

„WORKING THE ART WORLD FROM WITHIN“

SZENEN POSTKONZEPTUELLER SELBSTVERORTUNG UM
1980 IN FRANKREICH

Hanna Magauer

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#4-2021, S. 135–161

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.4.84190>

ABSTRACT: "WORKING THE ART WORLD FROM WITHIN".
SCENES OF SELF-POSITIONING IN FRENCH POST-
CONCEPTUAL ART AROUND 1980

Focusing on an internationally little-known artistic scene in Paris, the essay addresses the text-based works of artists such as Lefevre Jean Claude, Philippe Cazal, Claude Rutault, and Philippe Thomas. To what extent is their turn to ambiguity and literary methods at the end of the 1970s shaped by their sociopolitical environment? In what way can it be understood as a link between first-generation institutional critique and 1990s relational practices? Can the motif of a critique "from within" be read socially in their works – as a strategy of artistic self-positioning? Offering an alternative to a reading via the lens of literature and language philosophy, the essay understands these works as network-based, as interlinked with the local and international structures of a competitive art field.

KEYWORDS

Konzeptkunst; Postmoderne; Netzwerk; Situiertheit; 1970er Jahre; 1980er Jahre.

In ihrem vielbeachteten Buch *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* von 2012 beschreibt die Kunsthistorikerin Claire Bishop eine Aushandlungssituation im Bereich kontextkritischer, relationaler Kunst in den frühen 1990er Jahren: Zu diesem Zeitpunkt einer „Repolitisierung“¹ des öffentlichen Kunstdiskurses stellte sich für westliche Künstler*innen wie Kunstkritiker*innen die Frage, wie direkt oder indirekt und mit welchen konkreten Forderungen oder welchem Grad der fiktionalen Verunklärung sich Gegenwartskunst auf ihren Kontext, auf ihre gesellschaftlichen, institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen beziehen sollte. Im Zuge dieses Aushandlungsprozesses habe sich eine Kluft zwischen nordamerikanischen Kriterien für soziales Engagement und europäischen Ansätzen für dieses Problem aufgetan.² Französische Künstler*innen, vor allem diejenigen, die später unter den Begriff der Relationalen Ästhetik zusammengefasst wurden, attestiert Bishop dabei ein „oblique engagement with context“, das einer „German/North American ‚criticality‘“³ entgegentünde. Die französische Schule tendiere in ihren Bezugnahmen zur räumlichen und sozialen Umgebung von Kunst zu fiktionalen, literarischen Verfahren anstelle von eindeutigen kritischen Positionierungen. Dies käme auch durch den Einfluss poststrukturalistischer Lektüren zustande – Lektüren von „Lyotard, Deleuze and especially Baudrillard [...] for whom there is no ‚outside‘ position“,⁴ deren Theorien also nahelegen würden, dass es kein „Außen“ gäbe, in dem man sich in kritischer Distanznahme verorten könnte.

Gut fünfzehn Jahre vor den von Bishop untersuchten Entwicklungen hatte der französische Maler Daniel Buren in einem einflussreichen Text die Forderung nach einer „bestimmten Form des Handelns und Denkens“ formuliert, „einer Arbeit [...] im Innern eines Systems, dem es kritisch gegenübersteht (dessen Autorität und insbesondere dessen Geltung es nicht mehr anerkennt) und dessen Macht der Vereinnahmung es nicht mehr zu beweisen hat“⁵.

1

Anna-Lena Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*, Bielefeld 2011, 159.

2

Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, 199. Bishop bezieht sich vor allem auf die Ausstellung *Project Unité* 1993 im südfranzösischen Firminy, an der u. a. Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, das Künstlerduo Clegg & Guttman und René Green teilnahmen, sowie die daran anschließenden Debatten z. B. in der Kölner Zeitschrift *Texte zur Kunst*. Vgl. hierzu u. a. Stefan Germer, Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: *Texte zur Kunst* 19, 1995, 83–96 und Liam Gillick, Contingent Factors. A Response to Claire Bishop's ‚Antagonism and Relational Aesthetics‘, in: *October* 115, 2006, 95–106.

3

Bishop, *Artificial Hells*, 199.

4

Ebd., 200.

5

Daniel Buren, *Nachspiele* (1977), in: Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.), *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967–1991*, Dresden/Basel 1995, 253–321, hier 253. Burens Aufsatz wurde zwischen 1972 und 1977 verfasst und erschien zuerst auf Französisch und Englisch als *Rebondissements* und *Reboundings*, Brüssel 1977.

Die Positionierung im sogenannten „Inneren“ der Institution Kunst und auch die damit schon verbundene Annahme, dass es kein „Außen“ gäbe, ist und war für Künstler*innen, die über den Status von Kunst sowie die Bedingungen ihrer Produktion, Rezeption und Distribution nachdenken und -dachten, seither nicht nur in Frankreich ein beliebtes Motiv. Mindestens ebenso häufig ist in kunsttheoretischen Diskursen die Frage nach Möglichkeiten der Kritik oder Kritikalität innerhalb dieser Logik diskutiert worden.⁶ Die von Bishop angerissene Frage nach dem „engagement with context“ in Verbindung mit der Annahme der eigenen Involviertheit in die analysierten Kontexte wurde dabei immer wieder neu und unterschiedlich beantwortet. Betrachtet man insbesondere die jüngere Kunstgeschichte Frankreichs, stellt sich die Frage, ob der Einfluss poststrukturalistischer Lektüren, der schließlich auch international weitreichend war,⁷ als Begründung für die dortige Attraktivität von ambivalenten, verunklarenden und literarisierenden Verfahren ausreicht.

Im folgenden Aufsatz sollen einige Szenen aus einem Pariser Kunstgeschehen betrachtet werden, welches genau zwischen den beiden oben genannten zeitlichen Polen – auf der einen Seite Buren und die sogenannte Institutionskritik der ersten Generation der 1960er und 1970er Jahre, auf der anderen die Relationale Ästhetik der 1990er Jahre – situiert ist. Während natürlich auch zwischen Vertreter*innen dieser Pole Verbindungen bestehen (so studierte etwa Philippe Parreno bei Buren am *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*), klafft in der internationalen Rezeption französischer Kunst doch eine gewisse Lücke bezüglich dessen, was dazwischen liegt. Die Künstler*innen beispielsweise, die sich um 1980 in Paris im Umfeld des Ateliers von Claude Rutault und der Sammlung Ghislain Mollet-Viéville bewegten, sind international auch deshalb wenig bekannt, weil für diese Zeit der Blick auf nordamerikanische beziehungsweise für Europa auf westdeutsche Positionen dominierte.⁸ Jenseits internationaler Genrebezeichnungen lassen sich anhand ihrer Praxis wenig beachtete Genealogien und Verstrickungen im französischen Kunstfeld aufzeigen.

6

Siehe zu dieser Problematik z. B. Irit Rogoff, *From Criticism to Critique to Criticality*, 2003, <http://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en> (09.11.2021); Marina Vishmidt, *The Cultural Logic of Criticality*, in: *Journal of Visual Arts Practice* 7, 2008, 253–269; Isabelle Graw, *Jenseits der Institutionskritik*. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: *Texte zur Kunst* 59, 2005, 40–53; einflussreich war in diesen Debatten außerdem Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA 2000.

7

Vgl. Anaël Lejeune, Olivier Mignon und Raphaël Prienne, *French Theory and American Art*, Berlin 2013. Gerade Jean Baudrillard hatte in der internationalen Rezeption eine weit größere Bedeutung als im französischen Kunstdiskurs; In Letzterem kann man zumindest keinesfalls von einem „Baudrillard-Fieber“ sprechen, wie es Sven Lütticken in Bezug auf die englischsprachige Kunstwelt der 1980er Jahre formuliert. Sven Lütticken, *Erinnerungen an die Moderne. Zur Gegenwärtigkeit Günter Förgs*, in: *Texte zur Kunst* 108, 2017, 147–167, hier 165.

8

Man denke an die Prominenz der Kunstszene New Yorks rund um die *Appropriation Art* der *Pictures Generation* oder an die Kölner Malerzirkel um Albert Oehlen und Martin Kippenberger.

Diesen Kontext zu untersuchen heißt also auch, die vorherrschenden Erzählungen westlicher Gegenwartskunst der sogenannten Postmoderne der 1980er Jahre zu relokalisieren und die Aushandlungsprozesse nachzuvollziehen, innerhalb derer sie entstanden sind. Hierfür bildeten im vorliegenden Aufsatz Archivmaterialien ebenso eine Basis wie Gespräche und Korrespondenzen mit Künstler*innen und anderen Kunstfeld-Akteur*innen, die rückblickend ihre eigene Interpretation dieser Zeit zur Verfügung stellen. An diese Materialien lassen sich Fragen stellen wie: Warum werden *bestimmte* Arten des „engagements with context“ für Künstler*innen in Frankreich interessant und andere weniger? Welche Verhandlungen von Sichtbarkeit manifestieren sich in den künstlerischen Arbeiten? Welche Selbstverortungsstrategien lassen sich im historischen Rückblick in künstlerischen Ansätzen ausmachen, die das Kunstfeld „von innen heraus“ in den Blick nehmen?

I. Netzwerkkartierungen in Schriftform

Das Pariser Kunstgeschehen, das in diesem Zusammenhang untersucht werden soll, ist unter anderem im Umfeld des konzeptuellen Malers Claude Rutault (*1941) angesiedelt. Ende der 1970er Jahre öffnete Rutault, der vor allem für seine monochrome Gemäldeserie der *définitions/méthodes* bekannt ist, sein Atelier in der 11 Rue Clavel im 19. Pariser Arrondissement für Ausstellungen und Veranstaltungen.⁹ Bald fungierte die Adresse als Bezeichnung für die dort verkehrenden Künstler*innen, die gemeinsam an Ausstellungen in Berlin und Brüssel teilnahmen,¹⁰ und wurde zu einem Ort der Versammlung und Auseinandersetzung mit aktueller Kunst und Theorie. Um eine Kerngruppe von fünf bis zehn Akteur*innen sammelte sich außerdem ein überschaubares Publikum aus dem französischen und internationalen Umfeld. Dazu gehörten Künstler*innen wie Niele Toroni, André Cadere oder Jenny Holzer und Peter Nadin, der Kritiker René Denizot oder der belgische Sammler Herman Daled, der unter anderem den legendären Antwerpener Projektraum *A 37 90 89* gefördert hatte.¹¹ „[T]he figures of

9

Vgl. Michel Gauthier, *La nécessité d'une trajectoire personnelle*, in: Mamco Genève (Hg.), *Retraits de l'artiste en Philippe Thomas* (Themenheft 5, 2012), 305–309, hier: 306–308. Für einen Überblick über Rutaults Praxis siehe Marie-Hélène Breuil, *Claude Rutault. Écriture, peinture, sociabilité*, Rennes 2014.

