

# DAS MUSEUM ALS SCHAUPLATZ REFLEXIVER ANTHRO- POLOGISCHER SITUATIONEN

RIRKRIT TIRAVANIJAS  
*UNTITLED 1998 (DAS SOZIALE KAPITAL)*

Jörn Schaff

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#1-2022, S. 157–182

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85730>

ABSTRACT: THE MUSEUM AS A SETTING FOR REFLEXIVE ANTHROPOLOGICAL SITUATIONS. RIRKRIT TIRAVANIJA'S *UNTITLED 1998 (DAS SOZIALE KAPITAL)*

In 1998 the Migros Museum for Contemporary Art presented Rirkrit Tiravanija's exhibition *Das soziale Kapital*. Recognized by the press mostly for its participatory approach and the convivial sociability of some of the exhibition's offerings, the show was in fact designed as a set of environments evoking diverse modes of interaction, perception and behaviour: a fully functional Migros supermarket, a car repair shop, or several works by the artist inviting visitors to play music together or share a meal. Completed by artworks from the museum's collection, the scenery thus oscillated between art exhibition, ethnographic museum and everyday life. Drawing on some of Tiravanija's earliest works I will therefore argue that *Das soziale Kapital* should be understood as a performative critique of the prevailing conventions of exhibition culture.

KEYWORDS

Institutionskritik; Rirkrit Tiravanija; Ausstellung als Kunstwerk; Theatralität; Performativität; Situation.

Im Spätsommer 1998 fand in Zürich die vom thailändischen Künstler Rirkrit Tiravanija konzipierte Ausstellung *Das soziale Kapital* statt. Ort der Ausstellung war das Migros Museum für Gegenwartskunst. Auf Einladung des damaligen Direktors Rein Wolfs kombinierte Tiravanija eigene Werke mit Exponaten der Sammlung des Museums und thematisierte darüber hinaus auch das Migros Museum selbst. Letzteres tat er auf eine denkbar ungewöhnliche Weise, nämlich indem er zusätzlich zu seinen älteren Arbeiten in den Ausstellungsräumen einen voll funktionsfähigen Supermarkt des namensgebenden Einzelhandelsunternehmens installierte [Abb. 1]. Es gab Einkaufswagen und eine Registrierkasse sowie Regale, die über die gesamte Ausstellungsfläche verteilt waren. Darin lagen verschiedene Warenangebote aus dem Migros-Sortiment: Pflanzen, Lebensmittel, Drogerieartikel, Spielzeug, Bücher und Schreibwaren, Kleidung und Haushaltswaren. Während ein Rezensent darin das Ende jeglicher kritischen Distanz zwischen Kunst und Kommerz sah, interpretierten andere das von Tiravanija inszenierte Arrangement als eine subtile Form der Institutionskritik – etwa in Hinblick auf die Trennung von Kunst und Leben, die mit der zunehmenden gesellschaftlichen Etablierung öffentlicher Museen im 19. Jahrhundert einhergegangen war.<sup>1</sup> Insbesondere in der Tagespresse stand die außerordentliche Lebendigkeit im Vordergrund, die mit der Ausstellung ins Museum eingezogen war.<sup>2</sup> Der Grund hierfür war nicht allein die Möglichkeit, während des Museumsbesuches gleich noch den täglichen Einkauf zu erledigen. Auch Tiravanijas eigene Kunstwerke machten Handlungsangebote: Eine Bar lud dazu ein, bei einem Getränk miteinander ins Gespräch zu kommen, Musikinstrumente standen bereit und jeden Mittag kochten Mitarbeiter\*innen des Museums den Gästen ein thailändisches Curry. Darüber hinaus konnten die Besucher\*innen zwei Mechanikern dabei zusehen, wie sie ein Auto restaurierten. Und an einer Nähmaschine war von Zeit zu Zeit eine Näherin damit beschäftigt, Tragetaschen mit der Aufschrift „Demonstration“ anzufertigen, die wie die Waren des Supermarktes zum Verkauf standen.

War die Ausstellung also ein besonders perfides Beispiel künstlerischer „Affirmation“<sup>3</sup> der engen Verbindung zwischen Kunst und Kapital oder eine gelungene, mit „leiser Ironie“<sup>4</sup> ausgeführte Kritik bestehender Verhältnisse im Kunstbetrieb? Ich tendiere zur zweiten

1

Vgl. Georg Imdahl, *Leben im Supermarkt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.10.1998, 46; Ralf Beil, Rirkrit Tiravanija, in: *Kunstforum International*, Oktober/November 1998, 452–453; Dorothea Strauss, *Basic Needs – ein Gespräch mit Rirkrit Tiravanija* und ein fotografisches Essay von Costa Vece, in: *Kunst-Bulletin*, September 1998, 22–29.

2

Ausstellung ‚Soziales Kapital‘, in: *Der Landbote*, 24.08.1998.

3

Imdahl, *Leben im Supermarkt*, 46.

4

*Der Landbote*, a.a.O.



[Abb. 1]  
Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (das soziale kapital), 1998,  
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich: Eingang zur Aus-  
stellung © by courtesy of Rirkrit Tiravanija Archiv, Berlin.

Auffassung, wobei der entscheidende Punkt meines Erachtens nicht ist, dass Tiravanija die Verflechtung zwischen dem Museum und seinem Geldgeber thematisierte. Zwar war der Supermarkt ein Eingriff in die Zusammenhänge, die das Migros Museum prägen, aber nicht im investigativen Sinne, denn dass der Migros Konzern im Hintergrund des Ausstellungshauses steht, war kein Geheimnis, das es im Stile eines Hans Haacke zu enthüllen galt.<sup>5</sup> Entscheidend war auch nicht, dass Tiravanija mit dem Supermarkt und seinen eigenen Kunstwerken den sterilen weißen Räumen der Kunstpräsentation ein wenig Leben einhauchte. Wohl intervenierte er damit in die für den Ausstellungsbesuch typischen Verhaltenscodes und stellte die Beziehung zwischen Kunst und Leben auf den Prüfstand, aber dafür war er bereits seit einigen Jahren bekannt. Wer ihn einlud, spekulierte vermutlich auf genau diesen Effekt. Der entscheidende Punkt seiner im Migros Museum formulierten Kritik war, dass Tiravanija mit den von ihm ausgewählten Exponaten nicht nur einige für das Museum ungewohnte Handlungsangebote unterbreitete, sondern damit auch Grundannahmen in Frage stellte, auf denen das westlich geprägte Kunstsystem beruht – insbesondere die kategorische Unterscheidung zwischen Kunstwerken und kulturellen Artefakten und die damit einhergehende Existenz verschiedener Museumstypen und Ausstellungsformate. In ihrer Gesamtheit versetzte *Das soziale Kapital* die Besucher\*innen in verschiedene, sich teilweise widersprechende Situationen, hervorgerufen durch das, was Joshua Decker bereits 1992 als „reflexive anthropological environment“<sup>6</sup> bezeichnet hatte: die mit kuratorischer Geste zusammengestellte Anordnung von Gegenständen, die mehr oder weniger vertraute Alltagssituationen andeuten und das Publikum dazu anregen, sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen. Damit stand *Das soziale Kapital* in Verbindung mit dem „ethnographic turn“<sup>7</sup> in der Kunst, den Hal Foster zwei Jahre zuvor konstatiert hatte. Ich werde am

5

Ein Beispiel ist *Der Pralinenmeister* (1981), mit dem Haacke die ökonomischen Verflechtungen des Sammlerehepaares Ludwig und dem nach ihnen benannten Kölner Museum thematisierte. Für einen Überblick über Haackes Werk siehe z. B. *All Connected*, (Ausst.-Kat. New York, New Museum), hg. von Gary Carrion-Murayari und Massimiliano Gioni, New York 2019.

