

Wouter Davidts

Das Atelier ist immer woanders

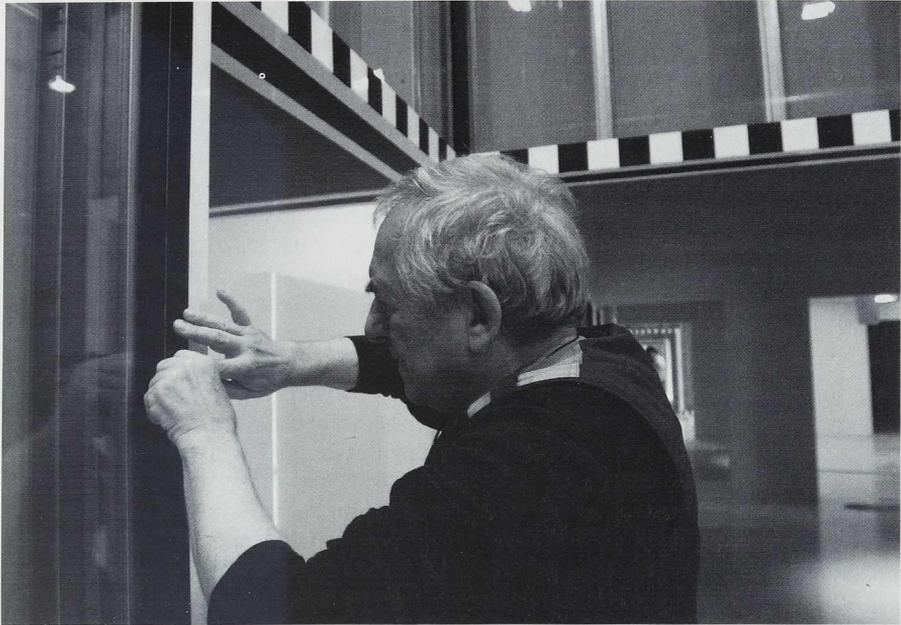
Über ein Paradox in Daniel Burens Praxis des *in situ*

Marcel Duchamp hat einmal gesagt, dass ein großer Künstler in seinem Leben nur ein- oder zweimal wirklich etwas zu sagen habe.¹ Den Rest der Lebenszeit müsse man totschiessen oder, wie Bruce Nauman einmal bemerkte, mit irgendeiner Beschäftigung füllen.² Von Künstlern/innen wird erwartet, dass sie kreativ bleiben und ihre Kunst ständig erneuern. Wenn sie am Stil oder an der Strategie festhalten, die sie bekannt gemacht haben, wird ihnen leicht unterstellt, dass sie sich auf den Lorbeeren ihrer Erfolgsformel ausruhen würden oder ihr künstlerisches Idiom aufgezehrt hätten. Ein Künstler, der schon seit langer Zeit mit dieser Kritik konfrontiert wird, ist Daniel Buren (Abb. 1), der zu den wichtigsten Protagonisten ortsspezifischer Kunst gehört. Seitdem er 1965 sein künstlerisches Rüstzeug auf den systematischen Einsatz eines vertikalen, 8,7 cm breiten Streifenmusters reduzierte, der abwechselnd weiß, schwarz oder farbig ist, wird sein Werk immer wieder für repetitiv oder simpel befunden.

Den Ort durchstreifend

Diese Kritik zieht jedoch nicht den theoretischen Kontext der Arbeiten Burens in Betracht. Mit der Reduktion seines malerischen Werkzeugs auf eine bloße Anleitung beabsichtigt Buren eine Abrechnung mit der Originalität und Einzigartigkeit des so genannten ›Meisterwerks‹. Sein *outil visuel* setzt er nicht ein, um das Wesen der Malerei in Frage zu stellen, sondern um den Diskurs, die Vorstellungen und Konventionen zu analysieren, die der Kunst ihre Daseinsberechtigung verleihen. Weil sein ›visuelles Werkzeug‹ fast bis auf den Nullgrad reduziert ist, funktioniert es nicht selbstreflexiv, sondern operativ: Es ist ›irgendwo‹ wirksam. *L'outil visuel* funktioniert wie ein begrenzter Eingriff an einem ›Ort‹, das heißt an dem, was er ›le ›contenant‹ qui lui sert d'abri‹ nennt.³ Jedes der Werke Burens reflektiert die Komplexität und die Umstände der Situation, in die es gestellt wird, und es integriert diese Reflexion in seine Erscheinungsweise. Das Streifenmotiv wirkt als Katalysator und Auslöser, um einen Ort ›in Gang zu bringen‹, wie es Brian O'Doherty formuliert hat.⁴ Genau dadurch, dass die Streifen keinen Inhalt haben und immer die gleichen sind, erscheint der jeweilige Rahmen, in dem sie erscheinen, als unterschieden. Seit dem Ende der 1960er Jahre beschränkt sich Buren bei der Beschreibung seiner künstlerischen Aktivität auf immer denselben Ausspruch: ›il vit et travaille in situ.‹⁵

Buren unterstreicht gerne, dass er den Begriff ›*in situ*‹, der dann in Mode gekommen ist, als Erster aufgebracht habe. Dieser lateinische Terminus erfuhr seit Anfang der 1980er Jahre einen dermaßen ›inflationären‹ Gebrauch, dass sein Inhalt, wie Buren bemerkt, nicht mehr deutlich sei. Buren ist sogar der Ansicht, dass diese Entwicklung einen Punkt erreicht habe, an dem er es selbst heikel finde, den Begriff zu verwenden.⁶ Buren verweist dabei nicht so sehr auf die Assimilierung des Begriffs in das zeitgenössische kunsttheoretische Vokabular, als viel mehr auf seine Institutionalisierung. Es gehört heutzutage zum Standard des Kunstdiskur-