10

Z. B. an den Ausstellungen *Onze Rue Clavel* mit Dominique Pasqualini, Claude Rutault, Philippe Thomas, Didier Vermeiren, Jean-François Brun, Mai–Juni 1980, und *Jean-François Brun, Renaud Camus, Brigitte de Cosmi, Ann Feing, Dominique Pasqualini, Claude Rutault, Philippe Thomas, Didier Vermeiren*, 26.01.–16.02.1980, 12 Waffelaerts Straat 1060 Bruxelles [Henri Wafelaertsstraat 12, 1060 St-Gilles]. Siehe die Ausstellungsflyer im Nachlass von Philippe Thomas: Archiv Bibliothèque Kandinsky – MNAM-CCI – Centre Pompidou, Paris, Fonds Philippe Thomas, THO 9.2–9.3.

11

So erinnert sich Rutault im Gespräch mit der Verf. in Paris am 26.09.2018. Vgl. auch Bernard Blistène und Corinne Diserens, *Ligne Générale. A Conversation between Bernard Blistène and Corinne Diserens*, in: *Philippe Thomas. Readymades belong to everyone* (Ausst.-

Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher and Ian Wilson were the undeniable models for thinking through any possible contemporary practice whatsoever¹², erinnert sich der Kunstkritiker und Kurator Bernard Blistène. Die *Onze Rue Clavel* wurde damit zum Ort des Austauschs für diejenigen, die sich mit internationalen konzeptualistischen Ansätzen und den von den sogenannten Neo-avantgarden aufgeworfenen Problemstellungen beschäftigten. Für diese gab es in Paris relativ wenige Räume; abseits der Galerien von Daniel Templon und Yvon Lambert wäre noch die Sammlung und Galerie von Ghislain Mollet-Viéville zu nennen, der in seinen Wohnräumen in der Rue Beaubourg ab 1975 einschlägige Positionen der *Minimal* und *Conceptual Art* wie Donald Judd, Joseph Kosuth oder Sol LeWitt ausstellte und an diese anschließende Positionen jüngerer Künstler*innen förderte.¹³ Mollet-Viéville bezeichnete sich selbst als „Kunstagenten“ („agent d’art“) und unterstützte vor allem solche Kunst, die Sammler*innen aktive Rollen zuschrieb, indem sie diese beispielsweise zu Co-Akteur*innen machte.¹⁴ Im Umfeld der *Onze Rue Clavel* und der Sammlung Mollet-Viéville entstanden zu diesem Zeitpunkt verschiedene Text- und Briefarbeiten, Performances und (post-)konzeptuelle Installationen, deren Methodik vor dem Hintergrund von Bishops eingangs zitierter Analyse einer literarisch agierenden, aber tendenziell unkritischen französischen Kunst genauer zu untersuchen wäre. Auf einige soll hier eingegangen werden.

Der Konzeptkünstler Lefevre Jean Claude (*1946) etwa führte Umfragen im Kunstfeld durch, die er an Künstler*innen verschickte und anschließend als kleine schreibmaschinengetippte Heftchen über die Galerie Ghislain Mollet-Viéville vertrieb [Abb. 1].¹⁵ So fragte er 1981 François Morellet, Claude Rutault, Dominique Pasqualini, Peter Nadin, Françoise Verneuil und andere nach ihren Einschätzungen bezüglich ihrer jeweiligen letzten Ausstellung.

Kat. Barcelona, Museum of Contemporary Art), hg. von Corinne Diserens, Barcelona 2000, 197–207, hier 202.

12

Ebd., 197. Es ist wohl auch Blistènes Versuch eines rückwirkenden Einschreibens der Künstler in einen kritischen Kanon geschuldet, dass drei der vier hier genannten Vorläufer die Vertreter der kanonisierten Institutionskritik der ‚ersten Generation‘ sind (zu der üblicherweise noch Hans Haacke gezählt wird, der allerdings in Frankreich erst mit der *Documenta 8* (1987) eine breitere Rezeption erfuhr).

13

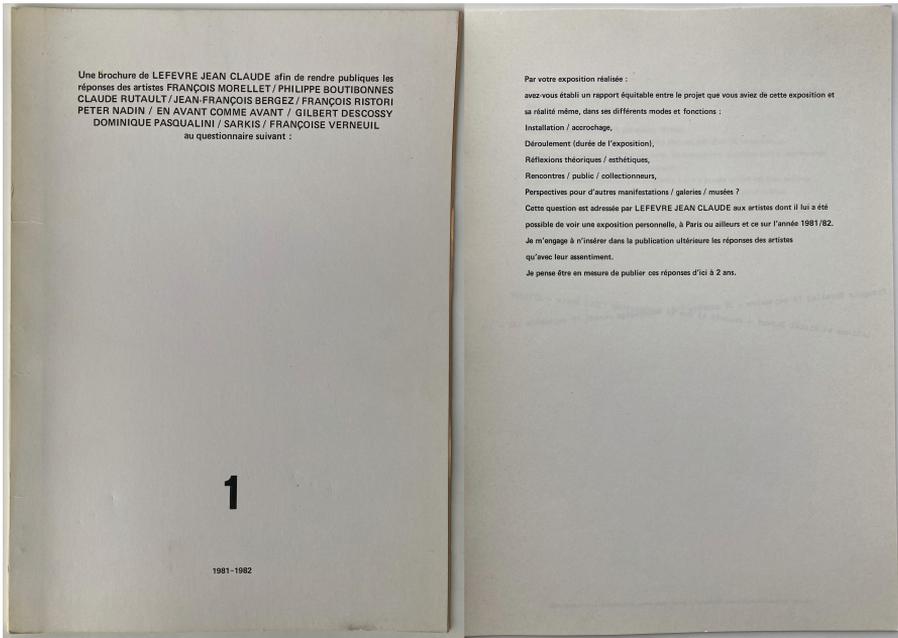
Vgl. Émeline Jaret, Rejet et héritage de l’art conceptuel. Quelques exemples français (1973–1995), in: *Marges* 27, 2018, 66–81, hier 67.

14

Ghislain Mollet-Viéville, Some reflections on the idea of a different collection, <http://www.conceptual-art.net/passionpus.html> (09.11.2021). Für eine Übersicht der Ausstellungen und Veranstaltungen bei Mollet-Viéville und dazugehöriges Archivmaterial siehe Nicolas Ledoux, *G.M.V. – Is there any Ghislain Mollet-Viéville? (Information ou fiction?)*, Paris 2011.

15

Lefevre Jean Claude, *Une brochure de Lefevre Jean Claude afin de rendre publiques les réponses des artistes François Morellet, Philippe Boutibonnes, Claude Rutault, Jean-François Bergez, François Ristori, Peter Nadin, En avant comme avant, Gilbert Descosy, Dominique Pasqualini, Sarkis, Françoise Verneuil, au questionnaire suivant*, Paris 1981–1982 und ders., *Une brochure de Lefevre Jean-Claude, parce que la règle du jeu, établie dans une note d’Intelligence Service Productions à propos des sculptures de Claude Rutault réalisées à Chambéry en octobre 1982, l’a rendu possible et nécessaire*, Paris 1982–1983.



[Abb. 1]
Lefevre Jean Claude, Une brochure de Lefevre Jean Claude afin de rendre publiques les réponses des artistes François Morellet, Philippe Boutibonnes, Claude Rutault, Jean-François Bergez, François Ristori, Peter Nadin, En avant comme avant, Gilbert Descosy, Dominique Pasqualini, Sarkis, Françoise Verneuil, au questionnaire suivant, 1981-1982, 26 fotokopierte und gebundene DIN A4-Seiten, Auflage 40 Stück. Paris, Archiv Ghislain Mollet-Viéville © Lefevre Jean Claude und Ghislain Mollet-Viéville.

Gelang es den Künstler*innen, die Vorstellungen, die sie vor dem jeweiligen Projekt hatten, umzusetzen? Im Stil einer empirischen Studie unternahm Lefevre eine konzeptuelle Befragung des Kunstsystems. Es heißt hier:

Par votre exposition réalisée: avez-vous établi un rapport équitable entre le projet que vous aviez de cette exposition et sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions:
Installation / accrochage,
Déroulement (durée de l'exposition),
Réflexions théoriques / esthétiques,
Rencontres / public / collectionneurs,
Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées?¹⁶

Die Teilnehmer*innen – allesamt Künstler*innen, von denen Lefevre in den Jahren 1981/82 Ausstellungen sehen konnte – antworteten unterschiedlich, mal mit nüchternen Berichten, mal mit Statements, mal mit Gesten der Subversion oder Verweigerung des Formats: „En fait dans le système de l'art moderne,“ schrieb François Morellet, etablierter Vertreter konkreter und kinetischer Kunst, in seinem kurzen Statement, „les expositions sont bien moins importantes que beaucoup de jeunes artistes le pensent. C'est une formalité dans tout un processus qui n'a jamais en fait été bien analysé.“ Und setzt hinzu: „Espérant que vous vous en chargez, (mais cela concerne un si petit milieu).“¹⁷ Man kann Morellets Antwort als einen Aufruf zu einer praxisorientierten Analyse des Kunstsystems verstehen, das er als „processus“ bezeichnet – zu einem prozessualen Ansatz, dem die Künstler*innen im hier untersuchten Umfeld zum Zeitpunkt von Lefevres Umfrage bereits seit einiger Zeit durchaus nachgegangen waren.