6

Joshua Decker, *Transgressions in the White Cube. Territorial Mappings*, in: *Transgressions in the White Cube. Territorial Mappings*, (Ausst.-Kat. Bennington, VT, Bennington College), Bennington, VT 1992, s. p. Sowohl Deckers Bezeichnung als auch der Titel der Zürcher Ausstellung wecken Assoziationen zum Werk Pierre Bourdieus. Bekanntlich ist soziales Kapital eine der vier Kapitalsorten, mit denen der französische Soziologe die Gesetzmäßigkeiten sozialer Austauschprozesse zu bestimmen versucht hat. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (deutscher Titel: *Reflexive Anthropologie*) heißt eine Publikation, in der Bourdieu seinen methodischen Ansatz mit dem Soziologen Loïc Wacquant diskutiert. Auch wenn es sicherlich lohnenswert wäre, diesen Assoziationen nachzugehen, verzichte ich darauf an dieser Stelle – nicht zuletzt, weil die Bezüge wohl eher zufällig sind: Der Titel stand, wie ich weiter unten darlegen werde, in unmittelbarer Verbindung zum Migros Konzern. Die englische Ausgabe des Buches wurde zwar im Juli 1992 veröffentlicht, also einige Monate vor der Ausstellung, anlässlich derer Decker seinen Text verfasste. Im Titel war aber „anthropologie“ mit „sociology“ übersetzt worden. Pierre Bourdieu und Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago, IL 1992 (für die französische Ausgabe: *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris 1992).

7

Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA/London 1996, xi.

Ende des Textes auf Decter und Foster zurückkommen. Dabei wird es auch darum gehen, in welcher Weise Tiravanijas Ausstellung einige der Punkte berührte, die derzeit in Bezug auf das Selbstverständnis – insbesondere auch ethnographischer – Museen diskutiert werden. Zunächst aber möchte ich einen genaueren Blick auf den Supermarkt und die Zusammenstellung der von Tiravanija ausgewählten Kunstwerke werfen.

## I. Der Supermarkt

Tiravanija war nicht der erste Künstler, der einen Supermarkt in einem Ausstellungsgebäude installierte. Erst ein paar Jahre zuvor hatte Guillaume Bijl in der Basler Galerie Littmann sein Environment *Neuer Supermarkt* (1990) gezeigt.<sup>8</sup> Auch in Bijls Ausstellung standen handelsübliche Waren in den Regalen, jedoch nicht für den Verkauf. Bei genauerem Hinsehen war zu erkennen, dass die Produkte auffällig exakt gereiht und nach farblichen Kriterien arrangiert worden waren, so dass die malerische beziehungsweise skulpturale Dimension der Installation in den Vordergrund trat. Anders als bei Tiravanija hatte dem so entstandenen dreidimensionalen Bild auch kein bestimmter Anbieter Pate gestanden. Vielmehr waren die Besucher\*innen auf eine möglichst augenfällige, unmittelbar identifizierbare Inszenierung des Konzepts *Supermarkt* getroffen. Die ästhetische Dimension des Warenkonsums war so zum Thema geworden.

Bereits 1964 hatte in der New Yorker Bianchini Gallery die legendäre Ausstellung *The American Supermarket* stattgefunden, ein Höhepunkt der US-amerikanischen Pop Art.<sup>9</sup> Auch sie folgte keinem bestimmten Vorbild, sondern kombinierte typische Attribute US-amerikanischer Lebensmittelgeschäfte jener Zeit. Allerdings handelte es sich bei den dort ausgestellten Waren ausnahmslos um mehr oder weniger exakte, von den teilnehmenden Künstler\*innen angefertigte Nachbildungen. Wie in Zürich standen sie zum Verkauf, jedoch zu Preisen, die zwar vergleichsweise günstig, aber dennoch eher an denen von Multiples oder Kunsteditionen orientiert waren als an den Preisen ihrer realen Vorbilder.<sup>10</sup> Die Verwandlung der Verkaufsgalerie in einen Supermarkt wirkte wie ein

8

Guillaume Bijl, *Neuer Supermarkt*, 01.06.–31.08.1990, Galerie Littmann, Basel.

9

*The American Supermarket*, organisiert von Ben Birillo und Paul Bianchini, 06.10.–07.11.1964, Bianchini Gallery, New York. Mit Billy Apple, Richard Artschwager, Mary Inman, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Bob Watts und Tom Wesselman.

10

Zum Beispiel waren Robert Watts' aus Filz angefertigte Äpfel für 3 Stück/\$ 20,00 im Angebot. Außerdem gab es *Werbeposter* (Warhols Gemälde einer Dose Campbell Soup für \$1,500) und Einkaufstaschen (Roy Lichtensteins *Turkey Shopping Bag* für \$12,00 pro Stück) zu kaufen. Letztere lassen sich durchaus zu den in Zürich verkauften Taschen in Verbindung setzen.

provokatives Bekenntnis zum kommerziellen Charakter von Kunst, aber angesichts der Preise auch wie ein Vorschlag, Kunstwerken den Status von Luxusobjekten zu nehmen und sie für jedermann erschwinglich zu machen.<sup>11</sup>

Bei Tiravanija ging es hingegen um das reale Migros-Einkaufserlebnis. Alle Waren stammten aus dem Sortiment der Supermarktkette und wurden zum handelsüblichen Preis angeboten. Die Einkaufswagen und die Kasse waren genauso, wie ortskundige Besucher\*innen sie aus den Migros-Läden kannten. Hinzu kam, dass der erste Raum, den sie nach der Eingangslobby betraten, der Geschichte der Migros gewidmet war. Im Mittelpunkt stand einer jener Ford-T-Verkaufswagen, mit denen die 1925 von Gottlieb Duttweiler gegründete Firma ihre Kundschaft zunächst beliefert hatte. Auf hölzernen Wandregalen lagen historische Produkte aus. Informationen über das Fahrzeug vermittelte ein gerahmtes Poster. Eine Fotografie zeigte jenes zerbrochene Fenster im Schweizer Parlamentsgebäude, das der seit 1935 auch als Politiker tätige Unternehmer 1948 aus Protest gegen die Untätigkeit des Parlaments zerschlagen hatte. Trotz der kritischen Engpässe während des Zweiten Weltkrieges hatten beide Kammern des Parlaments über Jahre eine von ihm eingereichte Vorlage zur Sicherung der Landesversorgung mit Rohstoffen und Lebensmitteln verschleppt.<sup>12</sup>

Auch der Titel der Ausstellung, *Das soziale Kapital*, war ein Fundstück aus der Geschichte der Migros. Seit 1942 diente der Spruch dem Konzern als Motto, als Ausdruck von Duttweilers sozialverantwortlich ausgerichteter Idee freier Marktwirtschaft.<sup>13</sup> Lange Zeit hatte ein Schild auf der Fassade des Migros-Pressehauses am Zürcher Limmatplatz das Motto verkündet. Für die Renovierung des Gebäudes war es abmontiert und seitdem nicht wieder zurückgehängt worden. Tiravanija und Wolfs hatten es in einem Lager des Konzerns aufgespürt.<sup>14</sup> Wenn Tiravanija es nun am Eingang seiner Ausstellung platzierte, konnte dies also auch als Aufforderung verstanden werden, das soziale Selbstverständnis des Konzerns auf seine Aktualität hin zu überprüfen. „Besonders das Kulturprozent

11

Vgl. Calvin Tomkins, Art or not, it's food for thought, in: *LIFE* 57, 1964, 143–144; Michael Lüthy, Das Konsumgut in der Kunstwelt. Zur Para-Ökonomie der amerikanischen Pop-Art, in: *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn), hrsg. von Max Hollein und Christoph Grunenberg, Ostfildern-Ruit 2002, 148–153, hier 150.