1 Daniel Buren bei der Vorbereitung der Ausstellung: *Le musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, 2002

ses, dass sich ein Kunstwerk auf spezifische Weise zu seinem Kontext verhalte und dass es ortsspezifisch oder *in situ* konzipiert sei. Es ist auffällig, dass sowohl Künstler als auch Kuratoren/innen und Kritiker/innen heute gerne betonen, dass Kunstwerke – sowohl im Fall von institutionellen Ausstellungen als auch von Präsentationen *in-situ* oder *extra muros* – ihren Kontext berücksichtigen.⁷ In der Tat sind die Möglichkeiten der Kontextualisierung schier grenzenlos. Der Kontext kann kritisiert, durchleuchtet, angegriffen oder vereinnahmt werden; man kann mit ihm arbeiten, mit ihm in einen Dialog treten oder ihn zu verändern suchen; selbst seine Negation gehört heute zu den ›kritischen‹ Optionen. Zahlreiche zeitgenössische Künstler/innen haben Burens Modell nomadischer Kunstpraxis adaptiert. Sie sind unterwegs statt im Atelier, sie reisen um den Globus und intervenieren an unterschiedlichsten Orten und Institutionen.⁸ Im expandierenden, globalen Netzwerk der Ausstellungsorte und zeitgenössischen Kunstereignisse hat sich ortsspezifische Kunst als die Praxis schlechthin erwiesen, die Künstler/innen, auf Einladung von Institutionen, Städten und anderen Organisationen, zu ihrer jeweiligen ›Distinktion‹ verhelfen.

Buren behauptet, stets eine rigide und reine Besetzung des Begriffs verwendet zu haben. Die Entgleisung und Aushöhlung des Begriffs sei daher anderen Künstler/innen zuzuschreiben.⁹ Ein close reading zweier früher und einflussreicher Essays von Buren – *Fonction de l'atelier* (1971) und *Fonction de l'architecture* (1975) – bringt allerdings ans Tageslicht, dass seine Definition von *in situ* einerseits eine der

klarsten Definitionen von Ortsspezifität bietet und andererseits zugleich, dass sie auch den Keim jener Entwicklung in sich enthält, die wenige Jahrzehnte später zu beschriebenen Entgleisungen des Begriffs führen sollte.¹⁰ Die paradoxe Natur von Burens Verständnis des *in situ* hat ihren Ursprung im Atelier, jenem Raum, den er verließ oder sogar abschaffte, wie er sagt, als er entschied, nur noch ortsspezifische Arbeiten herzustellen.

Die Ausstellung als ein ›Woanders‹

In *Fonction de l'architecture* behauptet Buren, dass sich die Geschichte der modernen Kunst zu lange auf die ›interne‹ Architektur und dem perspektivischen Raum von Kunstwerken konzentriert habe. Die Tatsache sei zu wenig beachtet worden, dass Kunst nicht aus sich selbst heraus bestehe oder sichtbar werde, sondern einen Ort – ein Drinnen – benötige, um öffentlich gemacht zu werden. Die Geschichte der Beziehung des Werks zu seiner Umgebung müsse, so Buren, noch geschrieben werden:

»L'histoire qui reste à faire s'affiche L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'œuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance implique.«¹¹

Buren verwirft die selbstbezogene und idealistische Vorstellung von ›Präsenz‹, die die moderne Kunst oft kennzeichnet, und er versucht, die verschiedenen ›Träger‹ der Kunst in seinen Werken einzuarbeiten. Jeder ›kulturelle Ort‹ beeinflusst die Werke, die auf formale, architektonische, soziale oder politische Art und Weise öffentlich gemacht werden. Buren schlägt folgende Strategie vor:

»*Tension-crise* Il s'agit bien plus, il me semble, de montrer ce qui dans un lieu donné va impliquer l'œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l'œuvre enfin impliquer ce lieu. De la tension ainsi créée apparaîtra dialectiquement la crise entre la fonction du Musée (architecture) et celle de l'Art (objet visuel).«¹²

Buren impliziert hier eine doppelte Bedeutung des Begriffs ›Architektur‹. Er setzt Architektur einerseits mit der Idee des Orts (*lieu*) und andererseits mit dem Museum (oder seinen Funktionen) gleich. Er weist so auf den fundamental architektonischen Charakter (der Funktionen) des Museums hin: Das Museum steckt einen künstlichen Ort in der Welt ab, in dem Kunstwerke öffentlich gemacht werden. Der museale Rahmen ist somit sowohl institutionell als auch architektonisch: Er ist sowohl Ort als auch Gebäude. Wenn sich ein Werk mit dem Ort, an dem es erscheint, verstricken will, muss es nach Buren die Architektur seines Ortes berücksichtigen. Dies führt allerdings nicht notwendigerweise zu einem architektonischen Werk und ebenso wenig zu einer Anpassung der Umgebung an das Werk. Buren plädiert keineswegs für eine Symbiose zwischen Werk und Ort: Die jeweilige Autonomie von – und die *Differenz* zwischen – Kunst und Architektur müsse stets beachtet werden. Ein Werk *in situ* löst das oftmals konfliktbehaftete Verhältnis mit seinem Raum nicht auf, sondern unterzieht es einer Prüfung. Werk und Ort treffen dennoch *woanders* aufeinander:

»Le point d'intersection – ou point de rupture avec l'art moderne – entre une œuvre et son lieu (le lieu d'où elle est vue), se trouve quelque part ›ailleurs‹, en de-

hors de l'œuvre et plus tout à fait dans le lieu, point central continuellement décentré et point en marge, affirmant du même coup sa différence.«¹³