Auch von Dominique Pasqualini (*1956) und Jean-François Brun (*1953), Studenten von Rutault, die in der *Onze Rue Clavel* längere Zeit aktiv waren und mehrfach bei Mollet-Viéville ausstellten,¹⁸ existiert aus dieser Zeit eine Arbeit in Umfrageform. *Information sur une proposition* (1978) ist ein schreibmaschinenge Tippeter Rundbrief, der als eine Art „Call for Participation“ Künstler*innen nach Vorschlägen für eine mögliche Ausstellung fragt:

Information sur une proposition

Un ou plusieurs lieux, à utiliser successivement ou simultanément, fermé ou ouvert, officiel ou non...

Seul, à plusieurs ou en groupe...

¹⁶

Lefevre 1981–1982, o. S.

¹⁷

Ebd., o. S.

¹⁸

Jaret, Rejet et héritage, 73.

Une ou plusieurs fois...

A durée limitée ou illimitée...

Auriez-vous une proposition par rapport à l'information sur la proposition ou sur la proposition elle-même?

Dans le cadre d'un travail à réaliser à Paris entre Octobre 1978 et Juin 1979.¹⁹

Dieser Brief wurde an verschiedene Künstler*innen in Frankreich und im Ausland versendet, unter anderem an Lawrence Weiner, Daniel Buren, Carl André, Isabelle Vodjani, André Cadere, Fred Sandback, Ulrich Rückriem und Richard Long. In einer zweiten Version (*Information sur une proposition No 2.*) folgen einige detailliertere Fragen, etwa die, welchen Stellenwert eine Antwort auf diesen Vorschlag – beziehungsweise auf diese „Information über einen Vorschlag“ – im Werk der angeschriebenen Künstler*innen wohl hätte: „[C]onsidérez-vous votre réponse comme un travail ou comme le projet d'un travail à réaliser?“²⁰ Die Künstler*innen ziehen sich rhetorisch hinter die Frageform zurück, indem sie vorgeben, vor allem den konzeptuellen inhaltlichen Positionierungen von *anderen* Raum zu geben. Dabei sind die Formulierungen maximal unbestimmt: Wenngleich von einer Realisierung der Vorschläge die Rede ist, werden die Leser*innen im Unklaren gelassen, inwieweit eine solche tatsächlich das Ziel ist. Es scheint hier weniger die Erwartung einer tatsächlichen Teilnahme der angeschriebenen Künstler*innen zu bestehen als der Versuch, diverse Elemente des Ausstellens durchzudeklinieren.²¹

Lefevre erstellt also eine systematische Umfrage, die nach einer fest definierten Methodik seine eigenen Bewegungen durch die Stadt, seine Reisen und Aufenthaltsorte im betreffenden Zeitraum offenlegt (insofern er nur Künstler*innen befragt, deren Ausstellungen er selbst gesehen hat).²² Pasqualini und Brun ist es eher an der Benennung der Elemente einer Ausstellung und den fluiden Grenzen zwischen allgemeiner Korrespondenz und künstlerischer Arbeit gelegen. Jedoch kartieren beide mit ihren Rundbriefen ein Netzwerk von Kontakten innerhalb und außerhalb Frankreichs; beide machen so die Namen anderer Künstler*innen zum

¹⁹

Fonds Philippe Thomas, THO 9.1.

²⁰

Ebd.

²¹

Pasqualini beschreibt die Arbeit als eine „proposition qui tentait de se maintenir en retrait par rapport à toutes les conditions qu'on attend d'une exposition“. Jaret, Rejet et héritage, 73.

²²

Dies entspricht der künstlerischen Analyse und Klassifizierung seines eigenen Lebens, das er ab Ende der 1970er zum ausschließlichen Thema seiner Arbeit machte. Zum Beispiel nahm er im Zuge seiner Beschäftigung mit Archivalien und bürokratischen Prozessen den Künstlernamen Lefevre Jean Claude (statt Jean Claude Lefevre) an, der in dieser Form an Inventare und offizielle Formulare erinnern sollte. Für eine Übersicht seiner Praxis vgl. z. B. Marie-Hélène Breuil, Entretien avec Lefevre Jean Claude, in: *Nouvelle revue d'esthétique* 2, 2008, 123–134.

Bestandteil ihrer Projekte. Man könnte dies als ein netzwerkorientiertes Vorgehen bezeichnen, das kommunikative Verbindungen zwischen Künstler*innen schafft und offenlegt. Während einerseits eine gewisse Nähe zu experimentellen Vernetzungspraktiken wie der *Mail Art* besteht, ist andererseits die Rückführung in eine spezifische lokale Pariser Szene immer mitgedacht.

Ähnliche Motive der Vernetzung finden sich auch in Claude Rutaults Arbeiten, der als einflussreiche Figur im Zentrum der *Onze Rue Clavel* stand. Ab 1973 entwickelte er sein malerisches Verfahren der *définitions/méthodes*, in denen die Kartierung seines Umfelds, Austauschprozesse und das Knüpfen von Beziehungen ebenfalls elementare Aspekte sind, wenngleich nicht – wie bei Lefevre, Pasqualini und Brun – in Form von Aussendungen oder Umfragen thematisiert. Vielmehr ordnete Rutault in den *définitions/méthodes* die malerische Produktion schriftlichen Handlungsanweisungen unter: Hierbei wurden Leinwände monochrom in derselben Farbe bemalt wie die Wände, auf denen sie angebracht waren („une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée“²³). Teil der Arbeit sind stets detaillierte Angaben zur Ausführung, welche von Museen oder Sammler*innen übernommen wurde – vergleichbar zu früheren Ansätzen von Konzeptkünstlern wie Lawrence Weiner, die Ausführung eines Werkes auf andere Akteur*innen auszulagern. Bei Rutault ist dabei diese Ausführung zwingend notwendig;²⁴ sie markiert stets konkrete ökonomische Zusammenhänge im Kunstfeld.

Deutlich wird dies etwa in der *définition/méthode no. 49, interchangeable généralisé* von 1973, die erstmals 1983 für das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris mit 20 Teilnehmer*innen ausgeführt und anschließend an 36 Sammler*innen verkauft wurde. Indem sie Kunstbesitz sozusagen auf eine größere Anzahl von Gesellschafter*innen verteilte, zielte diese Arbeit auf die Performanz einer gemeinsamen Eigentümerschaft. Akteur*innen aus der Kunstwelt wurden hierfür zu einer gemeinsamen Ausführung einer *définition/méthode* eingeladen, in der jede*r Teilnehmende eine Leinwand in der Farbe der Wand bemalte oder bemalen ließ, an der sie aufgehängt wurde:

Each [charge-taker] has a notebook featuring the text of the definition/method and the rules by which the work func-

²³

Zur ersten *définition/méthode* unter dem Titel *Toile à l'unité* heißt es z. B.: „Définition/méthode n°1: une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel“. Marie-Hélène Breuil, *Claude Rutault. L'inventaire*, Genf 2015, 35.

²⁴

Während z. B. bei Weiner bereits der Text als das Werk verstanden wird und als eine Art performativer Sprechakt auf die *mögliche* Ausführung des Kunstwerks hinweist, ist für Rutault die bemalte Leinwand unverzichtbarer Teil seiner Arbeit, selbst wenn er nicht selbst über Ort, Zeit und Details der Ausführung entscheidet. Vgl. Alexis Dahan, Interview with Claude Rutault and Lawrence Weiner, in: *Purple Magazine* 23, 2015, <http://purple.fr/magazine/ss-2015-issue-23/claude-rutault-and-lawrence-weiner/> (09.11.2021).

tions [...]. This notebook lists the 36 participants, with their names and addresses, the dimensions of the wall and the canvas and a color sample. When for one reason or another a charge-taker updates his painting, he sends the 35 others the new actualization information and a color sample, so each can update their notebook. [...] It is a co-ownership, we hold a general meeting from time to time.²⁵

Zu den Teilnehmer*innen zählten unter anderem die Kuratorin Suzanne Pagé, der Galerist Michel Durand-Dessert und der oben erwähnte Künstler Lefevre Jean Claude.²⁶ Das Kunstobjekt – in diesem Fall die 36 monochrom bemalten Leinwände und die dazugehörigen Notizbücher [Abb. 2] – wird Mittel zum Zweck, um nicht nur die Beteiligten namentlich zu dokumentieren. Wie im oben zitierten Interview deutlich wird, geht es Rutault zugleich darum, ihre Beteiligung auf lange Dauer festzuschreiben und sie miteinander in Kontakt zu halten. Es werden damit sowohl bestehende professionelle oder halbprofessionelle Beziehungen sichtbar gemacht als auch neue geschaffen.