12

Vgl. Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Duttis Steinwurf. Mythos und Wahrheit*, 26.08.2016, <http://www.migros.ch/dam/jcr:45f5b2e6-0f48-4db4-95ac-eaceb0027b31/steinwurf.pdf> (25.05.2020).

13

Diese manifestierte sich unter anderem darin, dass das ursprünglich als Aktiengesellschaft geführte Unternehmen 1941 in eine Genossenschaft überführt worden war. 100.000 Anteilsscheine gingen damals unentgeltlich an Mitarbeiter\*innen und Kund\*innen über. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Geschichte der Migros siehe z. B. Katja Girschik, Albrecht Rischl und Thomas Welskopp, *Der Migros-Kosmos. Zur Geschichte eines aussergewöhnlichen Schweizer Unternehmens*, Baden 2003.

14

So Rein Wolfs am 06.12.2018 in einer E-Mail an den Verfasser.

fasziniert mich“, bekannte Tiravanija in einem Interview. „Und wie sich die Firma in den Dienst der Allgemeinheit stellt.“<sup>15</sup>

Mit dem 1957 ins Leben gerufenen Modell des *Kulturprozent* verpflichtet sich die Migros dazu, jährlich ein Prozent ihres Umsatzes in Kultur und Weiterbildung zu investieren, eine Regelung, von der auch das Museum profitiert. Tiravanija erweiterte das bestehende Engagement sogar noch, indem er veranlasste, dass die Besucher\*innen für die Dauer der Ausstellung freien Eintritt hatten. Dies konnte einerseits als Plädoyer für die allgemeine Zugänglichkeit von Kunst gewertet werden, andererseits aber gab es durchaus eine Kasse. Da dort aber nur bezahlte, wer Verbrauchsgüter aus dem Migros-Sortiment mitnehmen wollte, blieb die Trennlinie zwischen Waren- und Kunstkonsum gewahrt. Gleichzeitig erinnerte die Einkaufsmöglichkeit die Besucher\*innen daran, dass sie es waren, die mit ihrem täglichen Warenkonsum die Institution und ihr eigenes Kunsterlebnis mitfinanzierten. Weniger als ein kritisches Symbol der Verflechtung zwischen Konzern und Museum war der Supermarkt damit ein Verweis auf die Komplexität, mit der Kunst, Kapital und Gesellschaft zueinander in Beziehung stehen.<sup>16</sup> Insofern handelte es sich auch nicht um eine – mehr oder weniger ironische – Hommage an die Konsumkultur wie *The American Supermarket* von 1964. Vielmehr war das Warenangebot eine Anerkennung einer der Quellen, aus denen sich das Engagement der Migros speist – und insofern durchaus affirmativ zu verstehen. Die Ironie, die in seiner Zurschaustellung zum Ausdruck kam, galt eher der wohlfeilen Entschiedenheit, mit der die Trennung zwischen Kunst und Kapital mitunter eingefordert wird.

Tiravanija ging es um „Ökonomie oder soziale Strukturen“<sup>17</sup>, wie er 1998 erläuterte. Ihn beschäftigte „wie Kunst betrachtet wird, wie sie konsumiert, produziert und wie sie genutzt wird.“<sup>18</sup> Dazu gehörte sicherlich auch die Frage, inwieweit sich der Status von Waren und Kunstwerken überhaupt unterscheiden lässt. Dennoch war der Supermarkt kein Readymade in der Art des *Neuen Supermarktes*, das einem die verführerische Kraft der Warenästhetik vor

15

Tiravanija zit. nach Guido Stefani, Der Künstler Rirkrit Tiravanija zu seiner Ausstellung, in: *Wir Brückenbauer. Wochenblatt des sozialen Kapitels. Organ des Migros-Genossenschafts-Bundes*, 01.09.1998, 58–59.

16

Tatsächlich wurde die Institution just zum Zeitpunkt der Ausstellung von *Museum für Gegenwartskunst* in *Migros Museum für Gegenwartskunst* umbenannt. Wie Rein Wolfs erläutert, habe er mit der Umbenennung auf den Umstand reagiert, dass sich der Name *Migros Museum* ohnehin bereits eingebürgert hatte. Tiravanijas Vorschlag, die Migros zu thematisieren, sei aber unabhängig davon entstanden. Für damalige Besucher\*innen war es dennoch naheliegend, eine Verbindung herzustellen. Vgl. Guido Stefani, Der Kurator Rein Wolfs zur Ausstellung „Das soziale Kapital“, in: *Wir Brückenbauer. Wochenblatt des sozialen Kapitels. Organ des Migros-Genossenschafts-Bundes*, 01.09.1998, 60. Von Zufall hatte Wolfs während der Pressekonferenz gesprochen. Der Landbote, 24.08.1998.

17

Tiravanija zit. n. Dorothea Strauss, Basic Needs in: *Kunst-Bulletin* 9, 1998, 22–29, hier: 27.

18

Ebd.



Augen führen sollte. Allein schon der Umstand, dass der Markt voll funktionsfähig war, spricht dafür, dass es Tiravanija vielmehr um die performative Dimension des von ihm inszenierten Settings ging: um die erfahrungsbasierte Reflexion des praktischen Gebrauchs.

## II. Kunstwerke in Gebrauch nehmen

Zwischen den Supermarktregalen hatte Tiravanija vier eigene Werke platziert und mit Werken aus der Sammlung kombiniert. Alle bestätigten auf die eine oder andere Weise den gebrauchsbasierten Ansatz, den die Installation des Supermarktes erkennen ließ. Im hinteren Saal, der sogenannten Shedhalle, standen die Musikinstrumente *von untitled 1996 (rehearsal studio no. 6, open version)* [Abb. 2] zur Benutzung bereit.<sup>19</sup> Die sie beherbergende, an einer Seite offene Sperrholzarchitektur war die Nachbildung eines Proberaums in New York, in dem Tiravanija damals von Zeit zu Zeit mit Freunden musizierte.<sup>20</sup> Bei *untitled 1995 (free/still)*, einer weiteren architektonischen Struktur in der Shedhalle, handelte es sich um die ursprünglich für die *Carnegie International* in Pittsburgh entstandene mobile Version eines Kunstwerks, das Tiravanija 1992 schlagartig international bekannt machte. Damals verwandelte er das Büro der New Yorker 303 Gallery in eine Garküche und bot darin Tag für Tag thailändisches Curry an. In Zürich stand nun der Nachbau des Büros, auch hier gab es das tägliche Essensangebot.<sup>21</sup>

Zwischen den beiden Holzarchitekturen lag Carl Andres Bodenskulptur *Cubolt* (1981), als Bindeglied und kunsthistorische Referenz:

I always said that for me, what I think would be interesting in my work was the same as somebody walking over Carl Andre's flat sculptural works, plates and then suddenly finding himself in the middle of it, realizing that they had walked over some artwork.<sup>22</sup>

Dass seine Kunstwerke in eben dieser Weise darauf angelegt waren, die Selbstwahrnehmung der Besucher\*innen zu schärfen und sie für das Umfeld, in dem sie sich befinden, zu sensibilisieren, darauf schien auch die zweite im Raum befindliche Arbeit aus den Samm-

<sup>19</sup>

Für eine ausführliche Analyse der hier erwähnten Kunstwerke Tiravanijas siehe Jörn Schaff, *Rirkrit Tiravanija. Set, Szenario, Situation. Werke 1987–2005*, Köln 2018.

<sup>21</sup>

Rein Wolfs, *The Social Capital Today/Das soziale Kapital aktuell*, in: *Supermarket*, (Ausst.-Kat. Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst), hrsg. von Frank Hyde-Antwi, Zürich 1998, 18–21.