Burens Vorstellung von *in situ* impliziert nicht, dass der *lieu* der wahre und endgültige Bestimmungsort des Werks sei, sondern er nimmt Abstand von jenem deterministischen Glauben an die Verbindung von Werk und Ort, wie er in Richard Serras Kredo »to remove is to destroy« implizit ist.¹⁴ Wenn Werk und Ort konvergieren und zusammenkommen, dann allein in der und durch die Ausstellung. Dort findet das *Woanders* statt. Jede Ausstellung stellt einen Ort her, an dem das Kunstwerk öffentlich gemacht wird, aber der Kreuzungspunkt zwischen Werk und Ort – der Punkt, an dem das Ereignis stattfindet – ist immer *woanders*. Oder wie es Buren anlässlich der Ausstellung *Ailleurs/elders* (1976) beschrieb: »L'œuvre est à chaque fois sous vos yeux, sa fin et son effet sont ailleurs.«¹⁵

Unterschiede machen/markieren

Burens Begriff des *in situ* berücksichtigt die Gesamtheit der Ausstellungssituation oder, wie Jean-Marc Poinot es bezeichnet hat, »l'évènement de l'avènement de l'œuvre«.¹⁶ *In situ* bezieht sich nicht nur auf den Ort, sondern auch auf die Gesamtbedingungen: den Rahmen, die Umstände und die Grenzen des Erscheinens von Kunstwerken. Es betrifft nicht nur den Ort, an dem eine Präsentation *stattfindet*, sondern zugleich jenes Ereignis, durch welches das Werk *seinen Ort findet*. Burens »point d'intersection entre une œuvre et son lieu« muss in Hinblick auf Ort und Zeit erfasst werden.¹⁷ *Le point d'intersection* verweist sowohl auf den *Punkt*, an dem sich Werk und Ort kreuzen, als auch auf den *Moment*, an dem Werk und Ort zusammentreffen. Und dies ist ein Punkt der Differenz. Während der Ausstellung fallen Werk und Ort nicht zusammen, sondern nur der Unterschied zwischen Werk und Ort wird artikuliert. Wenn ein Werk sichtbar sein wird, muss es sich von seinem Ausstellungsort unterscheiden, es muss »einen Unterschied *machen*«. *In situ* ist daher eine Praxis, die eine Ausstellung als ein resolutes *Woanders* erscheinen lässt, das nicht nur als ein Ort und Moment der Differenz (*différence*) verstanden werden kann, sondern zugleich – im Derrida'schen Sinne – als ein Ort und Ereignis der *différance*.¹⁸ *In situ* offenbart eine Ausstellung als einen Ort und als ein Ereignis, in denen die doppelte Bedeutung des Wortes *différer* – unterscheiden und aufschieben – zum Ausdruck kommt. Eine Ausstellung ist ein räumliches und temporäres Regime (der Unterscheidung), das nicht aus sich selbst zustande kommt, sondern *produziert* wird.

Ein Kunstwerk ist im raumzeitlichen Rahmen einer Ausstellung daher auch niemals sozusagen rein oder wahrhaftig anwesend; die Anwesenheit wird stets vermittelt und letztendlich *woanders* platziert, weder drinnen noch draußen, sondern zwischen dem Rahmen und dem eigentlichen Werk.¹⁹ Jedes Kunstwerk wird erst durch eine institutionelle oder diskursive Präsentationsrhetorik zu einem solchen, die strukturell der Intention des Künstlers vorhergeht und die nicht sichtbar ist, selten genannt und nur manchmal bloßgelegt wird, die aber auf sozialer, politischer und wirtschaftlicher Ebene stattfindet. Buren nimmt sich zum Ziel, diesen Korpus, der jede Ausstellung auffängt und das *Woanders* darstellt, mit einzubeziehen. Seine Werke befinden sich genau dort, wo die Differenz zwischen dem institutionell bedingten Inneren und der so genannten Außenwelt situiert ist. Sie zeigen

auf, dass der binäre Gegensatz zwischen Innen und Außen, den eine Ausstellung sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht herstellt, das Produkt einer Differenz ist, die von Fall zu Fall verhandelt wird. Die Grenze zwischen Innen und Außen ist sozusagen weder sauber noch schmal, sondern sprunghaft, unregelmäßig und von einer gewissen Breite. Sie wird in der Architektur konsolidiert und somit in ihr verhandelt. Architektur ist zwar das Medium schlechthin, um die Differenz zwischen Innen und Außen zu markieren, aber sie tut dies nicht definitiv. Sie bietet immer ›Schlupflöcher‹, die die reine Grenze stören und destabilisieren, und sie ist daher Burens bevorzugter Ort der Intervention. Vergleichbar mit Hans Haackes *Kondensationswürfel*, Mel Bochners *Measurement*-Serien oder Michael Ashers *Removals*, beziehen sich die meisten der Interventionen Burens auf spezifische Architekturmerkmale eines gegebenen Raumes, wie zum Beispiel Fenster, Türen, Luftabzüge, Heizkörper, Lichtquellen und so weiter. Dies sind jene ›Fehlstellen‹ in der Architektur, die ihre Neutralität zerstören und eine Eigenart des Raumes darstellen.²⁰

Das obsoletere Atelier

Burens Werke zeigen, dass das Erscheinen der Kunst immer ›gerahmt‹ und ›inszeniert‹ wird und dass dies eine Sache der Architektur ist, jedoch der ›Architektur‹ im weitesten Sinne des Wortes, denn, wie Buren anführt: »Qui dit architecture dit contexte social, politique, économique. L'architecture quelle qu'elle soit est en fait le fond, le support et le cadre inéluctable de toute œuvre.«²¹ Es geht Buren nicht lediglich um die architektonische Form oder um die Merkmale eines Raums, sondern auch um die Vorgänge, die diese Räume in ihrer Form oder Konfiguration aufnehmen. Buren setzt die kontextuelle Untersuchung, die seine Zeitgenossen in der *minimal art* begonnen hatten, mit einer Praxis fort, die die Bedingungen von Präsentation und Rezeption in der Produktion des Werks bedenkt. Dies kann nach Buren jedoch nur dann geschehen, wenn man vor Ort arbeitet: »D'où l'impossibilité de concevoir une œuvre en dehors du lieu où elle sera exhibée.«²² Dieser Schritt hat jedoch bedeutende Folgen für den paradigmatischen Raum des Ateliers: »D'où l'inutilité de l'atelier d'artiste et l'absurdité de sa survivance.«²³

