

Den Ausspruch «Das ist also der Schreibtisch, an dem Adorno gearbeitet hat» hört man anlässlich des ersten Anblicks des Frankfurter Theodor W. Adorno-Denkmal von Vadim Zakharov oft (Abb. 1). Am Denkmal selber widerspricht nichts dieser Ansicht, die dennoch falsch ist. Der folgende Aufsatz möchte zu einer Erklärung des Adorno-Denkmal beitragen. Dazu werden die Gestaltung des Denkmal und die ihm immanenten Bezüge erläutert. Zwecks Verdeutlichung werden Werkbeispiele von Ilya Kabakov und Joseph Kosuth herangezogen.

In Deutschland entstehen heute – im Vergleich zu Russland – verhältnismäßig wenige Denkmäler für berühmte Persönlichkeiten. Es überwiegt die Zahl der Mahnmale. Beide Tatsachen erklären sich aus der deutschen Geschichte seit der Gründung des Kaiserreiches, in dem die Errichtung von Denkmälern zu einem wahren Herrscherkult wurde. Das «Dritte Reich» nahm dies als Herrschaftstechnik wieder auf. Nach den Verbrechen des Vernichtungskrieges und des Holocausts brach die Tradition des ehrenden Gedenkens in Westdeutschland ab. Die Gattung des Mahnmals in der Tradition mahnenden Erinnerns, beginnend in der Weimarer Republik, wurde notwendig. Beginnend mit der *Dialektik der Aufklärung* (1947 mit Max Horkheimer) setzen auch Hauptwerke von Theodor W. Adorno (1903–1969) an diesem «Zivilisationsbruch» an. In Ostdeutschland verlief aufgrund der marxistisch-leninistischen Weltanschauung und der Übernahme des antifaschistischen Vermächtnisses als Staatsdoktrin sowohl die Errichtung von Denkmälern für kommunistische Persönlichkeiten als auch für Helden des antifaschistischen Widerstandes zügig bis zu einer gewissen Steigerung in den Personenkult. Den Denkmälern der DDR sind die der Sowjetunion vergleichbar, wobei letztere das virulentere Pathos des sozialistischen Realismus' stalinistischer Provenienz aufweisen. Auf diesem «kontaminierten Boden» entstand ab den 70er Jahren in der Hauptstadt der Sowjetunion die konzeptionelle Kunst des «Kreises der Moskauer Konzeptualisten», zu dem auch Vadim Zakharov (\*1959) zählt.

Anlässlich des 100. Geburtstages von Theodor W. Adorno rief die Stadt Frankfurt ein Adorno-Jahr und einen Wettbewerb für ein Denkmal des Frankfurter Sohnes aus. Es ist heute durchaus nicht obligatorisch, in einem Jubiläumsjahr auch ein Denkmal zu errichten, doch entschied sich die Stadt dafür. Aus sechs Einsendungen wurde Zakharovs Entwurf von einer Jury aus Frankfurter Museumsdirektoren, Politikern, Journalisten und dem Dezernenten für Kultur, der gleichzeitig Bauherr war, ausgewählt.<sup>1</sup> Am 11. September 2003, dem 100. Geburtstag Adornos, wurde das Denkmal auf dem gleichfalls nach Adorno (seit 1995) benannten Platz in unmittelbarer Nähe der Frankfurter Universität eingeweiht. Diesen zierete bis dato ein Kriegerdenkmal in expressionistischen Formen für die Gefallenen



1 Vadim Zakharov, *Denkmal für Theodor W. Adorno*, 2003, Frankfurt am Main.

eines Husarenregiments im Ersten Weltkrieg. Die Stadt ließ es an den nahen Messekreiseln versetzen. Es stand den Wettbewerbsteilnehmern frei, dieses Denkmal in ihren Entwurf zu integrieren.

### Das Denkmal

Bei Zakharovs Werk, das schließlich von der Jury ausgewählt wurde, handelt es sich um einen 2,70 m hohen gläsernen Kubus auf einer Grundfläche von 2,5 m<sup>2</sup>, der an allen Seiten von einer 1,55 m breiten, umlaufenden Fläche aus sieben, labyrinthartig verlegten schwarzen und weißen Marmorstreifen umgeben ist. Die in die schwarzen Streifen eingemeißelten Inschriften in Antiqua-Schrifttype lauten im inneren Feld, das den Glaskubus eingrenzt «Minima Moralia / Philosophie der neuen Musik / Negative Dialektik / Ästhetische Theorie», im mittleren und äußeren Feld, die ineinander übergehen: «Einzig listige Verschränkung von Glück und Arbeit läßt unterm Druck der Gesellschaft eigentlich Erfahrung noch offen / Der Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmung des Unbestimmten / Die gescholtene Unverständlichkeit der hermetischen Kunstwerke ist das Bekenntnis des Rätselcharakters aller Kunst / Philosophie, wie sie im Anblick der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, die Dinge so zu betrachten wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten / Die Wahrheit ist nicht zu scheiden von dem Wahn, daß aus den Figuren des Scheins einmal doch scheinlos die Rettung hervortrete / Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit.»

