Gesten gegen die Institutionen der Kunst. Copeland hat dazu Vorfälle aus den Jahren 1964 bis 2016 isoliert, bei denen Kunstschaaffende sprichwörtlich eine „Schliessung“ der Ausstellungsräume herbeigeführt haben. 11 der prägnantesten Aktionen werden im Fri Art erneut gezeigt.

---

---

**Sind die Informationen über die Ausstellungen wichtiger als die Ausstellungen selbst?**

---

# Was sind die Gründe und Bedeutungen all dieser Schliessungsaktionen?

Viele verschiedene!

Wie alle Kunstwerke sind auch diese Kunstwerke nicht eindimensional, sondern haben vielfältige und vielschichtige Bedeutungen, die uns manchmal entgehen können.

Einige Hinter- bzw. Beweggründe sind z.B.: ein Angriff gegen das Handelssystem des Kunstmarkts (Barry, Hi Red Center); der Ausdruck eines politischen Bewusstseins (Sierra, Carnevale); philosophische Überlegungen zum Sinn der Kunst (Barry, Matsuzawa, Cattelan); extreme Erfahrungen mit dem Begriff ‚Arbeit‘ (Eichhorn, Heger & Dejanov); ein absurdes Ausweichmanöver, auf dem sich die spätere Praxis des Künstlers gründet (Cattelan), uvm.

## Zielt die Retrospektive auf eine gemeinsame Bedeutung ab?

Verschiedene Kunstwerke unter einen bestimmten Sinn subsumieren zu wollen, ist problematisch. Aber Kunst ist die Welt der Repräsentationen und Bedeutungen. Und so „repräsentiert“ die Schliessung einer Kunsthalle auch ein „Bild“, eine „Metapher“ der (Ver-)Schliessung. Von der (Ver-)Schliessung einer Gesellschaft gegenüber einer anderen? Vom Anstieg des Kommunitarismus? Vom Protektionismus? Vom Individualismus? Oder, im Gegenteil, von einer Kritik an einer anderen Ideologie unserer Zeit: der Transparenz.

---

**Wenn niemand  
zu Fri Art kommt,  
existieren die Werke  
dieser Retrospektive  
dann überhaupt?**

---

**An wen richtet  
sich diese Retrospektive?**

---

**Ist das eine  
Anti-Ausstellung?**

---

# Die KünstlerInnen melden sich zu Wort

## Daniel Buren

(über Robert Barry)

„[...] Den berühmten Satz Robert Barrys – ‚Während der Ausstellung bleibt die Galerie geschlossen‘ – kann man auf verschiedene Art und Weise interpretieren. Z.B. ist es möglich, dass sich in der Galerie mysteriöse Dinge abspielen, die Sie allerdings nicht sehen können. Er könnte auch bedeuten, dass die Ausstellung im eigentlichen Sinne (die Sie ebenfalls nicht sehen können!) an einem anderen Ort der geschlossenen Galerie stattfindet. Oder dass diese Ausstellung darin besteht, eine geschlossene Galerie von aussen zu betrachten! Und das sind nur drei mögliche Interpretationen des Satzes von Bob Barry.“

Daniel Buren, 2016. Interview mit Mathieu Copeland.

## Graciela Carnevale

„[...] Die Erfahrung zu machen, eingeschlossen zu sein, beinhaltet eine physische Raumwahrnehmung. Für die eingeschlossene Person wird die Möglichkeit zu sehen oder zu entkommen zur Herausforderung. Damit spielt diese Aktion auf die Möglichkeit einer Veränderung des Status quo an und übt Kritik an unserer bürgerlichen Passivität.“

Graciela Carnevale, 2016. Interview mit Mathieu Copeland.

## John Armleder

(über die „Infragestellung der Grenzen der Kunst“)

„[...] Wie kann man verkünden, dass alles Kunst ist, und gleichzeitig von den Grenzen der Kunst reden? Das würde bedeuten, dass es doch noch etwas Anderes gibt. In etwa so wie beim Begriff der Unendlichkeit: Um die Unendlichkeit zu begreifen, müsste man voraussetzen, dass es unendlich viele Grenzen gibt – das ist ganz und gar widersprüchlich.“

John Armleder, 2016. Interview mit Mathieu Copeland

## Mathieu Copeland

(über die Ausstellung Graciela Carnevales)

„Die Schliessung einer Kunsthalle kommt einem Angriff auf kommerzielle Galerien gleich – ausgetragen im öffentlichen Raum. In Frage gestellt wird nichts Geringeres als die Institution selbst: Erfüllen das Museum (bzw. die Kunsthalle) auch ausserhalb der Öffnungszeiten noch seinen bzw. ihren Zweck? Im Jahr 2016 seine Ausstellungsräume zu schliessen, dient zugleich der Veranschaulichung der Realitäten unserer Zeit, in der die Politik der Kultur zunehmend gleichgültig gegenübersteht. Überall in Europa und den USA schliessen Kunstzentren oder sind von einer Schliessung bedroht. Die bewusste Entscheidung, ein Kunstzentrum – eine Kunsthalle – zu schliessen, macht das symbolisch deutlich. In einem Kontext, in dem Opulenz und (selbst)auferlegte Sparpolitik einander gegenüberstehen – und das während sich an den Ufern Italiens oder Griechenlands eine menschliche Tragödie abspielt – erinnert die Geste aber noch an eine andere Schliessung: die der europäischen Grenzen.“

Mathieu Copeland, 2016.

# 2. Das Anti-Museum

S M W R N Y L R L H Z R P S V S W D Ç B  
F W Ç E R R E T E J K S J Z Z W I S R K  
S Z S F F Y P N Ç Z X V V L V L M M Y P  
S H M A O P O I G N A R D E R O P Ç W N  
A K M R D M C O U P E R M P R E T H L A  
C I B G A N P L C R U V Q D R Z Y O R W  
R K S A N Z Q S O O K Ç R Q Z R F W K R  
Y O R N U Y R A I U Ç E U D V M H R Y L  
A Z I R W E O W X R E L E T N A M E D L  
A Y Q E E N X R O M P R E A W Q P I G M  
W F R B H S J P U O B S I M O T D C K O  
D A E O E N S G L R D C W P L M F S W S  
D A C H F E T A C O E S E L M E L R S Ç  
Q B A S L Z Y N C Z S R Q S E U G G X P  
N S R I M M B W Q A F E T E Ç L P H U Q  
U L T U Q Y H A E O R C R N D E I C O J  
P G E B L L Ç K R S J F Q C E R Q R U E  
G Z L F Ç E U E P R A T J K K V U I W K  
M O E U A Ç R O D K C D I N O Y E R P C  
M R R K G S H R E N I A R T U O R E D A

AGRAFER  
BROYER  
BRULER  
CLOUER  
COUPER  
DEMANTELER  
ECARTELER  
EVENTRER  
EXPLOSER  
FRACASSER  
JETER  
MEULER  
MORDRE  
NOYER  
PERFORER  
PIQUER  
POIGNARDER  
ROMPRE  
SCIER  
TRAINER

# Das Verschulden des Museums

## Demokratisierung und Unterhaltung

Zur Zeit der Renaissance dienten Kuriositätenkabinette, die ausländischen Besuchern vorgeführt wurden, der Einschüchterung und waren ein Mittel monarchischer Machtdemonstration. Darüber hinaus inspirierten und unterhielten diese *museums* aber auch die europäischen Höfe.<sup>1</sup> Die Begriffe „inspirieren“ und „unterhalten“ erinnern dabei nicht zufällig an das *Edutainment* der 2000er Jahre, einer Art sanften Mischung aus Instruktion und Amüsement. Doch bereits mit der Gründung des American Museum 1841 in New York hatten PT Barnum und Charles Willson Peale mit einer frühen Form des *Edutainment* experimentiert. Der „Prinz des Humbugs“ stellte dort historische und wissenschaftliche Objekte gemeinsam mit (Ver-)Fälschungen aus. Seine deliziose Assemblage aus Wissenschaft und Schwinderei machte aus einem kleinen, staubigen Museum ein zweifelhaftes Vergnügungszentrum.<sup>2</sup> Das Ziel war dabei ein doppeltes: einerseits sollte den abwegigen Objekten ein glaubwürdiges Fundament verliehen werden, andererseits wollte man durch ihre Extravaganz die Massen anlocken. Barnums Marketingstrategien bleiben in der amerikanischen Museumskultur bis heute tief verankert. 1970 erneuerten Thomas Hoving am New Yorker Metropolitan Museum und J. Carter Brown in der Washingtoner National Gallery of Art mit den ersten „Blockbuster-Ausstellungen“ den Demokratisierungsanspruch des Museums. Hoving erklärte: „Das Met braucht Reformen. Es liegt gewissermassen schon im Sterben. Es braucht mehr Dynamismus und Elektrizität. Es muss populär werden. Wir müssen evangelistische Missionare sein. Das Museum muss sich der Aussenwelt öffnen – es muss seinen Elfenbeinturm verlassen und das Publikum auf verständliche Art und Weise über die grossen Kunstwerke aufklären und informieren“<sup>3</sup>. Die Absicht dieser beiden Männer war es, „Kultur zu demokratisieren und die Bindung zwischen den Museen und der Bevölkerung zu stärken“<sup>4</sup>.

Dieser Demokratisierungswille hat in den letzten Jahrzehnten viele kulturelle Strukturen in den USA und Europa regelrecht beflügelt. Aus der Sicht der Gesellschaft oder auch der Strasse bleiben das Museum und die Kunst jedoch uneinnehmbare Festungen. Sie wurden daher durch andere künstlerische Ausdrucksformen ersetzt, die sich sofort als demokratische, populäre Medien etabliert haben: Kino, Musik- und Tonaufzeichnungen, Radio, Fernsehproduktionen, die Welt der kommerziellen *comic art* oder auch das Videospiel, um nur einige zu nennen. Diese kulturellen Industrien haben den künstlerischen Institutionen nur wenig Raum gelassen, sich zu demokratisieren und auf die Massen zuzugehen. Eine in den 1970er Jahren durchgeführte Studie hat etwa gezeigt, dass nur 3% der Besucher das New Yorker Guggenheim Museum ausschliesslich der Kunst wegen besuchten. Die meistgenannten Beweggründe waren die Attraktivität des von Frank Lloyd Wright erbauten Gebäudes und die Ansicht, dass das Guggenheim Museum zu den absoluten « Must dos » eines New York-Besuchs zähle. Im Trio Kunst-Museum-Architektur haben sich damit einzig die Architektur und ihre Fassade popularisiert.