Burens künstlerische Aktivität benötigt kein Atelier, er hat ein Büro (Abb. 2).²⁴ Sein Atelier ist kein fester Arbeitsplatz, sondern eine ortsunabhängige, räumliche Bedingung, eine künstlerische Arbeitssituation. Er installiert sein Atelier darüber hinaus im institutionellen Kontext, in dem er aktiv ist. Während Marcel Broodthaers 1968 sein Atelier mit der Eröffnung der ersten Abteilung des Musée d'art moderne (*Département des aigles/Section XIX^{ème} siècle*) in der Brüsseler rue de la Pépinière 30 in ein Museum transformierte, verwandelt Buren umgekehrt Museums- und Ausstellungsräume in ein Atelier. Auf den ersten Blick erscheint Burens Atelier *in situ* genauso leer und fiktiv wie Broodthaers' mobiles Museum. Beide vereinen Atelier und Museum und unterstreichen somit die unterschiedlichen Funktionen, die diese beiden Orte seit dem 19. Jahrhundert innerhalb des institutionalisierten Kunstbetriebs einnehmen.²⁵

Neben Broodthaers wird daher auch Buren als einer der Protagonisten der Institutionskritik betrachtet, einer künstlerischen Praxis, die die sozialpolitischen und



2 Daniel Burens Büro. Paris, 1987

wirtschaftlichen Mechanismen des Kunstsystems offen legt. Er wird aus diesem Grund als antiromantischer und antiidealistischer Künstler kategorisiert, der sich auf eine gleichzeitig kritische und nüchterne Weise mit dem Kunstapparat identifiziert. Buren geht von der Unumgänglichkeit des ›institutionellen Regimes‹ aus. Er stellt die Rahmen, Umhüllungen und Grenzen, die ein Kunstwerk umschließen und ausmachen in Frage, er unterzieht die Institutionen – das Museum, die Galerie, die Privatsammlungen – einer kritischen Überprüfung, aber er zerstört oder verlässt sie nicht. Allein das Atelier stellt hierbei eine Ausnahme dar.

Die Abschaffung des Ateliers

1971 beendete Daniel Buren seinen Essay *Fonction de l'atelier* mit dem Statement, dass sein Werk auf der Auflösung des Ateliers beruhe.²⁶ Das Atelier ist der einzige Ort des institutionellen Netzwerks, mit dem Buren endgültig abschließen will. Der Text *Fonction de l'atelier* beginnt mit einer systematischen Beleuchtung der Rolle und Bedeutung dieses Ortes. Das Atelier ist für Buren der erlesene Ort der Produktion ortloser Kunst: »L'atelier est [...] une boutique [où] l'on trouve le prêt-à-porter à exposer.«²⁷ Während das Museum seit dem 19. Jahrhundert als Institution und als Gebäude den Ort darstellt, an dem die *öffentliche Präsentation* von Kunst stattfindet, gilt das Atelier als einzigartiger Ort der *privaten Produktion*. Es ist der Ort, an dem das Kunstwerk seinen Ursprung findet, ein privater und beständiger Kontext, wo das Kunstwerk zu Hause ist, abgeschirmt und isoliert von der Welt. Im Atelier ist das

Kunstwerk am meisten bei sich selbst und somit am meisten ›an seinem Ort‹: »c'est [...] à ce moment-là, et à ce moment-là seul, qu'elle [l'œuvre d'art] est le plus proche de sa propre réalité [...] et qu'elle se trouve à sa place.«²⁸

Um ein öffentliches Leben zu führen, muss das Kunstwerk *woanders* ausgestellt werden. Es muss daher das Atelier verlassen, und dieser Vorgang ist nach Buren fatal: »D'où une contradiction mortelle pour l'œuvre d'art, et dont elle ne se remettra jamais, puisque sa fin implique un déplacement dévitalisant quant à sa réalité propre, quant à son origine.«²⁹ Kunstwerke sind dazu verdammt, an einem Ort zu verbleiben, an dem sie nicht ›zuhaus‹ sind. Merkwürdigerweise interpretiert Buren diese Schicksalsbestimmung nicht nur als etwas Unvermeidliches, sondern auch als einen tragischen Prozess, den er dem Atelier zuschreibt. Warum dem Atelier? Das wird erst klar, nachdem Buren die diversen Strategien besprochen hat, wie mit der Diskrepanz zwischen den Orten der Produktion und denen des Konsums umzugehen sei. Er unterwirft sie einer präzisen Analyse, um sie anschließend als Betrug zu verwerfen. Erst dann stellt sich heraus, dass Burens Misstrauen gegenüber dem Atelier und dessen »idealisierenden und sklerotisierenden Funktionen« auf eine persönliche Erfahrung als junger Künstler zurückzuführen ist.³⁰

