

tere Seitenende gedrängt (234 f.). Die Gestalt des Buches lässt sich so noch nicht einmal erahnen. Bei den Katalognummern 10.1 bis 10.3. bleibt unklar, warum man 10.2 und die Abbildung zu 10.1. auf Seite 274 nicht auf einer Doppelseite platzieren konnte, wo sie doch zusammengehöriger Holzschnitt und Entwurfszeichnung darstellen. Am bedauerlichsten ist, dass man in den Fotografien nicht versucht hat, den Raumeindruck der Schlosskapelle einzufangen. Die Gesamtansicht auf Seite 116 ist zur Orientierung willkommen und die Ausschnitte der einzelnen Freskofelder zum Nachvollzug der einzelnen Bildthemen sehr hilfreich, vermitteln aber keinen Raumeindruck. Nach der Lektüre des Kataloges ist der Leser daher umso mehr aufgefordert, auch nach dem Ende der äußerst gelungenen Ausstellung die Schlosskapelle zusammen mit den Sammlungen des Schlosses Neuburg selbst zu besichtigen.

Begleitbuch: **Brigitte Langer und Thomas Rainer (Hrsg.); Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg**; Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2016; 336 S., 42 s/w- u. 286 farb. Abb.; ISBN: 978-3-7954-3068-9; € 34,95

DOMINIC E. DELARUE
Regensburg



Fiona McGovern; Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice; Bielefeld: transcript 2016; 426 S., 53 Abb.; ISBN 978-38376-2948-4; € 44,99

Als ‚Künstler-Kurator‘ ist vor allem Harald Szeemann in Erscheinung getreten, der für legendäre Ausstellungen wie *When Attitudes Become Form*, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* und die unter der Bezeichnung ‚Individuelle Mythologien‘ laufende documenta 5 im Jahr 1972 verantwortlich war: Szeemann war in seiner Funktion als Kurator im Grunde auch ‚künstlerisch‘ tätig.¹ Fiona McGovern legt in ihrer Dissertation *Die Kunst zu zeigen* nun dar, dass auch Künstler selbst als Kuratoren agieren und Ausstellungen sowie künstlerische Displays folglich mitunter als künstlerische Installationen oder Räume, schlichtweg als Kunstwerke zu verstehen sind.² Sie markiert mit dem Begriff des Displays

1 Vgl. Harald Szeemann, „Wenn Attitüden Form werden“, in: *Museum der Obsessionen: von/über/mit Harald Szeemann*, Berlin 1988, S. 44–48, hier S. 45 f.; Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Frankfurt am Main 2005.

2 Vgl. auch das Publikationsprojekt *The Artist as Curator*: <http://www.theartistascurator.org>.

(engl. *to display* = ‚ausstellen‘) eine Doppeldeutigkeit, eine funktionale und ästhetische Ebene. Ihre Dissertation knüpft unter anderem an die Verschiebungen und Öffnungen der Funktionen des Künstlers in der Moderne an.³ Im Fokus steht die Frage, wie Präsentation und Repräsentation, das ‚Zeigen von Kunst‘ und das ‚Zeigen als Kunst‘ bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice strategisch gekoppelt werden. Gegenstand der Untersuchung sind neben den Displays selbst weitere Elemente wie Einladungskarten, Ausstellungskataloge und Installationsaufnahmen. McGovern erschließt insofern neue Quellen und verdeutlicht, dass nicht nur ‚statische‘ Werke, sondern auch die künstlerische Ausstellung(spraxis) Gegenstand der Kunstgeschichte ist. Methodologisch bewegt sich McGovern zwischen einer kunstwissenschaftlichen und einer museologischen beziehungsweise gar theaterwissenschaftlichen Analyse und macht so auch die Frage sichtbar, wie Untersuchungen nach der ‚Entgrenzung der Kunst‘ aussehen können. Nicht zuletzt werden dabei Aspekte wie Originalität und Auratisierung gestreift.