Im Innern des Kubus steht, auf hellem Fischgrätparkett, ein schwerer dunkelbrauner, dreiteiliger Schreibtisch mit je vier Schubladen auf beiden Seiten und Messinggriffen in der Art des späten 19. Jahrhunderts. Zusammen mit dem altertümlichen Schreibtischsessel mit geschweifter Lehne verbreitet er die Atmosphäre einer Gelehrtenstube. Der Sessel ist schräg vom Schreibtisch abgerückt, so dass es aussieht, als habe der am Tisch arbeitende Gelehrte gerade den Raum und seine Arbeit verlassen. Das Schreibtischinlett aus grünem Plastikmaterial wirkt aus der Entfernung wie eine grüne Filzeinlage. Schreibtisch und Stuhl weisen künstliche Gebrauchsspuren auf, wie mit feinem Schmirgelpapier beigebracht, denn es handelt sich nicht um eine Antiquität. Auf dem Tisch steht eine an Art Deco erin-

nernde Tischlampe, die tags wie nachts leuchtet, und ein großes Metronom, das ständig in Bewegung den Takt schlägt. Dazwischen liegt ein Exemplar der *Negativen Dialektik* als olivgrüne Paperback-Ausgabe des Suhrkamp-Verlages, auf dem das Metronom schief abgestellt ist, die Kopien eines Notenblattes mit einer Komposition Adornos und zwei übereinanderliegende Typoskriptblätter, von denen das obere viele handschriftliche Korrekturen aufweist. Es sind sichtbar Kopien. Eine Anfrage an das Adorno-Archiv ergab, dass Zakharov die Originale dieser Blätter nicht aus dem Adorno-Archiv bezogen hat. Das untere trägt einen runden Stempel, scheint also als Archivale gekennzeichnet zu sein. Einzig die *Negative Dialektik*, eine recht großformatige Ausgabe, die den Titel und Autorennamen von außen gut erkennen lässt, weist unchiffriert auf Adorno hin. Die vier im Inschriftenfeld genannten Werktitel geben ebenfalls einen Hinweis auf den Autor, doch ist die Feststellung der Provenienz der Zitate für Laien nicht selbstverständlich.

Vergleicht man das ausgeführte Werk mit dem von Zakharov im Wettbewerb eingereichten Entwurfsmodell, ergeben sich zwei bedeutende Unterschiede auf dem Inschriftenfeld, wogegen die Installation von Schreibtisch, Stuhl und Utensilien mehr oder minder dem Entwurf entspricht. Auf dem Feld des Modells sind andere Zitate Adornos zu lesen, die, wie ich zeigen möchte, eher geeignet sind, auf die Problematik von Denkmal und Gedenken hinzuweisen und den Betrachter unmittelbar anzusprechen. Als erste Abweichung ist zu bemerken, dass bei den vier Werktiteln auf dem innersten Ring anstatt der *Minima Moralia Drei Studien zu Hegel* steht; *Negative Dialektik*, *Ästhetische Theorie* und *Philosophie der Neuen Musik* sind geblieben. In *Drei Studien zu Hegel*, deren erste mit *Aspekte* überschrieben ist, äußerte sich Adorno aus Anlass des 125. Todestages von G. W. F. Hegel wie folgt:

Ein chronologischer Anlass wie der hundertfünfundzwanzigste Todestag Hegels hätte zu dem verführen können, was man Würdigung nennt. Aber deren Begriff, wenn er überhaupt je etwas taugte, ist unerträglich geworden. Er meldet den unverschämten Anspruch an, dass, wer das fragwürdige Glück besitzt, später zu leben, und wer von Berufs wegen mit dem befasst ist, über den er zu reden hat, darum auch souverän dem Toten seine Stelle zuweisen und damit gewissermaßen über ihn sich stellen dürfe. In den abschaulichen Fragen, was an Kant und nun auch an Hegel der Gegenwart etwas bedeute [...], klingt diese Anmaßung mit. Nicht wird die umgekehrte Frage auch nur aufgeworfen, was die Gegenwart vor Hegel bedeutet.<sup>2</sup>

Was bedeutet die Gegenwart vor Adorno? Oder hat Adorno uns heute «noch etwas zu sagen»? Im Umkehrschluss entfaltet sich das ganze Spektrum kritischer Auseinandersetzung mit bedeutenden Persönlichkeiten anlässlich ihrer Todestage.

