

**Sabiene Autsch (Paderborn)**

Exposé DFG Netzwerk Angst

[Stand Dezember 2008]

## **Angst zeigen. Angsttopografien in Ausstellung und Kunst**

### **Fragen, Kontexte, Diskurse**

Was motiviert Künstler dazu, Kunst zu machen, die unterschiedliche „Spielformen von Angst“ transportiert? Welche Wirkungen entfaltet Angst als Motiv, als Bild, als begehbare Installation oder Skulptur, dass zudem öffentlich zur Schau gestellt, d.h. ausgestellt wird? Wie geht der Rezipient mit der exponierten Angst in einem Raum um, der dadurch zunehmend in einen „submedialen Angstraum“ transformiert?

Dieses Teilprojekt widmet sich dem Thema „Angst“ in seinen vielfältigen semantischen Konnotationen und komplexen Ausdrucksformen im Kontext von Ausstellung und Kunst der Gegenwart. Von Relevanz sind dabei auch jene Darstellungsformen, die Angst aus der dichotomen Konstellation von Präsenz-Absenz thematisieren. Mit Ausstellung und Kunst sind zwei Gegenstandsbereiche angesprochen, die über den Begriff des Zeigens mit einander in Beziehung gebracht und mit Blick auf die Rhetorik von Zeigegesten (Locher, 2007) und den Raum, in dem Angst artikuliert wird, diskutiert werden sollen (Bachmann-Medick, 2006; Dünne/Günzel, 2006; Manovich, 2005). Um Angst zu haben, muss sie gezeigt, kommuniziert und vermittelt, d.h. medialisiert werden. Kunst und Ausstellung sind Mediatoren im Sinne inszenatorischer Vermittlungsarchitekturen, die dabei einen physischen und sozialen Raum beanspruchen, wodurch der Betrachter in einer ganz spezifischen Weise disponiert wird. Die ephemere Geste des Zeigens erhält mit Blick auf die dauernde Evidenz der gezeigten Kunstwerke einerseits und den disponierenden Charakter von Ausstellungen andererseits somit eine grundlegende Bedeutung.

Über eine so verstandene Konvergenz von Ausstellung und Kunst durch die ihnen inhärenten Zeigegesten soll zugleich eine Abgrenzung zu jener Perspektivierung von Angst als Motiv in der Kunst stattfinden, die den Schwerpunkt auf eine Motiv- und Biografiegeschichte legen. In diesem Kontext viel zitierte Künstler und Künstlerinnen wie F. Goya, K. Kollwitz, A. Munch oder F. Kahlo haben die fragile Struktur der menschlichen Psyche zum Ausgangspunkt gewählt und Angst als menschliche Lebensangst, als Anklage, als Erfahrung von Leid,

Krankheit, Krieg und Tod visualisiert und dafür eine Bildsprache entwickelt, die über einen symbolischen Minimalbestand verfügt. Für die Überlegungen dieses Teilprojekts fungieren sie gleichsam als Matrix. Weitaus innovativer erscheinen demgegenüber jene kulturgeschichtlichen Betrachtungen, die zwar vielfach einen Bezug zu psychologischen und therapeutischen Fragestellungen erkennen lassen, wodurch Angst als Figur der Differenz, der Abweichung und Störung verstanden und ikonografisch vielfach versimplifizierend gedeutet wird. Demgegenüber verfolgt das Teilprojekt eine aus inszenatorischen Schauzusammenhängen und -gesten gewonnene kunsthistorische Perspektive, durch die Angst als Motiv darstellbar, erfahrbar und kommunizierbar wird.