---

## Der Alptraum<sup>1</sup>

**‘Museen sind Orte der Macht und der Machtdemonstration. Sie sind Maschinen der Assimilierung und Neutralisierung. Sie sind demagogische Demokratisierungssysteme. Und in Wirklichkeit sind Museen ganz und gar nicht demokratisch: Sie behandeln ihr Publikum mit Herablassung. Museen sind öffentliche Schlafsäle, absurde Schlachthöfe, Altersheime, Irrenanstalten. Sie sind Lügen, Grabmäler und Gefängnisse. Ihre Konservatoren und Kuratoren sind Kerkermeister. Museen klassifizieren, separieren, kannibalisieren auf brutale Art und Weise. Ihre einzige Funktion ist es, dem Kunstmarkt Legitimität zu verleihen. Museen haben nichts mit Kunst zu tun; sie sind bloss Architektur. Museen sind narzisstisch: Sie spiegeln sich in ihrer eigenen Spektakularität.’**

---

**1** Neu geschriebene Anschuldigungen, inspiriert von Stellungnahmen seitens der Künstler sowie von Kritikern wie u.a. Filippo Tommaso Marinetti und den Futuristen, Robert Smithson, Jean Tinguely, Donald Judd, Hal Foster, Yayoi Kusama, Pablo Picasso.

1 „Dieses Mäzenatensystem hat nicht nur die Schaffung und den Erhalt von Sammlungen ermöglicht, sondern sie – gemeinsam mit jenen Gelehrten und Sammlern, die sie angelegt haben – in Reichweite der höfischen Gesellschaft gerückt, um diese zu inspirieren und zu unterhalten.“, Abt, J., „The Origins of the Public Museum“, in: *A Companion to Museum Studies*, MacDonald, S., (Hrsg.), Wiley-Blackwell, London, 2006, S. 120

2 „Zwischen 1840 und 1850 verwandelte Barnum das anämische Museum der Familie Scudder zum zentralen Vergnügungsort Amerikas.“ Orosz, J.J., *Curators and Culture, the Museum Movement in America 1740-1870*, The University of Alabama Press, 1990, S. 174

3 Martel, F., *La Culture en Amérique*, Champs essais, Paris, Flammarion, 2011, S. 547

4 Viau-Courville, M., „Introduction“, in: *La Revue des Musées de la civilisation*, Ausgabe 4, 2016. Museums without Curators, Musées de la civilisation, Quebec, 2016, S. 5





# Das Museum neutralisiert

Als Attalus I. (269 v. Chr. - 197 v. Chr.) in der antiken Stadt Pergamon seine Kriegsbeute ausstellte – darunter Skulpturen, die er in anderen griechischen Städten geraubt hatte – behielten diese Objekte noch ihren ursprünglichen religiösen Charakter. Erst als Rom die Macht übernahm, setzte ein Prozess des Bedeutungstransfers ein, in dessen Zuge einstige Kultobjekte allmählich zum Gegenstand ästhetischer Verehrung wurden<sup>5</sup>. Die radikale Unterwerfung griechischer Skulptur unter die Dogmen der Ästhetik diente den Römern dazu, sie von ihrem religiösen Gehalt zu lösen und so ihre eigene Überlegenheit gegenüber den glorreichen Vorgängern zu bekräftigen: „Die Betonung, die auf die ästhetischen Reize der kultischen Bilder gelegt wurde, neutralisierte ihre sakralen Eigenschaften und machte sie für die christlichen Betrachter zu legitimen Objekten profaner ästhetischer Kontemplation<sup>6</sup>.“

Auch in der Ausstellung historischer Objekte in einem Museum findet eine solche Unterwerfung des Objekts und seiner *Bedeutung* (seiner Geschichte, seines Kontexts, seiner Aufgabe) unter der „Ideologie der Ästhetik“ statt.<sup>7</sup> Besonders deutlich wird dies am Beispiel des ethnografischen Museums. Als Maschinerie der Neutralisierung spiritueller und symbolischer Gehalte von ausserhalb der westlichen Welt entstandenen kulturellen Objekten trug es entscheidend dazu bei, diese Kulturen zu verleugnen und so die Kolonialisierung und ihre unmenschlichen Praktiken zu legitimieren. Die Neutralisierung erlaubt es aber auch, radikale Kunst zu einem kulturellen Konsumprodukt zu transsubstituieren. „Wenn das Kunstwerk völlig neutralisiert ist, wirkungslos, abstrakt, in Sicherheit, aber politisch gelähmt, dann kann es von der Gesellschaft konsumiert werden<sup>8</sup>.“

## Kulturpolitik neutralisiert

Aber was, wenn das Museum nicht der einzige Neutralisierungsagent wäre? Graffiti, das im Philadelphia der späten 1960er Jahre entstanden war, entwickelte sich zu Beginn der 1970er Jahre in New York zu einer Kunstform.

Der Umstand, dass Graffiti technisch gesehen eine Geste ist, die der traditionellen Malerei sehr nahekommt (Auftrag von Farbe auf eine vertikale Oberfläche), hat seine frühe Institutionalisierung sicher begünstigt. Bereits 1974 fand im Chicagoer Museum of Science and Industry eine Graffiti-Ausstellung statt. 1975 folgte der New Yorker Artists Space, 1983 das Museum Boijmans Van Beuningen in den Niederlanden. Aber womöglich war es gerade der Umstand ihrer Präsenz im urbanen New York, wo sich alternative Welten und Kunstmarkt sehr nahe sind, die den umfassenden und fast augenblicklichen Siegeszug der Graffitis begünstigt hat. Nachdem die unabhängigen Spaces der Lower East Side grosszügig Graffiti gezeigt hatten, haben es ihnen die ersten kommerziellen Galerien des Viertels – etwa die Fun Gallery, Pat Hearn, und später auch Tony Shafrazi, um nur die zentralen Akteure dieser Entwicklung zu nennen – schnell gleichgetan.

Graffiti entstand jedoch aus einem Bedürfnis urbaner Communities, ihre Existenz in das Stadtgefüge einzuschreiben. Aus dieser Lebensnotwendigkeit hat sich nach und nach eine eigene – und einzigartige – kulturelle Formensprache entwickelt: „1972 habe ich das Kollektiv United Graffiti Artists als Alternative zum Kunstmarkt gegründet. [...] Ich sah diesen Moment als Geburtsstunde einer amerikanischen Malerei – lange bevor sie auch in Europa Einzug hielt<sup>9</sup>.“

## Offiziell dagegen

**In Frankreich verbindet eine enge und ambivalente Geschichte Officialität und Opposition gegen die Institutionen der Kunst. Die öffentliche Einrichtung Palais de Tokyo bietet dafür ein zeitgenössisches Beispiel. Gegründet 1999 durch die damalige Kulturministerin Catherine Trautmann, beschrieb sich die Institution bis zum März 2016<sup>1</sup> auf ihrer Website noch wie folgt: „Ein Anti-Museum par excellence, ein rebellisches Ödland im 16. Pariser Arrondissement.“**

**1855 veranstaltete Gustave Courbet die erste (nachgewiesene) unabhängige Ausstellung gegenüber des Palais des Beaux-Arts der Pariser Weltausstellung. Es wäre jedoch falsch zu sagen, dass Courbets Arbeiten abgelehnt worden wären. Zu dieser Zeit war Courbet bereits ein anerkannter und renommierter Künstler. Man könnte sogar sagen, dass seine Aufnahme in den offiziellen Kanon der Kunst bereits begonnen hatte, nachdem sein Gemälde *L'Après-dînée à Ornans* beim Salon des Jahres 1849 mit einer Medaille zweiter Klasse gewürdigt worden war. Beim Salon des Jahres 1855 wurden sogar elf Werke des Künstlers angenommen und offiziell ausgestellt. Einzig *L'Atelier* wurde (offiziell) aus Formatgründen abgelehnt. Dieser durch den Staat erzwungene Kompromiss erschien dem Künstler inakzeptabel. Er verärgerte ihn so sehr, dass er sich entschloss, den Pavillon du Réalisme zu errichten, um darin dieses und 40 andere Gemälde auszustellen. So nahm die erste von einem Künstler organisierte Ausstellung – bzw. der erste Anti-Salon – die Form einer**

5 „[...] Romans institutionalized the assimilation of Greek statuary and other precious objects into visual culture and daily life of Rome.“ Ebd., S. 117

6 Bassett, S.G., „Excellent offerings: The Lausus Collection in Constantinople“, in: *Art Bulletin*, 82 (1), 2000, S. 6-25 (eigene Übersetzung).

7 „Semantic neutral space of aesthetic ideology“, Milojković, A., Nikolić, M., in: *Facta Universitatis – Series Architecture and Civil Engineering*, Januar 2012, S. 72. S.a.: von Moos, S., *Museum Explosion: Fragments of an Overview*, in: Magnano Lampugnani, V., Sachs, A., (Hrsg.), *Museum for a New Millennium*, Prestel Verlag, München, London, New York, 1999, S. 15-27.

8 Smithson, R., „Cultural Confinement“, in *Documenta 5*, Kassel, 1972, Sektion 17, S. 74. Neu aufgelegt in: Holt, N., (Hrsg.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979, S. 132-133, (eigene Übersetzung).

9 Martinez, H., [http://kultstudio.com/learn\\_item/hugo-martinez-founds-untied-graffiti-artists-group-2](http://kultstudio.com/learn_item/hugo-martinez-founds-untied-graffiti-artists-group-2) (zuletzt aufgerufen am 1. Juli 2016) (eigene Übersetzung).

### Bild:

Keith Haring subway drawing, New York, 1981. Foto: Tseng Kwong Chi. © Muna Tseng Dance Projects, Inc.

Wenn Graffiti illegal im städtischen Milieu entsteht, setzt es sich der Idee des Museums radikal entgegen und knüpft damit an jene anti-musealen Ideen an, die seit den Futuristen entstanden waren und die Strasse gegenüber dem Museum bevorzugten. Vor den grossen Säuberungen der Giuliani-Ära überzogen von Tags, konnte New York damit als veritables Anti-Museum unter freiem Himmel angesehen werden.