Adorno kritisiert die Art der Würdigung Hegels und konstatiert die Unerträglichkeit des Begriffs. Die Frage stellt sich, ob es vor dem Hintergrund von Adornos Kritik überhaupt legitim ist, ihm ein würdigendes Andenken zu bereiten? Oder dient das Denkmal – in der Absicht des Künstlers – gar nicht der Würdigung, sondern der Auseinandersetzung mit Adorno? Gerade die ehemals typischen, teils diskreditierten Würdeformeln des Personendenkmals wie Porträt, Sockel, Geburts- und Todesdatum, beständiges Material und würdevoller Platzgestaltung hat Zakharov weder benutzt noch ihnen widersprochen. Als Beispiele widersprüchlicher Nutzung der alten Würdeformeln kann an die Denkmäler Alfred Hrdlickas oder Bert Gerresheims (für Heinrich Heine in Düsseldorf) gedacht werden, die gerade daraus ihre Würde beziehen. Auch ist Adornos Porträt nicht

wiedergegeben worden. Der Sockel ist auf Erdbodenniveau nivelliert worden und als Feld in die Breite geflossen. Der für prominente Bauaufgaben reservierte schwarz-weiße Marmor ist – vielleicht dem Bodenbelag mittelalterlicher Kirchen vergleichbar – Bodenfläche, die im Zentrum für das ‚Allerheiligste‘, die ‚Denkzentrale‘, Platz lässt. Ähnlich Grabinschriften sind hier Titel und Zitate festgehalten. Die Gestaltung des Adorno-Platzes mit geschottertem Grund wurde in der Öffentlichkeit negativ beurteilt: es wurde ihm gar jegliche Aufenthaltsqualität abgesprochen.<sup>3</sup> Er wird meist nur durch Obdachlose belebt. Passanten überqueren den Platz in der Regel eilig. Studenten halten sich hier nicht auf.

Der zweite Unterschied zwischen Entwurf und ausgeführtem Werk betrifft die Adorno-Zitate selbst. Im Modell war in den beiden inneren Feldern zu lesen: «To think is to identify / Thoughts intended to think the inexpressible by abandoning thought falsify the inexpressible / The reified consciousness which is a moment in the totality of the reified world / The open air prison which the world is becoming.» Das Verhältnis von Ein- und Ausgeschlossenem angesichts des Glaskastens hat Harald Fricke vom «menschenaffenkäfiggroßen Glaskasten» sprechen lassen.<sup>4</sup> Durch die Anordnung der Zitate auf dem labyrinthischen Marmorfeld ergab sich zudem eine Leserichtung entlang des ‚Weges‘ zum Schreibtisch hin. Beim ausgeführten Denkmal ist dies nicht mehr der Fall, vielmehr weisen die Zitate auf dem äußersten schwarzen Feld nun in Richtung eines Betrachters außerhalb des Feldes.

Die ursprünglich vorgesehenen Zitate betrafen das Thema der Philosophie und ihrer Bestimmung oder auch Gefährdung: «Philosophy is neither a science nor the cogitative poetry to which positivists would degrade it in a stupid oxymoron / Philosophy can always go astray which is the sole reason that it can go forward / Disenchantment of the concepts is the antidote of philosophy.»

Durch die heute tatsächlich realisierten Zitate ist das Denkmal rätselhafter geworden. Dem mit Adorno nicht vertrauten Betrachter sagen sie möglicherweise nur sehr wenig – vielleicht wirkt ihre Unverständlichkeit sogar abweisend? Das Denkmal ist ein intellektuelles, gleichzeitig aber auch ein anheimelndes und auf unterschiedlichen Rezeptionsebenen wirksames Kunstwerk. Man kann sich gedanklich hineinbewegen oder das ungewöhnliche Arrangement einer Installation unter freiem Himmel bewundern und sich ein bleibendes Bild machen. Das Adorno-Denkmal ist in Frankfurt auch sehr bekannt, ich möchte vermuten, ob schon jünger bereits bekannter als die abstrakten Denkmäler in der Stadt.

