

Für die Ausgabe #2 „Opake Evidenzen“ werden Texte versammelt, die sich mit den Wissensbegriffen der ersten Ausgabe beschäftigen und / oder einen Response zu einem bestimmten Aufsatz der ersten Ausgabe bilden.

Die erste Ausgabe der Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ beschäftigte sich mit dem Wissensbegriff und seinen Verknüpfungen aus den jeweiligen Perspektiven der einzelnen Projekte. Aus der Vielfalt der Disziplinen, die sich im Kolleg versammeln, entstand eine Reihe von Begriffen und Themen, die Berührungspunkte zwischen den Projekten ausweisen.

Begriffe der ersten Ausgabe, die einen spezifischen Wissensbezug herstellen und als Basis für eine Vertiefung dienen können, sind: Anderes Wissen, Artefakt, Pose, Kanon, Kairos, Alternatives Wissen, Archiv, Konjunktives Wissen, Stereotyp, Wahrnehmung, Dauer, Tacit Knowing, Knowing How, Habitualisierung, Gedächtnis, Nicht-Wissen, Zwischenwissen, Improvisation, Mehrwert, Entwurf und Intentionalität.

Die zweite, kolleginterne, Ausgabe möchte zum einen die Auseinandersetzung mit dem Wissensbegriff und zum zweiten die Verknüpfung zwischen den verschiedenen Projekten innerhalb des Kollegs fortführen und vertiefen. Für die Ausgabe #2 „Opake Evidenzen“ wird daher eine dialogische Plattform im Sinne eines Response-Prinzips angestrebt.

Redaktion: Daniela Fugellie, Johann Honnens

Was passiert mit Dingen, die aus einem Privatraum in den öffentlichen, musealen Raum geraten? Ein prominenter aktueller Fall gibt Anlass den Transfer vom Haushaltsobjekt zum Kunstobjekt zu bedenken. Was vor sich geht, wenn Alltagsdinge Kunst werden, ist allein aus einer Perspektive des ready made nicht zu begreifen.

Demnächst werden Dinge aus Hanne Darbovens Privathaus in öffentliche Ausstellungsräume übertragen. Darboven selbst hatte wohl noch vorgehabt, an einer Ausstellung von ihren Sammlungen mitzuwirken. ¹ Seit dem Tod der Künstlerin 2009 kümmert sich eine private Stiftung um Erhalt und Pflege des von ihr hinterlassenen Anwesens in Hamburg-Harburg, wo sie inmitten umfangreicher Sammlungen gelebt und gearbeitet hat. Mit Betreten des Hauses bahnt man sich zwischen Dingen und Möbeln vorsichtig einen Weg durch schmale Gänge und wird gewahr, wie schwierig es ist, ungeübt ein fremdes Eigenheim zu begehen, für das der eigene Körper keine Bewegungsabläufe kennt. Alle Boden- und Möbelflächen sind mit Dingen zugestellt. Dazu gesellen sich Grafiken, Notizen, Fotos und Kunst befreundeter Künstler_innen in wilder Melange. Sogar an den Zimmerdecken sind Bilderrahmen verlegt. In der Kunstkritik ist Darboven als eine vom Minimalismus und von der Konzeptkunst beeinflusste Künstlerin eingetragen. Mit Installationen strenger Grafikarbeiten, die sich fliesenartig über ganze Wandflächen erstrecken, ist Darboven bekannt geworden. In disziplinierter Arbeit ‚schrieb‘ sie abertausende von Grafiken, die teils lesbar, teils abstrakt sind, und die sich, in Konvoluten zusammengefasst, meist mit zeitgeschichtlichen Themen und großen Namen beschäftigen. Dass sich seit der musealen Präsentation von *Bismarck-Zeit* (1978) neben den Grafiken auch Dinge im Ausstellungsraum einfanden, wurde von der Kunstkritik und in den Reinszenierungen von Ausstellungssituationen durch Abbildungen bisher fast völlig übersehen. ² Handelt es sich beim ersten Auftauchen der Dinge noch um kunstnahe Skulpturen (ein Bismarckporträt mit Hund in Bronzeguss), versammeln sich in der Installation *Kulturgeschichte* (1986) zahlreiche Objekte aus der Alltagskultur. Michael Newman beschreibt sie wie folgt: „Then, there are the freestanding objects, attractive and appalling, puzzling and kitschy [...]“ ³ Zur *Kulturgeschichte* gehören u.a. ein hölzerner Schwan, eine Bäcker und eine Arztfigur, ein Sklavenpaar, das an eine Palme gefesselt ist, eine übermenschengroße Roboterfigur, eine Puppe mit Teddybär im Arm, zwei Schaufensterpuppen in Trainingsanzügen – in der Anmutung alles sehr im Stil der 1980er Jahre. Darbovens Dinge scheinen zu stören, das könnte man aus ihrem Fehlen im Diskurs schließen. Auf der Webseite der Dia Foundation in New York, wo die Arbeit 1997 gezeigt wurde, findet sich kein Hinweis auf die Objekte. Die Dinge fügen sich nicht in den Kunstraum, schon gar nicht wenn Minimalismus und Konzeptkunst als Strategien der Dematerialisierung verstanden sein wollen. Die gegenständlichen Objekte wecken unangenehme Assoziationen, die quer liegen zu den abstrakten, in mühsamer Arbeit produzierten Grafiken: „eroticised and infantilised retail association within a ‚fine art‘ context“, stellte Dan Adler mit leichtem Entsetzen fest. ⁴