Die eigentliche Institutionalisierung und Neutralisierung der Graffitis fand jedoch nicht auf dem Kunstmarkt statt, sondern im Museum. Der Übergang vom Graffiti zur „Street Art“ hat den Tod des Genres eingeläutet. Sozialdienste und andere öffentliche Institutionen nutzen dekorative Street Art zur Vermittlung und beziehen durch sie die Aussenwelt – eine Stadt, ihre Bewohner und Strassen – in die Verschönerung städtischer Orte mit ein. Parallel zu dieser Ausbeutung zu sozialen Zwecken entstehen sehr brutale Formen der Erneuerung des illegalen urbanen Graffitis. Sprayer-Kollektive wie z.B. die Berner Gruppe 031 besetzen etwa öffentliche Busse, um sie noch an Ort und Stelle zu bemalen, während Fahrer und Passagiere im Inneren festgehalten werden.

## Dialektik des Museums

In seinen Überlegungen integriert Hal Foster das Museum in ein Ensemble, das er als „Erinnerungsstruktur der modernen Kunst“ bezeichnet und das die „museum-buildings“ des 19. Jahrhunderts ebenso umfasst wie das elektronische Archiv zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In seinem Essay *Archive of Modern Art*<sup>10</sup> arbeitet er eine „museale Dialektik des Sehens“<sup>11</sup> heraus, durch die sich jene Kräfte, die das Museum und seine Repräsentationen bestimmen, fassen und begreifen lassen. Indem er Text- und Autorenpaarungen aus verschiedenen zeithistorischen Kontexten analysiert – insbesondere Valéry und Proust, die er aus dem Blickwinkel Adornos betrachtet – entwickelt Foster eine „Dialektik der Verdinglichung und Wiederbelebung“<sup>12</sup>.

Zusammenfassend ergibt sich daraus folgende Konzeption des Museums: In Anlehnung an Valéry kann man es sich als Ort der *Verdinglichung* vorstellen – als eine Art Mausoleum, „in dem man die Kunst der Vergangenheit zur Ruhe bettet“<sup>13</sup>. Umgekehrt dient es aber auch der *Wiederbelebung*, denn nur das Museum erlaubt „ein Leben nach dem Tod des Werkes“, zu dessen Zeugen die Besucher werden können. „Für einen idealistischen Betrachter wie Proust hat das Museum den Stellenwert einer vollkommenen Illusion des Ateliers – eines spirituellen Raums, in dem das grundlegende Chaos künstlerischen Schöpfens seinen reinsten Zustand erreicht“<sup>14</sup>.

Diese „Dialektik der Verdinglichung und Wiederbelebung“ offenbart einen der zentralen Konfliktpunkte der Institution: Einerseits wird das Museum gefeiert als idealer Ort der Vermittlung, an dem Kunst im Blick der Welt (weiter)leben kann; andererseits wird es dafür kritisiert, Kunst zu neutralisieren und so ihr Todesurteil zu unterzeichnen. Die Museifizierung wirkt also sowohl konstruktiv als auch destruktiv.

Im Zuge des Vermittlungsprozesses begegnen uns weitere Paradoxe: Was z.B. geschieht an der Schnittstelle zwischen dem demokratischen Wunsch nach Wissensteilung und jenen politischen und ökonomischen Interessen, die ihm zugrunde liegen? Das Museum bietet seinem Publikum Wissen – aber oft ist dieses Versprechen nur eine Maske, unter der sich weitaus schädlichere Intentionen verbergen können (seien sie politischer, wirtschaftlicher oder symbolischer Natur).

Der Philosoph Boris Groys entwirft eine weitere konstitutive Dialektik des modernen Museums im 20. Jahrhundert – die

**monografischen Ausstellung an. Bei dieser ein wenig narzisstischen Geste soll der authentische, anarchistische, anti-akademische Kampf Courbets gegen den Staat und sein grenzenloses Unabhängigkeitsstreben jedoch nicht verschwiegen werden.**

**Demgegenüber waren es tatsächlich „abgelehnte“ Künstler, die am 15. Mai 1863 gegen den offiziellen Salon rebellierten. Als 1863 mehr als 3000 von 5000 Werken zurückgewiesen worden waren, protestierten Edouard Manet, Antoine Chintreuil und andere Künstler lautstark gegen diese Auswahlpraxis. Daher entschied Napoléon III als höchste Instanz im französischen Staat, dass im Palais de l'Industrie ein Salon der Zurückgewiesenen stattfinden solle.**

1 Inzwischen lautet diese Beschreibung so: „Als rebellisches Ödland im Look eines Kunstpalasts und Anti-Museum in permanenter Verwandlung hält der Palais de Tokyo seit 2002 Paris in Atem. Zugänglich und anspruchsvoll, grosszügig und eng gefasst, herzlich und radikal, poetisch und transgressiv zugleich, ist er ein Ort des Lernens, der Erfahrung, der Emotionen und des Lebens – eine Quelle, aus der das Unerwartete hervorsprudelt.“

[www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn](http://www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn) (zuletzt gesehen am 12. Juni 2016).

10 Foster, H., *Design and Crime (and other Diatribes)*, Verso, New York, 2003. S. 65-82.

11 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

12 „...each of these pairs points to a dialectic of reification and reanimation that structures all these reflections on modern art and modern museum.“ Ebd., S. 72 (eigene Übersetzung).

13 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

14 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

15 s. Costache, I., „The Concept of Museum in Early Futurist Manifestoes“, in: *Carte Italiana, A journal of Italian Studies*, 1(12), UCLA, 1991-1992. S. 19-28.

16 Groys, B., „On the New“, in: *Art Nodes, Journal on Art, Science and Technology*, Universität Oberta de Catalunya, 2002, S. 2-4 (eigene Übersetzung).

(<https://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>). Später neu herausgegeben in: Groys, B., *On the New*, Verso, New York, 2014.

17 Ebd. (eigene Übersetzung).

### Bilder:

Yona Friedman, *A Museum is not a Building* (extrait), Foto: Jean-Baptiste Decavèle, ©ProLitteris, 2016, Zürich

eines Museums, das sowohl die Vergangenheit selbst als auch ihre Besessenheit nach Neuerung konserviert. Groys zufolge haben die Avantgarden ein neues Tabu geschaffen: Dieses „Museums-Tabu“ hält Künstler dazu an, sich dem Museum zu verweigern, um in der „Realität“ zu arbeiten und so „Neues“ schaffen zu können. Man müsse die Museen bzw. Mausoleen zerstören, um sich befreien und „erneuern“ zu können. Die italienischen Futuristen seien die ersten und lautesten Totengräber des Museums gewesen<sup>15</sup>. Diese Idee, die zu den grossen künstlerischen Mythen des 20. Jahrhunderts zählt, wird von Groys jedoch demontiert, indem er erklärt, der proklamierte Tod des Museums sei nie eingetreten. Im Gegenteil: Eine profunde Untersuchung der Beziehungen zwischen der Institution und den Schaffungsmöglichkeiten des Künstlers belegt, dass das Museum fundamentaler Motor künstlerischer Neuerung ist, indem es „zeigt, wie das Neue nicht auszusehen hat“. Das Neue, das hier auch als „das Lebendige“ zu verstehen ist, „[...] kann nicht den Eindruck erwecken, bereits museifiziert zu sein, bereits Teil einer Sammlung zu sein“<sup>16</sup>. Dazu Groys weiter: „Die Vergangenheit wird in den Museen gesammelt und erhalten. Dadurch wird das Wiederaufgreifen alter Stile, Formen, Konventionen und Traditionen sinnlos“<sup>17</sup>. Vor diesem Hintergrund ist nur eine Gesellschaft, die ihr Erbe erhält, in der Lage, sich beständig selbst neu zu erfinden.

Im Rückgriff auf diese widersprüchlichen Bewegungen, anhand derer sich die komplexen Realitäten des Museums begreifen lassen, nimmt das Anti-Museum langsam Form an.

## Ein Museum ist kein Gebäude

von Yona Friedman



IT IS THE EXHIBITS  
THAT MAKE A MUSEUM



THE BUILDING ITSELF  
IS EXPENSIVE AND SUPERFLUOUS



YOU CAN CREATE A MUSEUM  
WITHOUT A BUILDING



A SCAFFOLDING SUPPORTING EXHIBITS  
CAN DO IT

# In Freiburg

## CAP Kunstraum

Das freiburgische Künstlerkollektiv PAC (Jörg Bosshard, Julia Crottet, Gaël Hugo, Vincent Kohler, Adrien Laubscher, Fabian Marti, Stéphanie Van Dam, und alii) hatte zu Beginn der 2000er Jahre einen Ausstellungsraum an der Rue du Criblet in der Stadt Freiburg: den Kunstraum CAP.

Das Jahr 2000 war geprägt von radikalen Gesten und Projekten wie *Petit déjeuner/Frühstück* von Kerim Seiler und *Widerstand/Résistance* von PAC, die sich gegen ihren eigenen Ausstellungsraum richteten.