### **Der Schreibtisch: ‚echte‘ Adorno-Schreibtische**

Der Anblick des Denkmals kann leicht in die Irre und zu falschen Schlüssen führen, wie im Titel des Aufsatzes angesprochen. Es handelt sich in Wahrheit nicht um den Schreibtisch, an dem Adorno gearbeitet hat, sondern um die maßstäbliche Vergrößerung eines Spielzeugschreibtisches, den Zaxharov ausgesucht hat.<sup>5</sup>

Adorno hat im Laufe seines Lebens selbstverständlich an vielen Schreibtischen gearbeitet. Einer steht 800 m vom Denkmal entfernt im Adorno-Archiv im Institut für Sozialforschung an der Senckenberganlage. Bei diesem Schreibtisch, an dem Adorno sitzend in den 50er Jahren abgebildet wurde (Abb. 2), handelt es sich um ein Möbelstück mit Lampe im Stil des Bauhauses, vermutlich von Universitätsbaumeister Ferdinand Kramer (1898–1985). Der sachlich-karge Stil ist prägend für die 50er und 60er Jahre, in denen Adorno u. a. durch Fotografien einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde.



2 Adorno an seinem Büroschreibtisch im Institut für Sozialforschung in den 50er Jahren.

In der Fernsehsendung *Titel, Thesen, Temperamente – Denker im Kasten* hat Zakharov den Schreibtisch mit allen Utensilien als «den wahren Abdruck der Persönlichkeit Adornos» bezeichnet. Sein Arbeitstitel für das Denkmal lautete *Adornos Arbeitszimmer*. So führte Zakharov weiter aus: «Unser ganzes Leben entstammt dem ›Arbeitszimmer‹. Die ganze Kultur kommt aus einem privaten Raum. Dieser Raum kreiert globale Ideen, die unser Bewusstsein total verändert haben.»<sup>6</sup> Der Schreibtisch als ›Superzeichen‹ der Geburtsstätte der Kultur – wollte Zakharov demnach nicht den Schreibtisch Adornos aufstellen, sondern *den* Schreibtisch als Kultur-Symbol? Dass er dazu einen Schreibtisch in den Formen der vorletzten Jahrhundertwende verwandte, kommentierte er mit dem Satz «It's altmodisch!».<sup>7</sup>

An einem «altmodischen» Schreibtisch bzw. Sekretär in Formen der Neorenaissance ist Adorno während seines amerikanischen Exils in den 1940er Jahren in Los Angeles fotografiert worden. Gerade in den USA, wo der *International Style* (nach Philip Johnsons gleichnamiger Ausstellung im MoMA 1937) vorerst nur eine Minderheit ansprach, blieb «altmodisches» Mobiliar beliebt. Die Schreibplatte scheint hier leer zu sein, dafür fallen ein kleiner Stoffaffe und die Spielzeuggiraffen auf dem Sekretär umso mehr ins Auge, mit denen Adorno sich seinen Arbeitsplatz angeeignet hat. Die Fotografie zeigt die Schwierigkeit des Exils, die Ambivalenz von Zuflucht und Befremdung. Hier kündeten die Stofftiere tatsächlich von der Persönlichkeit Adornos. Doch für den geselligen Adorno boten auch die öffentliche Sphäre und das Privatleben, nicht nur zurückgezogene Denkarbeit am Schreibtisch, kulturelle Spielräume.

Zu fragen, warum Zakharov gerade die Abgeschiedenheit der Gelehrtenstube und das Einzeldasein am Schreibtisch als Bedingungen für Entstehung von Kultur aufgerufen hat, heißt, ein Licht auf seine künstlerische Herkunft aus dem ›Moskauer Konzeptualismus‹ zu werfen. Hier waren Abgeschiedenheit und Einzeldasein

sein maßgeblich für die Produktion von Kunstwerken. Diese Umstände wurden – der Methode der Concept Art entsprechend – als Produktionsbedingungen künstlerisch reflektiert.

