

## Das Museum als Ort der Beobachtung Zweiter Ordnung

Einige Überlegungen zur Zukunft des Museums

In einem kürzlich veröffentlichten, allerdings vor nahezu fünf Jahren gehaltenen Vortrag vertrat Gottfried Korff die These: "Das Museum bebildert nicht; es ist Bild".<sup>1</sup> Korff pointierte damit seine Überlegung, daß das "Museum als Ort der Sammlung und Bewahrung anschaulicher Objektwelten", also "durch seinen Authentizitätsbezug eine Institution der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung" sei, und daß "das originale Objekt die Inszenierung als erklärende Darstellung schon allein deshalb (erheische), weil es nicht nur Dokument (sei), sondern weil es über eine sinnliche Qualität, eben über die Anmutungsqualität (verfüge)".<sup>2</sup> Scheint Korff daher die "Re-Dimensionierung" und "Kontextualisierung" von Dingen "mit Mitteln der bildhaften Inszenierung" angemessen und legitim, so wird, in Konsequenz dieser Überlegungen, der Historiker als Ausstellungsmacher zu einem Bildproduzenten – und setzt sich damit nolens volens der Kritik aus einem Bereich aus, den gerade Historiker traditionell gerne meiden, dem Bereich der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte. Die folgende Argumentation will daher nicht nur die Chance nutzen, vor dem Hintergrund der Systemtheorie einige allgemeine Einsichten aus diesem Fach für den vor allem unter Historikern geführten Diskurs fruchtbar zu machen, sondern ist der Versuch, die mögliche Relevanz künstlerischen Arbeitens für diesen Diskurs am Beispiel der Werke eines Künstlers deutlich werden zu lassen.

### I. Fiktion Authentizität

Ein zentraler Begriff in Gottfried Korffs Argumentation ist *Authentizität*, die seiner Auffassung nach nicht nur die Echtheit und Originalität von Überlieferungsresten meint, sondern darüber hinaus auch deren "besondere Form der Anmutung, die erregend, faszinierend und motivierend wirken kann".<sup>3</sup> Konsequenterweise rückt Korff daher den Begriff der Authentizität in einen Zusammenhang mit Walter Benjamins Begriff der 'Aura' und schreibt: "Was Benjamin für die Aura konstatiert hat, gilt auch für die Authentizität. Authentizität bezeichnet die gleiche Reizwirkung der Objekte, wie sie für die Aura beschrieben worden ist: das Bewußtsein, ein vergessenes Menschliches vor sich zu haben, im Objekt mit der 'verrosteten Seele' konfrontiert zu sein."<sup>4</sup> Für das Museum folgt daraus für Korff: "Das Museum läßt Authentizitätseffekte in einer Zeit zu, in der Erfahrungen aus zweiter Hand, vermittelte Abbildeindrücke, die Regel geworden sind. Das Museum hingegen lebt von der Konträrfaszination des Authentischen: vom historisch Fremden, das uns räumlich nah ist."<sup>5</sup>

Wenn dies zutrifft, also der Stellenwert des Materiellen und Authentischen so hoch und eben das ist, was Museen gegenüber anderen Formen des Zeigens und Vermittelns ausspielen können, so muß man angesichts vieler historischer Ausstellungen, nicht zuletzt auch der von Gottfried Korff konzipierten, fragen, warum offensichtlich nichts unversucht bleibt, die entsprechenden Objekte genau dieser Eigenschaften bis auf einen jeweils spezifischen Rest zu berauben. Denn was sehe ich, wenn ich ein typisches historisches Museum oder eine Ausstellung mit historischen Sachzeugen besuche? Vor allem und an erster Stelle doch ein mehr oder weniger hochentwickeltes Bewehrungs-, Beleuchtungs- und Beschriftungssystem, das die Exponate in spezifischer Weise kolonisiert und mir als Betrachter unmißverständlich bedeutet: Das, was hier vorgeführt wird, sind keine Dinge aus dieser Welt und schon gar keine Waren, sondern Gegenstände, die mir grundsätzlich ent-

---

<sup>1</sup> Gottfried Korff, *Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter (Hg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt/M., New York 1999, S. 322