McGovern konzentriert sich vor allem auf die Analyse der ausgewählten Beispiele, die historische und theoretische Einführung in die Thematik und Fragestellung der Arbeit fällt in der Einleitung recht knapp aus. Weitere Hinweise auf Geschichte und Theorie der Ausstellungspraxis fließen allerdings in die einzelnen Kapitel ein, in denen die vier Künstler in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden. Zunächst wird die jeweilige Ausstellungsgeschichte beleuchtet, die Bedeutung des Displays im Schaffen geprüft und schließlich spezifische Ausstellungsdisplays genauer untersucht. Die Überschriften der Kapitel verdeutlichen die verschiedene Spezifik der künstlerischen Displaystrategien: *Joseph Beuys: Repräsentation und Denkanstoß* (27), *Martin Kippenberger: Aneignung und Kommentar* (105), *Mike Kelley: Referenz und Variation* (209) und *Manfred Pernice: Reflexivität und Kontextspezifik* (333).

Dass die Untersuchung bei Joseph Beuys beginnt, ist darin begründet, dass Beuys McGovern zufolge der erste Künstler im deutschsprachigen Raum war, der Displays gezielt einsetzte, um seinen Kunstbegriff zu verbreiten und einzelne Arbeiten vor diesem Hintergrund in einen großen Zusammenhang zu stellen. Einleitend fokussiert McGovern die Entwicklungen der Kunst in den 1960er Jahren, die Entwicklung von Performancekunst, Aktionen, Happenings und ‚Demonstrationen‘, die sich von einem klassischen Kunst- und Werkbegriff abwandten. McGovern zeichnet zugleich Umbrüche im Ausstellungswesen nach, die an die künstlerischen Tendenzen anknüpfen.

Vor allem in der Untersuchung von Beuys' Umgang mit dem Medium Vitrine – und ähnlich mit Verweisen auf ‚Regalarbeiten‘ und ‚Blöcke‘ – legt McGovern dar, dass Beuys Displayformen als funktionales und ästhetisches Moment nutzte, in der Präsentation Verbindungen zwischen bereits bestehende Arbeiten inszenierte, sein Agieren wiederum als ständigen ‚work in progress‘ markierte und somit zugleich beständig auch ‚neue Werke‘ schuf. Es wird deutlich, dass Produktion und Präsentation

3 Vgl. Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Idee- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007; Beatrice von Bismarck und Matthias Michalka, *The artist as...*, Nürnberg 2006.

tion, Arbeiten und Aufbewahren kaum voneinander zu trennen sind, wie McGovern schließt. Besonders einleuchtend ist dies am Beispiel der Installation *Arena*, mit der Beuys sein eigenes Schaffen in Fotografien gewissermaßen ‚dokumentierte‘, während diese museale Form zugleich Bestandteil des Kunstwerks ist. Beuys nutzte das Museum – trotz seiner Kritik an der Institution – als Arbeitsstätte und Speicher. Ein weiteres eindringliches Beispiel ist die New Yorker Beuys-Retrospektive, die 1979 im Guggenheim Museum stattfand. Beuys bereitete damals den eigenen Werdegang auf: Die Ausstellung wurde als (Auto-)Biographie in Szene gesetzt. Vor allem die Beschäftigung mit der Retrospektive schließt an bisher bestehende Forschungslücken an: Zwar gilt die Ausstellung als eine der bedeutendsten Beuys-Schauen, neben dem Ausstellungskatalog selbst ist aber kaum Literatur dazu erschienen. Aufschlussreich ist auch McGovern's Schluss, dass der von Beuys genutzte Begriff des ‚Abstellens‘ von Objekten im Museum, der die schlichte Aufbewahrung entgegen einer gezielten Inszenierung markiert, eben auf eine „Entsubjektivierung“ hinweist. (55) Allerdings ist es fraglich, ob Beuys den Begriff des Abstellens derart strategisch und systematisch meinte, wie er in der Rezeption oft verstanden wird. Ausgehend von dem Begriff des Abstellens leitet McGovern ausblickend in die Problematiken ein, die posthum entstehen, wenn die künstlerische Form des Displays, das Einrichten von Räumen und ähnliches selbst künstlerisches ‚Werk‘ ist.