Der wahre Ort des Schaffens

Mitte der 1950er Jahre hatte der siebzehnjährige Daniel Buren den Plan, sich in der Provence und an der Côte d'Azur dem Studium der Malerei von Cézanne bis Picasso zu widmen. Ihn interessierte vor allem der Einfluss des geografischen Umfeldes auf die Werke. Buren besuchte zahlreiche Ateliers von Künstlern/innen, von jüngeren und älteren, renommierten und unbekannt. Unabhängig von der Vielfalt, der Qualität und dem Reichtum der Malerei und der Fähigkeiten dieser Künstler/innen wurde Buren vor allem von der ›Wahrhaftigkeit‹ des Werks getroffen: »réalité/vérité« par rapport non seulement à l'auteur et à son lieu de travail, mais aussi par rapport à l'environnement, au paysage.«³¹ Er stellte jedoch mit Bedauern fest, dass die ›Wahrhaftigkeit‹ oder ›Authentizität‹ – ein Wort, das er selbst nicht verwendet – in den »cimaises parisiennes«, an den Pariser Ausstellungsorten, vollständig verloren gehe. Im Verlassen des Ateliers sieht er den fundamentalen Verlust einer vitalen Energie, die das Wesen eines Kunstwerks ausmache: »[une] perte de l'objet.«³² Ihrem Kontext, ihrer Umgebung entzogen würden die Werke ihre Bedeutung, ihr Leben verlieren. Es gebe daher ein Band zwischen der Wahrhaftigkeit eines Werks und dem Ort seines kreativen Ursprungs: »Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'œuvre, sa ›vérité‹, c'est-à-dire son rapport avec son lieu de création, l'atelier.«³³ Wenn Kunstwerke in ein Museum überführt werden, verlieren sie die anderen Werke, das Drumherum und die Spuren, die einen Bestandteil des Arbeitsplatzes ausmachen und den Produktionsprozess verständlich werden lassen. Es geht Buren jedoch nicht um den Arbeitsplatz an sich, sondern um die Umgebung des Werkes. Buren will gerade nicht auf die ursprüngliche Anwesenheit eines Werks in seinem Herstellungskontext verzichten, sondern die authentische Präsenz des Werkes zurückgewinnen. Das zeigt sich, wenn er neben seiner persönlichen Erfahrung eine andere, historische Referenz heranzieht: das Atelier Constantin Brancusis.

Brancusi sei, behauptet Buren, der einzige Künstler, der auf eine intelligente und kritische Art innerhalb des musealen Systems gearbeitet habe.³⁴ Als Brancusi am Ende seines Lebens dem französischen Staat einen Großteil seines Oeuvres vermachte, stellte er die Bedingung, dass es in seinem Atelier aufbewahrt werde. Nach Buren vermied Brancusi dadurch nicht nur die Verstreuung seiner Werke und der dazugehörigen Konzepte, sondern er habe so auch sichergestellt, dass jeder Besucher Brancusis Standpunkt des Produktionsprozesses einnehmen könne:

»Ce faisant, il est le seul artiste qui, bien que travaillant en atelier et conscient de ce que son travail y était la plus proche de sa ›vérité‹, prit le risque – afin de préserver ce rapport entre l'œuvre et son lieu de création – de ›confirmer‹ *ad vitam* sa production dans le lieu même qui l'a vu naître.«³⁵

Aber ist Brancusis Vorgehen tatsächlich so risikoreich, wie uns Buren glauben machen will? Die Vorstellung, dass das Werk am Ort seiner Herstellung bleiben müsse, stammt vor allem aus der Befürchtung – Brancusis und Burens –, dass der/die Betrachter/in das Werk *anders* wahrnehmen könnte als der/die Künstler/in. Buren ist nicht so sehr um den/die Betrachter/in besorgt, der/die die idealen Rezeptionsbedingungen nachvollziehen können soll, sondern er will den Blick des/der *Autoren/in* auf sein/ihr eigenes Werk schützen. Burens Offensive gegen das Atelier rührt von seinem Unvermögen her zu akzeptieren, dass jedes Werk entwurzelt ist, sobald es ausgestellt wird. Wenngleich er stets die Institution Museum anvisiert, ist seine Kritik in Wahrheit doch auf die Ausstellung gerichtet. Das lateinische Verb *exponere*, von dem ›ausstellen‹ oder ›exponieren‹ abgeleitet ist, bedeutet sowohl ›präsentieren‹ als auch ›bloßstellen‹ und ›hinausstellen‹.³⁶ Eine Ausstellung gibt dem Kunstwerk einen Ort in der Welt, entzieht es aber gleichzeitig jedem vitalen Zusammenhang mit der Welt. Da Brancusi sein Atelier öffentlich macht und somit ausstellt, gilt dies auch für seinen Arbeitsplatz. Während Buren der Ansicht ist, dass Brancusi den »côté quotidien« des Arbeitsplatzes bewahrt habe, ist die tägliche Umgebung des Ateliers (Werkbank, Meissel, Hämmer, Plattenspieler) zu einem anekdotischen Dekor erstarrt, zu einer stimmungsvollen Erinnerung an einen vergangenen Arbeitsprozess.³⁷

Ein Mittel gegen den unabwendbaren Verlust

Buren erlebt den Bankrott des Ateliers jedoch vollkommen anders als etwa Robert Smithson, ebenfalls ein Künstler, der sich zu einem Protagonisten des Zeitalters ›nach dem Atelier‹ entwickelte.³⁸ Smithson geht nicht von einem unerträglichen Verlust aus, sondern von einem vielgliedrigen und per definitionem einen Verlust und einen Mangel hinterlassenden künstlerischen Produktionsprozess. Im Abschnitt *The dislocation of craft – and the fall of the studio* aus dem Text *A sedimentation of the mind: earth projects* (1968) setzt Smithson den Untergang des Ateliers mit der Zerstörung des klassischen künstlerischen Könnens und des Geniebegriffs gleich: »Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.«³⁹ Um ›das wirkliche Land als Medium zu gebrauchen‹, wendet er andere und neue Techniken an und verlässt so das Atelier als spezifisch künstlerischen Produktionsraum.⁴⁰ Smithson verwendet verschiedene Strategien und verteilt seine künstlerische Produktion auf verschiedene *Orte* und *Produzenten/innen*, die nicht mehr als eine zentrale, autorisierende und kreative

Quelle identifiziert werden können. Er arbeitet sowohl im Museum als auch in der Wüste, verwendet sowohl einen Bulldozer, eine Schreibmaschine, einen Fotoapparat als auch eine Filmkamera und produziert letztendlich sowohl Skulpturen als auch etwa Texte. Smithson radikalisiert und instrumentalisiert die Verschiebung der Bestimmung, die die Kunst mit der Modernität erfahren hat und die jenen Verlust mit sich bringt, den das Atelier lindern soll.⁴¹ Er kündigt nicht das reale Atelier auf, sondern er sieht es als einen der möglichen Orte im Netzwerk künstlerischen Schaffens.