<sup>2</sup> ebenda, S. 331 f

<sup>3</sup> ebenda, S. 332

<sup>4</sup> ebenda, S. 332 f

<sup>5</sup> ebenda, S. 333

zogen sind, die mir entzogen bleiben und die eben keine Wirkung außer der, die ihre bestimmte Kontextualisierung im jeweiligen musealen Setting festlegt, entfalten sollen. Was vom Betrachter im Versuch, etwas zu sehen und zu erfahren, notgedrungen als unvermeidliche Randbedingung einer musealen Darbietung hingenommen werden muß und von Kuratoren und Restauratoren als unumgängliche Sicherheitsfunktion und als wohlmeinende, sogenannte *Aufbereitung* der Objekte legitimiert wird, erweist sich in der Tat als die spezifische Form, wenn man so will: als das 'Bild', durch das sich die museale von anderen Objektpräsentationen, namentlich von Warenpräsentationen, unterscheidet; als das Bild des Museums, das, vor allem anderen und bevor ein Objekt in den Blick kommen kann, vom Betrachter wahrgenommen wird. Dabei ist diese spezifische Form des musealen Displays, die Zurichtung der Objekte zu Bildern, in dem Maße eine notwendige, wie die Exponate keine für die Anschauung gemachte Objekte, also mehr oder weniger autonome Kunstwerke, sondern Dokumente sind, die aus einem alltäglichen Zusammenhang stammen und keinen Bildcharakter, sondern einen wie immer definierten Gebrauchswert sich erhalten haben. Wo aber die Vitrinisierung nicht hinreicht, ein Objekt aus Gebrauchszusammenhängen auszugrenzen und als Bild erscheinen zu lassen, wird sie, womöglich zusätzlich, durch ihre systematische Dysfunktionalisierung in einer entsprechenden 'Hängung', durch ihre Isolation aus Funktionszusammenhängen oder durch ein unter funktionalen Gesichtspunkten sinnloses Arrangement mit gleichen oder anderen Objekten, um nur einige museale Präsentationstechniken anzusprechen, unterstützt oder ergänzt. Zu diesen musealen Techniken gehört nicht zuletzt auch der Umstand, daß der ursprüngliche Warencharakter der Objekte wie ihr sekundärer Wert als *Collectibles* von und in Museen systematisch unterdrückt und ihr Weg in die Institution in der Regel allenfalls an einem Schildchen mit dem Namen eines Donatoren erfahrbar wird. Wie überhaupt, daß Ausstellungen und zumindest die Schausammlungen der Museen als *exchange-free zones* konzipiert sind, in denen von Geld und der Tatsache, daß außerhalb ihrer Mauern alles zur Ware werden kann, allenfalls hinter vorgehaltener Hand gesprochen werden darf.<sup>6</sup> Ergebnis dieser Disziplinierung der Objekte durch ihre Musealisierung ist aber allemal die Reduktion ihres jeweiligen Charakters auf einen bestimmten *Reizwert*, über den sie alsdann, von allen anderen Aspekten ihrer früheren wie gegenwärtigen Existenz gewissermaßen gesäubert, als reine Anschauungsgegenstände in neu "konstruierten Merkwelten" (Korff) rekontextualisiert werden können. Die Musealisierung erweist sich so als eine erneute Verdinglichung der von ihr bearbeiteten Objekte, als eine Verdinglichung durch Ästhetisierung mit dem Ziel, mit Objekten wie mit Bildern oder der Sprache argumentieren und eine bestimmte Wahrnehmung der Welt entwickeln zu können.

Die Musealisierung ist, das zeigt die jüngste Entwicklung, eine universelle Technologie, die zumindest auf alles, was wie immer vergegenständlicht werden, also Dingcharakter annehmen kann, anwendbar ist. Insoweit kann man Donald Preziosi nur zustimmen, wenn er behauptet, daß die Musealisierung als universelle Technologie in ihrer Wirkungsmacht vergleichbar ist allein mit der Wirkungsmacht der Zentralperspektive, die, ihrerseits eine universelle Technologie, zur vollständigen Reorganisation der Wahrnehmung der Welt führte.<sup>7</sup> Wenn aber, wie alles der Zentralperspektive, so auch der Musealisierung unterworfen werden kann, so stellt sich nicht mehr die Frage, was ein Museum ist, sondern *wann* etwas musealisiert oder zum Museum wird. Denn die wesentliche Leistung der Musealisierung ist die Reorganisation der Wahrnehmung als historische Wahrnehmung, durch die, so Preziosi, aus einer jeweiligen Gegenwart eine 'Vergangenheit' ausgegrenzt werden kann, "so as to collect and recompose (to re-member) its displaced and dismembered relics as elements in a genealogy of and for the present."<sup>8</sup> Ist das Produkt dieser De- und Rekonstruktion aber *modernity* und ihr Mittel die Individuation einer jeweiligen Gegenwart gegenüber ihrer Geschichte, so kann die Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit nur durch Elemente und Eigenschaften hergestellt werden,

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu David Phillips, *Exhibiting Authenticity*, Manchester 1997, der sich in wünschenswerter Ausführlichkeit dem hier nur angeschnittenen Problemfeld widmet.