Im Mittelpunkt des Interesses steht daher die Frage nach Prozessen der Visibilisierung und Verräumlichung von Angst. Auf diese Weise treten künstlerische, kuratorische und räumliche Praktiken und Strategien in den Mittelpunkt, wodurch Angst mit jenen inszenatorischen Handlungsstrategien einer Zur-Schau-Stellung parallelisiert werden kann, durch die gestalterische, d.h. artifizielle Schauzusammenhänge begründet werden. Das Teilprojekt wird dabei geleitet von der Grundannahme, dass sich Angst im Raum der Ausstellung weniger aus der Anordnung, sondern vielmehr aus der Praxis des Anordnens, der „Grammatik des Zeigens“, d.h. im Durchkreuzen und Zusammenspiel von unterschiedlichen Interaktionen und Gesten konstituiert, durch die Objekt, Rezipient und Raum auf vielfältigste Weise in Beziehung zueinander gebracht werden und lesbar sind. Eingeschlossen in dieses Beziehungsgeflecht sind Erfahrungen und Erinnerungen ebenso wie Wahrnehmungen, Emotionen, Körper, aber auch Traditionen, Werte und Bilder. Übergeordnetes Ziel ist es, eine „*Ikonografie der Angst*“ über die in Ausstellung und Kunst eingelagerten Zeigegesten zu entwickeln.

Kulturanalytische Überlegungen aus dem Umfeld der Material und Cultural Studies eröffnen in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer intersubjektiven Betrachtung von Ausstellungen und Ausstellungsensembles, die im „Zurücksprechen“ wechselseitig ablaufender Handlungen begründet liegt. Die als „expositorischer Diskurs“ bezeichnende Lesart von Ausstellungen zielt ab auf den Vollzug von Handlungen, die das Ineinander von schriftlichen, räumlichen, bildlichen und bewegten Elementen begründen, die nur zusammengenommen Sinn und Bedeutung erzeugen. Das aus der gestischen Logik des Ausstellens als einer kulturell geformten Zeigepraktik gewonnene analytische Modell,

versteh Mieke Bal als „eine ihre Subjekte begriffenen Objekte zu untersuchende Praxis.“ (Bal, 2006, S. 32)

Seit den 1990er Jahren ist die Tendenz einer künstlerischen und kuratorischen Orientierung an jenen Strömungen und Ereignissen aus Geschichte, Politik, Ökonomie signifikant, die im Paradigma des „Staus“, verstanden als dynamische Konfigurationen medial beschreibbarer Qualitäten, gründet (Pfeiffer/Schnell, 2008, S. 9). Die damit einsetzende Parallelisierung von Angstsujets und Phänomenen des Umbruchs und der Krise ist unübersehbar. Ausstellungen, verstanden als Dispositive, sollen mit Blick auf die durch historische Umbrüche hervorgerufenen Dynamisierungen und Differenzierungen vor allem durch Theorieansätze einer „reflexiven Moderne“ in ihrer Charakterisierung als „Schwellenphänomene“ zunächst präzisiert werden. Beabsichtigt ist, Auskunft über die Spezifik jener disponiblen Qualitäten zu erhalten, durch die künstlerische Angstsujets im expositorischen Diskurs beschreibbar werden

### **„Ground Zero“ – Kuratorische Praxis der Leerstelle**

Umbruchszeiten, so der Kurator Jürgen Harten (Berlin), fordern zum Handeln auf, geben dem Möglichen eine Chance und bezweifeln die überlieferte Gewissheit. Repräsentativ für die Person und das Denken des Kurators in diesem Zeitraum sind zugleich jene „*kollaborativen Ausstellungsprojekte*“, die eine konstruktive Basis für einen kontextübergreifenden Austausch eröffnen. Kunst und Ausstellung rücken auf diese Weise insbesondere durch identitätsbildende Funktionen in den Blick, womit zugleich an Gesamtkunstwerks-Konzepte erinnert wird, die Ende des 19. Jahrhunderts im intermedialen Gefüge der Secessionskunst als kollektives Sehnsuchtspostulat auftraten (vgl. Beethoven-Ausstellung, Wien 1902).

Vor diesem Hintergrund zu diskutieren ist die *Documenta 11* (2002), die unter ihrem künstlerischen Leiter, Okwui Enwezor, als erste Documenta im 21. Jahrhundert inszeniert wurde. Dadurch erhielt sie bereits im Vorfeld den Charakter des Politischen im Sinne eines links-orientierten Idealismus zugewiesen, was eng mit der ihr aufgetragenen Funktion der Standortbestimmung korrespondierte: Von welchem Standort aus und unter welchem Blickwinkel sind Welt und Kunst fortan zu betrachten? Unter dem um sich immer noch selbst kreisenden West-Zentrierten oder dem derer, die am Rande stehen? Das Ausloten des Verhältnisses von Zentrum und Peripherie geriet mit Blick auf Globalisierung, Post-Kolonialismus, Kapitalismus-Kritik und Terror zu einer grundlegenden Aufgabe dieser

Documenta, was nicht nur eine grundsätzliche Diskussion über den Stellenwert von Kunst und Ausstellung im 21. Jahrhundert auslöste, sondern vielmehr zu einer Radikalisierung der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit führte.