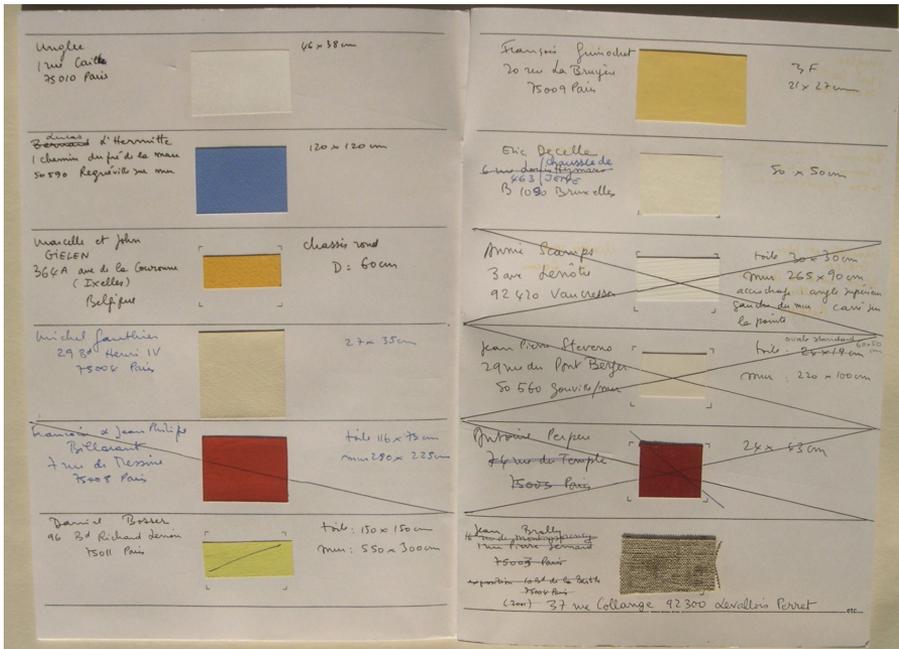
Dass in diesen Thematisierungen von Distributions- und Transaktionsstrukturen im Kunstfeld auch die Frage der Position der Künstler*innen mitzudenken ist, verdeutlicht eine Arbeit von 1981 im Medium der Einladungskarte – ein distributives Medium *par excellence* – von Philippe Cazal (*1948). Cazals Künstlergruppe *Untel* hatte sich kurz zuvor aufgelöst und nun suchte er seine Praxis als Einzelkünstler neu zu situieren. Nachdem er durch Zufall Zugang zur Adressliste der Galerie Daniel Templon erlangt hatte – zu diesem Zeitpunkt eine der wichtigsten Galerien der Stadt –, nutzte Cazal sie für eine konzeptuelle Arbeit. Er imitierte Templons Einladungskartendesign inklusive Papier und Typographie, setzte seinen eigenen Namen und einen fiktiven Ausstellungsort auf die Karte und inszenierte sich so auf den ersten Blick als Künstler von Templon [Abb. 3]. Die Einladungskarte wurde an die Adressen von 500 Personen geschickt, die – so wohl Cazals Berechnung – an zentralen Schaltstellen der Pariser Kunstwelt saßen und nun potenziell auf ihn aufmerksam wurden. Das Ergebnis verstand der Künstler als Mikro-Ausstellung, die allein im Moment des Öffnens und

25

Hans-Ulrich Obrist, Interview with Claude Rutault, in: *Claude Rutault* (Ausst.-Kat. Paris, Galerie Perrotin), hg. von dems. und Claude Rutault, Bologna 2013, 7–20, hier 17. Rutault definiert die Arbeit folgendermaßen: „Un nombre x de toiles, choisies parmi les formats standards, réparties entre un nombre x de personnes privées ou publiques. Une toile par personne, chaque toile étant peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée.“ Ghislain Mollet-Viéville, *Historique de l'oeuvre „interchangeable généralisé“*, Archiv Ghislain Mollet-Viéville, Paris.

26

Ghislain Mollet-Viéville, Claude Rutault. *La peinture définie avec méthode*, in: *Art Press* 226, 1997, <http://www.conceptual-art.net/crutault.html> (09.11.2021).



[Abb. 2]

Notizbuch von Ghislain Mollet-Viéville zur Arbeit von Claude Rutault, définition/méthode no. 49, interchangeable généralisé, 1973–1983, Stand 2021. Paris, Archiv Ghislain Mollet-Viéville © Ghislain Mollet-Viéville.



[Abb. 3]
Philippe Cazal, Fauves, 1981, Einladungskarte, Hochdruckverfahren,
10,5 × 15 cm, Auflage 500 Stück, arrangiert auf Einladungskarten
der Galerie Daniel Templon. Paris, Sammlung © Philippe Cazal.

Lesens der Karte bestand.²⁷ Durch die Einladungskarte wurde die „Trennung von künstlerischer Arbeit und Publicity“²⁸ aufgeweicht, was etwa mit Arbeiten von Louise Lawler vergleichbar ist, die in dieser Zeit ebenfalls Werbeartikel und Postkartenserien entwarf und 1982 das Briefpapier der *documenta 7* gestaltete. Bei Cazal diente dieses Vorgehen hingegen plakativ vor allem der Promotion des eigenen Projekts.

Bei allen Unterschieden der hier genannten Arbeiten im Detail ist ihnen doch einiges gemeinsam. Zum einen weisen sie alle Schrift und Text eine große Rolle zu und machen durch diese Medien die Parameter des Ausstellens an einem bestimmten Ort, in einem bestimmten Umfeld sichtbar. Zum anderen wird in ihnen (und darauf soll hier vor allem eingegangen werden) Kunst als gemeinsamer Handlungszusammenhang multipler Akteur*innen analysiert – und das lange vor der relationalen Wende der 1990er Jahre, in der verstärkt Begriffe der Prozessualität, der Kunst als Praxis, als Beziehungsgefüge oder als Dienstleistung aufkamen.²⁹ Der Kontext ist in den Projekten rund um die *Onze Rue Clavel* und die Sammlung Ghislain Mollet-Viéville derjenige soziale, mediale, ökonomische und kommunikative Zusammenhang, in dem Kunst entsteht, rezipiert und verbreitet wird. Dabei wird vor allem seiner personellen Besetzung besondere Beachtung geschenkt, denn das Kunstfeld ist im Kunstverständnis der *Onze Rue Clavel* durch spezifische Kontakte konstituiert: Kontakte mit Kurator*innen wie Blistène oder Pagé, Sammler*innen wie Mollet-Viéville oder Daled, Galerist*innen wie Durand-Dessert oder Templon, Künstler*innen wie Morellet, Buren oder Nadin. Das schließt auch Abgrenzungen voneinander ein, gerade von einflussreichen Figuren wie Daniel Buren, auf die einzugehen hier zu weit führen würde. Verdeutlicht werden jedenfalls die verschiedenen Abhängigkeiten voneinander, durch Austausch- und Transaktionsvorgänge, in welche die Künstler*innen selbst involviert sind und in denen sie sich und ihre Karriere behaupten müssen.³⁰

27

„Toutefois l'exposition a bien eu lieu, puisque la carte d'invitation était l'exposition même. L'exposition la plus courte du monde, 4 secondes!“, so Philippe Cazal in einer E-Mail an die Verf. vom 18.08.2019 über die *Fauves* betitelte Arbeit.

28

Beatrice von Bismarck, R.S.V.P.: Louise Lawler und die Kunst des Einladens, in: Karin Gludovatz, Dorothea von Hantelmann, Bernhard Schieder und Michael Lützhy (Hg.), *Kunsthandeln*, Zürich/Berlin 2010, 73–86, hier 78.

29

Vgl. Wenzel, *Grenzüberschreitungen*, 164–166.

30

Künstler*innen werden in den 1980er Jahren auch verstärkt zu Agent*innen und Vermittler*innen der eigenen Werke, was Isabelle Graw als „Ausweitung der Kompetenzprofile“ bezeichnet hat. Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, 105.

II. Spezifika des französischen Felds

Von der Logik der sogenannten Institutionskritik der ersten Generation haben sich die hier genannten Arbeiten dabei weit entfernt. Sie weisen eine Abkehr von solchen kritischen Haltungen auf, in der die antagonistische Distanz zu den analysierten Strukturen betont wird. Stattdessen sind sie Musterbeispiele für ein Bewusstsein „der eigenen Involviertheit in dieses System“,³¹ das ab den späten 1980er Jahren in der sogenannten Institutionskritik der zweiten Generation eine immer größere Rolle spielen sollte; ein Bewusstsein, das hier offenbar schon besonders früh und besonders deutlich zum Tragen kam. Für Künstler*innen wie Buren, Michael Asher oder Marcel Broodthaers hatten Museum und Galerie als Institutionen im Zentrum der Analysen gestanden.³² Bei Rutault, Lefevre oder Cazal wurde dies nun weitgehend durch die Untersuchung spezifischer Prozesse im Kleinen ersetzt, durch die namentliche Nennung und Einbindung von bestimmten Einzelpersonen.

Man kann darin durchaus den Einfluss poststrukturalistischer Denker*innen erkennen, etwa von Theorien zum vielzitierten Tod des (einzelnen, alleine für einen Text verantwortlichen) Autors, die mindestens seit den frühen 1970er Jahren in der französischen Kunst eine Rolle gespielt haben.³³ Oder von solchen postmodernen Kritikformen, die sich Denkbildern der Vernetzung und Verstricktheit zuwandten und sich damit unter anderem von der Frankfurter Schule abgrenzten.³⁴ Ebenso lässt sich die Entwicklung als Symptom einer neoliberalen Wende verstehen, die ein Verständnis von Kommunikation als wirtschaftlich relevantem Gut und eine

³¹

Sonke Gau, *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien 2017, 27.

³²

Ich beziehe mich hier auf die kanonisierte Erzählung der Institutionskritik der ersten Generation, vor allem geprägt durch Benjamin Buchlohs Aufsatz *Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October* 55, 1990, 105–143 (zuerst erschienen in *L'Art conceptuel. Une perspective* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), hg. von Claude Gintz, Paris 1989). In den letzten Jahren ist diese Narration zu Recht kritisiert worden: Sie wurde etwa aus feministischer Perspektive um Positionen wie Mierle Laderman Ukeles und Adrian Piper erweitert oder darauf befragt, wie weit zum Beispiel Burens Sichtbarmachung des Ausstellungsraumes tatsächlich in einem Atemzug mit Hans Haackes viel konkreteren Analysen musealer Machtstrukturen genannt werden können. Vgl. z. B. Hannes Loichinger und Valérie Knoll, *Exhibition of a Scarf. Daniel Buren, Hermès Éditeur. Photos-souvenirs au carré*, in: Christoph Behnke, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll und Ulf Wuggenig (Hg.), *Art in the Periphery of the Center*, Berlin 2015, 514–525, oder Nicolas Heimendinger, *Le grand récit de la critique institutionnelle*, in: *Marges* 22, 2016, 50–63.

³³

Vgl. Marie-Luise Syring, *Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form*, Köln 1987, 95.

³⁴

Man denke hier z. B. an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Begriff des „Rhizomatischen“ oder an Jean-François Lyotards Überlegungen zum postmodernen Wissen.

Individualisierung gesellschaftlich handelnder Subjekte mit sich brachte.³⁵

Allerdings lohnt es sich, darüber hinaus die spezifischen sozio-historischen Hintergründe zu betrachten, vor denen sich die Interessen der zeitgenössischen Kunstszene in der französischen Hauptstadt formierten. Warum ist dieses Verständnis eines vernetzten Arbeitens, in dem Künstler*innen mediale, ökonomische und soziale Strategien verbinden, gerade hier und zu diesem Zeitpunkt so attraktiv? Warum bezog man sich auf manche Theorien expliziter als auf andere und warum waren bestimmte Haltungen zu künstlerischer Kritikalität so verbreitet?