<sup>7</sup> Donald Preziosi, *The Art of Art History*, in: ders. (Hg), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, New York, 1998, S. 510

<sup>8</sup> ebenda, S. 511

die Kontinuität und die Entwicklung garantieren: über das Authentische als des mit sich selbst Identischen.<sup>9</sup> Doch ist dieses Authentische selbst ein Konstrukt, gewonnen am Modell der 'Kunst der Kunstgeschichte': "In modernity, to speak of things is to speak of persons. (...) The art of art history came to be the paradigm of all production: its ideal horizon, and a standard against which to measure all products. In a complementary fashion, the producer or artist became the paragon of all agency in the modern world. As ethical artists of our own subject identities, we are exhorted to compose our lives as works of art, and to live exemplary lives: lives whose works and deeds may be legible as representative artefacts in their own rights."<sup>10</sup>

## II. Authentizität als Fiktion

*"Für mich gibt es den realen Raum (zum Beispiel ein Zimmer, eine Küche, eine Galerie) und das Werk, das auch folgendes ist: eine Sache (zum Beispiel ein Stuhl), eine Farbe (zum Beispiel Blau), eine Relation (zum Beispiel klein - groß, angenehm - abstoßend), eine Handlung (zum Beispiel das Zerstören dieses Raumes, d. h. des Realen) - und schließlich den, der dies wahrnimmt oder macht.. Die Gestalt, die Dimensionen und den Gehalt, die ich dem Werk gebe - wenn es denn ein Werk ist - ist der Versuch, den Betrachter alles, was ich gerade gesagt habe, noch aus einem anderen Blickwinkel und von Anfang an sehen zu lassen, so daß also unser Bezug zur Welt und unsere Position darin immer und immer wieder auf die Probe gestellt wird. "*

Diese Reflexion über seine Arbeit, die der griechische Künstler Vlassis Caniaris vor gut dreissig Jahren in einem Interview entwickelte,<sup>11</sup> scheint mir nicht nur ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis seines Werks, sondern macht deutlich, daß dieser Künstler sich nicht mit Stilfragen, sondern mit sehr grundsätzlichen Problemen auseinandersetzte, die allerdings in Künstlerkreisen kaum Beachtung fanden, doch gerade in dieser Zeit in psychologischen Forschungsinstituten und Laboratorien für Künstliche Intelligenz mit Nachdruck bearbeitet wurden: als Fragen nach der Struktur und Funktionsweise der 'Kognition' oder als Fragen nach den Formen und Bedingungen der 'Selbstorganisation' von natürlichen und sozialen Systemen. So schrieb zum Beispiel Jean Piaget (1966), und dieses Zitat möge man neben das von Caniaris halten: "Das Objekt ist nur eine Momentaufnahme aus dem ununterbrochenen Fluß der Kausalitätsbeziehungen, und es wird früher oder später deutlich, daß die Wirklichkeit hinter der Erscheinung von Transformationssystemen besteht. Ein Abbilden dieser Transformationen ist also nur möglich, wenn man sie aktiv reproduziert oder verlängert, was darauf hinausläuft, daß es genau genommen kein Abbild mehr gibt und daß man, um die Objekte zu erkennen, in der Weise auf sie einwirken muß, daß man sie zerlegt und wieder zusammensetzt."<sup>12</sup> Und zu eben dieser Einsicht kam, um ein weiteres Beispiel aus einem anderen Forschungsansatz zu nennen, auch der Kybernetiker Heinz von Foerster, der 1973 die Formel prägte: "Willst Du erkennen, lerne zu handeln" (ästhetischer Imperativ), und: "Handle stets so, daß weitere Möglichkeiten entstehen (ethischer Imperativ)."<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit', Frankfurt 1969, Anmerkung 8, S. 53: "... die Funktion des Begriffs des Authentischen in der Kunstbetrachtung (bleibt) eindeutig, mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwertes."

<sup>10</sup> ebenda, S. 510; vgl. dazu auch Walter Benjamin, a.a.O., der formulierte: "In dem Maße, in dem der Kultwert des Bildes sich säkularisiert, werden die Vorstellungen vom Substrat seiner Einmaligkeit unbestimmter. Immer mehr wird die Einmaligkeit der im Kultbilde waltenden Erscheinungen von der empirischen Einmaligkeit des Bildners oder seiner bildnerischen Leistung in der Vorstellung des Aufnehmenden verdrängt."

<sup>11</sup> zitiert nach: V. C., Autobiographische Notizen, in: M. Fehr, Vlassis Caniaris. Konkreter Realismus. Skizze einer künstlerischen Strategie, Nürnberg 1991, S. 136

<sup>12</sup> Jean Piaget, Bärbel Inhelder, L'image mentale chez l'enfant, Paris 1966; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: dieselben, Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kinde, Frankfurt 1990, S. 11

<sup>13</sup> Heinz von Foerster, Das Konstruieren einer Wirklichkeit (1973), in: Paul Watzlawick (Hrsg.), Die Erfundene Wirklichkeit, München<sup>3</sup>1985, S. 60

Caniaris hat sich nicht direkt mit den hier angedeuteten, in wissenschaftlichen Zirkeln geführten Diskursen auseinandergesetzt, sondern kam auf seine Weise und in seiner eigenen Sprache: als ein die eigene Praxis beständig reflektierendes Individuum zu den Überlegungen, die heute unter dem Stichwort "Radikaler Konstruktivismus", "Systemtheorie" oder "Autopoiese" nahezu alle Bereiche der wissenschaftlichen Argumentation erfaßt haben, doch im Bereich der Bildenden Künste oder der Geschichtswissenschaft nur in Einzelfällen Beachtung fanden.<sup>14</sup> Deshalb möchte ich im folgenden - nach einer knappen Skizze dieser allgemeinen Überlegungen - hier auf einige der Werke von Caniaris eingehen, deren Bedeutung ich bereits an anderer Stellen darzulegen versucht habe.