<sup>22</sup>

Chantal Pontbriand, *Is There a Revolution? Public Discussion with Rirkrit Tiravanija*, Bétonsalon, Paris, 01.10.2010, Transkript s. p., Rirkrit Tiravanija Archiv Berlin, Inv.-Nr. RTA0810-023899.



[Abb. 2]  
Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (das soziale kapital), 1998, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich: großer Saal. Im Hintergrund: Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (rehearsal studio no. 6, open version), 1996. Rechts am Bildrand: Gilbert & George, See (1987). Auf dem Boden: Carl Andre, Cubolt (1981) © by courtesy of Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich.

lungsbeständen hinzuweisen. Es handelte sich um eine großformatige Fotografie zweier frontal aus dem Bild schauenden Augen, ein Kunstwerk des britischen Künstlerduos Gilbert & George mit dem vielsagenden Titel *See* (1987).

Getränke gab es an der Bar von *untitled 1994 (angst essen seele auf)*, die in der vorderen Halle in einem der offenen Kabinette installiert war, an denen die Besucher\*innen auf dem Weg zur Shedhalle vorbeigingen. Die ursprünglich in Köln realisierte Arbeit bezieht sich auf eine Szene aus Rainer Werner Fassbinders gleichnamigen Film aus dem Jahr 1974 [Abb. 3], der auf einem Monitor hinter dem Tresen lief. In dem Film geht es um Klassenfragen, Geschlechterrollen und Alltagsrassismus, abgehandelt am Beispiel der unmöglichen Liebe zwischen einer ungefähr sechzigjährigen, wie manche heute sagen würden, *bio-deutschen* Putzfrau und einem gut zwanzig Jahre jüngeren marokkanischen Gastarbeiter. Als sie sich in einer Bar begegnen, trinkt er ein Bier und sie eine Cola. Entsprechend konnten auch die Besucher\*innen in Zürich zwischen den beiden Getränken wählen und damit spielerisch eine der beiden Rollen einnehmen.<sup>23</sup>

Auch das vierte für die Ausstellung ausgewählte Kunstwerk Tiravanijas stellte die dazugehörigen Objekte in einen Gebrauchszusammenhang, wenn auch ohne unmittelbare Beteiligung der Besucher\*innen: In einem zur Autowerkstatt umfunktionierten Kabinett unterzogen zwei Mechaniker den gelb-schwarzen Opel Commodore von *untitled 1995 (bon voyage monsieur ackermann)* einer Generalüberholung [Abb. 4]. Mit dem Auto waren Tiravanija und der Maler Franz Ackermann 1995 von Berlin aus zur Lyon-Biennale gefahren und hatten es dort zusammen mit einem die Fahrt dokumentierenden Video ausgestellt. Ackermann war damals für seine *Mental Maps* bekannt, kleinformatige Gemälde von Orten, die der Künstler bereist hatte. Über den Titel spielte Tiravanija darauf an und betonte so das in der Moderne oftmals mit der Suche nach dem exotischen Anderen verbundene Motiv der Künstlerreise – mit dem Unterschied, dass das Andere hier nicht eine Südseeinsel oder eine vermeintlich primitive Kultur in Afrika war, sondern Mitteleuropa am Ende des 20. Jahrhunderts.<sup>24</sup> Für die Zürcher Ausstellung reiste Tiravanija erneut mit dem Wagen an. Die Aufzeichnungen dieser Reise wurden aber nicht wie ursprünglich auf Video-Monitoren präsentiert, sondern in einem Nebenraum an die Wand projiziert.

23

Die im Bild zu sehende Jukebox ersetzte das in der ursprünglichen Fassung eingesetzte, auf einen marokkanischen Sender eingestellte Transistorradio.

24

Ein Jahr zuvor hatte Tiravanija wie ein Ethnologe seine Reise vom Flughafen Madrid zum Museo Reina Sofia, dem Ausstellungsort der Gruppenausstellung *Cocido y Crudo*, gefilmt und zusammen mit seinem Gefährt ausgestellt. Der Ausstellungstitel spielte auf die Schriften des französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss an. Der Titel der Arbeit lautete *untitled 1994 (from barajas to paracuellos de garama to torrejon de ardoz to san fernando or coslada to reina sofia)*. Vgl. Alice Yang, Letting Go. The Work of Rirkrit Tiravanija, in: *Art Asia Pacific*, 3, 1996, 60–63. Zu *untitled 1995 (bon voyage monsieur ackermann)* siehe auch Marie-France Rafael, *Reisen in Imaginativ. Künstlerische Situationen und Displays*, Köln 2017.



[Abb. 3]

Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (das soziale kapital), 1998, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich: untitled 1994 (angst essen seele auf), 1995. Im Vordergrund: Douglas Gordon, Reading Room (1996). Links im Bild: Dan Flavin, Untitled (to Barnett Newman) four (1971) © by courtesy of Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich.



[Abb. 4]  
Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (das soziale kapital), 1998, Migros  
Museum für Gegenwartskunst, Zürich: untitled 1995 (bon voyage monsieur  
ackermann), 1995. Links an der Wand: Robert Longo, Heaven (1988)  
und Hell (1988) © by courtesy of Rirkrit Tiravanija Archiv, Berlin.

Unterhalb der Projektionsflächen von *untitled 1995 (bon voyage monsieur ackermann)* lag Richard Longs *Stone Line* (1981), eine aus Kalksteinen zusammengesetzte rechteckige Bodenskulptur. Der britische Land-Art-Künstler war in den 1960er Jahren mit Wanderungen durch das ländliche Großbritannien bekannt geworden.

Auf ähnliche Weise weckten die zwei in der Werkstatt hängenden Gemälde Ed Ruschas, *Heaven* und *Hell* (beide 1988), Assoziationen zum Thema des Unterwegsseins, zumindest bei denjenigen, die mit dem Werk des US-amerikanischen Künstlers vertraut waren. In der Kombination mit dem Auto lag es nahe, an Ruschas *Every Building on the Sunset Strip* (1966) zu denken, ein Foto-Leporello, dessen Aufnahmen Ruscha mit einer auf der Ladefläche eines Pickup Trucks montierten Kamera gemacht hatte. Gleichzeitig erinnerten die Gemälde, so wie sie platziert waren, an jene Poster, die typischerweise die Wände von Autowerkstätten dekorieren.

Dan Flavins *Untitled (to Barnett Newman) four* (1971) und Douglas Gordons *Reading Room* (1996) schienen ebenfalls als Ausstattungsgegenstände zu dienen. Sie unterstützten das Barszenario von *untitled 1994 (angst essen seele auf)* [Abb. 3]. Zusätzlich erinnerte die Einbindung der aus handelsüblichen Leuchtkörpern gefertigten Arbeit Flavins daran, dass die für sie verwendeten Materialien ursprünglich ebenfalls für nicht-künstlerische Verwendungszwecke hergestellt worden waren. Dies ließ sich wiederum als ein weiterer Hinweis auf den kunsthistorischen Kontext verstehen, aus dem heraus Tiravanija seinen eigenen Ansatz entwickelt hatte. Gleichzeitig steckte in Tiravanijas Verwendung der Skulptur aber auch eine spielerische Kritik an Flavins ästhetisierender Reduktion von Alltagsgegenständen. Zwar knüpfte auch er wie Flavin an Duchamps Readymade-Konzept an, aber anders als beim Minimal-Art-Künstler erinnerte Tiravanijas zweckentfremdende Funktionalisierung des Leuchtkörper-Kunstwerks eher an die Idee des *reziproken Readymades*, also an die ebenfalls von Duchamp entwickelte Idee, „einen Rembrandt als Bügelbrett“<sup>25</sup> zu benutzen. Gordons Leseraum bekräftigte Tiravanijas Gebrauchsästhetik, wenn auch ohne einen näheren Bezug zum Readymade-Thema.