Buren sucht hingegen eine Lösung: Er verbannt das Atelier und ersetzt es durch eine ortsgebundene Praxis. Er nimmt weder den Verlust an, der durch das Ausstellen erfolgt, noch instrumentalisiert er ihn, sondern er sucht ihn abzumildern und zu beheben. Wengleich er Brancusis Konzept umkehrt, indem er das Atelier in der Spezifität des Orts auflöst, zeugt seine Strategie vom Unbehagen gegenüber der entfremdenden Wirkung der Ausstellung. Buren zielt auf das Atelier ab, weil er ausschließen will, dass das Kunstwerk ein anderes Leben führt als dasjenige, welches er für das Werk vorgesehen hat. Er will einen Prozess kurzschließen, der aber nicht kurzzuschließen ist. Dass das Kunstwerk ein anderes Leben führt, kann man nicht dadurch verhindern, indem man den Ausstellungsort zu einem Atelier deklariert. Wenn ein Werk erst einmal vollendet ist, wird es dem Ereignis der Ausstellung sowie den Bedingungen der Öffentlichkeit überantwortet und landet schließlich notgedrungen *woanders*. Es ist merkwürdig, dass gerade diese Bedingungen der Öffentlichkeit, die Buren an anderer Stelle so aufschlussreich analysiert hat, für ihn auch etwas Unerträgliches zu haben scheinen.

Die paradoxe Lösung der Praxis in situ

Der Verbindung zwischen Werk und Atelier setzt Buren eine andere Art der ›Wahrhaftigkeit‹ entgegen: diejenige des/der Künstler/in *in situ*. Er ersetzt den modernen Kult des/der monastischen Künstlers/in mit dem postmodernen Paradigma des/der nomadischen und vernetzten Interventionisten/in. Authentizität besteht dann darin, dass der/die Künstler/in das Werk nicht nur selbst, sondern auch vor Ort gemacht hat.⁴² Buren behauptet somit, zusammen mit seinen minimalistischen Zeitgenossen, dass der Kontext das Werk beeinflusst und ihm Bedeutung verleiht – aber, wenn es darauf ankommt, ist jedes Werk das Ergebnis einer autoritären und individuellen Intervention.

Buren mag sein Atelier physisch verlassen haben, in seinem Kopf ist es stets vorhanden.⁴³ Für ihn steht das Atelier noch immer für einen individuellen künstlerischen Schaffensprozess. Das Atelier stellt daher auch den empfindlichsten Ort der Buren'schen Praxis dar: ihren Ausgangspunkt und ihre verleugnete Referenz. Warum behauptet Buren in Interviews, dass ihn seine Praxis davon abgehalten habe, einen echten Arbeitsplatz zu haben? Er bekennt allerdings, dass sein Atelier nicht vollständig inexistent, leer oder fiktiv sei, sondern dass er es *verinnerlicht* habe. Er *verkörpere* und *bewohne* es selbst. Wohin er auch gehe, sein Atelier warte schon auf ihn: »Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve.«⁴⁴ Diese Personifizierung des Ateliers im Künstler stellt damit auch die Grundlage der bekannten Kritik dar, dass sein Werk häufig nicht mehr umfasse, als eine repetitive und idiosynkratische Intervention. Jedes Werk beginnt mit *seiner* künstlerischen Anwesenheit, mit *seinem* persönlichen Eingriff. Jedes Mal erneut sagen die Streifen: ›Buren war hier‹.

Daniel Buren wird als einer der Protagonisten der Entwicklung ortsspezifischer Kunst in den späten 1960er Jahren angesehen. Er behauptet oftmals, den Begriff ›in situ‹ lanciert zu haben, der dann modisch geworden sei. In der Tat leidet der Begriff sei den 1980er Jahren unter einem so inflationären Gebrauch, dass er an Präzision und Bedeutung verloren hat. Zahlreiche zeitgenössische Künstler/innen haben Burens Modell nomadischer Kunstpraxis für sich adaptiert und setzen so ihr eigenes künstlerisches Idiom weltweit an unterschiedlichsten Orten und Institutionen ein. Das expandierende, globale Netzwerk der Ausstellungsorte und -ereignisse zeitgenössischer Kunst hat Ortsspezifität zu jener Praxis *par excellence* gemacht, die Künstler/innen, auf Einladung von Institutionen, Städten und anderen Organisationen hin, zu ihrer jeweiligen ›Distinktion‹ verhelfen.

Anhand eines *close reading* zweier früher und einflussreicher Texte Burens – *Fonction de l'atelier* von 1971 und *Fonction de l'architecture* von 1975 – soll gezeigt werden, dass sein ursprüngliches Verständnis der Strategie des *in situ* nicht nur aus einer luziden Analyse des Verhältnisses zwischen dem Werk und seinem raumzeitlichen Ausstellungsrahmen stammt, sondern dass es bereits auch Ansätze dafür in sich trägt, die zu einer Ausweitung und Entgleisung des Begriffs führen sollten. Die Quelle für dieses Paradox in Burens Praxis des *in situ* liegt im Atelier, jenem paradigmatischen Raum, den Buren rituell abschafft, wenn er entscheidet, *in situ* zu arbeiten.