Eine Grundannahme des sogenannten Radikalen Konstruktivismus, also der Erkenntnistheorie, die von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen - von der Biologie über die Linguistik und Psychologie bis zu den Wirtschaftswissenschaften - zur Klärung ihrer jeweiligen Grundlagen herangezogen und auch als Systemtheorie bezeichnet wird, ist, daß nicht entschieden werden kann, ob das, was wir wahrnehmen, überhaupt der objektiven Wirklichkeit entspricht; ja mehr noch, daß wir nicht einmal sicher sein können, daß das, was wir als Gegenstand erkennen und bezeichnen, überhaupt etwas ist, das sich vom Rest der Welt abheben läßt. Weil diese Fragen nicht objektiv beantwortet werden können, gehen die Radikalen Konstruktivisten oder Systemtheoretiker davon aus, daß, so Ernst von Glasersfeld wörtlich, "Erkennen und Wissen nicht der Niederschlag eines passiven Empfangens sein können, sondern als Ergebnis von Handlungen eines aktiven Subjekts entstehen".<sup>15</sup> Diese Handlungen seien, so von Glasersfeld weiter, jedoch nicht als praktischer Umgang mit Gegenständen zu verstehen, die unabhängig vom Handelnden bestünden. Vielmehr sei Handeln, das zu Erkennen und Wissen führen kann, ein *Operieren* jener kognitiven Instanz, von der Jean Piaget sagt, daß sie die Welt organisiere, indem sie sich selbst organisiere.

Erkenntnistheorie im Sinne des Radikalen Konstruktivismus wird damit zu einer Untersuchung der Wahrnehmung und ihrer Bedingungen und zielt im Kern darauf ab, zu bestimmen, wie es einem Erkennenden gelingen kann, "aus dem Fluß der Erfahrung eine einigermaßen dauerhafte, regelmäßige Welt zu konstruieren" (von Glasersfeld) und darüber hinaus festzustellen, wie die Gegenstände beschaffen sind, die zu diesem Zweck hervorgerufen werden.

Das Herstellen von Bildern und Objekten ist eine klassische *Operation* im Sinne des Radikalen Konstruktivismus oder der Systemtheorie. Denn als Medium der Erfahrung und als Form ihrer Vergegenständlichung ist das Bild immer ein Weltentwurf, also ein Versuch, dem Fluß der Erfahrung Gegenstände zu entreißen. Doch nur im Kunstwerk wird diese Operation zu einer bewußten Handlung des Selbst - des Selbst, das die Welt organisiert, indem es sich selbst organisiert, oder, mit anderen Worten gesagt, zu einer reflexiven Konstruktion, die die Bedingungen ihrer Welterkenntnis in ihrem Weltbild zur Anschauung zu bringen vermag.

Natürlich sind die Bedingungen der Wahrnehmung spätestens seit der Erfindung der Fotografie ein wichtiges Thema der Bildenden Künste. Doch blieb die Auseinandersetzung mit ihnen immer eine Auseinandersetzung mit der äußeren Wirklichkeit, auf die die Wahrnehmung nur zu reagieren schien. Erst mit der Emanzipation der Bildenden Künste und ihrer Mittel von einer wie immer darstellenden Funktion, mit der Konkreten Kunst also, war die Tür aufgestoßen zu einer Untersuchung der Wahrnehmung als eigenständiger, autopoietischer Operation und konnte das Faktum, das Gemachte, die Tat-Sache, als Ergebnis dieser Operation verstanden werden.

Caniaris hat sich die hier skizzierte Position vollkommen selbständig als Künstler erarbeitet. Dies läßt sich nicht nur an seinen Werken erkennen, sondern auch anhand seiner

---

<sup>14</sup> vgl. Michael Fehr: Michael Baduras Konkreter Realismus, in: M. F. (Hrsg.), Michael Badura, Werke bis 1991, Nürnberg 1992, S. 9 ff; Radikaler Konstruktivismus und Konkreter Realismus. Zur Position des Werks von Jan Meyer-Rogge, in: M. F. (Hrsg.): Jan Meyer-Rogge. Balance of Power, Nürnberg 1994, S. 9 ff

<sup>15</sup> Ernst von Glasersfeld, Einführung in den Radikalen Konstruktivismus, in: Wazlawick, 1985, S. 22 ff