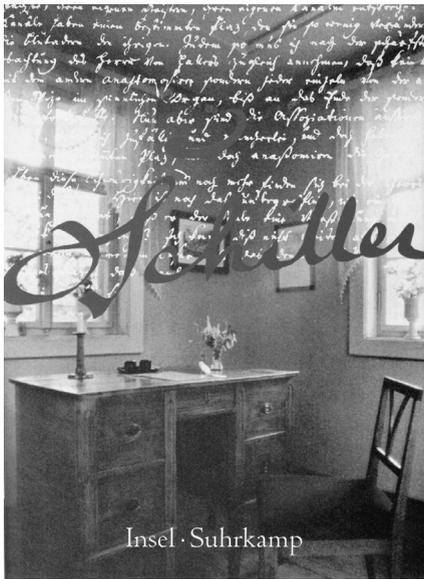
### **Der Schreibtisch in der Concept Art**

Zakharov gehört dem «Kreis der Moskauer Konzeptualisten» an, einem Kollektiv von russischen, nonkonformistischen Künstlern, die im sowjetischen Moskau der 70er und 80er Jahren ihren Gruppenzusammenhang ausbildeten und als Freundeskreis bis in die Gegenwart hinein festigten. Es ist bekannt, dass nonkonformistische Künstler und Künstlerinnen in der Sowjetunion kaum Öffentlichkeit besaßen und die Strukturen des öffentlichen Kunstbetriebes durch eigene Strukturen ersetzten. Das Private, zum Teil ebenfalls durch das Zusammenleben in den Moskauer Kommunalwohnungen kollektiviert, war von höchster Bedeutung. Der Schreibtisch, oder auch der Küchentisch, wurde zu einem Refugium, dessen Isolierung und fehlende öffentliche Wirkung aufgehoben wurden, wenn man ihn zu einem selbst gewählten Rückzugsort, gewissermaßen zum Exil, stilisierte. Hier entstanden viele der surrealen (Flucht- und Gegenwelt-)Phantasien der Moskauer Konzeptualisten.

Die Tafel *Entwürfe von Gegenständen des täglichen Gebrauchs für einen einsamen Menschen* von Viktor Piwowarow (1975) zeigt ein Arrangement von Schreibtisch, Stuhl, Utensilien und Fenster, das durch eine Streckung der Perspektive und die vermeintliche Enge des Raumes einerseits klaustrophobisch, andererseits asketisch und autark wirkt. Die Schreibtischutensilien scheinen überlebenswichtig: Apfel und Getränk für das physische, Licht, Buch und Fenster (in seiner doppelten Metaphorik als Bild und Freiheitssymbol) für das geistig-psychische Überleben. Alle Utensilien zusammengenommen weisen auf die Einsamkeit des Künstlers hin.

Der Künstler-Schreibtisch und seine Gegenstände werden scheinbar mit einem Charakteristikum ihres Benutzers aufgeladen. Damit ist der Schreibtisch genauso persönlich konnotiert wie das Bild des Malerateliers, das den Maler in An- oder Abwesenheit zeigt. Es ist ein geläufiges Motiv in der Kunstgeschichte, dass «ein Künstler, Schriftsteller oder Gelehrter in Abwesenheit zugleich anwesend sein kann» (Klaus Herding)<sup>8</sup>. Und während die berühmten Atelierbilder von Courbet und Menzel wie auch das bescheidene Gemälde Piwowarows Tafelbilder sind, wird der Künstler-Schreibtisch in der Installation der Concept Art «echt». So kann er noch eine weitere Tradition in sich aufnehmen: die populäre Inszenierung authentischer Schreibtische in Museen.

So diente die alte Schwarzweiß-Fotografie des «echten» Schreibtischs Friedrich Schillers, zusammen mit dem Abdruck eines Autographen und der Signatur Schillers, dem Insel-Verlag als Werbeplakat für seine Neuerscheinungen im Schiller-Jahr 2005 (Abb. 3). Der Stuhl ist mit vergleichbarer scheinbarer Spontaneität vom Tisch abgerückt wie beim Adorno-Denkmal. Auch die Steigerung der Authentizität durch Autograph und Signatur ähnelt der Strategie, die Zakharov angewandt hat, um eine scheinbare Authentizität eines Arbeitszimmers Adornos mit brennender Lampe und handschriftlich korrigierten Typoskripten zu schaffen.



3 Blick in das Arbeitszimmer Friedrich Schillers im Weimarer Wohnhaus (Schiller-Museum), Werbeplakat des Insel-Verlages, 2004.