Anmerkungen

Aus dem Niederländischen übersetzt von Uwe Kleinschmidt.

- 1 Marcel Duchamp zitiert in: Donald Wall: Gordon Matta-Clark's building dissections. In: Florent Bex (Hrsg.): Gordon Matta-Clark. Antwerpen 1977, S. 35–44.
- 2 Bruce Nauman: Bruce Nauman. Interview with Elizabeth Béar and Willoughby Sharp. In: *Avalanche* (1971) 2, S. 31: »something to keep me busy«.
- 3 Daniel Buren: *Mise en garde* (1969). In: Daniel Buren: *Les écrits* (1965–1990). Jean-Marc Poinsoot und Marc Sanchez (Hrsg.). 3 Bde. Bordeaux 1991, S. 85–98, hier: S. 94: »n'étant que son propre propos, son lieu propre est la proposition elle-même. Ce qui permet de dire paradoxalement: la proposition en question n'a pas de lieu propre«.

- 4 Brian O'Doherty: *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*. Berkeley 1999, S. 94.
- 5 Für eine genauere Definition des Begriffs ›*travail in situ*‹ siehe: Daniel Buren: *Du volume de la couleur* (1985). In: Buren (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 97–102, hier: S. 100. Buren gebrauchte den Ausdruck *in situ* zum ersten Mal in einem Pamphlet anlässlich der Entfernung seines Werks aus der Sixth Guggenheim International 1971. 1974 verwendete er den Begriff erneut in einem Interview mit Liza Bear, wobei er nochmals auf das Werk im Guggenheim Museum verwies. Siehe dazu: Daniel Buren. *Kunst bleibt Politik*. In: *Avalanche* (1974) Dezember, S. 18: »The only thing I wanted to say with that piece could only be said by the piece itself in situ. By removing it from the

view, it meant that everyone was discussing it in a vacuum.« Später sollte Buren den Begriff nach und nach nuancieren, schärfen und systematischer verwenden, um sein Werk zu kennzeichnen. Siehe dazu: Jean-Marc Poinot: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genf/Villeurbanne 1999, S. 86, Anm. 21 und S. 93, Anm. 8).

- 6 Daniel Buren und Jérôme Sans: *Au sujet de*. Paris 1998, S. 101.
- 7 Für eine Kritik zu diesem Typus von Ausstellung, der in den 1980er Jahren für Furore sorgte, siehe unter anderen: Reesa Greenberg: *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*. In: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hrsg.): *Thinking about exhibitions*. London/New York 1996, S. 349–367, hier: S. 364. – Johanne Lamoureux: *The museum flat*. In: *Public*, 1 (1988) Winter, S. 71–84.
- 8 Zur eine Kritik dieser Entwicklung hin zur Mobilisierung und Instrumentalisierung ortsspezifischer Kunst siehe unter anderem die Kapitel *Uneven development. Public art in New York City*. In: Rosalyn Deutscher: *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge/Mass. 1996, S. 49–108. – *The artist as ethnographer*. In: Hal Foster: *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge/Mass. 1996, S. 171–203. – *Unhinging of site specificity*. In: Miwon Kwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/Mass. 2002, S. 33–55. – James Meyer: *Nomads*. In: *Parkett* (1997) 49, S. 205–214.
- 9 Buren und Sans (wie Anm. 6), S. 101. Vgl. Poinot (wie Anm. 5), S. 89.
- 10 Nach dem Text *Mise en garde* (1969) – in dem Buren gegen die ›Selbstverständlichkeit‹ der Orte der Kunst Stellung bezieht – analysiert er systematisch die ›kritischen Grenzen‹, die der Kunst zufallen (1970) und anschließend die klassischen Orte, an denen sich Kunst bewegt, wie zum Beispiel das Museum, das Atelier, die Ausstellung und die Galerie und schliesslich die Rolle der Architektur. Die Texte *Mise en garde* (1969), *Fonction du musée* (1970), *Limites critiques* (1970), *Fonction de l'atelier* (1971), *Fonction de l'exposition* (1973) und *Qu'attendez-vous* (1977) sind in seinen gesammelten Schriften zu finden: Buren (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 85–98; ebd., S. 169–174; ebd., S. 175–190; ebd., S. 195–204; ebd., S. 329–334; ebd., Bd. 2, S. 11–14. Der Text *Fonction de l'architecture* hatte ursprünglich den längeren Titel *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici* (1975). In: Buren (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 427–433. Dieser Text ist später mehrmals erschienen, unter anderem unter dem kürzeren Titel *Fonction de l'architecture*. Siehe unter anderem: A. A. Bronson und Peggy Gale (Hrsg.): *Museums by artists*. Toronto 1983, S. 69–74; Reesa Greenberg und andere (Hrsg.): *Thinking about exhibitions*. London/New York 1996, S. 313–319. Im Folgenden wird die Abkürzung ›Notes sur le travail‹ verwendet.
- 11 Daniel Buren: *Notes sur le travail* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 427–428.
- 12 Ebd., S. 429.
- 13 Ebd., S. 431.
- 14 Richard Serra: ›Tilted arc‹ destroyed. In: *Art in America*, 77 (1989) Mai, S. 34–47, hier: S. 35.
- 15 Daniel Buren. *Anatomie*. In: *Ailleurs/elders*. Eindhoven 1976, nach dem Nachdruck in: Buren (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 497–499, hier: S. 498. 1976 realisierte Buren die Ausstellung *Ailleurs/elders* im Van Abbemuseum in Eindhoven. Diese Ausstellung fand als Dreiteiler statt, das Buren in drei niederländischen Museen realisierte und zwar im Stadtmuseum Amsterdam, dem Van Abbe in Eindhoven und dem Kröller Muller in Otterlo. Dadurch, dass die gesamte Ausstellung sich über diese drei Museen erstreckte, definierte Buren die Anwesenheit jedes Kunstwerks immer als ›peripher‹: ›Ici, chacun des centres devient en même temps frontière, périphérie par rapport aux travaux disséminés. Frontière en tant que contenant de l'œuvre tout en la rejetant.« Das fortwährende Bewusstsein von ›Abwesenheit‹ der anderen Werke in den Museen brachte Buren dazu, die endgültige Anwesenheit aller Werke immer ›woanders‹ – innerhalb des übergreifenden Rahmenwerks einer Ausstellung – anzuschließen.