Enwezor favorisierte für die D11 die Idee der Plattformen, wonach die Prestige-Kunst-Ausstellung als eine von insgesamt fünf Plattformen, bestehend aus Konferenzen, Workshops und Debatten, u.a. Wien, Neu Dehli, St. Lucia, Lagos, in Kassel inszeniert wurde. Dadurch erhielt die Ausstellung nicht nur eine diskursive Rahmung, sondern auch eine binnenstrukturelle Dynamik, die die visuelle Logik und Zentralität des Ausstellungsformats zu erweitern suchte. Den erweiterten Horizont eines deterritorialisierten Aktionsraums, von dem aus die Ausstellung betrachtet wurde, setzte Enwezor analog zum Diskursiven einerseits und zum historische Wandel und Umbruch des ausgehenden 20. Jahrhunderts, d.h. insbesondere zur Radikalität aktueller Aktionen und Taten andererseits. Ziel war es, die Ideen und Sichtweisen der Künstler, verstanden als künstlerische Wissensproduktion, mit einer *„weiter gefassten kulturellen Sphäre zu verknüpfen, statt die Arbeit auf ein einziges institutionelles Verständnis einzuschränken.“* (O. Enwezor, Kunstforum International, Bd. 161, 2002, S. 88). Indem Kunst als Teil eines umfassenden Systems, als Möglichkeit der Wissensvermittlung, als konkrete Verlängerung von Ideen und Denkern (u.a. Frantz Fanon, Antonio Gramsci, Guy Debord oder Giorgio Agamben) verstanden wurde, erfuhr auch der Ausstellungsraum dahingehend eine Veränderung, indem er als „dynamischer Debatten- und Diskussionsraum“ auftrat (O. Enwezor, Kunstforum International, Bd. 161, 2002, S. 88). Diesen ambitionierten Vorstellungen und Konzeptionen entsprach eine Ausstellungsarchitektur, die im Modell der „dokumentierenden Reportage“ für Lebens-Entwürfe auftrat und in dieser Weise das Historische wie auch das Provisorische, das Sesshafte wie auch das Nomadische gleichermaßen transportierte.

Mit „Ground Zero“, als die Metapher des 11. Septembers 2001, bewegt sich Enwezor im Spektrum eines analytischen Denkens, das u.a. auf den Titel eines Buches von Frantz Fanon zurückzuführen ist. Fanon publizierte es 1961 unter dem Titel „Die Verdammten dieser Erde“ (Les Damnés de la Terre). Das Vorwort zu diesem sog. Kultbuch der „Dritten Welt“ schrieb Jean Paul Sartre, welches er im Duktus eines flammenden Appells, einer Anklage verfasste, die an die Kolonialherren adressiert war: „Lesen Sie Fanon und Sie werden erkennen, dass zur Zeit ihrer Ohnmacht das kollektive Unterbewusstsein der Kolonisierten die Mordlust ist.“ (Kunstforum International, 2002, S. 59). Fanons Analyse eines traumatischen, post-

kolonialen Zustands bringt Enwezor in Zusammenhang mit der Zerstörung des World Trade Centers. „Ground Zero“ bildet dabei jene Metapher für künftige Diskussionen und Konfrontationen mit dem Westen auf politischer, kultureller und ökonomischer Ebene. Ground Zero eröffnet dadurch einen (neuen) Raum, von dem aus die zeitgenössische Kunst „eine Epistemologie des nichtintegrativen Diskurses entfalten konnte.“ (Enwezor, D11-Katalog, S. 47).