"Autobiographischen Notizen"<sup>16</sup> belegen, in denen er seine künstlerische Tätigkeit konsequent reflektierte. So schrieb er über die Entstehung seiner Bilderserie "Hommage an die Mauern von Athen ...", (1959) (Abbildung 1): *"Auf Sack- und Wäschestücke schrieb ich in roten, blauen und schwarzen Farben ähnlich Sprüche, wie man sie an den Mauern im Athen der Besatzungszeit fand. Das fertige Werk bedeckte ich halb oder ganz mit in Gips getränktem Papier oder Tuch. Nachdem sie trocken waren, schrieb ich weitere Sprüche darüber. Dann schnitt ich einen Teil dieser Oberfläche wieder ein oder nahm etwas ab, zerstörte also die neuen Parolen wieder und legte etwas von den alten frei. Das konnte solange weitergehen oder ging solange weiter, bis das Werk nach meiner Ansicht mit so viel Erinnerungen und Leben geladen war, wie diese Imitation der Realität eben noch halten konnte. Tatsächlich war mein Eingriff ein realer Akt, um eine konkrete Sache zu schaffen."* Wird an dieser Beschreibung einerseits deutlich, daß der Künstler bei der Entwicklung der "Mauerbildern" noch von einem realistischen Bildkonzept ausging und dazu in wechselnden Rollen, als Akteur der verschiedenen politischen Gruppierungen, deren Parolen er malte, vor der Leinwand auftrat, so macht allerdings schon letzte Satz des Zitats klar, daß er in Konsequenz dieser Aktionen zu einem Beobachter der politischen Auseinandersetzungen geworden war. Daß aber die "Mauerbilder" für Caniaris die Grundlage für eine neue Auffassung vom Bilde und seiner Rolle als Künstler wurden, die in ihren Grundzügen den Annahmen des Radikalen Konstruktivismus weitgehend entspricht, brachte er selbst schon im nächsten Absatz seiner Autobiographischen Notizen so auf den Begriff: *"Während einer Reise nach Paris hielt ich am Simplon-Pass. Ich hatte die zwei, drei Grundfarben, die ich benutzte, bei mir. Dort oben auf dieser gigantisch hohen, unendlichen Wand aus Schnee arbeitete ich stundenlang. Das, was ich isolieren mußte, war also nicht meine Tätigkeit mit Hilfe einer Tafel, sondern meine Tätigkeit aus der Tafel heraus."*

Eines der ersten Objekte, das Caniaris nach einer Phase formaler Experimente herstellte, war die Plastik "Mop", die sich heute im *Museum voor Hedendaagse Kunst*, Gent, befindet: eine auf ein Brett montierte Metallstütze, die mit einem in weiße Farbe getränktem Aufnehmer, einem Mop, umwickelt ist. (Abbildung 2) Vielleicht war das Stück Stoff überhaupt kein Aufnehmer, sondern ein Stück Leinwand - dies ist nicht eindeutig zu unterscheiden; doch ob Leinwand oder Aufnehmer, eindeutig ist, daß das Stück Stoff hier weder als Bildträger noch als Aufnehmer in Erscheinung tritt, sondern als ein Element, das mit der Metallstütze zu einer amorphen Gestalt verbunden ist, von der sich nur eines sicher sagen läßt: daß sie sich nicht aus einer praktischen Funktion ergeben haben kann, doch offensichtlich intentional hergestellt wurde. Mit anderen Worten: einem praktisch orientierten oder auf 'Denotation' fixierten Wahrnehmen gibt Caniaris' "Mop" keinen Anhaltspunkt. Deshalb stoßen entsprechende 'Verständnisfragen' nicht nur ins Leere, sondern geben Auskunft vor allem über das Erkenntnisinteresse desjenigen, der das Objekt entsprechend befragt - und nicht erkennt, daß "Mop" ein Werk ist, das seinem Betrachter die Chance gibt, zu einem Beobachter seiner selbst zu werden. Denn daß wir auf praktische Gegenstände, hier die Metallstütze und das Stück Stoff, mögen sie auch noch so dysfunktional arrangiert sein, reflexartig mit der Suche nach praktischen Erklärungen reagieren, ist die wesentliche Einsicht, die man an Caniaris' "Mop" gewinnen kann, oder, mit anderen Worten und positiv gesagt: Daß eine Überwindung der Beschränkungen, die uns die instrumentelle Vernunft aufgibt, nur möglich ist durch die ästhetische Wahrnehmung der Gegenstände, also durch eine Wahrnehmung, die zwischen Form, Funktion und Bedeutung zu unterscheiden weiß und deren jeweilige Grenzen reflektieren kann. Dies läßt das Objekt in jedem Fall erfahren - und für den, der will, weitaus mehr. Denn "Mop" ist eine eindeutige Anspielung auf Marcel Duchamps am Boden befestigten Kleiderhaken und als solche Anspielung eine Reflexion auf die Wirkungsweise der *readymades*, den berühmt gewordenen Gegenständen, mit deren Hilfe Duchamp die Beschränkungen der, wie er sagte, *retinalen* Kunst kritisierte und zugleich ihre anderen, ihre intelligiblen Möglichkeiten zur Anschauung zu bringen versuchte. Daß dieses Konzept nicht nur mißverstanden werden konnte (und mißverstanden wurde), sondern ein utopisches Konzept bleiben mußte, dies ist, was der "Mop" vergegenständlicht: Indem Caniaris die