So ist zum Beispiel der oben angeführte, international verbreitete Diskurs um die „Involviertheit“ der Institutionskritik der zweiten Generation und um die Internalisierung der Institution Kunst in den Körpern ihrer Subjekte stark durch die Schriften Pierre Bourdieus geprägt, die ab etwa 1990 in der englischsprachigen Kunstlandschaft breiter rezipiert wurden.³⁶ Auch in Frankreich waren Bourdieus Texte selbstverständlich einflussreich – doch dies schon um einiges früher. Unabhängig vom Begriff der Institutionskritik, der hier lange wenig geläufig war,³⁷ verbreitete sich ab den frühen 1970er Jahren durch den Einfluss der Texte Bourdieus und derjenigen der zum Teil auf seinen Begriffen aufbauenden Kunstsoziologin Raymonde Moulin ein Verständnis der Kunstwelt als Feld, in dem künstlerische Positionen sich quasi-räumlich zueinander verorten und Beziehungsnetzwerke soziales Kapital schaffen.³⁸ Mit Bezug auf Moulin ordnete beispielsweise der konservative Kunstkritiker Jean Clair 1972 in *Art en France. Une nouvelle génération* prominente Akteur*innen der Generation um 1968 auf einem Diagramm zwischen den als Gegensätzen begriffenen Polen Ästhetik und Politik, „symbolisation“ und „formalisation“ an – und suggerierte, dass

35

Dazu u. a. die Debatten, die an Begriffe wie Wissens- und Dienstleistungsgesellschaft oder den „neuen Geist des Kapitalismus“ (Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003) angeschlossen; für eine Kritik an den Individualisierungstendenzen um und nach 1968 siehe z. B. Bini Adamczak und Nora Sternfeld im Gespräch, Konvergenz der Zukünfte. Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen, in: Annika Haas, Hanna Magauer, Dennis Pohl und Maximilian Haas (Hg.), *How to relate. Wissen, Künste, Praktiken*, Bielefeld 2021, 79–94.

36

Vgl. Gau, Institutionskritik, 26–27, sowie Andrea Fraser, Es geht um Kultur, in: Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggening (Hg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien 2008, 289–302.

37

Zum Beispiel wurde Peter Bürgers in diesem Diskurs einschlägiges Buch *Theorie der Avantgarde* (1974) erst 2013 ins Französische übersetzt; ein oben erwähnter Aufsatz von Nicolas Heimendinger von 2016, der nachzeichnet, wie sich das Konzept der Institutionskritik Mitte der 1980er Jahre von New York aus verbreitete, bringt erst ein Jahrzehnt nach den entsprechenden Debatten im englischsprachigen und deutschsprachigen Raum die dort wohl verhältnismäßig wenig bekannte Geschichte dieser Konstruktion nach Frankreich, ohne auf viele französischsprachige Quellen zurückgreifen zu können. Heimendinger, *Le grand récit*, 50–63.

38

Vgl. Nathalie Heinich, Bourdieus Culture, in: Jeffrey Halley und Daglind Sonolet (Hg.), *Bourdieu in Question. New Directions in French Sociology of Art*, Leiden 2018, 181–191, hier 184–187.

Verhältnisse zwischen Künstler*innen nicht nur als Schulen und Einflüsse zu verstehen seien, sondern auch als Fragen der Haltung, als Fragen des Zueinander-Positionierens. Es ist bezeichnend, dass Clair dabei fast nur Einzelpersonen nennt – bis auf das kollektiv und anonym arbeitende *Atelier populaire de Mai 68*, das, ganz am linken Rand positioniert, fast aus dem Feld aktueller Kunstpraxis herauszufallen scheint.³⁹

Auch Howard Beckers einflussreiche Studie *Art Worlds*, 1982 in den USA erschienen, erreichte in der französischen Kunstsoziologie früh ein relativ breites Publikum. In ihr wird Kunst als kooperative, durch Konventionen geregelte Tätigkeit verschiedener Akteur*innen skizziert. Beckers Vokabular findet sich im Zitat des Kurators Bernard Blistène im Titel dieses Aufsatzes wieder: Blistène schreibt unter anderem über die von Dominique Pasqualini, Jean-François Brun und Philippe Thomas 1983 zunächst unter dem Namen *Ligne Générale* gegründete Gruppe *Information Fiction Publicité* (IFP): „[T]he will to continue ‚working the art world from within‘, such as IFP and others would seek to do, is not unrelated to the sociological and political analyses of the day.“⁴⁰

Man spricht also von der Kunstwelt, von Kommunikationsnetzwerken, vom *champ artistique*: Ohne dass für einen Begriff eine klare Vorherrschaft behauptet werden kann, lässt sich darin ein allgemeines Verständnis von Kunst als räumlich-sozialem Zusammenhang erkennen, das lokale Szenen und internationales Kunstgeschehen gleichermaßen inkorporiert und miteinander verschaltet. An welchen Schalthebeln man sitzt und mit wem man in Verbindung steht, wird in Frankreich offensichtlich früh ein theoretisch und künstlerisch zu behandelndes Problem.

Doch obwohl die Erkenntnisse von Bourdieu, Moulin und anderen dem Kunstverständnis rund um die *Onze Rue Clavel* subkutan eingeschrieben zu sein scheinen, sind direkte Referenzen auf Soziologie in den postkonzeptuellen Arbeiten des hier untersuchten Umfelds – im Gegensatz zu solchen auf Philosophie, Literatur oder Figuren der Kunstgeschichte – äußerst selten. Ein Grund mag in der Entwicklung des französischen Kunstgeschehens in den ernüchternden Jahren nach 1968 liegen. Die politischen Debatten etwa um den gesellschaftlichen Auftrag von Kunst oder deren Abschaffung, um die Rolle der malerischen Geste oder ihrer Dekonstruktion, bestimmten hier die Diskurslandschaft bis Mitte der 1970er Jahre, und allzu oft führten sie zu erbitterten Grabenkämpfen entgegenge-

³⁹

Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris 1972, Cover. Vgl. hierzu auch Astrit Schmidt-Burkhardt, *Querelle des Modernes. Zum Generationenkonflikt der Avantgarde*, in: Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer (Hg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts. Konzepte von Genealogie*, Paderborn 2005, 57–89, hier 70–72.

⁴⁰

Blistène und Diserens, *Ligne Générale*, 204.

setzter Gruppierungen.⁴¹ Anfang des Jahrzehnts gegründete Kollektive (wie zum Beispiel das *Collectif d'art sociologique* oder die feministische Gruppe *Femmes/Art*) lösten sich um 1980 auf, und andere, wie die Situationisten, waren schon einige Jahre zuvor getrennte Wege gegangen. Zurück blieb bei vielen der Eindruck, dass ein radikalpolitischer Ansatz in der Kunst gescheitert sei und eine „Rekuperation“ durch das System unausweichlich.⁴² Wohl auch als Reaktion hierauf lässt sich ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts ein wachsendes Bedürfnis nach Ambivalenzen, nach einer Verkomplizierung von Haltungen und Positionen ausmachen. Gerade Künstler*innen im konzeptuellen und postkonzeptuellen Spektrum suchten nun nach einem fluideren Verständnis von künstlerischen Formen, Inhalten und Argumentationsweisen. Damit ging nicht zuletzt eine wachsende Betonung künstlerischer Individualität einher, die sich gegen die Idee des Kollektivs oder gegen Genrebezeichnungen formierte, wohlgerne ohne dass dies im Widerspruch zu den beschriebenen Netzwerkstrategien gesehen wurde. Ausstellungen wie *Partis-pris autres* im Jahr 1978/79 betonten zum Beispiel verstärkt die künstlerische Eigenständigkeit einzelner Künstler*innen. Aktuelle Kunst sei nicht ohne Verluste in von außen aufgestülpte, kollektive Zuschreibungen klassifizierbar – „L'idée d'un nouveau courant constitué d'individualités inclassables“.⁴³

Zusammenfassend könnte man sagen, dass sich die französische Kunstlandschaft nun also als Konglomerat von Einzelpositionen in einem umkämpften, hierarchischen, durch Beziehungsgeflechte bestimmten Feld verstand. Zugleich litt sie unter strukturellen Problemen: Es fehlte an Förderstrukturen, an institutioneller Verankerung aktueller französischer Positionen und an Durchlässigkeit zwischen Kunsthochschulen und arriviertem Kunstmarkt. Der Kunstmarkt der frühen 1980er Jahre feierte vor allem die Rückkehr zur figurativen Malerei⁴⁴ und bot wenig Raum für die Art von Experimenten, die aus den medialen Transgressionen der Neo-

41

Rutault spricht von den sich gegenüberstehenden Lagern gar als „terrorist groups“: Obrist, Interview with Claude Rutault, 9. Siehe zu diesen Grabenkämpfen auch Syring, *Kunst in Frankreich*, 96–100.

42

Vgl. z. B. ebd., 165–168 und Catherine Millet, *Contemporary Art in France*, Paris 2006, 187–189.

43

Dies wandte sich auch gegen die Vereinnahmung unter das Narrativ einer genuin „französischen Kunst“. Suzanne Pagé zitiert nach Christian Besson, *Image(s) de l'exposition. Zeitgeist, période, nationalité, tendance, parti pris, génération, et autres miroirs*, in: *Images, objets, scènes. Quelques aspects de l'art en France depuis 1978* (Ausst.-Kat. Grenoble, Le Magasin), hg. von Yves Aupetitallot, Grenoble 1997, <http://www.besson.biz/images-de-lexposition/> (09.11.2021). Die Ausstellung *Tendances de l'art en France 1968–1978/9. Partis-pris autres*, auf die hier nicht genauer eingegangen werden kann, wird oft als für die französische Kunst der 1980er Jahre prägende Zäsur verstanden. Vgl. Yves Aupetitallot, *Images, Objects, Scenes. Certain Aspects of Art in France since 1978*, in: ders., *Images, objets, scènes*, 11.