In Darbovens Haus sind die Dinge nie allein, sondern zu Konstellationen

zusammengestellt: eine Sammlung von Wasserklosetts, Wolpertinger und Tierpräparate, Werbefiguren, Pötte und Vasen, Bilderrähmchen, eine eulenförmige Porzellanlampe neben technischen Modellen. Nachbarschaften schaffen Relationen von Ähnlichkeiten, Morphologien und Abstoßungen. Das Arrangement der Objekte weist über ihr Dasein als Gebrauchsgegenstände hinaus und die Nähe zu den überall präsenten gerahmten Grafikarbeiten macht die Objekte zu ihren Komplizen. Das Betreten dieser überfüllten, stillgestellten Welt aus Zeichen und Dingen fühlt sich wie ein unerlaubter Eingriff in einen Privatbereich an, und doch fordern Dinge wie Bilder auch das Angeschautwerden heraus. Die Dingkonstellationen sind Teil einer Werkstattssituation und Arbeitsumgebung der Künstlerin. Im Produktionsprozess werden sie eine Rolle gespielt haben. Es ist leicht vorstellbar, dass das enge Zusammenleben mit den Dingen, das Aufstellen, Hantieren und Anblicken auch ein Zusammenarbeiten war; Darboven hat die Objekte fotografiert bzw. fotografieren lassen und in Buch- und Ausstellungsprojekte eingearbeitet, in Museen verschickt und wieder in die heimische Sammlung importiert, teils extra beim örtlichen Handwerker anfertigen lassen. Die Dinge befinden sich in den Privaträumen in einem prekären Zustand. Weder sind sie eindeutig Werkzeuge wie die ausliegenden Schreibutensilien, noch Exponate trotz ihres Schauwerts, und auch keine Kitschobjekte im Sinne Josef Imordes, die Behaglichkeit vermitteln, indem sie übersehen werden können und sollen. ⁵