„Don't ask for the meaning, ask for the use“<sup>26</sup>, hatte Tiravanija seinen Ansatz 1994 zusammengefasst. Dass sich die Bedeutung von Objekten oftmals erst aus ihrem konkreten Gebrauchszusammenhang ergibt, demonstrierten schließlich auch Christine Borlands *Small Objects that Save Lives* (1996), 170 Fotografien von Alltagsgegenständen, die gegenüber dem auf einem Gang in der vorderen Halle platzierten Regal mit Drogerieartikeln installiert waren. Die Objekte waren der Künstlerin in Folge eines Aufrufs zugeschickt

25

„Reciprocal Readymade: Use a Rembrandt as an ironing board.“ Duchamp veröffentlichte seine zwischen 1911 und 195 verfasste Notiz 1934 in seiner *Green Box (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even)* in: Michel Sanouillet und Elmer Petterson (Hg.), *Marcel Duchamp, Salt Seller. Essential Writings*, London 1975, 35.

26

Tiravanija zit. n. Nicolas Bourriaud und Éric Troncy, Rirkrit Tiravanija, in: *Documents* 5, 1994, 33–37, hier 37.

worden, ein Schlüsselbund etwa, eine Lupe oder eine Stimmgabel. Hinter jedem schien eine persönliche Geschichte zu stehen. Warum sie buchstäblich oder im übertragenen Sinn *lebensrettend* sein sollten, ergab sich aus ihrer vordergründigen Funktion aber nicht unbedingt.<sup>27</sup>

Insbesondere die von Tiravanija vorgenommenen szenischen Funktionalisierungen werfen die Frage auf, was sein Vorgehen mit den aus der Sammlung stammenden Kunstwerken machte. Sicherlich demonstrierten sie den prekären Status, der trotz ihrer Aufnahme in die Sammlung des Museums nicht endgültig gesichert schien.<sup>28</sup> Aber handelte es sich um eine legitime Erweiterung ihres Bedeutungshorizonts? Ging Tiravanija nicht weit über das für gewöhnlich akzeptierte Maß kuratorischer Praxis hinaus? Vor allem die Platzierung der Judd-Skulptur zeugte von einer kalkulierten Unverfrorenheit, die sich Museumskurator\*innen vermutlich nicht erlaubt hätten, selbst wenn dies als Hommage gemeint war. Aber auch sonst waren die Kunstwerke in einer Weise szenisch eingebunden, die dem wissenschaftlichen Ethos sachgerechter Präsentation widersprach. Die gegenständlichen Anordnungen waren assoziativ zusammengestellte Sets, die an Bühnenbilder erinnerten. Als Raumdekoration oder Ausstattungsgegenstand rückten sie in die Nähe jener Gebrauchsgegenstände, welche die Besucher\*innen in Tiravanijas eigenen Kunstwerken antrafen. Wie die Musikinstrumente, der Tresen oder die Garküche waren sie Bestandteile gegenständlicher Szenarien, die bestimmte Bedeutungszusammenhänge andeuteten und den Besucher\*innen entsprechende Verhaltensweisen nahelegten.

Wenn aber die Exponate der Sammlung und die Gegenstände der Arbeiten Tiravanijas gleichsam den Status und die Funktion von Requisiten hatten (neben ihrer Verweis- und Kommentarfunktion), bedeutete dies, dass auch die Ausstellung als solche als ein gegenständliches Narrativ wahrgenommen werden konnte, das die Besucher\*innen als Akteure adressierte. Je nachdem, wo sie sich befanden, sollten sie sich einmal als Gast in einer Bar, ein anderes Mal als Kund\*in eines Supermarktes und dann wieder als Ausstellungsbesucher\*in wahrnehmen. Dies wiederum bedeutete, dass sie von vornherein immer schon Teil eines größeren situativen Zusammenhangs waren – und nicht als unabhängige Betrachter\*innensubjekte den Kunstobjekten gegenübertraten. Kunsthistorisch gesehen

27

Ursprünglich für eine Ausstellung in der Chisenhale Gallery. Die Fotos waren zu einem späteren Zeitpunkt entstanden. Vgl. Chisenhale Gallery, Christine Borland and Craig Richardson, <http://chisenhale.org.uk/exhibition/christine-borland-and-craig-richardson/> (03.08.2020).

28

Nicolas Bourriaud identifiziert die bewusst erzeugte und thematisierte (semantische) Prekarität des Kunstwerks als einen Grundzug zeitgenössischer Kunst, die damit auf entsprechende kulturelle und soziale Verhältnisse der Gegenwart reagiert. Künstler\*innen agieren demnach als „Semionauten“, die durch das unendliche kulturelle Universum navigierend immer wieder neue Pfade und Verknüpfungen – Zeichenkonstellationen – erzeugen. Kunstwerke, künstlerische Formen und Praktiken sind Bestandteil dieses Universums, wie alle anderen Elemente der Kultur können auch sie Bestandteil bedeutungstiftender Prozesse werden. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Radikant*, Berlin 2009.

war die damit einhergehende Auflösung der kategorialen Grenze zwischen Betrachter\*in und Exponat zwar nichts Neues.<sup>29</sup> Für Tiravanija aber war damit die Kritik eines grundsätzlichen Merkmals westlicher Kultur verbunden, das auch die vorherrschende Idee von Kunst und Kunstbetrachtung berührte: „Initially, I didn't completely understand the Western dichotomy of ‚subject-object‘. In Thai culture we don't have the same perspective; we have neither subject nor object – in a funny, Buddhist (philosophical, semiotic) way.“<sup>30</sup> Die ersten Male, die er in Ausstellungen gekocht habe, hätten die Besucher als Performance missverstanden, der sie als Zuschauer beiwohnten.

I felt that this distance represented the gap in Western thought between ‚subject‘ and ‚object‘ which I needed to attack and dismantle – the ‚doubt‘ about the author, or the ‚doubt‘ about the subject's position or positioning. So, in order to confuse the positions, I implicated the viewer.<sup>31</sup>

Das Resultat dieser Einbeziehung war eine Art Theater ohne außen, bei dem die Besucher\*innen zu Beteiligten werden und sowohl Subjekt als auch Objekt des Geschehens sind. Anders als im klassischen Theater wechseln sie zwischen den Positionen der Zuschauer\*in und der Akteur\*in hin und her, je nachdem, ob sie eines der Handlungsangebote wahrnehmen, und wo sie sich relativ zum Geschehen befinden. Der Wahrnehmungsmodus, der hierdurch entsteht, oszilliert zwischen Immersion und ästhetischer Distanz.<sup>32</sup>

Wer sich in Zürich an der Bar ein Getränk genehmigte, vollzog einen Rollenwechsel und machte sich für die anderen Besucher\*innen, die an dem Kabinett vorbeikamen, zum Teil des Bildes. Schon im nächsten Moment konnte sich das Verhältnis aber umkehren. Entscheidend war, dass die Handlungen ihrer Selbstverständlichkeit enthoben waren. Wie bei vielen anderen Kunstwerken Tiravanijas auch, bezogen sie ihr Reflexionspotenzial aus dem

29

Marcel Duchamp hat bereits 1957 vom geistigen Anteil der Betrachter\*in am Vollzug des Kunstwerks gesprochen. Mit der Erfindung von Happening und Environment um 1960 fand diese Beteiligung dann eine direkte, physische Entsprechung, die seitdem in vielfacher Weise weiterentwickelt wurde. Marcel Duchamp, *The Creative Act* (1957), in: Michel Sanouillet und Elmer Peterson (Hg.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, London 1975, 138–140. Zur Weiterentwicklung von Happening und Environment mit Bezug zu Tiravanija siehe Schaff, Rirkrit Tiravanija, 28–41.