---

<sup>16</sup> Vgl. Caniaris' Autobiographische Notizen, in: Fehr, 1991, S 129 ff

Metallstütze (den Kleiderhaken) mit dem Aufnehmer verhüllt, ironisiert er nicht nur dessen Montage auf dem Boden des Duchamp'schen Ateliers, sondern setzt ihn als *ready-made* zugleich außer Wirkung; nicht zuletzt auch dadurch, daß er den Haken, auf einem Brettchen montiert, gänzlich dysfunktionalisiert und als transportables Objekt verfügbar macht. Caniaris' "Mop" wirkt so unmittelbar und konkret, als ein offensichtlich und in jeder Hinsicht zweckloses Objekt, und darüber hinaus in dem Maße, wie man den "Mop" auch als Reflexion einer bedeutensten künstlerischen Position dieses Jahrhunderts verstehen kann, als bewußt gesetzter Nullpunkt mit Bezug alle möglichen Formen von Weltentwürfen, nicht zuletzt auch denen aus dem Bereich der Bildenden Künste - und kann daher auch in einem erweiterten Sinn deren Beobachtung und Reflexion veranlassen.

Der "Mop" ist aber auch ein Schlüsselwerk im Œuvre des Künstlers: Als erstes plastisches Objekt schließt diese Arbeit Caniaris' Experimente mit der Auflösung der Bildfläche ab und steht am Anfang einer langen Reihe von Arbeiten, in denen sich Caniaris mit Fundstücken aus der Realität, vor allem Kleidungsstücken beschäftigte. Hier, bei den "Arbeiten zum Wirtschaftswunder", kann man den Künstler in einer doppelten Beobachterposition erkennen: als Beobachter sowohl der Errungenschaften des Wirtschaftswunders als auch als Beobachter seiner Künstlerkollegen, namentlich der Gruppe der Nouveaux Réalistes, die (nicht nur) aus seiner Sicht Opfer eben des Konsumrauschs wurden, den zu kritisieren sie ihren theoretischen Bekundungen vorgaben. Caniaris entwickelte hier eine unabhängige Position, indem er Techniken der Warenästhetik, Techniken, die in den Arbeiten der Nouveaux Réalistes zu künstlerischen Techniken hypostasiert wurden, an ungeeignetem Material, an abgelegten und verschlissenen Kleidungsstücken entfaltete und auf diese Weise nicht nur Funktionsweise der Verschönerungstechniken, sondern auch die Ärmlichkeit der Produkte des Wirtschaftswunders zur Anschauung bringen konnte. (Abbildung 3)

Caniaris' aus Beobachtungen des Wirtschaftswunders, seiner Mechanismen und Opfern entwickelten Objekte und Installationen hatten zwar häufig durchaus ironisch-polemischen Charakter, basieren jedoch immer auf einer zutiefst menschlichen Position, aus einer Liebe gegenüber den Dingen, die sich Menschen zur Gestaltung ihres Lebens, ihrer Wünsche und Träume anschaffen und nutzen: In subtilen Versuchen drapierte Caniaris die gefundenen Stücke solange auf einfachen Konstruktionen aus Holz und Maschendraht, bis er die ihnen innewohnende, an Falten, Verschleiß und sonstigen Gebrauchsspuren ablesbare Geschichte entlockt hatte und über eine Rekonstruktion der Haltung die innere Befindlichkeit ihrer ehemaligen Eigentümer oder Nutzer als immaterielle Skulpturen vor Augen stellen konnte. Vergleichbar der psychoanalytischen Strategie, der es ja auch weniger um die Individualität als um die tiefer liegenden, überindividuellen Strukturen der inneren Organisation von Menschen zu tun ist, zielte Caniaris Bemühen nicht auf die Rekonstruktion individueller Geschichten, sondern auf die Konstruktion grundlegenden Formen zwischenmenschlicher Kommunikation und auf typische Einstellungen und Haltungen ab. Doch ging es ihm dabei immer auch um eine persönliche Stellungnahme: *"Die Industrielandschaft, die Magie der Mülltonne, das Voll von Arman oder das Leer von Klein, allgemein das Auge, das sich über einer fremden Welt öffnete, hatten für mich erst ab dem Moment Sinn, wo jemand persönlich Stellung nahm, eine Wahl traf und urteilte. (...) Die Ethik basierte darauf, daß man sich bewußt wurde, 'wer' 'was' vertrat. Die Er-rungenschaft der Waschmaschine genügte nicht, 'uns alle vereint vorwärts schreiten zu lassen"*.<sup>17</sup>