Bilder  
(von links nach rechts):

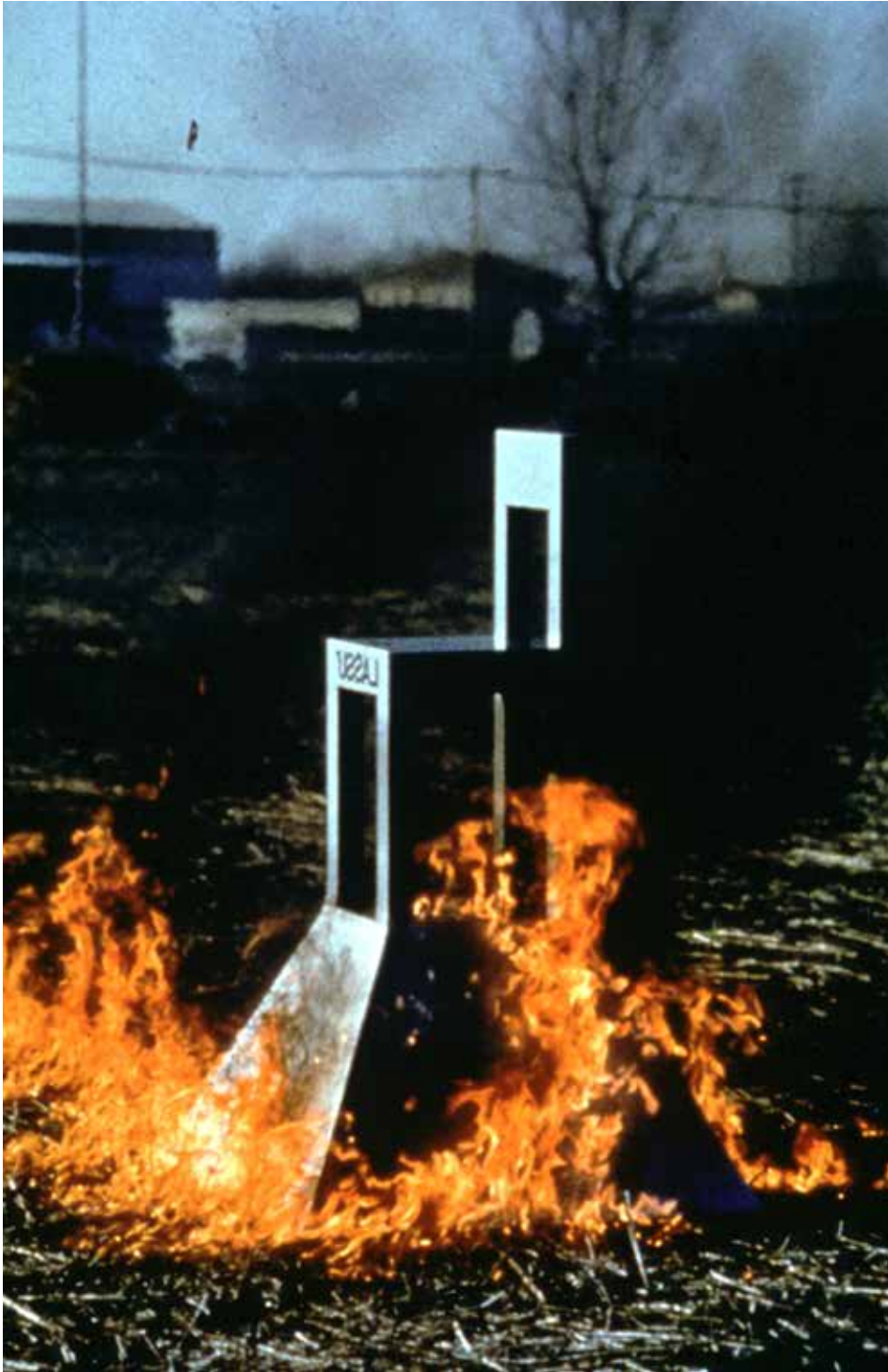
*Widerstand/Résistance*, Installation des Kollektivs PAC im CAP, Freiburg, 2000

*Petit déjeuner/Frühstück*, Detail, Installation/Performance von Kerim Seiler im CAP, Freiburg, 2000

*Petit déjeuner/Frühstück*, Detail, Installation/Performance von Kerim Seiler im CAP, Freiburg, 2000

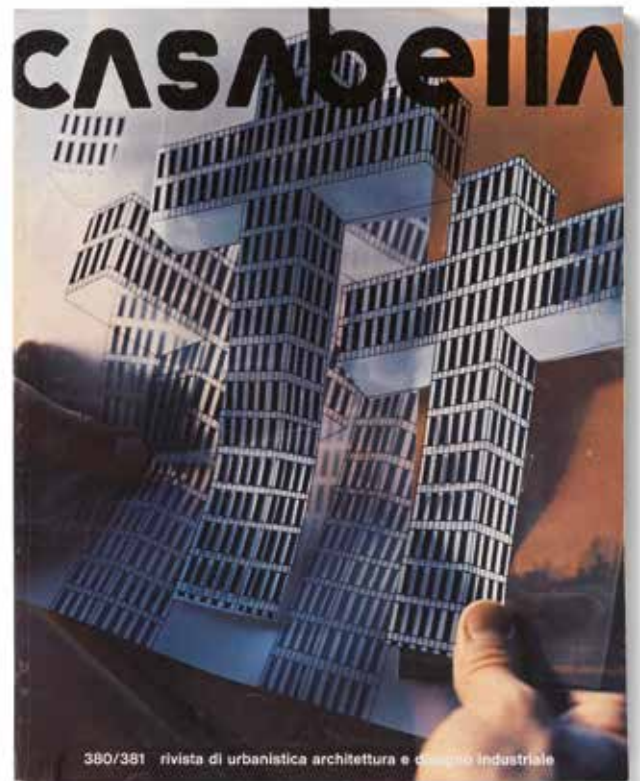
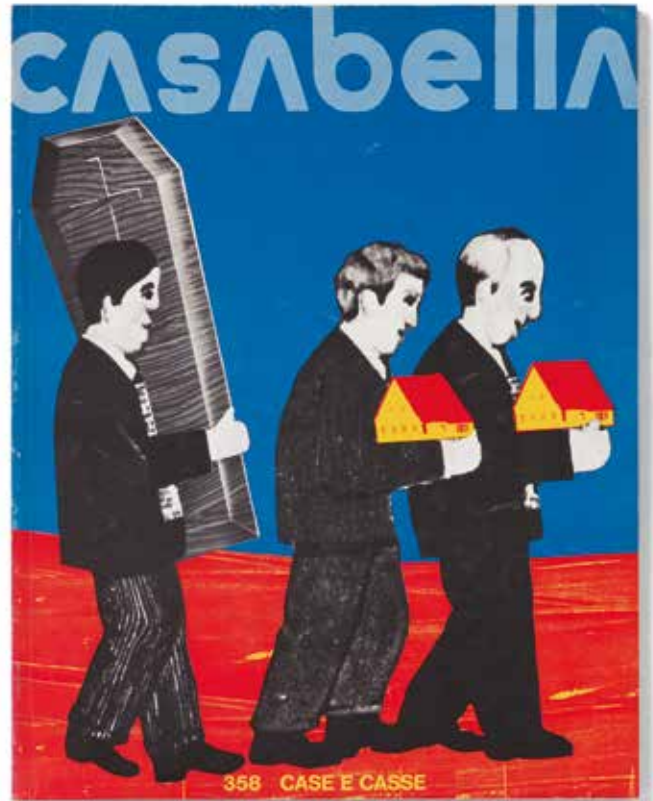
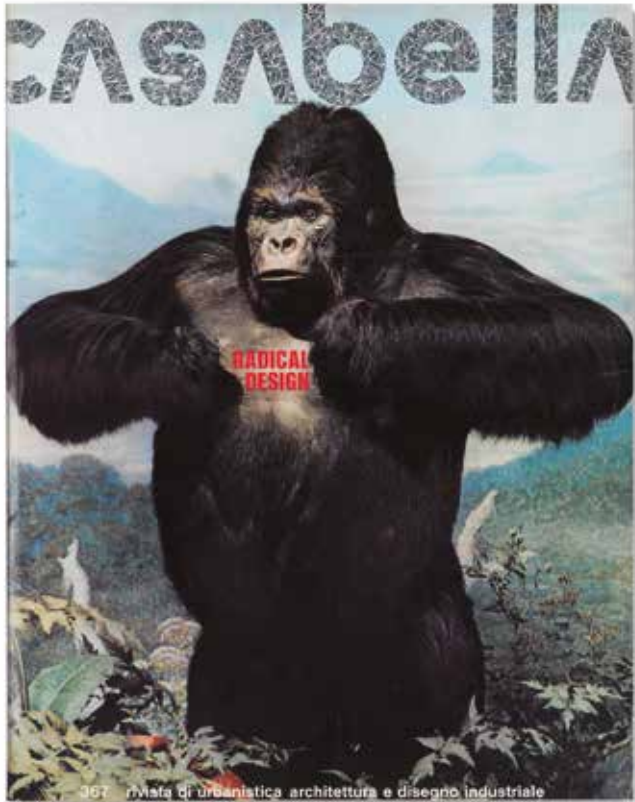


# Anti-Design und Anti-Architektur



Bilder :

Alessandro Mendini,  
*Lassù*, performance, 1974  
Zeitschriften-Cover  
der Designzeitschrift  
*Casabella*, um 1970, "  
MONDADORI PORTFOLIO/  
Electa/Marco Covi





Bilder :

Officina 11, *Il Riposo del Designer*, 1963  
Trix & Robert Haussmann, *Chair-fun*; Maso *Chair*, 1967





# ALLES IST ARCHITEKTUR

Bau

1/2 1968



Bilder:

Hans Hollein, Magazin-Cover *Bau*, 1/2, 1968  
Hans Hollein  
*Metamorphosen des Stephansdoms und des Kölner Doms*, 1970, Collage. Fotos: Erich Pedevilla





# Musikalische Zerstörungen

## Verb List Compilation : Actions to Destroy Instruments

Von Matthieu Saladin

(Auszug aus einem längeren Text zu: *The Anti Museum*)

### Erstechen

In seiner *Hommage an John Cage* (1959) erstach Nam June Paik das Klavier mit Hilfe eines Küchenmessers.

### Durchbeissen

In *Solo for Violin for Sylvano Bussotti* (1962) befahl Maciunas dem Interpreten, die Violine zu zerbeissen und das Instrument bzw. seine Einzelteile auf das Publikum zu werfen.

### Zerreissen

In Maciunas' *Piano Composition for Nam June Paik n° 6* (1962) müssen die drei längsten Saiten eines Klaviers so lange mit einem Stimmschlüssel gespannt werden, bis sie zerreißen.

### Festnageln

In einem weiteren Nam June Paik gewidmeten Klavierstück, Maciunas' *Carpenter's Piano Piece for Nam June Paik n° 13* (1964), werden die Tasten des Klaviers eine nach der anderen mit Hilfe eines Hammers festgenagelt.

### Durchschneiden

Während der ersten beiden Sätze von Tomás Marcos *Sonata for Solo Violin* (1967) werden zunächst die Behaarung des Bogens und dann die Saiten des Instruments feinsäuberlich mit einer Schere durchtrennt.

### Durchbohren

Anlässlich des Kopenhagener Fluxus-Festivals im November 1962 bot Ben Patterson eine neue Interpretation von Toshi Ichihyanagis *Piano Piece n° 5* dar, bei der das Instrument bei arretiertem Pedal mit Dartpfeilen beworfen wurde.