44

Wie zeitgleich auch in den USA, Deutschland und Italien; in Frankreich heißt das Schlagwort „Figuration Libre“. Vgl. Syring, *Kunst in Frankreich*, 217–222, auch als Beispiel für eine Kritik der 1980er Jahre an dem neuen Erfolg der Malerei.

avantgarde hervorgegangen waren.⁴⁵ Die wenigen Sammler*innen, Galerist*innen und Kurator*innen, die konzeptuelle und postkonzeptuelle Praxis förderten, wurden von Künstler*innen in diesem Sinne womöglich zunehmend als Alliierte angesehen – anstatt als die Vertreter*innen einer abzulehnenden Elite. Auch dies spiegelt sich in der Untersuchung von relationalen Prozessen als Verbindung von Einzelpersonen in den Projekten von Rutault, Cazal und Co. wieder.

Ob diese Kunst dabei als konzeptuell oder postkonzeptuell bezeichnet werden kann, ist im französischen Diskurs im Übrigen umstritten: Eine Konzeptkunst-Bewegung im engeren Sinne gab es hier in den 1960er und 1970er Jahren nicht, so dass die Begriffe importiert erscheinen und – sicher auch wegen der verbreiteten Skepsis gegenüber Kollektivbezeichnungen – einige der hier genannten Künstler sie für ihre Arbeiten explizit ablehnen.⁴⁶ Doch spricht für ihre Verwendung in einem weiten Sinne, dass sich die Praktiken unter anderem durch die Rolle von Schrift und Text, von Theorielektüren und von Reflexionen über das Kunstfeld in einer klaren Genealogie mit internationalen konzeptualistischen Ansätzen der 1960er Jahre lesen lassen. Auch wenn letztere in Frankreich mit etwas Verspätung ankamen, bestand im Umfeld der *Onze Rue Clavel* und der Sammlung Ghislain Mollet-Viéville eine rege Auseinandersetzung mit ihnen.

Im eher malereifokussierten französischen Kontext stellten die dort entstandenen textbasierten Projekte, die der Sprache und den Konventionen schriftlicher Korrespondenz eine zentrale Rolle zuschrieben, zu diesem Zeitpunkt einen neuen Zugang dar,⁴⁷ der sich zwangsläufig lokal zunächst auf ein kleines Publikum beschränkte. Die Hinwendung zur Schriftform, zu Korrespondenzen und Gemeinschaftsprojekten, zu kleinen Veröffentlichungen in limitierter Auflage, ermöglichte es also zum einen, theoretische und philosophische Konzepte direkter in die Kunst zu übertragen und die Parameter einer Ausstellung genauer zu erfassen.⁴⁸ Sie ermöglichte es aber zum anderen ebenso, aus einem beschränkten lokalen Zusammenhang heraus ein weitläufigeres Netz der Kontakte zu weben und abzubilden. „[C]ela concerne un si petit milieu“,⁴⁹ schrieb Morellet in Lefevre Jean Claudes oben zitierte Umfrage. Doch anstatt sich als unbedeutend zu verstehen, suchte dieses

⁴⁵

Vgl. Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s. A Geopolitics of Western Art*, Farnham 2015, 284–285.

⁴⁶

Jaret, *Rejet et héritage*, 67–68.

⁴⁷

Konzeptuelle Ansätze wurde hier zuvor eher aus der (analytischen) Malerei abgeleitet. Vgl. ebd., 70–71.

⁴⁸

Vgl. ebd., 72.

⁴⁹

Lefevre 1981–1982, o. S.

„kleine Milieu“ anscheinend Auswege aus der empfundenen Marginalisierung und Provinzialisierung des französischen Umfelds⁵⁰ – und fand sie in einer verstärkten Vernetzung mit lokalen Alliierten und internationalen Wahlverwandten.

In den Projekten rund um die *Onze Rue Clavel* und die Sammlung Mollet-Viéville befindet sich also eine kleine Szene im Aufbruch, deren kritischer Anspruch an die eigene Praxis nicht zu geringen Teilen in der Abkehr von den gegebenen Umständen verortet war. Zugehörigkeiten und Wahlverwandtschaften rückten als Problemstellungen für individuelle Künstler*innen in den Fokus, während zugleich ambivalente Haltungen als Ausweg aus den Argumentationsmustern der 1968er Jahre erschienen. Die formale Auflösung der Vorstellung eines Kunstwerks als klar definiertes, leicht vermarktbare Objekt mit singulärer Autorschaft war dabei wichtiger als zum Beispiel die Auflösung der bürgerlichen Zusammensetzung des Kunstfelds (oder gar der patriarchalen Dominanz männlicher Künstler). Und Lektüren von Sprachphilosophie und Poststrukturalismus wurden in dieser Gemengelage als produktiver empfunden als die direkteren Gesellschaftsbezüge von Soziologie oder von communitybasierter Kunst.

III. Fiktionale Haltungen

In diesem Zusammenhang soll abschließend auf eine Textarbeit des Künstlers Philippe Thomas (*1951) eingegangen werden. Thomas, der unter anderem durch seine 1987 in New York gegründete Agentur *Readymades belong to everyone*^o bekannt ist, war in den frühen 1980er Jahren im Umfeld der *Onze Rue Clavel* und der Sammlung Ghislain Mollet-Viéville aktiv. Von dort aus nahm er ein komplexes postkonzeptuelles Projekt rund um die Figur des*der Sammler*in und den Verkauf seiner Autorschaft in Angriff, das er bis zu seinem frühen Tod 1995 verfolgte.⁵¹

Das kleine Büchlein, das Thomas 1982 in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kultur in Berlin veröffentlichte,⁵² besteht aus drei Texten unterschiedlicher Autorschaft. Den Kern bildet ein Text aus unbekannter Feder, dessen erster Teil eine theoretische Abhandlung über das Verhältnis von Präsentation und Repräsentation im modernen Kunstwerk bildet. Sie befasst sich unter anderem mit

⁵⁰

Der Topos der eigenen Provinzialität und Marginalität, gerade im Vergleich mit den USA oder Deutschland, ist in der französischen Kunstgeschichte bis heute äußerst präsent; die Kunstnation habe sich nie davon erholt, dass Paris Mitte der 1960er Jahre von New York als neuem „Zentrum der Avantgarde“ abgelöst wurde. Ausführlich analysiert diese Entwicklung Dossin, *Rise and Fall*, insbes. 151–188 u. 284–285.

⁵¹

Hierzu ausführlich z. B. Mamco Genève, *Retraits; Diserens, Readymades*; sowie Elisabeth Lebovici, *Philippe Thomas' Name*, Berlin 2018. Ab 1985 war Thomas' Praxis zunehmend bild- und objektbasiert, was ein Grund ist, sie als postkonzeptuell zu bezeichnen.

⁵²

Museum für Kultur (Hg.), *Frage der Präsentation*, Berlin 1982.

dem Gegensatz zwischen dem Wesen des Kunstwerks als Zeichen und als unvermittelte Realität; die Readymades von Duchamp zum Beispiel seien funktionelle Objekte, die jedoch als Kunstgegenstand nur „[a]bgelöst vom Realen“⁵³ wahrgenommen werden könnten. Diese sprachlich recht schwer zugänglichen Überlegungen⁵⁴ stellen sich im zweiten Teil sozusagen als Text im Text innerhalb einer fiktionalen Erzählung heraus. Hier wird ein nicht weiter beschriebener „Er“ eingeführt, der den theoretischen Text auf dem Schreibtisch vor sich hat, ihn schreibt oder liest.⁵⁵

Dem Kerntext werden einerseits eine Einleitung des Museums für Kultur und andererseits ein Vorwort des Übersetzers auf Deutsch vorangestellt, zwei Texte also, deren Autorschaft zunächst geklärt scheint. Das angebliche „Vorwort des Übersetzers“ erklärt ausführlich, dass man sich entschieden habe, nur den zweiten (literarischen) Teil des Textes ins Deutsche zu übersetzen und den theoretischen Teil im Französischen abzdrukken: Und zwar, um den Text im Text als solchen zu behandeln, als (französischsprachigen) Aufsatz, den eine literarische Figur liest oder schreibt.⁵⁶ Die Einleitung des Museums für Kultur geht auf die Frage der angeblich ungeklärten Autorschaft ein. Sie behauptet, hier einen Text zu veröffentlichen, auf den zwei voneinander unabhängige Personen namens Philippe Thomas Anspruch erheben würden, die sich über seine Verwendung und die Form der Veröffentlichung uneinig seien. Der Text müsse

mit zwei Personen in Verbindung gebracht werden [...], die sich als homonym erweisen: eine erste, die im Februar 1981 das nicht signierte Manuskript gefunden und es in fünfzig photokopierten Exemplaren unverändert vervielfältigt hat in der Hoffnung, ihm wenn nicht einen Autoren, so doch wenigstens ein Publikum zu finden; und eine andere, die bei dieser Gelegenheit – durch eine [sic!] Brief, dessen Übersetzung wir unter der Anmerkung wiedergeben – dagegen protestiert hat, dass dieses Manuskript weitgehend einen Text benutzt, von dem sie einige Monate zuvor in der Elf an der Rue Clavel [sic!] in Paris eine Lesung gegeben hat [...].⁵⁷

53

Ohne Autor, Frage der Präsentation, in: Jean Avrilla, Marc Blondeau, Daniel Bosser et al., *Sur un lieu commun et autres textes*, Genf/Rennes 1999, 11–42, hier 30.

54

Selbst der belgische Kunsthistoriker Thierry de Duve, mit dem Thomas anlässlich des theoretischen Textes in Kontakt war, merkt in einem Brief an den Künstler vom 01.12.1981 an, ihn mehrfach gelesen haben zu müssen. Er kritisiert dies bezeichnenderweise als „parisianisme“. Fonds Philippe Thomas, THO 22.

55

Ohne Autor, Frage der Präsentation, 26.

56

Ebd., 18.

57

Ebd., 13.