Das zweite Kapitel bildet die Untersuchung der Displayformen bei Kippenberger, der mehr noch als Beuys als ‚Ausstellungskünstler‘ erscheint. Kippenberger organisierte und kuratierte einen Großteil seiner Ausstellungen selbst, zudem tritt er deutlicher als Beuys in der Funktion des Kurators auf. Er gründete und leitete einen Kunstverein sowie das MOMOS, das Museum of Modern Art Syros. Dadurch, dass Kippenberger insofern sowohl als Kuratoren-Künstler, als auch als Künstler-Kurator in den Blick genommen wird, wird Kippenbergers Umgang mit den ausstellenden Institutionen aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

McGovern zeigt, wie Kippenberger – ähnlich wie Beuys – das Display als künstlerische Form nutzte, um bereits bestehende Arbeiten neu in Szene zu setzen. Sie zeigt etwa anhand ihrer Analyse der Ausstellung *Peter – Eine russische Ausstellung*, dass Kippenberger zum einen das Ausstellen selbst reflektiert, indem er mit Displayformen wie der sogenannten Petersburger Hängung spielte, zum anderen aber eine „direkte Verknüpfung der spezifischen Ästhetik seiner Skulpturen und ihrer Präsentationsweise“ schuf. (128) Neben *Peter* bezieht McGovern auch die Ausstellungen *Put Your Eye In Your Mouth, Deep Throat, The Happy End of Franz Kafka's ‚Amerika‘* und Kippenbergers allerletzte Schau *Der Eiermann und seine Ausleger* ein, die als „Allegorien auf das Künstlerdasein“ (146) und als Kommentar zur Institution sichtbar werden, etwa wenn die Ausstellung als streng durchkomponierte Geisterbahn inszeniert wird, sich also zwischen ‚Kunst‘ und ‚Event‘ bewegt.

Mit Verweis auf posthume Realisierungen von *The Happy End* kommentiert McGovern die „Verwerkung“ (170) der Ausstellungen abschließend wieder kritisch und weist darauf hin, dass neue räumliche Kontexte neue Referenzen und Bezüge, etwa zwischen der Ausstellung als Kunstwerk und weiteren Kunstwerken der Muse-

umssammlungen, und somit auch neue Bedeutungen schaffen. Die Kritik stößt dabei allerdings an ihre Grenzen, da dies im Museum letztlich meist der Fall ist, ganz gleich ob es sich um Objektkunst oder Ausstellungswerk handelt. So wird vor allem auch die Frage aufgeworfen, welche Funktionen Kuratoren nach dem Tod kuratierender Künstler einnehmen (können).

Ähnlich wie Kippenberger realisierte auch Mike Kelley Ausstellungen abseits der eigenen Kunstproduktion, der Gegenstand des dritten Kapitels ist. Die (chronologische) Abfolge der Analysen weist somit eine durchgängige innere Logik und einen natürlichen Spannungsbogen auf, auch wenn es sich bei Kelley um ein Beispiel aus dem angloamerikanischen Raum handelt.