### Zerteilen

In Robert Bozzis *Choice 12 (Variation)* (1966) wird ein mit Tauwerken ausgestattetes Klavier von zwei in entgegengesetzter Richtung ziehenden Pferden zerteilt. Die Partitur gestattet ausserdem die Verwendung von Ochsen, Elefanten oder Traktoren.

### Zersägen

Nam June Paiks *Bagatelles américaines* (1962) sehen vor, ein Klavier in drei Teile zu zersägen, die anschliessend zur Lynchjustiz freigegeben werden: „Hängen Sie den ersten Teil auf, wie bei Mussolini. Verbrennen Sie den zweiten Teil, wie bei Hitler. Über das Schicksal des dritten Teils lassen Sie ein Volkstribunal entscheiden, in dem es zwar einen Ankläger gibt, aber keinen Verteidiger<sup>3</sup>.“ [...]

### Durchlöchern

Während eines Konzerts von Venom im Rahmen ihrer *At War With Satan*-Tour 1984 zerstörte Conrad „Cronos“ Lant seine Gitarre. Ihre Überreste wurden später versteigert. Die Tablatur war an verschiedenen Stellen mit falschen Einschusslöchern versehen worden, aus denen Ströme roter Farbe rannen, was den Anschein erweckte, als blute das Instrument.

### Aufschlitzen

1986 drehten Vinnie Vincent Invasion einen selbstironischen Clip zu *Boyz Are Gonna Rock*, in dem sie einander – ganz im Geiste der Glam Metal-Ästhetik – an Zerstörungswut geradezu überbieten. Wie Speerspitzen zerschlitzen ihre Gitarren die Membrane der Verstärker; auf der Bühne erscheint ein Mann in Flammen und verschwindet schliesslich in dickem Rauch, der nur von der Bühnenbeleuchtung durchbrochen wird.

### Abschleifen

Anfang der 1990er Jahre initiierte GX Jupiter-Larsen mit The Haters die Performance *The Grinding Gig*, bei

[...] Der folgende Text gibt einen Überblick über eine Reihe von Aktionen, die zur musikalischen Kreation in einer ebenso einzigartigen wie radikalen Beziehung stehen, indem sie explizit das Ziel verfolgen, ebene Instrumente zu zerstören, die Musik für gewöhnlich erst möglich machen.

[...] Obwohl diese erste Auflistung der musikalischer Zerstörung inhärenter Gestik in einigen Teilen nicht gerecht werden kann, so kommen doch all ihre verschiedenen Erscheinungsformen an einem Punkt zusammen: Sie beharren auf einem grundlegenden Missverständnis jener Ideologie, die bis heute die vorherrschende Konzeption eines schöpferischen Akts bestimmt. Oder, wie Walter Benjamin es ausdrückt: „Der destruktive Charakter ist gar nicht daran interessiert, verstanden zu werden. Bemühungen in dieser Richtung betrachtet er als oberflächlich. Das Missverstanden-Werden kann ihm nichts anhaben. Im Gegenteil: Er fordert es heraus, wie die Orakel, diese destruktiven Staatseinrichtungen, es herausgefordert haben. Das kleinbürgerlichste aller Phänomene, der Klatsch, kommt nur zustande, weil die Leute nicht mißverstanden werden wollen. Der destruktive Charakter dagegen lässt sich mißverstehen; er fördert den Klatsch nicht<sup>1</sup>.“ Die eigentlich kritische Ambivalenz des Auraverlusts findet sich in der Vieldeutigkeit der destruktiven Geste. Denn die versprengten Überbleibsel können ebenso als Ruinen betrachtet werden wie als neue Wege: „Weil er überall Wege sieht, steht er selber immer am Kreuzweg. Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer willen, der sich durch sie hindurchzieht<sup>2</sup>.“

1 Benjamin, W., „Der destruktive Charakter“, in: *Ders., Illuminationen - Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main, 1972, S. 289f.

2 Ebd., S. 332.

3 Nam June Paik, „Bagatelles américaines“, 1962, *Du cheval à Christo et autres écrits*, übers. v. Y. Cantraine, Brüssel, Lebeer Hossmann, 1993, S. 217.

Bild:

Christian Marclay, *Minneapolis (Smashing Guitar Lessons poster)*, 2002

der ein an ein Verstärkersystem angeschlossenes Mikrofon bis zu seiner völligen Zerstörung gegen die sich drehende Scheibe eines transportablen Schleifsteins (genauer gesagt: eine mit einem Schwingschleifer ausgestattete elektrische Bohrmaschine) gedrückt wird: „Das Mikro wird zum Glimmstängel“<sup>4</sup>. An anderer Stelle schreibt GX Jupiter-Larsen: „Erosion ist der einzige Weg, ein solides Objekt wirklich in Luft aufzulösen“<sup>5</sup>.

### Zermahlen

2008 nahm Nikos Veliotis eine Arbeit namens *The Complete Works for Cello* auf: 100 Drohnen decken innerhalb von einer Stunde das gesamte Spektrum des Instruments in Intervallen aus Vierteltönen ab. Im Rahmen einer Performance beim Glasgower Instal-Festival pulverisierte er ein Jahr später das dazu benutzte Instrument, während im Hintergrund gleichzeitig die Aufnahme abgespielt wurde. Das Stück wird nun auf einem Tonträger vertrieben, der zusammen mit einem Glas geliefert wird, das etwa 250ml des zermahlenden Instruments enthält.

### Tackern

Im Rahmen der Performance *Mind the Gap*, die GX Jupiter-Larsen und The Haters am 7. Februar 1996 in San Francisco gaben, wurden fast 81 gestapelte Schallplatten nach und nach von zwei mit Tackern bewaffneten Performern attackiert: « Auf einem kleinen Tisch lagen die gestapelten Platten. Je länger das Tackern dauerte, desto kleiner wurde der Stapel. Überall flogen Tackernadeln und Vinylscherben herum und trafen zahlreiche Zuschauer. Die zwei Tacker waren mit Kontaktmikrofonen ausgestattet, die sie im Grunde zu Lesegeräten machten: Man konnte jede Platte hören, aber eben nicht mit einer Platine, sondern mit dem Tacker<sup>6</sup>. »

### Sprengen

Am 15. September 1967 nahmen The Who an der Sendung *The Smothers Brothers Comedy Hour* in den CBS-Studios im kalifornischen Los Angeles teil. Als ihr Auftritt mit dem Hit *My Generation* zu Ende war, begannen die Musiker, die Bühne zu verwüsten. Hinter einem Verstärker trat eine Rauchwolke hervor, Pete Townshend benutzte sein Mikrofonstativ als Plektrum, Roger Daltrey ergriff eines von Keith Moons Drums, und vom hinteren Teil der Bühne erklangen Explosionen. Der Drummer trat auf sein Schlagzeug ein, der Gitarrist durchbohrte die Verstärker mit dem Hals seines Instruments und zertrümmerte es anschliessend auf dem Boden. Während er sich bückte, um ihm den Rest zu geben, war aus dem Drumset eine grössere Explosion zu hören, die dieses Mal alle durch ihre Tragweite zu überraschen schien. Der Rauch löste sich auf und der Moderator betrat die Bühne mit einer akustischen Gitarre in der Hand, die Townshend, mit zerzausten Haaren, ihm sofort entriss, um sie ebenfalls zu zertrümmern. Zum Gelächter des Publikums blieben die Musiker verblüfft zurück.

### Ertränken

Bei Performance *Event for the Twilight* (1963) versenkte Mieko Shiomi ein Klavier in einem Schwimmbecken und spielt darauf einige Stücke von Franz Liszt, der u.a. für seine *Jeux d'eau à la Villa d'Este* bekannt wurde und darüber hinaus an einer Lungenentzündung verstarb. 1972 und 1982 schlug Annea Lockwood zwei Piano Transplants vor, bei denen Wasser eine Rolle spielte: Für *Piano Drowning 1*, das in Amarillo, Texas, entstand, benötigt man einen flachen, abgelegenen Tümpel mit Kreidebett. Damit es der Strömung standhalten kann, wird das Instrument in vertikaler Position am Ufer vertäut. Der allmähliche Untergang des Pianos wird dann jeden Monat mit Hilfe von Fotografien



4 GX Jupiter-Larsen, *Saccages. Textes 1978-2009*, Paris, Van Dieren Editeur, S. 157.

5 Ebd., S. 158.

6 Ebd., S. 157f.

#### Bild:

Annea Lockwood,  
*Piano Drowning (Amarillo, Texas, 1972)*  
© Richard Curtin

dokumentiert. Eine zweite, einfachere Version, die im italienischen Rimini entstand, besteht darin, einen Anker an einem Konzertflügel zu befestigen und ihn so zu ertränken. In einer weiteren amerikanischen Variante wurde das Klavier bei Ebbe mit geöffneter Tastatur in der Brandung des Sunset Beach, nahe der kalifornischen Stadt Santa Cruz, deponiert<sup>7</sup>.  
[...]

### Auseinandernehmen

Im Marx-Brothers-Film *A Day at the Races* (1937) fiel die Mechanik eines Konzertklaviers dem energischen Anschlag Harpo Marx' zum Opfer, der Rachmaninovs *Prélude op. 3 n° 2 en do dièse mineur* schliesslich auf dem nackten Resonanzboden spielte, als sei es eine Harfe. Mit viel Sorgfalt zerlegte Jackson Mac Low in *Piano Suite for David Tudor & John Cage* (1961) ein Klavier und setzte es anschliessend wieder zusammen. Im September 1962 wurde beim Wiesbadener Fluxus-Festival Philip Corners Performance *Piano Activities* aufgeführt. Da der Künstler nicht selbst anwesend war, wurde das Stück von Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Patterson, Wolf Vostell und Emmett Williams gespielt. Im Geiste einer Demonstration der Anti-Kunst wichen sie jedoch ein wenig von der ursprünglichen Partitur ab, die es u.a. vorsah, dass sie sich am Klavier zu schaffen machten und seine Saiten mit Objekten manipulierten, und nahmen stattdessen voller Inbrunst das gesamte Instrument auseinander. Als praktische Umsetzung des Konkretismus<sup>8</sup> liessen ihre Schläge gegen das Klavier den Zuschauer am Zerfall seiner Materialität teilhaben. Die Überreste des Klaviers wurden nach der Performance versteigert – was womöglich die eigentliche Coda des Stückes war<sup>9</sup>.