30

Tiravanija zit. nach Raimar Stange, I am not interested in leaving things behind, but ideas, in: *Spike* 31, 2012, 60–71, hier 66.

31

Ebd.

32

Damit ähneln Tiravanijas Sets und die Situationen, die sie herbeiführen, eher zeitgenössischen Formen des immersiven Theaters, etwa von Rimini Protokoll oder Signa. Vgl. Doris Kolesch, Theater und Immersion, <http://blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/> (07.07.2021). Zur theatralen Struktur raumgreifender installativer Kunst siehe auch Anne Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Kopenhagen 2015. In Bezug auf Tiravanija siehe Schaff, Rirkrit Tiravanija.



Umstand, eben nicht im Alltag, sondern im abgesonderten Raum des Museums stattzufinden, in Analogie zum Bühnenraum des Theaters.<sup>33</sup>

Offenbar in Anspielung darauf hatte Tiravanija Hanne Darbovens *Welttheater* (1979) an einer Wand gegenüber der Lebensmittelabteilung installiert. Jede einzelne der 366 hochformatigen, dicht an dicht gehängten Lithografien zeigte zwei Bühnensituationen, links ein durch zwei vertikale Rechtecke stilisierter schwarzer Vorhang mit dem Untertitel *Vorhang zu*, rechts eine von einem weißen Dreieck vor schwarzem Grund eingefasste Figur, untertitelt mit *Vorhang auf*. Im Migros Museum gab es zwar keine Vorhänge, aber die strukturelle Logik der Ausstellung folgte dem theatralen Muster, das für die Kunst Tiravanijas typisch ist. Darüber hinaus wiesen die in Zürich anzutreffenden Sets und Szenarien alle die Merkmale jener künstlerischen Form auf, die Joshua Decker sechs Jahre zuvor *reflexive anthropological environment* genannt hatte.<sup>34</sup>

### III. Reflexive anthropologische Situationen

Auf die Frage nach den Anfängen der Koch-Szenarien, mit denen Tiravanija Anfang der 1990er Jahre international bekannt wurde, antwortete der Künstler 2004:

That began through a social/anthropological concern. About coming from another culture and how the West uses what they know of the others. For example going to the Metropolitan and looking at the Ming vases or a nice pot, or all objects from certain time. They are put in a position to be cataloged and understood in an order. For me that order of things basically neglects use.<sup>35</sup>

<sup>33</sup>

Allerdings funktioniert die Deutung eines Geschehens als theatrale Handlung auch ohne den baulichen Rahmen. Wie Josette Féral nachweist, reicht dazu, das Wahrgenommene entsprechend gedanklich einzufassen. Jede im Alltag beobachtete Situation kann dadurch theatrale Qualitäten bekommen. Der Unterschied ist freilich, dass ein Bühnengeschehen im Theater von vornherein als Fiktion ausgewiesen ist. Josette Féral, *Theatricality. The Specificity of Theatrical Language*, in: *SubStance* 31, 2002, 94–108.

<sup>34</sup>

Joshua Decker, *Transgressions in the White Cube. Territorial Mappings*, in: *Transgressions in the White Cube. Territorial Mappings*, (Ausst.-Kat. Bennington, VT, Bennington College), Bennington, VT 1992, s. p.

<sup>35</sup>

Delia Bajo und Brainard Carey, In Conversation. Rirkrit Tiravanija, in: *Brooklyn Rail*, 2004, 21–22, hier 21. Tiravanija verwendet den Begriff des *Anthropologischen* im Sinne des US-amerikanischen Sprachgebrauchs, wo er häufig synonym mit *Ethnologie* verwendet wird und in erster Linie die wissenschaftliche Beschäftigung mit sozialen Verhaltensmustern oder dem Studium kultureller Bedeutungen – vor allem, aber nicht nur – nicht-westlicher Bevölkerungen meint (*social anthropology, cultural anthropology*). Im hiesigen Wissenschaftskontext ist der Begriff eher naturwissenschaftlich geprägt und historisch mit der Idee der (nationalsozialistischen) Rassenkunde verbunden. Dennoch bevorzuge ich es, anschließend an Tiravanija und Decker, den Begriff beizubehalten.

Damit knüpfte er an die in den 1980er Jahren einsetzende US-amerikanische Debatte über das Selbstverständnis musealer Wissensordnungen und Sammlungsprinzipien an, die unter anderem die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und kulturellen Artefakten betraf. Ausgangspunkt war die Kontroverse um die Ausstellung ‚*Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, die 1984 im Museum of Modern Art stattgefunden und die Tiravanija als Student besucht hatte.<sup>36</sup> Masken, Statuen und „tribal art“<sup>37</sup> aus Afrika, Ozeanien und Nordamerika wurden neben Werken der historischen Avantgarden präsentiert, die sich formal auf die einst so genannte primitive Kunst bezogen. Gemeint als Anerkennung des ästhetischen Werts der Exponate, erkannten Kritiker\*innen darin eine Fortschreibung des kolonialistischen Blicks auf die Objekte – und zwar genau wegen ihrer Einordnung in die Kategorie Kunst. Diese sei, so etwa James Clifford, keinesfalls universell, sondern „a [historically] changing Western cultural category“<sup>38</sup> und damit nicht geeignet, Artefakte zu bestimmen, die nicht aus dieser Tradition hervorgegangen sind. Genauso problematisch aber sei es, ihnen den Status kultureller Zeugnisse zuzuweisen und sie in ethnologischen Museen auszustellen, denn auch diese Perspektive schließe zwangsläufig andere Sichtweisen aus. Die Unterscheidung Kunstwerk oder Artefakt erwies sich damit als Ausdruck des Kernproblems, das auch den heutigen Debatten über den Umgang mit dem in den ethnologischen Museen angesammelten Erbe des Kolonialismus zugrunde liegt: dass bereits die Entwicklung wissenschaftlicher Klassifizierungssysteme zur Erforschung anderer Kulturen ein Akt gewaltsamer kultureller Aneignung war, der die betroffenen Menschen und ihre Lebensweise der Herrschaft der westlichen Wahrnehmung unterwarf.<sup>39</sup>

Tiravanija reagierte auf diese Problematik noch während seines Studiums an der School of the Art Institute of Chicago, indem er die Institution mit Restitutionsansprüchen konfrontierte: „WE DEMAND THE RETURN OF OUR CULTURAL ARTIFACTS IN THE MUSEUM OF THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. OTHERWISE WE WILL BLOW IT UP“, lautete der auf eine Wand aufgeklebte Schriftzug in der an das Museum angeschlossenen

<sup>36</sup>

Ein weiteres Beispiel ist die Ausstellung *Art/Artifact*, die 1988 im New Yorker Center for African Art stattfand.

<sup>37</sup>

Pressemitteilung zur Ausstellung, Museum of Modern Art, August 1984.

<sup>38</sup>

James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA/London 1988, 196.

<sup>39</sup>

Siehe dazu auch Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.

