

Rezension von: Regine Ehleiter, *Ausstellen in Publikationen. Zum Wandel des Öffentlichwerdens von Kunst in den 1960er Jahren*, München: Edition Metzel 2024, 320 S., ISBN: 978-3-88960-240-4, Preis: 38,00 Euro.

Alexa Dobelmann

An der 2024 in der Edition Metzel verlegten Dissertation *Ausstellen in Publikationen. Zum Wandel des Öffentlichwerdens von Kunst in den 1960er Jahren* von Regine Ehleiter fällt zuallererst die visuell ansprechende Gestaltung auf. Thematisch erarbeitet die Kuratorin und Kunsthistorikerin anhand von einigen markanten Fallbeispielen das Aufkommen der multidisziplinären Praxis der „Ausstellung-als-Katalog“ (12), die sie zwischen kuratorischen, künstlerischen und verlegerischen Perspektiven verortet. Vor dem Hintergrund, dass es hier also inhaltlich um Künstler*innenpublikationen im weiteren Sinne geht, ist es nur konsequent, dass das Design der Publikation als physisches Objekt analog zu dem bibliophilen Thema besonders gelungen ist. Deutlich wird dies an Details wie den zahlreichen und im Verhältnis zum Inhalt passend platzierten Abbildungen und dem hochwertigen Papier, sowie den farbig hervorgehobenen Abbildungshinweisen im Fließtext und in den Bildlegenden, die einen Mehrfarbdruck der gesamten Publikation notwendig gemacht haben. In Zeiten explodierender Publikationskosten schlägt der Verkaufspreis von 38 Euro erfreulich wenig ins Gewicht. Kurz gesagt: Die Form von *Ausstellen in Publikationen* folgt auf gelungene Weise dem Inhalt.

Im Anschluss an einen theoretisch fundierten, extrem dichten und interdisziplinär angelegten Methodenblock, der eine ausführliche Einführung bietet, strukturiert Ehleiter ihre Studie dann anhand von drei Kernbegriffen: Partizipation, Dematerialisierung und Internationalismus. Einführend zeigt sie, wie diese drei Prinzipien jeweils in den von ihr gewählten Fallbeispielen umgesetzt wurden, wobei sie geschickt Querverweise setzt, die ihre Argumentation stärken und die drei Kapitel schlüssig miteinander verbinden. Untermauert wird die Forschungsarbeit, für die Ehleiter diverse Archivmaterialien freilegt hat, von einem umfassenden Fußnotenapparat, der die breite Recherche il-

lustriert, einige spannende Exkurse bietet und auf die wichtigste Forschung verweist. An der einen oder anderen Stelle hätte das Verhandeln der in den Anmerkungen aufgeworfenen Überlegungen im Fließtext allerdings auch nicht geschadet. Oft führt Ehleiter kleinere Beobachtungen und Darstellungen in Fußnoten weiter aus, wie zum Beispiel die Beschreibung der Wirkung der Kameraführung in *dokumentation b2-64*, die einer Kaufhaus- oder Messen-Drehscheibe ähnele (108). Dieses Argument hätte hinsichtlich der Distribution der Publikation und ihrer gestalterischen Nähe zu kommerziellen Präsentationen auch im Text ausgebaut werden können.

Im ersten Kapitel zum Schlagwort „Partizipation“ wird der Gegenstand in die internationale Kunst- und Ausstellungsgeschichte zu Beginn der 1960er Jahre eingeordnet. Auch wenn Ehleiter ihre Untersuchung auf die Jahre von 1963 bis 1970 fokussiert, werden relevante Ereignisse, künstlerische Strömungen, sowie theoretische und sozialgeschichtliche Aspekte der Zeit davor an dieser Stelle auf besonders nachvollziehbare Weise eingeordnet. Die Autorin vermittelt hier Wissen das es auch Fachfremden ermöglicht, ihrer Argumentation zu folgen und ihr spezifisches Interesse zu verstehen, ohne dabei zu didaktisch zu werden. Als erstes Fallbeispiel untersucht Ehleiter in diesem Kapitel die „tragbaren Galerien“ (73-74) von Christian Chruxin und dessen Zusammenarbeit mit Barbara Block im Rahmen der *situationen 60 galerie*. Dabei begeht sie nicht den Fehler, die Aufgaben beider Akteur*innen getrennt voneinander zu betrachten, sondern charakterisiert die gemeinschaftliche Tätigkeit treffend als solche.