### Ziehen

In *Violin with String* (1961) unternahm Paik einen Spaziergang durch die Strassen von Köln und zog dabei das Instrument hinter sich her wie einen Hund an der Leine. Vierzig Jahre später wiederholte Christian Marclay diese Aktion in *Guitar Drag* (2000) – dieses Mal jedoch motorisiert und elektronisch. Präsentiert in Form eines Videos zeigt das Werk einen Mann, der sorgfältig und entschlossen eine Fender Stratocaster am Heck eines Pick-ups befestigt: Er verklebt die Buchse, durch die die Gitarre mit einem auf der Ladefläche des Wagens festgeschnürten Verstärker verbunden ist, mit Gaffertape, regelt die Lautstärke und stimmt das Instrument. All das geschieht methodisch und völlig wortlos. Ohne dass dabei das Gesicht des Mannes zu sehen wäre, wechseln sich Totalen mit Nahaufnahmen seiner Hände ab; nur allmählich wird die Absicht dieser merkwürdigen Vorbereitungen deutlich. Ein letztes Mal erhöht er die Lautstärke und verlängert die Resonanz der Gitarre, die er nun zu Boden fallen lässt; er steigt ins Fahrzeug, dreht den Zündschlüssel um und fährt los. Das Seil spannt sich und die daran befestigte Gitarre nimmt gemeinsam mit dem Pick-up Fahrt auf. Der Sound ist sehr stark und füllt nach und nach den Projektionsraum an. Zunächst nimmt der Lastwagen verschiedene holprige Landstrassen, dann einen glatten, einheitlichen Asphaltweg. Sand, Erde, Asphalt, Blätter und wieder Asphalt werden nach und nach zur Oberfläche, auf der die Gitarre im Zickzack nachgeschleift wird und sich dabei abnutzt. Liest man die Notizen zu diesem Werk, so erfährt man, dass die Performance in der Nähe der texanischen Stadt San Antonio gefilmt wurde und denselben Weg nahm, auf dem im Juni 1998 der Afroamerikaner James Byrd Jr. ermordet wurde. Drei Weisse hatten ihm angeboten, ihn nach Hause zu bringen, ihn dann jedoch abseits der Stadt mit einer Kette an das Heck ihres Pick-ups



7 vgl. Annea Lockwood, „Piano Transplants (1968-1982)“, in: Dan Lander & Micah Lexier (Hrsg.), *Sound by Artists* [1990], Mississauga / Etobicoke, Blackwood Gallery / Charivari Press, 2013, S. 217.

8 George Maciunas, „Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts“ [1962], in: Nicolas Feuillie (Hrsg.), *Fluxus Dixit. Une anthologie*, Band I, Dijon, Les Presses du réel, 2002, S. 145-147.

9 vgl. Dick Higgins, *Postface. Un journal critique de l'avant-garde*, übers. v. N. Feuillie, Dijon, Les Presses du réel, 2006, S. 147.

### Bilder:

*Marx Bros. Groucho, Chico, Harpo in A Day at the Races*, MGM, 1937  
Christian Marclay, *Guitar Drag*, 2000

gebunden und drei Kilometer lang hinter sich her geschleift, bevor er beim Aufprall seines Körpers auf eine Mauer zu Tode kam.

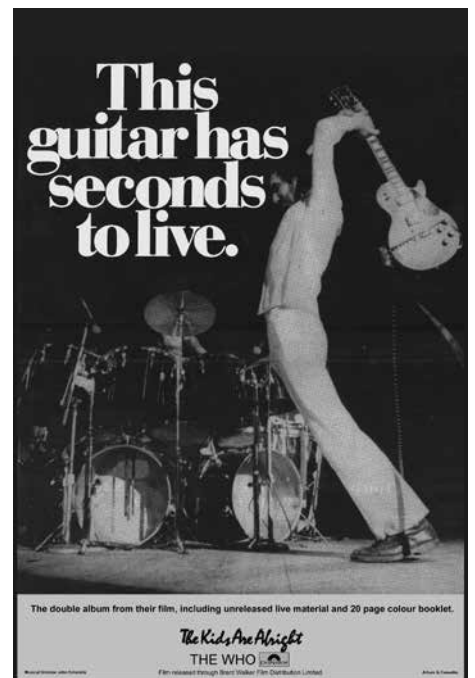
### Werfen bzw. Fallenlassen

Robin Pages *Block Guitar Piece* (1962) bestand darin, ein Instrument durch Tritte von der Bühne zu befördern, es auf dieselbe Art und Weise um den Block zu bewegen und es dann auf die Bühne zurückzubringen. Wenig zuvor interpretierte John Cage in einem von Lachkonserven untermalten Auftritt in der Fernsehshow « I've Got a Secret » am 24. Februar 1960 *Water Walk* (1959). Mit dem Gesicht zur Kamera und einem Lächeln auf den Lippen liess der Komponist Radiogeräte herunterfallen und integrierte so die Zerstörung massenmedialer Apparaturen (die allerdings aufgrund eines Streiks nicht angeschlossen waren) in eine populäre Fernsehshow. Demgegenüber besteht Gelegenheit Nr. 16 von Bozzis *Choices* (1966) darin, ein Klavier mit Hilfe einer Winde auf zwei Meter Höhe anzuheben und es dann plötzlich fallen zu lassen, wobei dieser Vorgang so oft wiederholt wird, „bis entweder das Klavier oder der Boden zerstört ist“<sup>10</sup>. In seiner Langzeit-Performance *Critique of Instrumental Reason (by the use of drums)* (2010) stiess der Künstler und Theoretiker Seth Kim-Cohen jeden Tag ein Schlagzeug die Treppenstufen einer Galerie hinunter, wobei der Lärm immer schwächer wurde, je kleiner die Überreste des Instruments waren. Im November 1972 wurde das Werfen eines Klaviers regelrecht zu einer studentischen Tradition. Charlie Bruno, damals Student der Luftfahrttechnik am Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, träumte davon, Astronaut zu werden. In die Annalen des Campus ging er jedoch wegen eines Experiments zum Gesetz der Schwerkraft ein, bei dem er ein Klavier vom Dach des Studentenwohnheims Baker House stiess. Seither wird dieser auch *The Baker House Piano Drop* genannte Vorgang jedes Jahr am sog. *drop day*, dem letzten Tag der Einschreibungen zum neuen Semester, wiederholt. Der Name seines inzwischen verstorbenen Initiators ist als Messeinheit für den beim Fall des Instruments aus der 5. Etage entstehenden Lärm für immer mit diesem Ritual verbunden.

[...]

### Zertrümmern

In seiner *Proclamation sans prétention* forderte Tristan Tzara die Musiker 1919 dazu auf, der Barbare ihrer Zeit die einzig mögliche Haltung entgegenzusetzen: „Musiker, zerbrecht eure blinden Instrumente auf der Bühne!“<sup>11</sup> In der neodadaistischen Manier des Fluxus zertrümmerte Paik 1962 in *One for Violin* eine Violine durch einen einzigen Schlag gegen einen Tisch<sup>12</sup>. Die Bewegung, bei der die Violine bis über den Kopf ihres Peinigers angehoben wurde, musste dabei so langsam wie möglich ausgeführt werden – das wartende Publikum hielt die Luft an und hatte so reichlich Gelegenheit, den Ausgang vorherzusehen. Umgekehrt musste die Bewegung, die schliesslich zur Zertrümmerung des Instruments führte, schnell, entschlossen und gewaltvoll durchgeführt werden. Durch gleichzeitiges Erlöschen der Bühnenbeleuchtung wurde die Schockwirkung intensiviert. Als Licht- und Sound-Show machte dieser Akt der Zerstörung Tabula Rasa und liess den Saal im Dunkel versinken. [...] Das erste Mal, das Pete Townshend eine Gitarre zerstörte, war eigentlich ein Unfall. Als ein Konzert am 8. September 1964 bereits in vollem Gange war, warf der Gitarrist von The Who seine Rickenbacker 1998 in die Luft, wobei sie an die niedrige Decke des Wealdstoner Railway Hotels schlug. Dabei wurde der Kopf des Instruments



10 Robert Bozzi, „Choice 16“, in: Ken Friedman, Owen Smith, Lauren Sawchyn (Hrsg.), *The Fluxus Performance Work Book*, Ergänzung zu: *Performance Research*, Vol. 7, Nr. 3, „On Fluxus“, Sept. 2002, S. 19.

11 Tristan Tzara, „Proclamation sans prétention“ (1919), neu abgedruckt als Faksimile in: *Dada, Zurich Paris, 1916-1922, Cabaret Voltaire, der Zeltweg, Dada le cœur à barbe*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1981, S. 178.

12 Man könnte hier auch noch eine Variante Serge III Oldenbourgs zitieren, der stattdessen mit einer mit Zement befüllten Violine den Tisch zerstörte.

Bild:

Promotion-Plakat von The Who, 1979



beschädigt; Townshend vernichtete das unbrauchbar gewordene Instrument. Das Zertrümmern elektrischer Gitarren wurde in der Folge zum Markenzeichen seiner Auftritte. *Melody Maker* zufolge soll er zu seinen Hochzeiten ungefähr 70 Gitarren pro Jahr zerstört haben. Da es ihm nicht gelungen war, The Who zu verpflichten, arbeitete Michelangelo Antonioni in einer zu Kultstatus gelangten Szene seines Films *Blow-up* (1966) mit den Yardbirds zusammen. Der Filmemacher liefert hier seine eigene Interpretation der Dialektik des Warenfetischismus: Nachdem eine junge Frau, die er verfolgt hatte, sich offenbar in Luft aufgelöst hat, betritt der Protagonist Thomas (David Hemmings) einen Club, aus dem von weitem die Akkorde des Songs „Stroll On“, einer leicht abgeänderten Variation von Tiny Bradshaws „Train Kept A Rollin“, erklingen. Im Saal ist die von der Bühne ausgehende Spannung zwar deutlich zu spüren, wird vom Publikum jedoch mit etwas teilnahmsloser Gelassenheit aufgenommen. Die Kamera streift durch das jugendliche Publikum und folgt den introspektiven Blicken Thomas'. Genau als Jeff Beck sein Solo beginnt, dröhnt aus seinem Verstärker ein unregelmässiges Rauschen. Ein Assistent springt ein und versucht erfolglos, das Gerät zu regulieren. Der Gitarrist gerät darüber so in Rage, dass er mit seiner Gitarre auf den Verstärker einschlägt. Ganz professionell spielen die übrigen Musiker weiter, als ob nichts gewesen wäre, und liefern so den Soundtrack zur folgenden Zertrümmerung: Beck schlägt immer härter zu und zerbricht voller Wut seine Gitarre; dann gibt er ihr mit Tritten den Rest und wirft den Gitarrenkopf ins Publikum, das – bis zu diesem Moment nahezu unbeweglich – sich plötzlich wie eine wildgewordene Meute auf das zerstörte Instrument stürzt. Thomas, der sich mitten in der Menge befindet, hält mit einem Mal den Kopf in seinen Händen und flüchtet nach draussen. Auf der Strasse angekommen, betrachtet er seine Trophäe – ein Trümmerstück einer Gitarre – und wirft sie enttäuscht weg. Ein Passant, der den Kopf auf dem Bürgersteig entdeckt, hebt ihn seinerseits auf, wirft ihn aber ebenfalls wieder weg. In weniger als einer Minute wurde der Gitarrenkopf damit vom aller Opfer würdigen Gral, der als Relikt eines Idols angesehen wurde, zu einem anonymen, uninteressanten Stück Müll. [...] Samuel Bayer drehte am 17. August 1991 den Videoclip zu Nirvanas « Smells Like Teen Spirit », der ein Konzert in einem Gymnasium zeigt, das in einem Akt der Zertrümmerung gipfelt, bei dem Kurt Cobain einen Bass der japanischen Marke Zen-On aus den 1960er Jahren zerstört, welcher Krist Novoselic gehört hatte. 1985 holte die Gruppe Hanatarashi (wörtlich „Rotznasen“; anlässlich der Veröffentlichung ihres ersten Albums benannte sie sich später zu Hanatarash um) einen Baggerlader auf die Bühne, mit dem sie gleich den gesamten Konzertsaal zertrümmerten. Beinahe wäre der durch Schläge mit dem mechanischen Arm des Baggers zerstörte Club auch noch in Flammen aufgegangen, als die Maschine Benzin verlor, das Yamatsuka Eye angezündet hätte, wenn ihn nicht einzelne Zuhörer davon abgehalten hätten: „Wir waren auf dieses Ding geklettert – und bang! durch die Tür des Saals. Es konnte sich um 360 Grad drehen, also haben wir es im Kreis herumgewirbelt, sind auf das Publikum zugefahren und haben es verfolgt. Aber dann war da plötzlich diese Mauer, in die wir mitten hineingefahren sind. Es gab ein ziemlich grosses Loch, durch das Wind in den Saal kam. Die Baggerschaufel war im Loch steckengeblieben, und als wir versuchten, sie wieder freizubekommen, haben wir auf eine Kurbel gedrückt und der Bagger ist fast nach hinten umgekippt...



13 Yamatsuka Eye cité par David Novak, *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, op. cit., p. 177

14 Cf. Andrey Smirnov, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London, Koenig Books, 2013, p. 31.

15 Dick Raaymakers, *The Destructive Character*, Eindhoven, Onomatopee, 2011, p. 66

#### Bild:

Erster Live-Auftritt von Hanatarashi in La Mama, Tokyo, 20. März 1985. Foto: Gin Satoh

Niemand wurde verletzt, aber es hat uns einen ganzen Haufen Geld gekostet, alle Schäden zu begleichen. Wir hatten auch den Baggerlader kaputt gemacht, den mussten wir auch bezahlen... Alle Wände des Saals waren aus Beton, ohne Fenster. Und wir haben alles einfach in Schutt und Asche gelegt<sup>13</sup>."

## Verbrennen

Am Tag nach der Oktoberrevolution forderte der Komponist und Theoretiker Arseni Awraamow den Volkskommissar für Bildung, Anatoli Lunatscharski, dazu auf, alle Klaviere des Landes zu verbrennen, um so der mikrotonalen Musik des Ultrachromatismus den Weg zu ebnet<sup>14</sup>. Wie Dick Raaymakers hervorhebt, zeichnet sich der Gebrauch von Feuer unter allen Zerstörungsmodi durch seine besondere Radikalität aus – bis hin zu einem Punkt, an dem er zur „perfekten Metapher“ der Zerstörung wird, aber auch die „Grenze zwischen Kunst und Realität durchbricht, indem er die Kunst zu Asche reduziert“<sup>15</sup>. Was die Flammen verschlingen, sei dabei nichts Geringeres als die Stichhaltigkeit einer Logik, die auf dem Prinzip der Unterscheidung fusst. In seinem gescheiterten Versuch, den Gegensatz zwischen Heiligkeit und Hölle zu überwinden, machte Jerry Lee Lewis diese Erfahrung auf seine Weise. Als man ihm das Lied *Great Balls of Fire* anbot, lehnte er zunächst unter dem Vorwand ab, dass dieses Stück eine Sünde sei, machte es dann aber zu seinem grössten Hit. Der Legende nach führte er es eines Abends mit einer pyromanischen Show auf, um Chuck Berry zu beeindrucken, da er es nicht ertragen konnte, als dessen ‚Vorband‘ aufzutreten. Nick Tosches berichtet: „Jerry zog aus seiner Jacke eine Colaflasche voll Benzin. Mit einer Hand übergoss er damit das Klavier, während er mit der anderen weiter das Stück hämmerte. Dann zündete er ein Streichholz an und setzte das Klavier in Flammen, und seine Hände spielten wie die eines Irren weiter auf den brennenden Tasten, bis nur noch eine unkenntliche Sprache zu vernehmen war: Heiligkeit und Feuer. Die Kids waren völlig hin und weg von seiner Besessenheit [...]“<sup>16</sup>. » [...] Bei einem Konzert im Londoner Finsbury Astoria am 31. März 1967 begann Jimi Hendrix eine Reihe von Gitarren auf dem Brandaltar zu opfern. Die Spektakularität dieser Darbietungen sollte noch Jahrzehnte lang im Gedächtnis bleiben: Am 4. September 2008 erzielte bei der vom Fame Bureau organisierten Auktion „It’s More Than Rock ‘n’ Roll“ eine unter dem Posten 221 versteigerte karbonisierte Reliquie den Rekordpreis von 280 000 £, d.i. 498 971,71 \$. In ihrer Performance *Piano Burning* (1968) zur Serie *Piano Transplants* entschied sich Annea Lockwood dagegen für ein anderes Szenario, das nicht den eigentlichen Akt der Verbrennung in den Vordergrund stellte, sondern die Ästhetik des sich verändernden Klangs. Das Spektakel kann entweder durch über dem Instrument schwebende Gasballons oder – im Falle einer nächtlichen Performance – mit Hilfe von im Klangkörper des Klaviers deponierten Böllern und Raketen ausgelöst werden. Der wesentliche Aspekt der Partitur besteht jedoch in der Vorbereitung des technischen Dispositivs, dessen Aufgabe es ist, im Zuge der programmierten Zerstörung eine vollkommene Klangerfahrung zu gewährleisten. Bevor das Instrument mit einem Benzinkanister in Brand gesetzt wird, muss der Interpret das Klavier so hoch wie möglich stimmen, damit beim Zerreißen der Saiten ein maximaler Klang entsteht. Dieser Effekt wird zusätzlich verstärkt durch mit isolierendem Material eingehüllte Mikrofone, die im Innern des Klaviers angebracht werden: eines in der Nähe der Hammerköpfe der Mittellagen, das andere in Richtung der Pedale, nahe der tiefen Saiten. Rund um den Scheiterhaufen



13 Yamatsuka Eye, zitiert nach: David Novak, *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, op. cit., S. 177.

14 vgl. Andrei Smirnow, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London, Koenig Books, 2013, S. 31.

15 Dick Raaymakers, *The Destructive Character*, Eindhoven, Onomatopee, 2011, S. 66.

16 Nick Tosches, *Hellfire*, Paris, Allia, 2001, S. 130

17 vgl. Annea Lockwood, „Piano Burning“, in: Dan Lander & Micah Lexier (Hrsg.), *Sound by Artists* [1990], op. cit., S. 218.

18 Billy Klüver, „La Garden Party“, in: K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely, Méta*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1973, S. 130-136.

19 David Katz, *People Funny Boy. The Genius of Lee "Scratch" Perry*, London, Omnibus Press, 2006, S. 356

Bild:

Douglas Gordon, *The End of Civilisation*, 2012

aufgestellte Lautsprecher garantieren die Verräumlichung der Klangimmersion<sup>17</sup>. Am 17. März 1960 bespielte Jean Tinguely die Gärten des MoMA mit seiner *Hommage an New York*, einer mechanischen Assemblage, die auf eine Selbstzerstörung durch Feuer hinauslief. Unter den verschiedenen Industrieabfällen, aus denen sie sich zusammensetzte – und die er von umliegenden Mülldeponien aufgesammelt hatte – befand sich auch ein Klavier, das als Brennstoff dienen sollte. Zur Konstruktion des Ensembles hatte sich der Künstler die Unterstützung des Ingenieurs Billy Klüver geholt. In einem am Tag nach der Performance verfassten Artikel schreibt dieser: „[Tinguely] befestigte ein Dutzend Arme aus alten Fahrradteilen am Klavier, um damit seine Tasten anzuschlagen. [...] Ein zur Seite des Klaviers befestigtes altes Radio mit Holzverkleidung würde durch eine grosse Handsäge in zwei Hälften zerteilt werden. Mehrere Dutzend Räder steuerten die diversen Funktionen der Partie rund um das Piano und den zweiten „Méta-Matic“. Eine mit Hilfe von Kanistern und einer grossen Glocke zum Schlagzeug umfunktionierte Adressiermaschine produzierte einen Höllenlärm. [...] Durch ein komplexes System aus Zahnrädern begann das Klavier, sich langsam zu drehen. Innerhalb weniger Augenblicke entleerten sich dann Eimer mit Benzin über der Flamme einer Kerze, sodass das Klavier in Flammen aufging<sup>18</sup>.“ Während der Brand, der 1983 das Studio von Lee „Scratch“ Perry zerstörte, nachträglich gesehen wie das Ergebnis eines langen Zerstörungsprozesses erscheint, bleibt seine Ursache ungeklärt. Je nach Zeit und Interview weist Perry entweder die Anschuldigung von sich, das Feuer in einem Anfall von Wut selbst gelegt zu haben – was ihn für einige Tage ins Gefängnis brachte, weil die Gesetzeshüter zunächst an einen Versicherungsbetrug glaubten, doch nachdem sie herausgefunden hatten, dass das Studio gar nicht versichert war, kam er wieder frei – oder beglückwünscht sich selbst dazu, etwas zu Ende gebracht zu haben, was ihn schon lange beschäftigt hatte: „Seit Wochen und Monaten hatte der Druck nicht aufgehört zu wachsen. Ich hatte kein Geld, nur diesen Druck, diesen Druck, diesen Druck. Ich bin an jenem Morgen mit klopfendem Herzen aufgestanden und in den hinteren Teil des Gartens gegangen, da wo das Studio ist, ihr wisst schon. Ich mag diese Gummigeschosse für Kinder. Sie sind für mich wie eingefangene Luft. Ich liebe sie und ich sammle sie auch. Eine war mir dabei schon immer am liebsten – sie kommt aus Amerika und ich hatte sie immer auf meinem Mischpult liegen. Aber jemand hatte sie weggenommen, als ich ins Studio kam, und da bin ich völlig ausgerastet. Erst dieser Druck, dann der Diebstahl, und jetzt das... Ich habe das Studio zerstört. Zuerst habe ich es in Trümmer gelegt und dann in Brand gesetzt. Fertig.<sup>19</sup>“ [...]