Nach 1969, als Caniaris wegen seiner mutigen und sehr erfolgreichen Ausstellung gegen die Junta Griechenland ohne Rückkehrmöglichkeit verlassen mußte, fand er sich - wenn auch nicht aus wirtschaftlichen Gründen - im Status eines "Gastarbeiters" wieder und begann sich ab 1971 systematisch mit diesem Problem zu beschäftigen. Dabei nahm er nun, wie sein Projektvorschlag für eine Ausstellung zu diesem Thema aus dem Jahre 1971 erkennen läßt, eine explizite Beobachterrolle ein: *"Mein Ziel ist es, anhand von wissenschaftlichen Grundlagen die Probleme, Umstände, Gründe und Perspektiven einer Bevölkerungsgruppe zu bestimmen, die aufgrund ihrer Größe ein ganzes Land in Europa ausmachen könnte. Mein Leitfaden war, eine Gruppe von Menschen zu beobachten: zu-*

---

<sup>17</sup> Caniaris' Autobiographische Notizen, in: Fehr, 1991, S. 134 f

nächst in ihrem Herkunftsland und dann über einen längeren Zeitraum in dem neuen Land, in das sie zum Arbeiten gekommen waren, und zwar mit allem, was dieses Problem beinhaltet: Realitäten, Träume, Bedingungen und Perspektiven."<sup>18</sup> Weil Caniaris sich bei der Realisierung dieses Vorhabens konsequent an seine Beobachterrolle hielt und sich gegen jegliche politische Vereinnahmung oder Funktionalisierung seiner Arbeit zur Wehr setzte, handelte er sich viel Unverständnis ein. Denn man erwartete von ihm eindeutige, verwertbare 'Bilder' und kam nicht zu Rande mit der 'Fremdheit' den ebenso genauen wie subtilen Figuren, Ensembles und Installationen, die damals in Berlin entstanden.<sup>19</sup> (Abbildung 4)

Und wenn Caniaris seine Erfahrungen mit diesem Projekt selbst so kommentierte: "... am Ende (blieb) nur die Einsicht, daß ich - obwohl ich mir Informationen und Interpretationen aus allen möglichen Fachbereichen beschaffte und zu berücksichtigen versuchte - ohne es zu realisieren, doch Maler blieb und eine künstlerische Darstellung schuf", so war er es selbst, der diese 'Schwäche' des "Gastarbeiter"-Projekts erkannte und sie in seinem nächsten großen Unternehmen, der Installation "Hélas Hellas", 1980 im Technochoros-Bernier realisiert, reflektierte: indem er das Betrachten und das Beobachten selbst zum Thema machte.

So kann man die Installation "Hélas Hellas", ganz abgesehen der Tatsache, das Caniaris mit ihr eine Retrospektive auf das eigene Werk konzipierte, nicht nur als umfassende Entfaltung der politischen Ikonographie des Griechenlands nach dem II. Weltkrieg lesen, sondern auch und vielleicht richtiger als ein virtuoses Werk über die verschiedenen Formen des Wahrnehmens, des Zuschauens, des Betrachtens, des Beobachtens und der entsprechenden Haltungen, als ein Werk, in dem die verschiedenen Formen des Wahrnehmens und den Grad ihrer jeweiligen Selbstbewußtheit als ein untrüglicher Parameter für politisches Verhalten eingesetzt werden. (Abbildung 5) Beispielsweise sind in "Hélas Hellas" "Zeugen" zu finden, die als prinzipiell unbeteiligte Beobachter erscheinen, als Beobachter, die aufgrund ihrer Position nur beobachten und nicht in das beobachtete Geschehen eingreifen können. Andere "Zeugen" hingegen könnten aufgrund ihrer Position im Werk zwar ebenfalls nicht eingreifen, nehmen jedoch in dem Maße, wie sie dem 'aktuellen' Geschehen im Raum entzogen sind, die Rolle von Kommentatoren ein; wieder andere "Zeugen" beobachten ohne Anteilnahme, sind aber dem beobachteten Geschehen so nahe, daß sie zu daran Teilnehmenden und Gegenstand der Beobachtung anderer Beobachter werden könnten; und schließlich kann man in der Figurengruppe "Paar (Passanten)" eine subtile Studie über das Wegsehen veranschaulicht sehen wie in der Gruppe der "Aktionisten" den aggressiven Beobachertypus, der Wirkungen zu kontrollieren versucht. Dagegen machen die Gruppe der "Besucher" und vor allem die "Dame im Stil von Manet" deutlich, daß das gezielte (noch) nicht-Wahrnehmen oder das Beobachtet-werden-Wollen ihrerseits eine proto-politische Funktion haben können, indem sie die Aufmerksamkeit noch Untentschlossener oder Unentschiedener auf sich zu fokussieren und vom womöglich Wichtigeren abzulenken versuchen. Diese verschiedenen Wahrnehmungs- und Beobachtungsformen sind in "Hélas Hellas" kunstvoll und so miteinander verschränkt, daß sich alle mögliche Varianten zwischen diesen Grundpositionen ergeben - vor allem dann, wenn man sich die Betrachter der Installation durch Besucher vergegenwärtigt, die in ihr selber Gegenstand einer in den Figuren formulierten, fiktiven Beobachtung und der durch diese Fiktion gelenkten Beobachtung anderer Besucher werden. So ergibt sich ein hoch-reflexives Geflecht wechselseitiger Beobachtungspositionen und -rollen, das sich in einer Figur, dem "Künstler" und einer leeren Leinwand auf seiner Staffelei fokussiert und bricht: in einer Figur in offen aufnehmender Betrachterhaltung und seinem Medium, das eben kein Spiegel ist, sondern von ihm, als Subjekt bearbeitet werden muß. Dies aber ist Beobachterposition 2. Ordnung: Sie ist sich bewußt, daß sie, wie geschickt die Versuchsanordnungen auch sein mögen, immer Teil der beobachteten Situation ist und sie schon durch die Beobachtung verändert, und daß sie dieses Dilemma nicht durch eine Objektivierung der Beobachterposition auflösen kann, sondern nur durch eine radikale, eine