Anand der Publikationsreihe *dokumentation b* erläutert Ehleiter anschließend ihre These, die damals neue Form der Ausstellung-als-Katalog habe eine Demokratisierung des Ausstellungsbetriebs sowie den

Abbau institutioneller Barrieren bewirkt, und dabei einige Veränderungen, wie niedrigere Preise und die potenzielle Beteiligung der Rezipient*innen, mit sich gebracht (91, 100). *dokumentation b 1-63 (mechanofrakturen von henryk berlewi)* (1963), die erste von drei Publikationen die Chrxin mitgestaltete, animierte die Rezipient*innen zur Beteiligung: Die als Mappe herausgebende Publikation besteht aus gefalteten Kartons und einer Folie, die manuell bewegt werden kann. Daraus, wie Ehleiter Werke wie dieses beschreibt, wird die besondere Qualität ihrer Arbeit deutlich. Sie schafft es, durch sprachliche Dichte ein so genaues Bild des untersuchten Objektes zu evozieren, dass die zahlreichen begleitenden Abbildungen nicht immer nötig gewesen wären. Die von ihm als *Galeries en miniature* (92) bezeichneten „tragbaren Galerien“ Chrxins erinnern, wie Ehleiter anhand von Archivmaterial anschaulich macht, an die *Boîte-en-valise* (1936-1941) von Marcel Duchamp oder die von George Maciunas unter dem Copyright Fluxus herausgegeben Editionen. Das kollektive *Fluxkit 1* (1965) beispielsweise, lässt sich auch als gemeinschaftliche Repräsentation von Fluxus verstehen. Es wurde in einem Aktenkoffer zusammengetragen und, vergleichbar dem Print-on-demand-Verfahren, nach Bedarf und Verfügbarkeit zusammengesetzt (71-73). Dieses Fluxus-Werk, das Ehleiter zwar erwähnt aber nicht so ausführlich diskutiert wie ihre anderen Fallbeispiele, lässt erstaunliche Parallelen zu Aspekten wie Zugänglichkeit und Beteiligung, Betonung des Konzepts und neuer Distributionswege erkennen, die Ehleiter auf diskursiver Ebene gleichwohl verhandelt. Der angedeutete Vergleich von Chrxins Arbeiten mit dem *Fluxkit* verdeutlicht ein wichtiges Spezifikum dieser Untersuchung: Die Praxis der ‚Ausstellung im Vervielfältigungsmedium‘ entsteht im Umfeld vergleichbarer Arbeiten, die ähnliche Parameter ansprechen, ist an sich aber ein Novum. Hinsichtlich Fluxus bedeutet das etwa: In diesem Umfeld gab es zwar einen Interessenschwerpunkt auf Publikationen, wie Simon Anderson in seinem Aufsatz *Fluxus Publicus*¹ herausgearbeitet hat, eine theoretische oder künstlerische Auseinandersetzung mit dem Publizieren als kuratorischer Praxis sucht man bei Fluxus-Akteur*innen aber vergeblich. Wie Ehleiter zurecht argumentiert, entwickelte die Ausstellung-als-Katalog sich demnach eher im Kontext der Konzeptkunst.

Am Beispiel der *dokumentation b* gelingt es Ehleiter zu zeigen, dass das Ausstellen in Publikationen, anders als bisher verhandelt, nicht nur in der New Yorker Conceptual Art betrieben wurde. Daher weitet sie ihre Untersuchung der Konzeptkunst im Verlauf ihrer Studie geographisch aus. Immer wieder betont Ehleiter, die selbst an euroamerikanischen Institutionen kunsthistorisch ausgebildet wurde, ihre eigene Perspektive und dass sie mit ihrem Buch nicht beanspruche, das Thema vollumfassend behandelt zu haben.² So thematisiert sie im dritten Kapitel unter dem Schlagwort „Internationalismus“ gezielt die Verengung des bisherigen Diskurses auf die USA und Teile Europas und weitet ihren Blick auf Japan aus. Die Kooperation zwischen Matsuzawa Yutaka und art & project, namentlich vor allem Andriaan van Ravesteijn, ist hierfür ein passend gewähltes Beispiel. Ehleiter bedient sich des Modells der Entangled Histories (226–232) mit dem es ihr gelingt, eine Historiographie vorzulegen, die sich über die Dichotomie zwischen Zentrum und Peripherie und die scheinbare Dominanz des „Westens“ hinwegzusetzen vermag. Ehleiter reiht sich hier, aufbauend auf Ming Tiampo, in eine Globalkunstgeschichte, die Kunstproduktion in einem Netzwerk verortet.³