### Schreibtische bei Ilya Kabakov und Joseph Kosuth

Auch in Ilya Kabakovs Installation *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* (1993) übernimmt der Künstler-Schreibtisch eine tragende Rolle (Abb. 4). Kabakov (\*1933) wollte eine «Welt oder Idee materialisieren, die [...] tatsächlich existiert hat».<sup>9</sup> Dazu wurden zwölf Teilnehmer des NOMA-Kreises von Kabakov «in Abwesenheit» dargestellt und ihre kollektive Zusammengehörigkeit durch einen kreisförmigen, 20 m großen Raum mit zwölf Einzelsegmenten und einer leeren Mitte symbolisiert. Jedes Segment möblierte Kabakov mit einem Schreibtisch samt Stuhl und brennender Lampe und einem Krankenhausbett mit Nachttisch. Die zur Mitte hin offenen Segmente waren mittels gebrauchter Türen im Stil der sowjetischen Kommunalwohnungen verbunden, so dass sie zugleich Separées wie Durchgangszimmer wurden. Den je drei Wänden eines Segments kamen unterschiedliche Bedeutungen zu: die hintere Wand, Außenwand der Installation, war die Wand nach «dem Draußen, so wie es der Künstler damals sah»<sup>10</sup>. Die zweite Wand war «den Anderen» gewidmet, mit denen der Künstler in Dialog stand. Die dritte Wand sollte das Ergebnis des Dialogs zeigen, also etwas, das der Künstler erdacht und hergestellt hatte. «Jede Kabine», so Kabakov, «stellt nicht eine objektive Welt dar, sondern eine völlig abgeschlossene subjektive Welt: Sie muß von jedem «Bewohner» seines «Käfigs» selbst eingerichtet werden, so dass sie nur aus den Texten besteht, die ihm etwas bedeuten [...]. An dieser Wand ist auch Platz für allerhand Kram, der etwas aussagt... Sie [wird] zur «Schautafel» seines Bewohners [...]»<sup>11</sup>

Kabakov schuf hier «Porträtinstallationen» (Jörg Daur), in denen Texte und «Kram» für eine Person stehen. Diese Person wird durch die Zeugnisse ihrer Ideen dokumentiert, wie es dem Prinzip konzeptioneller Kunst entspricht. Dem Konzept der Porträtinstallation entsprach – in der Tradition des Moskauer Konzeptualismus’ – auch Zakharov beim Entwurf des Adorno-Denkmal. Zakharov selbst war einer der zwölf «Teilnehmer» der Installation *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*.



4 Ilya Kabakov, *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Hamburger Kunsthalle.

Der Schreibtisch taucht in vielen Installationen Kabakovs und anderer non-konformistischer russischer Künstler auf. Doch auch in der konformistischen Gegenwart, im Tafelbild des Sozialistischen Realismus', ist der Schreibtisch als Ort der Macht, als historischer Denkort oder auch als Arbeitsplatz von Lenin und Stalin von stilprägender Bedeutung (z. B. auf dem Gemälde *Porträt von J. W. Stalin* von Isaak Brodski, 1928).

Zusammen mit Joseph Kosuth (\*1945), dem Hauptvertreter der amerikanischen Concept-Art, hat Kabakov 1994 in Warschau die Installation *Der Korridor der zwei Banalitäten* geschaffen.<sup>12</sup> Die beiden 'Großmeister' der Konzeptkunst gestalteten eine lange 'mäandernde' Reihe von gebrauchten Schreibtischen, die Kabakov 'antik' nannte. Damit sind Schreibtische wie beim Adorno-Denkmal gemeint, die nicht nur ihrem Stil nach 'alt' erscheinen, sondern auch wegen ihrer sichtbaren Gebrauchsspuren. In Warschau waren es 112 Tische, die durch mehrere Säle des Schlosses Ujazdowski hindurch paarweise einander gegenüber aufgestellt wurden und eine «Konferenz zwischen West und Ost» (Kabakov) abbilden sollten. Rechts und links einer Mittellinie (Grenzlinie) waren die Tische unterschiedlich gestaltet. Die Oberflächen der Tische und Stühle der westlichen Seite waren grau gestrichen und die Texte direkt auf die Tischplatte aufgemalt, so wie es Kosuths Stil in anderen Installationen entspricht. Dabei handelte es sich um Aussprüche großer historischer Persönlichkeiten: Stalin, Rousseau, Trotzki u.a. Auf die 'östlichen' Tische klebte Kabakov Collagen aus farbigem Papier, wo zwi-

schen sowjetischen Postkarten maschinengeschriebene Texte eingefügt wurden, die aus Beschwerden der Bewohner von Kommunalwohnungen über «Störungen» ihrer Wohnungsnachbarn bestanden. Die Texte und Collagen waren so angeordnet, dass sie nur von einer Seite des Tisches aus gelesen werden konnten und in Bezug auf die andere auf dem Kopf standen. Ein spontaner Seitenwechsel des Betrachters war wegen der Länge der Tischreihen nicht möglich.