Enwezor verbindet an dieser Stelle „Ground Zero“ mit Fanons Bild des „reinigenden Gestus“ der Tabula rasa als Beginn der ethisch-politischen Konstituierung einer neuen Ordnung globaler Gesellschaft. Diese hat, so die Argumentation, den Diskurs über den „Krieg der Kulturen“ und die „Achse des Bösen“ hinter sich gelassen und erscheint nicht mehr im Bild der Wunde oder Grabessymbolik. Der leere Raum, der Leerraum, den Ground Zero versinnbildlicht, kann vielmehr als Ausgangspunkt einer neuen Ordnung globaler Gesellschaft verstanden werden, von dem aus die Peripherie ins Zentrum vorgerückt ist. Der leere Grund transformiert aus der Lesart Enwezors so zur Einschreibfläche für die Forderung nach der *Multitude*.

Die Documenta 11 als „tautologisches System“ kommt aus kuratorisch-konzeptioneller Sicht den geänderten Formen und Formaten visueller Produktion und Repräsentation nach, die wiederum jenen globalen Welten und Haltungen entspringen, in denen der Anspruch auf Autonomie und Kanon von Kunst in dieser Ausschließlichkeit keine Gültigkeit mehr besitzt. Dieses ambitionierte Projekt, in dem die Ausstellung auch als Sphäre, Passage oder Hangar semantisch zum Ausdruck gebracht wurde, zielte auf Vernetzung von diskursiven Möglichkeiten als ein produktives Zusammenwirken von künstlerischer Praxis und gesellschaftlicher Realität, von theoretischer Reflexion und politischem System, Lebensformen und Bildökonomien in einer Welt „weitläufiger Verschiebungen und deterritorialiserten Kulturverständnisses“ (Enwezor, D11-Katalog, S. 54). Enwezor lieferte mit dem Gedanken der Plattform und dem Konzept „Ground Zero“ zugleich Bausteine für eine differenzierte Reflektion über die Verschiebung und Neuorientierung von Territorien und Macht, d.h. von Zentrum und Peripherie, wodurch die Bewahrung von Modernität letztlich in die Krise geraten ist. Die vielfältigen Ausstellungen der 1990er Jahre zum Thema Welt-Kunst haben die zunehmende Ausdifferenzierung im Umgang mit nicht-westlicher Kunst verdeutlicht. Die Austragungsorte und die KuratorInnen situieren sich allerdings in der überwiegenden Mehrheit weiterhin im Westen. Den Diskurs und damit auch die Kunstproduktion bestimmen also nach wie vor westliche TheoretikerInnen und Institutionen.

Dies hat sich erst langsam geändert vor allem durch die Biennalen, in denen zeitgenössische Kunst ausgestellt wird und die in den letzten Jahren auf allen Kontinenten stattfanden.

### **Kunst als Möglichkeit des Weltverstehens**

In dieses kuratorische Denken eingepasst sind nun jene künstlerischen Entwürfe, wie sie auf der D11 ausgewählt und ausgestellt wurden. Viele der ausgestellten Künstler waren ambitioniert, der Kunst nach dem 11. September einen Ort zu geben und zwangen den Betrachter auf sehr unterschiedliche, in zum Teil narrativer, in zum Teil exhibitionistischer Weise in den expositorischen Sog des „Gewalt-Bilderkonsums“. So konnte man z.B. das in der Kasseler Karlsaue vom chinesischstämmigen und in Kanada lebenden Künstler Ken Lum selbst installierte, labyrinthartige Spiegelkabinett als körperliche Gewaltanwendung erleben. Mit deprimierenden Sätzen wie „Ich habe keine Freunde; Ich fühle mich, als sei ich allein auf der Welt“ usw. konfrontiert, die spiegelbildlich auf den eigenen Körper projiziert wurden, sah sich der Betrachter einer Situation ausgesetzt, die er zunehmend als beklemmend und ausweglos empfand. Oder die Arbeit „*Western Deep*“ des in London geborenen und in Amsterdam lebenden Künstlers Steve Mc Queen, die den Betrachter mit den Bergleuten einer südafrikanischen Mine scheinbar in das Dunkel der Schächte mitnimmt, die zu einer vertikalen Höllenfahrt wird. Anders tritt die Installation „*Homebound*“ (2000) von Mona Hatoum (Beirut) auf, die mit Küchenutensilien und Mobiliar aus den 1950er Jahre eine scheinbare Idylle inszeniert, die unter Starkstrom gesetzt ist. Das dreidimensionale Bild, das durch eine Drahtabspernung von den Besuchern im Ausstellungsraum getrennt wird, entfaltet in seiner explosiven und bildhaften Qualität und Erinnerung an die klassische Moderne zugleich einen eigenen ästhetischen Wert.