18 Billy Klüver, „La Garden Party“, in: K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely, Méta*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1973, S. 130-136.

19 David Katz, *People Funny Boy. The Genius of Lee "Scratch" Perry*, London, Omnibus Press, 2006, S. 356

---

Bei welchen Gelegenheiten befindet man sich normalerweise vor einer verschlossenen Tür? Wo bleibt einem der Zutritt verwehrt? Und welche Reaktionen erzeugt das?

---

Wann stand ich zum letzten Mal selbst vor einer verschlossenen Tür? Wie kam es zu dieser Situation und wie habe ich darauf reagiert?

---

Wie kann man einen versperrten Weg, eine Verweigerung, eine Kapitulation umgehen?

---

---

Was werde ich fühlen, wenn ich vor einer verschlossenen Tür stehe? Unbehagen, Frustration, Neugier?

---

Wann war das letzte Mal, dass ich selbst eine Tür zugeschlagen habe oder mich entschlossen habe, an etwas nicht teilzunehmen, nicht zu kommunizieren, mich zurückzuziehen?

---

Und was ist dann passiert?

---

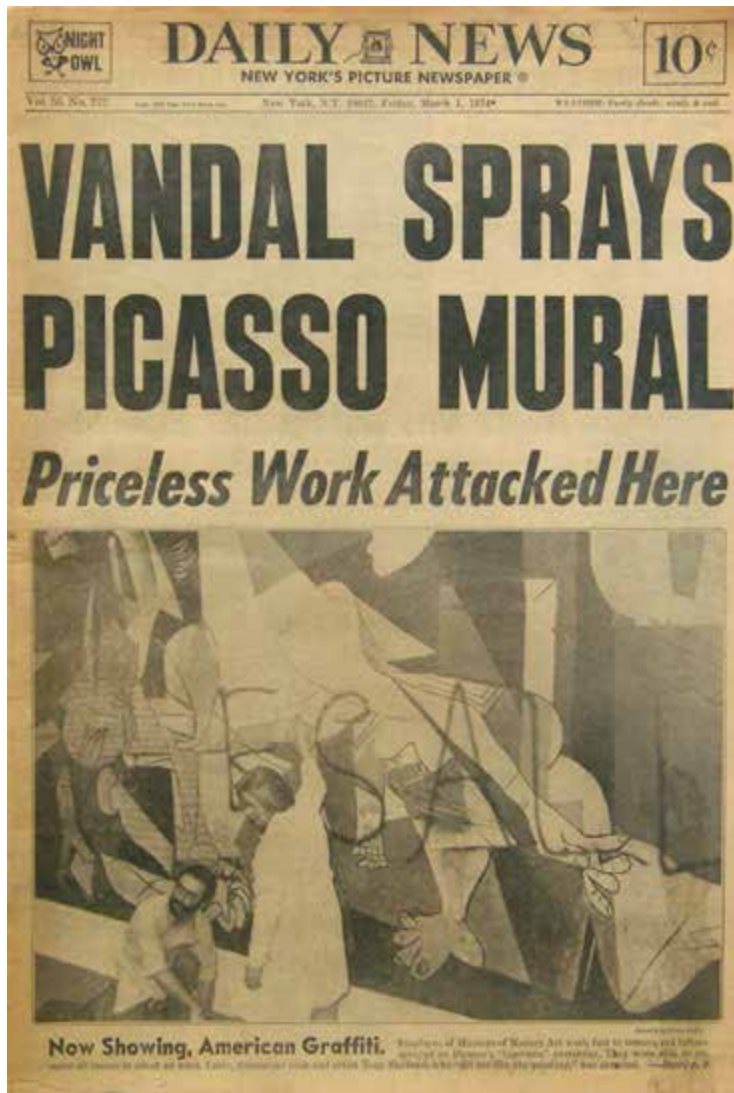


Image:

Die Titelseite der *Daily News* zeigt das Graffiti von Tony Shafrazi auf dem Gemälde *Guernica* von Picasso im MoMA, 1. März 1974

---

## **Was ist die Arbeit bzw. Rolle von Fri Art in dieser Retrospektive?**

→ Fri Art ist eine Freiburger Kulturinstitution, die sich auf zeitgenössische Kunst spezialisiert hat. In diesem Sinne erforscht sie unterschiedliche Facetten zeitgenössischen künstlerischen Schaffens.

→ Fri Art und der Kurator Mathieu Copeland haben über 18 Monate hinweg eine kunsthistorische Recherche durchgeführt.

→ Fri Art und der Kurator haben mit den KünstlerInnen Kontakt aufgenommen und eng mit ihnen zusammengearbeitet, um den Sinn ihrer jeweiligen Aktionen genau zu erfassen und anschließend die nun zu sehenden Neuauflagen zu schaffen.

→ Die Techniker von Fri Art haben an der technischen Readaption der Werke für den neuen Ausstellungskontext mitgewirkt.

→ Unsere Kommunikations- und Vermittlungsexperten haben das Begleitheft entwickelt, das Sie gerade in den Händen halten.

→ Unsere Kommunikationsreferentin befasst sich mit zahlreichen Anfragen von Seiten der Medien.

→ Fri Art wird im November einen 700 Seiten und 250 Bilder starken Katalog zur Geschichte des Anti-Museums publizieren. Das Buch wird durch einen namhaften Verlag weltweit vertrieben.

→ Mehrere ÜbersetzerInnen arbeiten an den Texten, damit wir BesucherInnen und Medien Informationen auf Deutsch, Französisch und Englisch zur Verfügung stellen können.



CENTRE D'ART DE FRIBOURG  
KUNSTHALLE FREIBURG

Fri Art  
Petites-Rames 22  
Case postale 582  
CH – 1701 Fribourg  
T +41(0)26 323 23 51  
F +41(0)26 323 15 34  
info@fri-art.ch  
[www.fri-art.ch](http://www.fri-art.ch)

Konzeption und Entwicklung dieses Begleithefts:  
Emilie Lopes-Garcia, Balthazar Lovay, Vincent Marbacher, Sylvain Menétrey

Übersetzung:  
Marie Kraemer

Ausstellungskurator:  
Mathieu Copeland

Fri Art:  
Künstlerische Leitung: Balthazar Lovay  
Administrative Leitung: Julia Crottet  
Künstlerische Koordination: Sylvain Menétrey  
Kommunikation: Valeria Strazzeri  
Technik: Pierre Berset, Fabian Stücheli  
Kunstvermittlung: Emilie Lopes-Garcia, Vincent Marbacher

## Mit der Unterstützung von:

Ernst & Olga Gubler-Hablützel Stiftung  
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln



# Häufig gestellte Fragen

---

## Ist Fri Art geschlossen?

**Nein. Fri Art empfängt Sie.**

→ Denn die Kulturinstitution Fri Art präsentiert eine Ausstellung aus elf Kunstwerken

→ Die ursprünglich zwischen 1964 und 2016 entstandenen Werke bestehen aus einer Schliessung des Ausstellungsraums

→ Fri Art zeigt nun jedes dieser Werke erneut, eines nach dem anderen. Der Ausstellungsraum wird dabei elfmal auf unterschiedliche Art und Weise ver- bzw. geschlossen.

---

## Wann kann ich mir diese Aktionen anschauen?

**Zu den normalen Öffnungszeiten von Fri Art, ausserhalb der Auf- und Umbauphasen.**

→ Jede *Schliessung* dauert sieben Tage. Dazwischen liegen jeweils einige Auf- und Umbautage: 27.-28. August / 6.-7. September / 15.-16. September / 24.-25. September / 3.-4. Oktober / 12.-13. Oktober / 21. Oktober / 29.-30. Oktober / 1. November / 9.-12. November

→ **Konsultieren Sie die Daten der einzelnen *Schliessungen* auf dem Flyer zur Ausstellung, oder unter [www.fri-art.ch](http://www.fri-art.ch).**

---

## Aber wenn die Räume geschlossen sind, wo findet dann die Ausstellung statt?

**Am Rande, bzw. an jenen Orten, die gewöhnlich nicht zum Ausstellungsraum zählen:**

→ In der Eingangshalle von Fri Art, vor der Eingangstür zum Ausstellungsraum, kann man unterschiedliche Arten der (Ver-)Schliessung des Raums erleben (zugemauerte Türen, Stellwände aus Wellblech, Plakate, usw.)

→ Per Post: Einige der Schliessungen werden durch den Versand eines Flyers vollzogen. Wenn Sie diesen Flyer erhalten möchten, schicken Sie uns eine E-Mail an: [info@fri-art.ch](mailto:info@fri-art.ch)

→ In Gedanken: z.B. durch analytisches (Nach-)Denken, mit Hilfe der Fantasie – die eigentliche Ausstellung könnte sich an einem ganz anderen Ort befinden – oder auch, indem man versucht, sich vorzustellen, was sich im verschlossenen Raum hinter den Türen abspielen könnte.

**Zögern Sie nicht, uns für weitere Informationen zu kontaktieren: 026 323 23 51  
[info@fri-art.ch](mailto:info@fri-art.ch)**