Welchem Wissensregime unterstehen Darbovens Dinge? Darboven selbst hat immer wieder auf ihre Arbeit am Konkreten verwiesen: Was wäre an ihrer Kunst bitteschön nicht zu verstehen? In ihren Äußerungen sind auch die Sachen klar: in *Kulturgeschichte* symbolisiere zum Beispiel das Objekt ‚Gong‘ den Hinduismus, das Objekt ‚Kreuz‘ das Christentum. Dinge seien, ganz wie es auch museale Theorien verstehen, schlicht und ergreifend Symbole. Für den Betrachter bedeutet dies, dass er einfach nur die ‚Sprache der Objekte‘ verstehen müsste. ⁶ Doch eine eindeutige Bedeutung sowie eine eindeutig symbolische Qualität bleibt Phantasma. Gerade dem eigentümlichen Status der Dinge, ihrer Diskursferne, der Unbehaglichkeit, die sie hervorrufen, kommt man so nicht auf die Spur. Eine wichtige Kategorie ist in aktuellen Dingtheorien die Handlungsmacht, mit der Dinge ausgestattet sind. Gebrauch ist dabei ein anderes Konzept als Zweck, dem ein bestimmtes Ding dient. Es fasst vielmehr die Handlungen ins Auge, die ein Ding vorschreibt und ermöglicht sowie die Beziehungen, die es zwischen Mensch und Ding, Mensch und Mensch schafft. ⁷ In *Derrida ist nicht zu Hause* stellt Peter Geimer seinen fototheoretischen Arbeiten die Dinge zur Seite. ⁸ Ein Foto ist nicht codiert, und deshalb kann und muss es auch nicht decodiert werden. Ähnliches denkt Peter Geimer über die Dinge. Dezidiert wendet er sich gegen Dingtheorien, die seit den 1990er Jahren Museumsdiskurse bestimmt haben, wie die so genannte Semiophortheorie von Krzysztof Pomian, nach der Dingen nach ihrer Karriere als Gebrauchsobjekt Bedeutung zugeschrieben werden kann. Dinge sind aber gerade nicht überschreibbar und keine codierten Medien. Eine bei Darboven aufgestellte so genannte Sammelfigur kann nicht eindeutig als Symbol für den Sklavenhandel oder für Unterdrückung ‚ausgelesen‘ werden, sondern sie verweist auch auf ihre melancholische Karriere als Nippes in einer guten Stube. Ihre Geschichte erzählt vom Hausstaub und den damit verbundenen häuslichen Kulturtechniken des Staubwischens, von Staubwedeln und elektrostatisch operierenden Werkzeugen. Darboven wählt Dinge aus einem Repertoire, das immer schon mit Verkleinerung, Verniedlichung, Kopie arbeitet, in dem sich Dinge, die nicht sie selbst sind, finden. Eben beispielsweise keine ‚lampeförmige‘ Lampe zur Erzeugung von Licht, sondern Darboven sammelt eine Lampe mit Eulenkörper, die nach den Gesetzen der Dingtheorien des späten 19. Jahrhunderts genau aus diesem Grund falsch oder böse genannt wurden, da sie hinsichtlich ihres technischen Zwecks in die Irre führen. Modelle, Repliken, Spielzeug, Werbefiguren und Sammelfiguren stammen aus einer *material culture* für den Heimgebrauch und aus der Schaufenster- und Wohnzimmer-Exponatkultur. Darboven hat auch ironisch mit Sedimenten aus der Kunst gearbeitet – wie etwa bei der Ziegenskulptur in *Hommage à Picasso* (1995/96). Sehr feinsinnig halten die Dinge sich an einer Grenze auf zwischen Ähnlichkeit und Differenz zu Kunstobjekten und zu denjenigen Dingen, mit denen sie in Beziehung stehen. Darboven setzt mit den Objekten ein Spiel mit Sehgewohnheiten in Gang und es kann so auch nicht

verwundern, dass die Dinge in den Diskursen abgetaucht und nun im Zuge des wachsenden Interesses an den Dingen auftauchen.