McGovern erfasst zunächst die ‚Entstehung der Ausstellung‘ aus der Performance. Vor allem die Schauen, in denen Kelley Arrangements aus Stofftieren schuf, sind deutlich als ‚körperlich erfahrbare Denkräume‘ lesbar, in denen Besucher leibliche Erfahrungen machen. McGovern argumentiert diesbezüglich einleuchtend für eine „Performanz des Displays“ (277): Das Display der Kunst spielt eine konstitutive Rolle für dieselbe. Besonders anschaulich ist neben der Analyse von *Day is Done* und des *Kandors*-Projekts auch die Untersuchung des Ausstellungsprojekts *Uncanny*, das eine Art ‚Ausstellung in der Ausstellung‘ darstellt. Kelley brachte in einer Gruppenausstellung Fundstücke, Objekte, Fotografien und andere Dinge zusammen, katalogisierte und archivierte sie. Er trat somit in einer mehrfachen Funktion als Künstler, Sammler und Kurator auf. Vor allem der kritische Blick auf posthume Realisierungen von *Uncanny* macht erneut deutlich, dass künstlerische Displays weder als reine Ausstellungsformen noch ausschließlich als Kunstwerk betrachtet werden können und dass sich einige Displayformen einer Musealisierung selbst verweigern: Sollte die ‚Ausstellung in der Ausstellung‘ zunächst ganz und gar nicht persönliches Archiv des Künstlers, sondern werkimmanenter Kommentar in der Ausstellung sein, erhält diese nachfolgend eigenständigen Werkcharakter.

Einen weiteren Bogen schlägt das letzte Analysekapitel. McGovern wendet sich darin mit Manfred Pernice einem neueren Beispiel zu. Sie konstatiert indes auch Veränderungen im Ausstellungswesen, Künstler reflektieren nun (fast) per se das Display und seine Temporalität. Pernices Ausstellungsformen zeichnen sich „weder durch ein betont ideologisches Moment (Beuys) aus, noch reflektieren sie selbstironisch das Künstlerdasein (Kippenberger) oder schreiben sich [...] in aktuelle Diskurse ein (Kelley)“. (334) Hingegen werden die Möglichkeiten des Displays von Skulptur im Raum von Pernice aus einer ‚fast klassischen‘ bildhauerischen Perspektive betrachtet. Entsprechende Displayformen zeichnen sich dadurch aus, dass die jeweils situative bildhauerische Praxis nicht vom Display zu trennen ist und dies von Pernice zugleich begrifflich reflektiert wird. Pernice brachte hierfür die Begriffe ‚Verdosung‘, ‚Peilung‘ und ‚Liquidation‘ beziehungsweise ‚Brei‘ in Umlauf. Auch in Ausstellungskatalogen zeigt McGovern entsprechende Vorgehensweisen auf, die nicht einzelne Installationsshots zeigen, sondern durch Abfolgen von Abbildungen, Multiperspektivität und in 3D gedruckten Bildern auch das Ausstellungskonzept zu übersetzen suchen und mehr noch die Ausstellung als Medialisierung sichtbar über- und mitdenken.

McGovern geht es dabei nicht darum, auf praxisbezogene Lösungen im Umgang mit den künstlerischen Displays zu weisen und eine weitere mögliche Ausstellungspraxis auszuhandeln, sondern anhand der Untersuchung verschiedener Quellen Momente von Präsentation und Repräsentation zu diskutieren. Auf Grundlage der Analysen kann sie im Schlusskapitel noch einmal schlüssig dafür plädieren, dass die Kunstgeschichte sich nicht (in jedem Fall und nicht ausschließlich) auf das Œuvre als Abfolge von Früh- zum Spätwerk konzentrieren kann, sondern „vielmehr eine netzhafte Struktur“ sichtbar wird. (393) Das Schlusskapitel stellt zugleich das Manko der Arbeit dar, was weniger daher rührt, dass dies mit knapp zwei Seiten recht kurz ausfällt und keine detaillierte Zusammenfassung, Abwägung oder Gegenüberstellung liefert, Hinweise auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hingegen in die jeweiligen Kapitel einfließen. Es sind vor allem das spannende Thema, der offene Blick und der dynamische Schreibstil, die den Leser doch hoffen lassen, dass die Lektüre kein Ende finden mag. Genügend weitere Beispiele, die anschlussfähig sind, ließen sich in jedem Fall finden.

JANNEKE SCHOENE

Westfälische Wilhelms-Universität Münster