Wie in der Installation *NOMA* war auch hier der Raum abgedunkelt und nur durch gezielt platzierte Lampen erleuchtet. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit des Besuchers auf die Texte gelenkt. Auch hier gibt es eine ästhetische Übereinstimmung mit dem Adorno-Denkmal, das in der Nacht geheimnisvoll durch die brennende Schreibtischlampe beleuchtet wird, während der Platz in das großstädtische Dunkel zurückweicht.

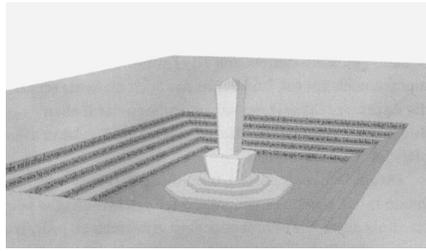
Kabakov charakterisiert dieses Ost-West-Verhältnis ironisch so: «Im Westen sind alle Menschen berühmte, wichtige, bedeutende Persönlichkeiten, alle sprechen etwas für die ganze Menschheit Wichtiges, Knappes, aber Erhabenes aus, das es unbedingt zu hören gilt [...]. Von Seiten des «Ostens» handelt es sich nicht um die Stimmen von Persönlichkeiten, sondern eines Chores, einer gesichtslosen Masse, wo jede Stimme gegen eine andere ausgetauscht werden kann und jede von ihnen voll Schmerz, Kränkung und Beschwerde ist.»

### **Vergleich der Entwürfe von Kosuth und Zakharov**

Kosuth hatte sich ebenfalls am Wettbewerb um das Adorno-Denkmal beteiligt (Abb. 5). Er wollte an Adorno durch einen seiner Texte erinnern und zugleich das Kriegerdenkmal von 1919 für die Gefallenen eines Husarenregiments in das neue Denkmal integrieren. Um den Text auf ein horizontal strukturiertes Feld aufbringen zu können, senkte Kosuth die Platzmitte um 1,5 m ab und gliederte die Neigungsfläche in fünf je 50 cm breite und 30 cm hohe Stufen. Der Text sollte auf die Ansichtsfläche der Stufen um 0,5 cm erhaben aufgebracht werden und das Kriegerdenkmal im Zentrum platziert werden.

Als Antithese zum Kriegerdenkmal wählte Kosuth zwei Texte aus Adornos *Minima Moralia* aus: *Weit vom Schuß* (1944) und *Zum Ende* (1946/47) behandeln den «Zivilisationsbruch» Auschwitz, Rache oder Gnade bzw. die Möglichkeit der Philosophie angesichts der Katastrophe. Das Zitat «Philosophie, wie sie im Anblick der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten» aus *Zum Ende* hat auch Zakharov in das Textfeld seines Denkmals einmeißeln lassen. In Kosuths Entwurf würde mittels der Dialektik von Kriegerdenkmal und Text das Adorno-Denkmal entstehen. Pathos und Ernsthaftigkeit würdevollen Gedenkens blieben gewahrt, die Intellektualität des Kunstwerks wäre dem Gedachten angemessen. Beschriftetes Feld und zentrales Denkmal finden sich auch bei Zakharov. Sowohl sind sich die Form des Textfeldes als auch die Darstellung der Persönlichkeit Adornos durch seine Texte in beiden Entwürfen ähnlich. Der gravierende Unterschied zu Kosuth ist die Entfernung des Kriegerdenkmals und Konzeption eines neuen Denkmals.

Zakharov nutzte dazu Methoden des Konzeptualismus' West wie Ost, wo Schreibtische und Texte im Raum der Installation als «Porträtinstallationen» ältere Formen der (Selbst-)Inszenierung wie das Atelierbild ersetzt hatten. Jedoch ironisiert er diese Methoden, indem er zugleich auf populäre museale Inszenie-



5 Joseph Kosuth, Entwurf für das Theodor W. Adorno-Denkmal, 2003.

rungsformen setzt, die durchaus auch in so genannten Heimatmuseen angewendet werden. Einmal aus dem Museumsraum herausgebracht, verlieren sie im öffentlichen Raum sogleich ihre Aura. Schreibtisch und Stuhl unter der Glasglocke wirken nun immerzu leicht grotesk, da sie andauernd die Spannung zwischen außen und innen, öffentlich und privat, Denkmal und Gelehrtenstube, Museum und Platz reflektieren.