Galerie seiner Kunsthochschule.<sup>40</sup> Auf *untitled 1987 (text in red and black)* folgte *untitled 1987 (permanently removed for display)*, eine symbolische Unterwanderung der Katalogisierung von Objekten aus der asiatischen Sammlung des Museums. In einem Atelier der Kunsthochschule hatte Tiravanija ein über Eck platziertes Ensemble aus insgesamt sieben hoch- und querformatigen monochromen Farbtafeln, in roter und schwarzer Farbe auf die Wand gemalt [Abb. 5]. Unterhalb der Farbtafeln verkündete ein aus etwa fünf Zentimeter hohen Klebebuchstaben gebildeter Schriftzug: „WORKS PERMANENTLY REMOVED FOR DISPLAY AT THE ART INSTITUTE OF CHICAGO.“ Die Farbtafeln erinnerten an vergrößerte Inventarkarten oder an die Seiten eines Bestandskatalogs, bei denen die Abbildungen übermalt worden waren. In den ausgesparten Ecken fanden sich Hinweise darauf, welche „Works“ entfernt worden waren und woher diese stammten: jeweils eine Kurzbeschreibung, eine Datierung, der Fundort, der Name des Leihgebers und eine Inventarnummer [Abb. 6]. Sämtliche Gegenstände stammten aus der Gegend des heutigen Thailands – Armreifen aus Marmor etwa oder Buddha-Statuen. Offenbar waren sie aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernt worden und später ins Museum gelangt, wodurch ihnen der Status von Kunstwerken zugewiesen worden war. Die vermeintlichen Übermalungen der Abbildungen entzogen die betroffenen Artefakte der Betrachtung – eine Verweigerung des musealen Displays genauso wie eine Verweigerung des Klassifikations- und Ordnungssystems, für das die Katalogseiten beziehungsweise Inventarkarten standen. Der Ort, an dem die Arbeit platziert war, verlieh ihr eine besondere Brisanz, denn das Atelier befand sich unter dem Nordflügel des Art Institute, also genau unter dem Gebäudeteil, der damals die Sammlung ostasiatischer Kunst beherbergte.

Im Anschluss an die so geäußerte Kritik der musealen Aneignung und Klassifikation kultureller Gegenstände wendete sich Tiravanija dann den Konventionen zu, mit denen derartige Kulturzeugnisse im Museum präsentiert werden. Zunächst spielte Tiravanija verschiedene Szenarien musealer Displays durch: die Repräsentation von Natur, die entleerte Vitrine und die Präsentation archäologischer Ausgrabungen.<sup>41</sup> Im Sommer 1989 entstand dann das erste Kunstwerk, das den Gebrauchszusammenhang in den Fokus rückte *untitled 1989* ( ), ein auf Sockeln präsentiertes, auf einer Herdplatte köchelndes Curry, begleitet von den Zutaten seiner Zubereitung und einem Gefäß mit Essensresten. Dazu Tiravanija:

The Art Institute would exhibit Thai Buddhas, pots, etc., and [...] I would say to myself, ‚Well, something’s missing...‘ –

<sup>40</sup>

Der erste Satzteil. „WE DEMAND THE RETURN OF OUR CULTURAL ARTIFACTS IN THE MUSEUM“, war in roten Lettern gedruckt, der Rest in schwarzen Lettern.

<sup>41</sup>

Vgl. Schaff, Rirkrit Tiravanija, 83–90.



[Abb. 5]  
Rirkrit Tiravanija, untitled 1987 (permanently removed for display),  
1987. Installation in der School of the Art Institute of Chi-  
cago, Chicago © by courtesy of Rirkrit Tiravanija Archiv, Berlin.



[Abb. 6]  
Rirkrit Tiravanija, untitled 1987 (permanently removed for display),  
1987. Installation in der School of the Art Institute of Chicago,  
Chicago, Detail © by courtesy of Rirkrit Tiravanija Archiv, Berlin.

which was the usual life around the objects. [...] Then I came to the point where I basically took the pot out of the case in the museum and cooked curry in it.<sup>42</sup>

In den folgenden Jahren ging er mehr und mehr dazu über, das Publikum aktiv in seine Kochaktivitäten einzubeziehen. Statt das zubereitete Essen nur auszustellen, bot er es zum Verzehr an.<sup>43</sup> Gleichwohl stand für Tiravanija das Kochen selbst nicht im Vordergrund. Vielmehr ging es um eine museologische Kritik der Entnahme und Verlagerung kultureller Artefakte und Praktiken aus ihrem Ursprungskontext in denjenigen der westlichen Kultur.<sup>44</sup> Die Environments, die er dafür entwarf, waren alternative Displays für die museale Präsentation von Kultur. Selbstverständlich nahm Tiravanija dazu nicht wirklich antike Sammlungsstücke aus den Vitrinen in Gebrauch. Vielmehr übertrug er seine Idee auf die materielle Kultur seines eigenen Alltags.

Angesichts dessen liegt es nahe, Tiravanijas Ansatz mit dem 1996 von Hal Foster konstatierten „ethnographic turn in contemporary art and theory“<sup>45</sup> in Verbindung zu bringen. Ihm zufolge hatte sich das Interesse avancierter Kunst seit den 1960er Jahren zunehmend von „medium-specific elaborations“ auf „debate-specific projects“<sup>46</sup> verlagert, in deren Mittelpunkt häufig „the cultural and/or ethnic other“<sup>47</sup> stand. Folglich betrete das Publikum mit jedem Kunstwerk ein neues Reich kultureller Referenzen – „like an anthropologist who enters a new culture with each new exhibition.“<sup>48</sup> Gleiches gilt für Tiravanijas Arbeiten, wobei der entscheidende Unterschied zu vielen der von Foster thematisierten Beispiele darin besteht, dass seine Arbeiten das Publikum als teilnehmende Beobachter\*innen involvieren, statt sie mit ästhetisch aufbereiteten *Mappings* gesellschaftlicher Missstände zu konfrontieren.<sup>49</sup> Weder tritt Tiravanija in der Rolle des Wissenden auf,

<sup>42</sup>

Tiravanija zit. nach Pontbriand, *Is There A Revolution?*, s. p.

<sup>43</sup>

Vgl. Schaffaff, *Rirkrit Tiravanija*, 90–114 und 130–158.

<sup>44</sup>

Vgl. Hans Ulrich Obrist, *Rirkrit Tiravanija*, Köln 2010, 62.

<sup>45</sup>

Foster, *The Return of the Real*, xi.

<sup>46</sup>

Im deutschsprachigen Raum etablierte sich hierfür auch die von Peter Weibel geprägte Bezeichnung „Kontextkunst“. Peter Weibel, *Kontextkunst*, zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: ders. (Hg.), *Kontext Kunst. The Art of the 90's*, Köln 1994, 1–68.

<sup>47</sup>

Hal Foster, *The Artist As Ethnographer*, in: ders., *The Return of the Real*, 171–203, 173.

<sup>48</sup>

Ebd., xii.

<sup>49</sup>

Zum Mapping als Methode ethnographisch-künstlerischer Arbeit siehe Foster, *The Artist As Ethnographer*, insb. 184–199.

der qua seiner kulturellen Herkunft einen gesonderten Zugang zum Anderen hat, noch gibt er sich als Forscher, der das unwissende Publikum über seine Erkenntnisse aufklärt. Vielmehr markieren die von ihm arrangierten Elemente lediglich das jeweilige Territorium, das es überhaupt erst noch zu erkunden gilt. Die Handlungen aller Beteiligten, ihre Position relativ zu den Gegebenheiten und der Prozess der Bedeutungsproduktion selbst sind dabei ebenso Teil der Situation, wie die Objekte und der institutionelle Rahmen, innerhalb derer sie ausgestellt sind.

Diese Besonderheit von Tiravanijas Ansatz betonte auch Joshua Decker 1992, als er dessen Kochszenarien als *reflexive anthropological environments* charakterisierte. Weil es aber das Publikum ist, das als integraler Bestandteil solcher Kunstwerke diese mit seinen Handlungen überhaupt erst vollzieht, erscheint es mir angeraten, den von Decker verwendeten objektzentrierten Begriff des Environment durch den das Subjekt einbeziehenden der Situation zu ersetzen.

#### IV. Die Zürcher Ausstellung als *Mise en Scène* reflexiver anthropologischer Situationen

*Das soziale Kapital* beinhaltete gleich mehrere, teils nebeneinander stehende, teils ineinander verschachtelte reflexive anthropologische Situationen, die an Tiravanijas Museumskritik von 1987 anknüpften, mit der er das bis heute aktuelle Ringen um den angemessenen Umgang mit den Artefakten ethnographischer und kunsthistorischer Museen aufzeigte.