In Ehleiters zweitem Kapitel wird unter dem Schlagwort „Dematerialisierung“ die Terminologie der Ausstellung-als-Katalog in Bezug zu jener der „Arbeit“ deutlich gemacht. Ehleiter entlehnt ihr Verständnis von „Arbeit“ von Seth Siegelaub, den sie als innovativen Sozialunternehmer darstellt, der es einigen wenigen Künstler*innen ermöglichte, von ihrer Kunst ohne den Verkauf von Objekten leben zu können. Der Kurator und Kunsthändler verstand es, mit den von ihm herausgegeben Publikationen gezielt Geldgeber*innen anzusprechen und von ihnen das für die Produktion der Druckerzeugnisse nötige Startkapital einzuwerben. Auch hier erinnern der direkte Vertrieb der Publikationen und die Mechanismen ihrer Distribution an Fluxus. Am deutlichsten wird dies in Bezug auf die Kategorie des Erfolgs: Wie Ehleiter konsequent nachzeichnet, etablierte Siegelaub eine ökonomische Praxis und erwirtschaftete damit Gewinne für sich selbst und die anderen Beteiligten in Form von Künstler*innentantiemen (151, 166-169). George Maciunas hingegen steckte beispielsweise sein gesamtes Geld in die Produktion von Fluxus-Editionen, die wegen hoher Produktions-

kosten und zu geringer Verkaufszahlen nicht ausreichend Gewinn erzielen. Maciunas forderte 1963 in einem Brief an Tomas Schmit – im Gegensatz zu Siegelglaub – die finanzielle Unabhängigkeit von Künstler*innen vom Markt durch den Verkauf ihrer Arbeitskraft zu gewährleisten, indem er eine Arbeitsteilung von je acht Stunden Lohnarbeit, Kunstproduktion und Schlaf vorschlug.⁴ Ehleiter schreibt, dass Siegelglaub anders vorgeht. Sie erläutert, wie der New Yorker mit einem *Artist's Contract* ökonomische Standards für Künstler*innen schaffen und diese auch an Verkäufen auf dem Sekundärmarkt beteiligen wollte – Forderungen, die in den letzten Jahren aufgrund neuer Vertriebsmöglichkeiten wie etwa NFTs wieder vermehrt diskutiert wurden. Der *Artist's Contract*, der, so Ehleiter, sowohl Zuspruch als auch Kritik erfuhr, sei als Weiterführung des Konzepts der Ausstellung-als-Katalog zu verstehen, da Siegelglaub sowohl die rechtliche als auch die ökonomische Situation von Künstler*innen zu verbessern versuchte. Ehleiter geht den Erfolgen dieses Vorhabens kritisch nach und bezieht eine Position, die weder Marktmechanismen affirmativ nachbildet noch zu moralisieren versucht.

Das Verdienst der spannenden und sprachlich angenehm zu lesenden Arbeit *Ausstellen in Publikationen* ist es, die Praxis von Ausstellungen-als-Katalogen für anknüpfende Betrachtungen tiefgehend erschlossen und ihre Konsequenzen für die kuratorische Praxis, die kunsthistorische Forschung und die Situation von Künstler*innen in aktuelle Forschungsfragen eingebunden zu haben. Im Schlussteil nennt Ehleiter selbst weiterführende Beispiele, die für ihre Publikation nicht herangezogen wurden, jedoch Osteuropa (Ausstellung *Hungaria '74*) und Lateinamerika (Centro di Arte y Comunicación) mit den beschriebenen Knotenpunkten einer Praxis des Ausstellens in Publikationen verbinden könnten. Das Buch stellt eine wichtige Studie für die Curatorial Studies, sowie die Erforschung von Netzwerken, Künstler*innenpublikationen und Konzeptkunst dar.

Endnoten

1. Simon Anderson: *Fluxus Publicus*, in: Janet Jenkins (Hg.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Minnesota 1993, 39–61.
2. Die Betonung der eigenen Perspektive ist eine Forderung der postkolonialen Kunstgeschichte, die beispielsweise von Viktoria Schmidt-Linsenhoff gefordert wird. Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte*, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung - Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, 19–38.
3. Ming Tiampo: *Gutai. Decentering Modernism*. Chicago 2011.
4. Brief von George Maciunas an Tomas Schmit, 08.11.1963, in: Jon Hendriks (Hg.): *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, Brasília 2002, 160.

Autorin

Alexa Dobelmann studierte Kunstgeschichte und Geschichte in Stuttgart und Siena. Derzeit promoviert sie zum Thema „Unboxing Sohm. Das Archiv Sohm als gesammeltes Fluxus-Netzwerk“. In den Jahren 2020 bis 2024 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Staatsgalerie Stuttgart und arbeitet seit 2025 als Universitätsassistentin am Lehrstuhl für Neueste Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck. In ihrer wissenschaftlichen und kuratorischen Praxis setzt sie sich mit Themenfeldern von künstlerischen Netzwerken auf globaler Ebene und Archivsystematiken auseinander.

Titel

Alexa Dobelmann, Rezension von: Regine Ehleiter, *Ausstellen in Publikationen. Zum Wandel des Öffentlichwerdens von Kunst in den 1960er Jahren*, München: Edition Metzler 2024, 320 S., ISBN: 978-3-88960-240-4, Preis: 38,00 Euro, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2025 (3 Seiten), www.kunsttexte.de
DOI <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.1.109276>