Gewalt, Bedrohung und Todesangst, düstere Prophezeiungen, gemarterte Wesen und gequälte Figuren entspringen dabei nicht der überbordenden Phantasie des Künstlersubjekts, sondern entstammen unserer Alltagsrealität, die als lesbare Zeichen in den Kontext der Ausstellung transformiert werden. Damit wird die Frage, ob das „Unvorstellbare“, d.h. der Horror der Geschichte, überhaupt ausstellbar sei, erneut aktualisiert. Tom Holert identifizierte im Zusammenhang unterschiedlicher Bezugssysteme sog. „Topografien des Terrors“, die in der Architektur von Modellen, Dioramen, Koffern oder Kriegsspielen auftreten und darin die Modellierbarkeit und Verfügbarkeit von Geschichte suggerieren (vgl. die britischen Künstler Jake und Dinos Chapman, Abb. 6). Er plädiert dabei für jene dialogischen Potenziale von

Mobilität, Modellhaftigkeit und Miniaturisierung, die die Rezeptionshaltung produktiv relativieren helfen.

Auffällig bei einem Großteil dieser Arbeiten ist ihr installativer Charakter. Keine andere Kunstform wie die Installation steht so dezidiert für die Entwicklung hin zu einer identitätspolitischen und gesellschaftlich engagierten Kunstform. Arthur C. Danto spricht in diesem Zusammenhang auch von der Installation als einer „interessierten Kunst“, was sich allerdings nicht auf ihren komplexen, vermittelnden Charakter bezieht, sondern vielmehr aus ihrer „Bedeutungsoffenheit“ resultiert. Das Potenzial installativer Arbeiten entfaltet sich daher auch weniger jenseits oder gegen Logiken, Dimensionen und Strukturen, sondern vielmehr erst im Modus ihrer Ästhetizität. Installative Arbeiten ermöglichen aus dieser Perspektive Erfahrungen, in deren Vollzug sich der Betrachter gerade aufgrund der strukturellen Offenheit der installativen Situation reflexiv in seinen eigenen kulturellen und sozialen Prägungen verfängt (Rebentisch, 2003, S. 275ff). Was aber sind darüber hinaus gehend charakteristische Kennzeichen all dieser künstlerischen Formate und Strategien, die in ihrem installativen Habitus mediale Rückkoppelungen erkennen lassen und im White Cube, also in der von Brian O’Doherty stilisierten weißen Zelle des Ausstellungsraums, jene Atmosphären hervorbringen (G. Böhme, 1995), die durch Interaktionen als Beklemmung, Bedrohung, Gefahr etc. körperlich als Angst erfahrbar werden?

### **Arbeitsplan**

- Recherche von Angst-Sujets in Kunst und Kunst-Ausstellung (documenta Archiv Kassel)
- Überprüfung der Kompatibilität von künstlerischen und kuratorischen Konzepten von Angst
- Sammlung von Bild-Quellenmaterialien (Installations shots, Video Stills etc.)
- Klärung von Begriffen: Performanz, Inszenierung, Geste, Bild, Raum, Ausstellung
- Erstellen von Typologien:
  - a. als Gestenrepertoire
    - Miniaturisieren (Jake und Dinos Chapman)
    - Spielen (Annette Messenger)
    - Multiplizieren (Katharina Fritsch)
    - Idyllisieren (Mona Hatoum)
    - Sammeln, Anhäufen (Dieter Roth)
    - Serialität/Narrativität (Christian Boltanski)

b. als Motiv

Zellen, Käfig, Block, Kube, Zelt, Folter, Wohnhaus, Archiv, Atelier (z.B. Gregor Schneider, Louise Bourgeois, Francis Bacon, Sara Lucas)