Die Intimität der Kabakov-Installationen sowie das politische Pathos der Werke Kosuths haben bei Zakharovs Denkmal als künstlerische Strategien ausgespielt. Das Arrangement des Künstler- bzw. Gelehrten-Schreibtisches, das in Museen häufig als Gedenkort und von Kabakov und Kosuth als Mittel der Erinnerung inszeniert wird, setzte Zakharov ein, um auf intellektueller wie emotionaler Ebene anzusprechen. Ironie und Satire, sowohl gegenüber Adorno wie auch gegenüber den «Vätern» der Concept Art, drücken das Adorno-Denkmal und sein Schöpfer aus. Es zeigt darüber hinaus einen Generationswechsel an, der sich auch an den Mitgliedern der Jury abzeichnete, die über die Entwürfe zu entscheiden hatten: Udo Kittelmann (\*1959) war Jean-Christophe Amann (\*1939) als Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst gefolgt, Daniel Birnbaum (\*1963) nahm den Platz Kaspar Königs (\*1943) als Leiter der Städelschule ein. Es bleibt zu vermuten, dass allein in dieser personellen Konstellation der Entwurf Zakharovs realisiert werden konnte.

## Anmerkungen

- 1 Am Wettbewerb beteiligten sich außer Vadim Zakharov Joseph Kosuth, Daniel Buren, Horst Hoheisel, Jean-Luc Cornec und Nedko Solakov. Die Jurymitglieder waren Daniel Birnbaum (Direktor der Städelschule), Udo Kittelmann (Direktor des MMK), Sabine Schulze (Städel), Ingeborg Flagge (eh. Direktorin des DAM), Michael Hierholzer (Kulturredaktion der F.A.Z.), Walter Bromba (Vorsteher Ortsbeirat Bockenheim) und Hans-Bernhard Nordhoff (eh. Kulturdezernent Stadt Frankfurt). Dass der Letztgenannte in einer doppelten Funktion agierte, verstärkte nicht unbedingt die Neutralität der Jury.
- 2 Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Ges. Schriften Band 5, Darmstadt 1998, S. 251.
- 3 Der Kunsthistoriker Rudolf Schmitz sagte anlässlich einer Podiumsdiskussion am 12.11.2004 in der Frankfurter Städelschule: «Auf mich wirkt das Ganze wie ein Hinrichtungsplatz.» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.11.2004, S. 42).
- 4 Harald Fricke, «Im Licht der Negation», in: *taz* vom 11.10.2003, S. 11.
- 5 Für diese Information habe ich Herrn Dr. Klaus Klemp, Leiter der Abteilung Kultur des Frankfurter Amts für Kunst und Wissenschaft, zu danken.
- 6 ARD-Kulturmagazin *Titel, Thesen, Temperamente* vom 07.09.2003, Beitrag «Denker im Kasten». Ihre Kritik am Entwurf formulierte die Redaktion nachfolgend so: «Bis zuletzt hat der Künstler gebrütet über dieses große Rätsel Adorno. Bis zuletzt hat er gefeilt an dem hölzernen Schreibtisch, der für Adornos Art zu denken völlig überflüssig war. [...] So war Adorno: Kindlich, charismatisch, komplex. Eine Persönlichkeit, die sich nicht reduzieren läßt auf Schreibtisch, Stuhl und Metronom.» Das Erste, Netzseite, 2003, <http://www.daserste.de/kultur/sendung.asp?datum=07.09.2003>, Zugriff am 10.01.2006.
- 7 *artkaleidoscope*, Kunstmagazin für Frankfurt und Rhein/Main, Heft 1/03, S. 63
- 8 Jörg Daur/Klaus Herding/Regine Heß u. a., «Es gibt kein richtiges Leben im Falschen» oder: Muss ein Denkmal so bieder sein? Gedanken zum Theodor W. Adorno-Denkmal in Frankfurt», in: *Uni-Report*, 36. Jahrgang, Mittwoch, 17. Dezember 2003, S. 18.
- 9 Ilya Kabakov, *Installationen 1983–2000, Werkverzeichnis in 2 Bde.*, hg. v. Toni Stoos, Düsseldorf 2003, Bd. 1, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2003, S. 487.
- 10 Ebd. (wie Anm. 9), S. 488.
- 11 Ebd.
- 12 Diese Installation wurde 1994 im Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Ujazdowski, Warschau, 1996 in der PGU-Gallery in Zilina und 1999/2000 im Center for Contemporary Art Kiev gezeigt.

*«Kunst ist ein Lebensmittel, also nichts Besonderes. Und wie leiste ich mir das? Ich kaufe mir keinen neuen Anzug. Ich kaufe mir ein Bild. So denke ich. Und so lebe ich auch.»*