---

<sup>18</sup> ebenda, S. 139

<sup>19</sup> Viele Jahre später, in einer Ausstellung im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen und der Kunsthalle Berlin (1991), zeigte Caniaris diese Figuren und Installationen daher konsequenterweise in Form einer ethnologischen Präsentation.

grundsätzliche Subjektivität, durch eine Reflexion der eigenen Grenzen. In den Worten von Vlassis Caniaris: *"Ich habe nicht mehr zu bieten, als die Last und die Schwierigkeiten meiner eigenen Fragen, die ich mit Überzeugung und Mühe stelle und ständig und mit großer Anstrengung zu beantworten versuche."*

### III. Authentizität und Fiktion

Was ist die Wirklichkeit? Im überaus erfolgreichen Film MATRIX wird diese Frage immer wieder gestellt und in mehrfachen Varianten auf dem Stand systemtheoretischer Diskurse so beantwortet: Die Wirklichkeit, das ist, wenn wir damit das meinen, was wir mit unseren Sinnen erfahren können, nichts anderes als ein mentales, ein Konstrukt unseres Gehirns, interpretiert aus elektrischen Signalen, etwas, das nicht realer ist als ein Traum und davon kategorial nicht zu unterscheiden. Nimmt man diese offensichtlich populär werdende Einsicht ernst, so läßt sich auch die Vorstellung einer Dichotomie zwischen Authentizität und Fiktion nicht länger aufrecht erhalten und kann an ihre Stelle die Einsicht treten, daß die Konstruktion einer Wirklichkeit (zum Beispiel einer Gegenwart) nur um den Preis der Fiktionalisierung einer anderen Wirklichkeit (zum Beispiel einer Vergangenheit) zu haben ist.<sup>20</sup> Wo aber Medien wie zum Beispiel der Film MATRIX diese Dichotomie nur als zwei verschiedene, von einander abgeschottete und für uns verschlossene Welten sinnfällig machen können, hat das Museum den Vorzug, diese Erfahrung in einer Welt, in unserer Welt, zu ermöglichen. Allerdings nur dann, wenn es nicht selbst als Bild, sondern als Ort der Bildproduktion und als Ort der Bewahrung von Weltbildern begriffen und betrieben wird. Als ein Ort, an dem die Chance ergriffen wird, die Faktur des Erkenntnisprozesses und der Wissenschaft selbst als Explikationsfortschritt oder als Rekurs auf Explikationen erfahrbar zu machen und an dem systematisch demonstriert wird, daß das, womit wir umgehen, von uns hergestellt ist und demnach auch verändert werden kann. Mit einem Wort, nur wenn aus dem Museum als einem Tempel der Verdinglichung ein Ort gemacht wird, der das ermöglicht was jedes gute Kunstwerk leistet - die Erfahrung von Identität in der Wahrnehmung der Differenz zwischen Bildstoff und Bild, also der Differenz zwischen dem, woraus und womit ein Bild gemacht ist, und dem, was ich aus diesem Bestand als Bild erlebe – wird es in Zukunft eine ernstzunehmende Rolle spielen können.

Veröffentlicht in: Rosemarie Beier für das DHM (Hrsg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt 2000, 149-166

---

<sup>20</sup> Als ein typisches Beispiel für diesen Zusammenhang erlaube ich mir hier auf die Großausstellung "Sonne, Mond und Sterne" auf der Kokerei Zollverein zu verweisen.