Die Eingangssituation mit den Exponaten aus der Historie der Migros repräsentierte das klassische Szenario kulturhistorischer Ausstellungen. Dagegen standen die an Requisite und Bühnenbild erinnernden Sets. Drei der älteren Arbeiten Tiravanijas luden dazu ein, mit den ausgestellten Gegenständen zu interagieren: *untitled 1994 (angst essen seele auf)* [Abb. 3], *untitled 1995 (free/still)* und *untitled 1996 (rehearsal studion no 6, open version)*. Auch die Exponate, bei denen Menschen bei der Ausübung handwerklicher oder dienstleistenden Tätigkeiten zu beobachten waren, fokussierten sich um ein Handlungsmoment: *untitled 1995 (bon voyage monsieur ackermann)* [Abb. 4] gehörte zu dieser zweiten Gruppe, aber auch die gegenüber der Werkstatt platzierte Taschenmanufaktur [Abb. 7]. Im Gegensatz zur Situation mit den beiden Mechanikern war die Nähwerkstatt jedoch nicht als Kunstwerk deklariert, sondern lediglich ein Element der übergeordneten *Mise en Scène*. Dasselbe galt auch für den Supermarkt, das dritte Set, in dem Arbeiter\*innen einer realen – wenngleich ausgestellten – Tätigkeit nachgingen. Anknüpfend an die bereits 1987 thematisierte Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Artefakt demonstrierten diese Situationen somit unterschiedliche Möglichkeiten, Objekte zu aktivieren und zu gebrauchen.

In ähnlicher Weise galt dies auch für das Szenario *Kunstaustellung* mit den vier Arbeiten Tiravanijas und den Exponaten der



[Abb. 7]

Rirkrit Tiravanija, untitled 1998 (das soziale kapital), 1998, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich: Taschenmanufaktur © by courtesy of Rirkrit Tiravanija Archiv, Berlin.



Sammlung. Hier ergab sich zusätzlich die Frage, ob das Szenario als Einzel- oder als Gruppenausstellung zu betrachten war, standen den vier Arbeiten des Künstlers doch weitaus mehr Kunstwerke aus der hauseigenen Sammlung gegenüber. Eine eindeutige Antwort gab es nicht, auch nicht wenn die Besucher\*innen darauf kamen, dass alle Szenarien nicht nur durch den Ausstellungstitel miteinander verbunden waren, sondern auch dadurch, dass es sich bei *Das soziale Kapital* um ein von Tiravanija in Szene gesetztes Kunstwerk im Format einer Ausstellung handelte.<sup>50</sup> Aber auch unter dieser Voraussetzung blieb offen, wie die Gesamtsituation im Migros Museum zu verstehen war: als Einzelausstellung, wie sie vom Museum angekündigt war, als *Mise en Scène* einer vom Künstler kuratierten Gruppenausstellung – oder gar als Modell eines neuartigen ethnologischen beziehungsweise kulturhistorischen Museums, in dem Kunstwerke, nicht-künstlerische Exponate und die darin stattfindenden Aktivitäten allesamt Ausdruck kultureller (Selbst-)verständigung sind. Als Modell eines Museums, in dem nicht zuletzt auch die Besucher\*innen auf eine Weise in die Präsentation einbezogen werden, dass ihre Handlungsoptionen, ihr eigenes Verhältnis zu den Exponaten unweigerlich Teil der ästhetischen Reflexion werden.

In Zürich hatte Tiravanija eine Situation geschaffen, die noch weitaus allgemeiner ansetzte als die frühen Museumskritiken der 1980er Jahre: nämlich bei der Idee des Museums und des Museumsobjekts als solchen. Die *Mise en Scène* unterschiedlicher Statusgruppen, Museumstypen, Ausstellungsformate, Handlungs- und Verhaltensangebote machte *untitled 1998 (das soziale kapital)* zu einer vielschichtigen Intervention in die Ordnungssysteme des Museums und seiner Wissensordnungen. Ob die Besucher\*innen bei einem Curry zusammensaßen, ein Getränk an der Bar einnahmen, musizierten oder ihren Einkauf tätigten: Der Rahmen, in dem dies geschah, ließ sich stets nur temporär ausblenden. Der daraus resultierende Effekt war aber nicht nur, dass die Aktivitäten ihrer Alltäglichkeit enthoben und in ihrer Besonderheit der Betrachtung zugeführt wurden. Umgekehrt rückte damit genauso die künstliche Abgeschiedenheit der musealen Umgebung ins Blickfeld.<sup>51</sup> Insofern ging es auch nicht darum, die Trennung von Kunst und Leben zu überwinden, wie es einige Rezensent\*innen vermuteten, sondern im Gegenteil darum, die bestehende Grenze als Instrument der Kritik zum Thema zu machen.<sup>52</sup> Tiravanijas Arbeiten demonstrierten, dass ein

50

Dass dem so war, bestätigt ein Blick in das 2007 veröffentlichte Werkverzeichnis, wo die Ausstellung als *untitled 1998 (das soziale kapital)* gelistet ist. Francesca Grassi und Rirkrit Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (tomorrow is another fine day)*, Zürich 2007, 47.

51

Auch hierauf hat Decter bereits in den 1990er Jahren verwiesen: Joshua Decter, *Elastic Realities*, in: *Flash Art* 195, 1997, 110–113.

52

Vgl. René Ammann, Rirkrit Tiravanija, in: *Artforum*, Nov. 1998, 110; Beil, Rirkrit Tiravanija, 1998; Strauss, *Basic Needs*, 1998.

Museum mehr sein kann als ein Ort des Sammelns und Bewahrens herausragender Kulturgüter beziehungsweise der Vermittlung wissenschaftlich abgesicherten Wissens: Es kann zum Beispiel ein Ort des sozialen Miteinanders und der Kommunikation oder eine Bühne des exemplarischen Aushandelns von Klassenzugehörigkeit, Geschlechterrollen und kulturellen Identitäten sein.

Dass Tiravanija dafür ausgerechnet einen Supermarkt als szenische Klammer gewählt hatte, zeugte von der Bedeutung, die er dem Konsum bzw. dem Wirtschaftshandeln beimaß. Die temporäre Migros-Filiale verwies darauf, dass das Museum als Schauplatz anthropologischer Situationen kein Ort ist, der unabhängig von den ansonsten vorherrschenden sozioökonomischen Verhältnissen existiert – insbesondere nicht im konkreten Fall des Zürcher Hauses. Im Zentrum standen aber die Handlungsoptionen im Umgang mit den Werken, den Konsumgütern, dem Haus, der Museumssituation und dem sozialen Ort – und zwar gerade nicht wie in vielen anderen (auch ethnologischen) Museen in dieser Zeit – als eine Frage der Vermittlung, sondern als ein Theater ohne außen.

Jörn Schaff ([joern@schaff.de](mailto:joern@schaff.de)): freischaffender Kunsthistoriker, Autor und Kurator für zeitgenössische Kunst mit einem besonderen Interesse für Ausstellungstheorie und -geschichte sowie den Beziehungen zwischen bildender Kunst und anderen künstlerischen Disziplinen. Zu seinen Veröffentlichungen als Autor und Herausgeber zählen *Rirkrit Tiravanija. Set, Szenario, Situation. Werke 1987 – 2005* (2018), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst* (2015) und *Cultures of the Curatorial* (2012). Forschungs- und Lehraufträge in Berlin, Bremen, Dresden, Mainz, Chicago, Gent, Basel und Zürich. Schaff war Kurator am Hamburger Kunstverein und Mitbegründer des Studiengangs Kulturen des Kuratorischen an der HGB Leipzig. 2020 war er Ko-Kurator der Bewerbung Hildesheims zur Kulturhauptstadt Europas.