- 16 Poinot (wie Anm. 5), S. 30–31.
- 17 Buren: *Notes sur le travail* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 431.
- 18 Jacques Derrida: *Différance*. In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 62 (1968) 3, S. 73–101. Für einen verständliche Beschreibung und Kontextualisierung des Begriffs ›*différance*‹ innerhalb der Kunsttheorie, siehe unter anderen: Frank Vande Veire: *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam 2002. Für eine allgemeine Besprechung des Begriffs ›*différance*‹, siehe unter anderen: Mark Currie: *Difference*. London 2004.
- 19 Jede Ausstellung – und gleichfalls jede ›Erscheinung‹ eines Kunstwerks – ist immer das Produkt von dem, was Jacques Derrida ›*parerga*‹ nennt (*La vérité en peinture*. Paris 1978). Daniel Buren: *Fonction du musée* (1970). In: Buren (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 169–173, hier: S. 173, bezeichnet dies als den »supports d'une œuvre quelconque (châssis de l'œuvre, place de l'œuvre, socle de l'œuvre, cadre de l'œuvre, verso de l'œuvre, prix de l'œuvre, etc.)«. In *Fonction de l'atelier* (ebd., S. 195–204, hier: S. 195) äußert sich Buren über »les cadres, enveloppes et limites – généralement non perçus et certainement jamais questionnés – qui enferment et ›font‹ l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le châteaueau, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.)«.
- 20 Buren nennt dies in *Notes sur le travail* (Buren wie Anm. 3, Bd. 1, S. 432–433) »des trous dans l'architecture« oder : »Des lieux de passage. Des lieux perturbés. Des lieux instables. Fenêtres perturbées par ce qui se passe derrière. Portes perturbées par ceux qui les ouvrent. Corridors perturbés par ceux qui les empruntent.«
- 21 Buren: *Notes sur le travail* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 433.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 In einem Interview mit Catherine Lawless (*Sauve qui peut, Atelier! Entretien avec Catherine Lawless* (1989). In: Buren (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 409–412, hier: S. 409) beschreibt er sein ursprüngliches Atelier als »une cave non chauffée éclairée par une verrière«.
- 25 Douglas Crimp: *This is not a museum of art*, in: Douglas Crimp (ed.): *On the museum's ruins*. Cambridge/Mass. 1993, S. 200–234.
- 26 Daniel Buren in *Fonction de l'atelier* (1971) (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 195–204, hier: S. 204.
- 27 Ebd., S. 197.
- 28 Ebd., S. 198.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 201.
- 31 Ebd., S. 202.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S. 203.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Daniel Payot: *Événement, parodie, présence: le musée et l'exposition*. In: Jean-Louis Déotte und Pierre-Damien Huyghe (Hrsg.): *Le jeu de l'exposition*. Paris/Montréal 1998, S. 65–85, hier S. 76. – Jean-Louis Déotte: *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris 1993, S. 54.
- 37 Noch fiktiver wird diese Inszenierung, wenn man bedenkt, dass das Studio sich nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort – der impasse Ronsin 8 und 11 – befindet. Das Atelier und sein Inhalt findet sich derzeit auf dem Platz vor dem Centre Pompidou, in einem von Renzo Piano entworfenen Pavillon. Für die bewegenden Vorgeschichte dieses Umzugs siehe: Marielle Tabart (Hrsg.): *L'atelier Brancusi*. Paris 1997.
- 38 Caroline A. Jones: *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*. Chicago/London 1996, S. 238–243.
- 39 Robert Smithson: *A sedimentation of the mind: earth projects* (1968). In: Jack D. Flam (Hrsg.): *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley 1996, S. 100–113, hier: S. 107.
- 40 Robert Smithson: *Towards the development of an air terminal site* (1967). In: Flam (wie Anm. 39), S. 52–60, hier: S. 56.
- 41 Für eine historische Deutung von *Intervention des ateliers* verweise ich auf: Frank Reijnders: *De tussenkomst van het atelier*. In: De Witte Raaf, (2002) 94, S. 17–20. Siehe ebenfalls Oskar Batschmann: *The artist in the modern world. A conflict between market and self-expression*. Köln 1997, S. 93–108. Für eine breitere historische Kontextualisierung des Ateliers siehe:

Michael Wayne Cole und Mary Pardo (Hrsg.): *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill 2005.

- 42 Buren geht häufig sogar so weit, dass er, für die Werke, die im Nachhinein erneut installiert werden, in dem beigegeführten Vertrag stets die Klausel vorsieht, dass man ihn erst kontaktieren muss.
- 43 Das Atelier im Kopf. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw. In: *Texte zur Kunst*, 13 (2003) 49, S. 58–65. Man bemerke wie Buren in diesem Interview seiner ursprünglichen Aussage über das Atelier treu

bleibt, trotz der kritischen Frage Isabelle Graws.

- 44 Daniel Buren: *Entretien avec Phyllis Rosenzweig* (1988). In: Buren (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 357–359, hier: S. 358.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Philippe Migeat, Paris, Centre Pompidou. Abb. 2: Catherine Francblin: Daniel Buren. Paris 1987, S. 61.