Das Vorwort betont vor allem die Ratlosigkeit angesichts der ungeklärten Gattung und Autorschaft, über die man aber hinwegsehe, um den Text verbreiten zu können.⁵⁸ Einen letzten Textteil stellen die überaus ausufernden Fußnoten dar. Hier findet sich die deutsche Übersetzung des theoretischen Textes, und hier wird außerdem der Wortlaut des in der Einleitung erwähnten Briefes eines Philippe Thomas an Ghislain Mollet-Viéville wiedergegeben, der gegen eine geplante Präsentation des Manuskripts in dessen Galerie durch einen anderen, zufällig gleichnamigen Philippe Thomas protestiert.⁵⁹ Und schließlich findet sich hier ein Brief von Philippe Thomas, hier nun in seiner Rolle als ausstellender Künstler, an Detlef Carl vom Museum für Kultur, in dem verschiedene Referenzen und Zitate offengelegt werden und einem Vorschlag von 1000,- DM für die Druckrechte zugestimmt wird.⁶⁰

Der inhaltliche und formelle Aufbau der Arbeit ist also gelinde gesagt komplex. Verschiedene Textteile stehen zueinander in Konkurrenz, verkomplizieren sich gegenseitig oder fügen zusätzliche Informationen hinzu. Das Vorwort des Übersetzers vergleicht dies mit einer „Collage“⁶¹, und man kann die gesamte Arbeit tatsächlich als Arrangement von Elementen verstehen, die vorher mühsam durch fiktive Autorschaften voneinander getrennt wurden. Denn es ist davon auszugehen, dass alle in *Frage der Präsentation* versammelten Texte von Thomas verfasst⁶² und vermutlich durch eine*n französische(n) Muttersprachler*in ins Deutsche übersetzt wurden.⁶³ Es würde zu weit führen, die Arbeit hier in aller Ausführlichkeit zu entschlüsseln. Viel spricht zum Beispiel dafür, sie als Auseinandersetzung mit Literaturtheorie und der Übertragung ihrer Prinzipien auf die Kunst zu lesen, mit Gérard Genettes Begriffen der Diegese oder Metalepse oder Derridas Überlegungen zu Schrift und schreibendem Subjekt.⁶⁴ In der kunsthistorischen Forschung in

⁵⁸

Ebd., 13–14.

⁵⁹

Ebd., 28; keiner von beiden wird als Autor des Textes bezeichnet.

⁶⁰

Ebd., 35.

⁶¹

Jeder Text sei dabei „in Bezug auf den anderen zu lesen“, ebd., 16–17.

⁶²

In einem unveröffentlichten Gespräch mit einem Sammler gibt Thomas explizit an, die Einleitung verfasst zu haben. Michel Tournereau, *Discussion avec Philippe Thomas, septembre 1985*, Transkript eines Gesprächs vom 04.09.1985, Privatarchiv Daniel Bossier, Paris, 3.

⁶³

Dies lassen verschiedene Grammatikfehler oder Wörter wie „theorisch“ als Übersetzung für „théorique“ vermuten, die auch dagegen sprechen, dass Detlef Carl, dessen Name unter dem Vorwort des Übersetzers zu finden ist, es tatsächlich ins Deutsche übertragen hat. Womöglich taten dies François Grundbacher und/oder Walo von Fellenberg, denen in der Einleitung gedankt wird. Ohne Autor, *Frage der Repräsentation*, 14 und 18.

⁶⁴

Im Brief an Detlef Carl in der Fußnote wird z. B. auf eine Hegel-Lektüre in Derridas *Écriture et différance* Bezug genommen, ebd., 34–35; in einer späteren Textarbeit, die sich

Frankreich dominiert diese Lesart einer vor allem literarisch-theoretisch operierenden Arbeit; die Rolle von Text im Allgemeinen und Philosophie im Speziellen in Thomas' Werk wurde bereits ausführlich analysiert.⁶⁵

Was dabei allerdings weniger Beachtung erhielt, ist die Beschäftigung der Arbeit nicht nur mit verschiedenen Rollen des Künstlers, die Thomas hier theoretisch umreißt, sondern mit ganz konkreten Verstrickungen in einem spezifischen sozialen und institutionellen Umfeld. Schließlich wird in der Arbeit auch eine Konkurrenz zweier Orte in Paris inszeniert, zwischen denen Thomas sich zu dieser Zeit tatsächlich am häufigsten bewegt: die *Onze Rue Clavel* und die Sammlung Ghislain Mollet-Viéville. Gemeinsam mit dem Museum für Kultur in Berlin, einem nicht kommerziellen, nicht subventionierten Projektraum, der privat geführt und an eine Sammlung von Kunst der 1960er und 1970er Jahre geknüpft war und von 1980 bis 1983 in Westberlin bestand,⁶⁶ werden hier drei Ausstellungsorte durch ihre jeweiligen Beziehungen zu Philippe Thomas miteinander in Verbindung gebracht. Diese Orte sind keine aktivistisch-kollektiv gegründeten *Alternative Spaces*, wie sie zeitgleich anderswo aus dem Boden schossen,⁶⁷ sondern es handelt sich um Räume, die an Privatsammlungen geknüpft sind, beziehungsweise an einen zu diesem Zeitpunkt durchaus etablierten Künstlernamen – ein Abseits vom Markt wird hier also nicht konstruiert. Thomas zeigt sich in diese Unternehmen vielmehr in verschiedener Weise involviert und spielt auf womöglich konfligierende Loyalitäten an. Wenn Buren seine Kritik „aus dem Inneren des Systems“ noch als Möglichkeit gesehen hatte, der „Macht der Vereinnahmung“ durch die Institution etwas entgegenzusetzen,⁶⁸ ist bei Thomas die Figur des Künstlers nun völlig verstrickt in unterschiedliche soziale und institutionelle Zusammenhänge, die jede Entgegnung zu verunmöglichen scheinen. Dabei weist er performativ jede Verantwortung – für die Weiterverbreitung und Lesung des Textes ebenso wie für seinen Inhalt – von sich. Tatsächlich versteht Tho-

auf *Frage der Präsentation* bezieht, auf Genette und den Begriff der Metalepse, der einen Kurzschluss zwischen einer fiktionalen Binnenwelt und der Welt des Erzählers bezeichnet. Michel Tournereau, Philippe Thomas. *Sujet à discrétion?*, in: Avrilla, Blondeau, Bossier et al., *Lieu commun*, 49–63, hier 54.

65

Vgl. z. B. zahlreiche Beiträge im Sammelband Mamco Genève, *Retraits*; sowie die zum aktuellen Zeitpunkt unveröffentlichte, mir in Teilen vorliegende Dissertation von Émeline Jaret, *Recherches sur l'oeuvre de Philippe Thomas. Une oeuvre entre ready-made et fiction*, Dissertation Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2017.

66

Auch unter dem Namen *Museum für (Sub-)Kultur*: <http://www.museum-fuer-sub-kultur.com/> (28.02.2021, Seite inzwischen vom Netz genommen).

67

Vgl. hierzu Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965–1985*, Minneapolis 2002. Man könnte hier als weiteren Ort noch das Goethe-Institut Paris nennen, in dem das Büchlein im Mai 1982 präsentiert wird, allerdings wird dieses in *Frage der Präsentation* selbst nicht erwähnt.

68

Buren, *Nachspiele*, 253. Thomas kannte den zitierten Text von Buren gut, vgl. Émeline Jaret, *Le dispositif à l'oeuvre chez Philippe Thomas. L'exemple d'AB (1978–1980)*, in: *Marges* 20, 2015, 44–59, hier 46.

mas Kunst als „Fiktion“⁶⁹, die, der Literatur vergleichbar, nur ein *uneigentliches* Sprechen kennt. Wenn er die Klarnamen von realen Personen verwendet, dann lässt er sie wie Figuren in einem Theaterstück auftreten, und keine der von diesen Figuren getätigten Aussagen – inklusive der eigenen – ist jemals für bare Münze zu nehmen.⁷⁰

Und doch findet durch die „fiktionale“ Arbeit *Frage der Präsentation* eine Selbstverortung auf einer realen Bühne der Kunstwelt statt. Schließlich bezieht sie auf verschiedene Weise Position: Durch die Textform und ihre Referenz auf Konzeptkunst, die zu diesem Zeitpunkt in Frankreich aus den oben beschriebenen Gründen eine kunstpolitische Setzung darstellt; durch die Veröffentlichung im Museum für Kultur, einem privat geführten, quasi-musealen Projektraum; durch die Nennung der Namen konkreter Personen wie Mollet-Viéville und Detlef Carl und schließlich durch die Nennung der drei spezifischen Ausstellungsorte, die als notwendige Voraussetzung dafür dargestellt werden, dass der künstlerische Text überhaupt rezipiert werden kann. Zur Schau getragen wird eine Spannung zwischen spezifischen Orten und Personen, die arbeiten, Rechnungen bezahlen, miteinander ins Geschäft kommen und in Konkurrenzverhältnisse zueinander treten.

Letztlich wird dadurch die Unmöglichkeit einer gänzlichen Trennung von Fiktion und Realität quasi-theatralisch inszeniert. Es spiegeln sich hierin die Widersprüchlichkeiten, die postmodernen Argumentationsweisen immer wieder zum Vorwurf gemacht wurden: wenn etwa die theoretische Abkehr vom Künstler als Einzelgenie dem Siegeszug des Individuums und den Karrierelogiken des Kunstmarkts entgegensteht oder die intertextuellen Transgressionsbestrebungen in einen Kontext eingebettet werden, in dem das Kunstwerk nach wie vor einen Preis hat und verkauft wird.⁷¹ Thomas' Arbeiten kreisen um diese Dilemmata, ohne einen Ausweg aufzuzeigen.

Eine Lesart, die diese Widersprüchlichkeiten in den Vordergrund rückt, entfaltet sich jedoch vor allem dann, wenn auch solche Elemente betrachtet werden, die nicht als Teil des eigentlichen Kunstwerks intendiert waren. So ist der Brief an Detlef Carl aus den Fußnoten mit dem Hinweis auf die Rechte von 1000,- DM, zu zahlen vom Museum für Kultur, nicht einfach Teil einer konzeptuellen (oder „fiktionalen“) Geste. Um diesen Betrag entstand tatsäch-

69

Zum Fiktionsbegriff bei Thomas vgl. z. B. Corinne Diserens, A Movement of Fiction, in: dies., *Readymades*, 11–18.