- Versuch einer „Ikonografie von Angst“

Geplant ist eine enge Kooperation mit Kuratoren und Künstlern, wobei der Versuch der Konzeptionalisierung und Realisierung einer Ausstellung zum Thema unternommen werden soll. In Ergänzung dazu ist ferner beabsichtigt, Angst als Thema von Lehrveranstaltungen in Theorie und Praxis sowie der Vorträge im Rahmen der Silogespräche/Uni Paderborn aufzugreifen. Gemeinsam mit Dr. Friedhelm Scharf (Kunsthistoriker Kassel) sollen die Workshops des Netzwerkes konzeptualisiert und um eine genuin kunsthistorische Perspektive erweitert werden, die für kuratorische, kultur- und medienästhetische Fragestellungen wichtige Impulse zu geben verspricht.

### **Zitierte Literatur**

Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek/Hamburg 2006.

Mieke Bal: Kulturanalyse. Hg. V. Thomas Fechner-Marsly und Sonja Neef. Frankfurt/M. 2006.

Ellen Blumenstein/Felix Ensslin (Hg.): Between two deaths. Karlsruhe 2000.

Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M. 1995.

Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M. 2006.

Okwui Enwezor: Was ist die Avantgarde heute? Die postkoloniale Nachwirkung der Globalisierung und die erschreckende Nähe der Ferne. In: Documenta 11\_Plattform 5: Ausstellung. Katalog. Hg. V. documenta und Museum Fridericianum. Ostfildern-Ruit 2002, S. 44-55.

Klaus Harding/Gerlinde Gehring (Hg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und Bildender Kunst. Göttingen 2006.

Tom Holert: Mikro-Ökonomie der Geschichte. Das Unausstellbare en miniature. In: Texte zur Kunst. Jg. 11, H. 41 (2001), S. 57-68.

„In weißen Räumen lauert das Grauen.“ In: Welt online v. 18. März 2007

[www.welt.de, eingesehen am 6. 12. 2008]



- „*Kunst als Teil eines umfassenden Systems*“. Armine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor. In: *Kunstforum International*. Bd. 161. 2002, S. 83-91.
- Hubert Locher: *Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern*. In: *deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Hg. V. Heike Gfrereis und Marcel Lepper. *Marbacher Schriften. Neue Folge*. Bd. 1. Göttingen 2007, S. 9-37.
- Lev Manovich: *Black Box – White Cube*. Berlin 2005.
- Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle*. [Inside the White Cube, 1976, 1986]. Hg. v. Wolfgang Kemp. Berlin 1996.
- Karl Ludwig Pfeiffer/ Ralf Schnell (Hg.): *Schwellen der Medialisierung*, Bielefeld 2008.
- Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M. 2003.

## Abbildungen

Abb. 1



Louise Bourgeois Cell (Choisy) (1990-93)

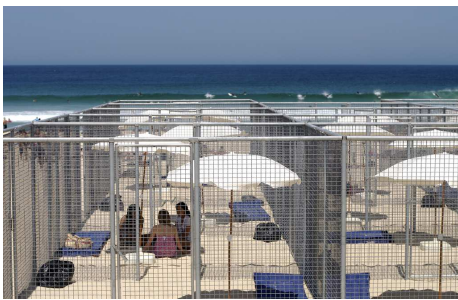
Abb. 2



Francis Bacon, Study for Portrait II, oil on canvas, 152.5 x 116 (1956)

Abb. 3

a.



Gregor Schneider, Bondi Beach  
21 beach cells (2007)

b.



Gregor Schneider, Weiße Folter (2007)

c.



Gregor Schneider, Totes Haus ur. Biennale Venedig (2001)

Abb. 4



Nowa Zelandia (Installation 2005)

Abb. 5



Annette Messager: Articulés – Desarticulés. Installation / Detail (2002)

Abb. 6



Jake and Dinos Chapman, What the Hell I-IX (2002)

Abb. 7



Katharina Fritsch, Rat-King (1993)



Katharina Fritsch, Kind mit Pudel (1995/96)

Abb. 8



Mona Hatoum, Homebound (Installation) 2000



Abb. 9



Dieter Roth, Tischruine (Installation), 1970-1993