70

Thomas führt dies im Gespräch mit Michel Tournereau aus: „[S]i on est dans la fiction, c'est tout un univers qui se déploie (l'univers fictif) et qui n'est pas vrai. [...] Dans ce jeu on est complètement à l'écart de la problématique du vrai et du faux.“ Tournereau, *Discussion avec Philippe Thomas*, 5.

71

Vgl. für eine solche Kritik z. B. James Meyer, Was geschah mit der institutionellen Kritik?, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre. The Art of the 90's*, Köln 1994, 239–256, hier 252.

lich ein Streit: In Thomas' Nachlass findet sich die das Projekt vorbereitende und darauffolgende Korrespondenz mit dem Museum für Kultur, die von einem Konflikt über die zu zahlende Summe – beziehungsweise ob überhaupt noch ein Honorar zu zahlen wäre – zeugt. Statt eines Vertrages wurden nur Vereinbarungen per Brief getroffen, während einer der Briefe gleichzeitig zum Teil der künstlerischen Arbeit wurde. Über die genauen Leistungen auf beiden Seiten waren die Absprachen unklar.⁷² Thomas beklagte in einem Brief in wachsender Verzweiflung, dass er von der von ihm geleisteten Arbeit auch zu leben habe („I don't understand why you accept so easily to owe me some money when you know I have nothing to live with“⁷³); Detlef Carl und Andreas Stucken schrieben, sie hätten ähnliche Liquiditätsprobleme und zudem trotz ihres Aufkommens für die Druckkosten nicht wie abgemacht die gesamten gedruckten Exemplare, die Klischees und Druckvorlagen erhalten, wodurch sie vielmehr Thomas in Zugzwang sähen.⁷⁴ Ghislain Mollet-Viéville setzte sich als Mediator ein, doch die Rechnung blieb am Ende offen.⁷⁵ Die Reibung zwischen Autorfunktion und Autor*innen-beziehungsweise Künstler*innenberuf wird existenziell, wenn sich herausstellt, dass ein als künstlerisches Werk veröffentlichter Brief nicht als vertragsähnliche Absprache ausreicht, dass er letztlich eine Absprache nur repräsentieren kann und diese Repräsentationsfunktion die vertragliche überlagert.⁷⁶

Ganz Bishop anfangs zitierter Diagnose entsprechend ließe sich sagen, dass Thomas in seinem „engagement with context“ einen literarischen Ansatz verfolgt „that operate[s] through fiction and opacity“⁷⁷. Fiktionalisierung und theatralische Inszenierung sind hier zentrale Mittel in einem Vorgehen, in dem künstlerische Haltungen dezidiert nicht eindeutig („unambiguously[,] through

72

Briefwechsel von April bis November 1982 im Fonds Philippe Thomas, THO 22. Wie sich Co-Gründer des Berliner Projektraums, Andreas Stucken, in einem Telefongespräch mit der Verf. am 15.10.2019 erinnert, lag dies nicht zuletzt an verschiedenen interkulturellen und sprachlichen Kommunikationsschwierigkeiten und der konzeptuellen Dichte der prozessualen Arbeit, deren Ablauf und Abgrenzung, wie es scheint, nicht einfach zu vermitteln waren.

73

Brief von Philippe Thomas an Detlef Carl und Andreas Stucken, 13.06.1982, Fonds Philippe Thomas, THO 22.

74

Brief von Carl und Stucken an Thomas, 19.10.1982, ebd.

75

Brief von Ghislain Mollet-Viéville an Carl und Stucken, 16.11.1982, ebd.

76

Zu Thomas' Beschäftigung mit Verträgen und rechtlichen Fragen vgl. Judith Ickowicz, L'auteur. Une fiction artistique et juridique. Une analyse de l'oeuvre de Philippe Thomas sous l'angle du droit, in: Mamco Genève, *Retraits*, 177–193.

77

Bishop, *Artificial Hells*, 200. Tatsächlich nennt Nicolas Bourriaud, auf dessen Begriff der *Relational Aesthetics* sich Bishop in diesen Diagnosen unter anderem bezieht, auch Thomas als Vorläufer dieser Kunstströmung. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon/Paris 2002, 36.

interviews, information, statistics, and so on⁷⁸) ausgedrückt werden sollen. Indem die Arbeit auf der Trennung zwischen Person und Persona, zwischen künstlerischer Fiktion und Thomas' Lebensrealität als Künstler besteht, um beide im nächsten Moment wieder gleichzuführen, lässt sie jede Idee von Authentizität gezielt ins Leere laufen. Indem sie sich in ein Geflecht von Theorien und sozialen Realitäten verstrickt, zielt sie auf die Verunklärung jeglicher Haltung oder klaren kritischen Positionierung ab. Dass dies aber ebenso eine Haltung ist, die aus einem spezifischen sozio-historischen Kontext heraus entwickelt wurde, sollte hier deutlich geworden sein.

IV. Schlussbemerkungen

Wenn Claire Bishop den französischen postkonzeptuellen Künstler*innen der frühen 1990er Jahre ein Sozialitätsverständnis attestiert, das die Abkehr von machtkritischen Diagnosen und klaren Haltungen beinhaltet, ist dies sicher nicht falsch – auch wenn die Gründe in den Spezifika der französischen Kunstgeschichte komplexer sind als ein Einfluss des Poststrukturalismus. Für die Kunstszenen der 1980er Jahre kommt der französische Kurator Éric Troncy zu einem noch schärferen Urteil als Bishop: Diese seien „apparently indifferent to the denunciation of issues concerning social groups and their discriminatory practices (a terrain colonized from the 1980s on by the United States)“.⁷⁹ Tatsächlich muss abschließend angemerkt werden, wie auffällig es aus heutiger Sicht ist, dass in den hier untersuchten Projekten zwar einerseits auf ein soziales Umfeld Bezug genommen und Zugehörigkeiten verhandelt und abgesteckt wurden, sie dabei andererseits aber keineswegs auf eine Öffnung oder größere Zugänglichkeit dieses Umfelds für *alle* angelegt waren. Die Arbeiten wurden nicht für ein möglichst breites, möglichst diverses Publikum geschaffen, sondern stützten sich auf Insiderwissen: Zu wem fühlte man sich zugehörig, welche Namen wollte man in ein Projekt mitaufnehmen? Wer war überhaupt bereit, sich an Umfragen und Gemeinschaftsprojekten zu beteiligen? Welche Konflikte entstanden aus den Zugehörigkeiten? Welche formalen und theoretischen Problemstellungen ergaben sich aus der Involvierung realer Personen in ein Kunstwerk? Dass es bei der Suche nach Anschlüssen zu diesem Zeitpunkt anscheinend nicht als Problem angesehen wurde, die vorgefunde-

⁷⁸

Bishop, *Artificial Hells*, 200.

⁷⁹

Éric Troncy, *There Is Still No Such Thing As French Art*, in: *Aupetitallot, Images, objets, scènes*, 57–63, hier 58. Auch wenn den Teilnehmer*innen der beschriebenen Projekte keine Gleichgültigkeit gegenüber jeglicher Sozialkritik vorgeworfen werden kann, sind zum Beispiel die Überschneidungen zu feministischen oder aktivistischen, körperbasierten oder communityorientierten Positionen rar; und die Künstler*innen selbst zu einem großen Teil weiß, bürgerlich, männlich, was zum Teil den Strukturen ihres Umfelds in Paris, zum Teil in denen der konzeptuellen Schule, der sie sich zugehörig fühlen, begründet sein mag.

nen Abgrenzungen und Elitismen zu re-inszenieren und dadurch fortzuführen, ist vielleicht ein Grund dafür, dass die genannten Positionen im deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Kunstdiskurs relativ wenig beachtet wurden.

Es wäre einfach, sie aus diesen Gründen als für eine aktuelle Kunstgeschichte uninteressant abzutun. Doch es ist durchaus produktiv, sich diesen Arbeiten zuzuwenden: Vor allem dann, wenn sie in ihrer Situiertheit in ihren eigenen sozialen Netzwerken untersucht werden, ebenso wie in ihrer Dialogizität mit anderen, kanonisierten internationalen Positionen. Daraus könnte eine differenziertere Sicht auf das europäische und transatlantische Kunstgeschehen auf dem Höhepunkt der Postmodernediskussionen der 1970er bis 1990er Jahre resultieren. In einer solchen Differenzierung muss deutlich werden, dass Vorstellungen von Vernetzung, Relationalität und Entkopplung – die gerade in Bezug auf poststrukturalistische Theorie oder auf partizipatorische Ansätze der Kunst meist in Hinblick auf ihr demokratisierendes Potenzial gelesen wurden – auch mit rezentralisierenden Elementen einhergehen, welche zum Beispiel einen bestimmten westlichen Kanon festigen, und dass künstlerische Selbstverortungen nicht abtrennbar von Karrierefragen sind. Nicht zuletzt weil all diese Aspekte Teil der Produktionsbedingungen von Kunst sind und auf sie zurückwirken, gilt es, sie immer wieder zu untersuchen – und zwar in ihrer jeweiligen regionalen und historischen Spezifik.

Hanna Magauer (hanna.magauer@gmail.com) hat Kunstgeschichte sowie Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität Konstanz und der Humboldt-Universität zu Berlin studiert und promoviert an der Universität der Künste, Berlin. Ihre Dissertation befasst sich mit Selbstverortungsstrategien postkonzeptueller Kunst der 1980er Jahre vor allem am Beispiel von Philippe Thomas und seiner Agentur *Readymades belong to everyone*. Von 2016 bis 2021 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“. Zuvor arbeitete sie als Redakteurin bei *Texte zur Kunst*, wo sie nach wie vor regelmäßig Essays und Rezensionen veröffentlicht, zuletzt: Apropos deutsche Neidkultur, in: *Texte zur Kunst* 123 („Neid“), September 2021. 2021 erschien außerdem bei Transcript der Sammelband *How to relate. Wissen, Künste, Praktiken*, den sie gemeinsam mit Annika Haas, Maximilian Haas und Dennis Pohl herausgegeben hat.