Nicht erst Designmuseen und *ready-made*-Produzenten haben Haushaltsdinge musealisiert. Der Übertrag von Dingen in Bereiche, die ihnen eigentlich nicht zustehen, hat ihre Theoretiker immer schon interessiert. Den chinesischen Bestseller *Treatise on superfluous things* von Wen Zhenheng aus der Mitte des 17. Jahrhunderts hat der ehemalige Kurator des Victoria and Albert Museums Craig Clunas in Teilen in englischer Übersetzung vorgelegt.⁹ Dieser befasst sich mit solchen Praktiken des Übertrags. Schlechter Geschmack ist bei Zhenheng an eine Handlungs- und Sozialtheorie geknüpft, die er mit den Dingen entwirft. Geschmacklos sind nicht die Dinge selbst, sondern geschmacklose Handlungen mit Dingen. Zhenhengs Buch ist eine Anleitung dafür, was mit welchen Dingen zu tun ist. Wer nicht weiß, wie er mit einem Ding zu handeln hat, dem nützt es auch als Statussymbol nichts; ein und dasselbe Ding kann so im Handumdrehen vom eleganten zum vulgären werden, wenn es von einem Raum in einen anderen transportiert wird ohne Wissen um angemessene Praktiken. Ähnliches mussten Haushaltsdinge mitmachen, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts musealen Präsentationen ausgesetzt wurden. Unter den knapp achtzig Objekten, die Henry Cole unter dem Ausstellungstitel *False Principles* ein Jahr nach der großen ersten Weltausstellung, zum Teil aus Beständen aus dieser, 1852 in London ausgestellt hat, befand sich beispielsweise eine Gas-Lampe.¹⁰ Cole schreibt dazu im Katalog: „There has arisen a new species of ornament of the most objectionable kind, which is desirable at once to deprecate on account of its complete departure from just taste and true principles.“¹¹ In Coles treffendem Wort „objectionability“ treffen sich „object“ und „ability“, als wäre das Objekt mit einer Fähigkeit ausgestattet. Die Ausstellung *False Principles* war ein großer Erfolg, aber anders als gedacht weniger ein didaktischer. Die bloßgestellten Hersteller protestierten, das Publikum amüsierte sich über die vertrauten und kommerziell erfolgreichen Objekte. Urplötzlich lebte man mit Scheußlichkeiten zusammen, mit Dingen, mit denen man gerade noch behaglich die Wohnung geteilt hatte. So persifliert es eine Kurzgeschichte in dem von Charles Dickens herausgegebenen Wochenmagazin *Household Words*. Im Zentrum der Geschichte steht ein Gentleman, der glücklich mit seinen Dingen lebt, bis er solcherlei in Coles Ausstellung exponiert sehen musste: „When I went home I found that I had been living among horrors up to that hour.“¹²

Wie die Dinge vom Haushaltsding zum Kunstgegenstand werden, damit befasst sich die Kunst(geschichte) also nicht erst seit Marcel Duchamps Einwurf von vorgefundenen Gebrauchsgegenständen in den Kunstraum. Seit sich im 19. Jahrhundert Dinge in Museen ansammeln, sei es etwa in den von Europa zusammengetragenen oder -gerafften ethnologischen Sammlungen, sei es in den neugegründeten Kunstgewerbemuseen, welche Dinge wie Kunstgegenstände inszenieren, übertreten Dinge die Grenze zur Kunst oder eben auch dezidiert nicht.¹³ Abgesehen von einer Museumsgeschichte, die sich von den Sammlungen der gerade nicht disziplinar geordneten Kuriositätenkabinette ableitet, bleibt die Grenze zwischen Haushaltsdingen und Kunstwerken doch immer spürbar und unbehaglich. Es bleibt abzuwarten, ob Darbovens Dinge auch im Ausstellungsraum Eigenschaften des Privaten anhaftet, ob sie in eine Perspektive ihrer Kunstproduktion gestellt werden können (als Dinge des Entwerfens), ob sich mit der neuen Unübersehbarkeit der Dinge die Rezeption verändern wird. Darbovens Dinge sollten in ihrer Ambiguität und Interferenz zu Objekten der Kunst und zur *material culture* herausgearbeitet werden, die sich gegen Darbovens eigene, Bedeutungs-Interpretation entscheidet.

- 1 Verschiedene Ausstellungen werden sich ab 2015 der Sache annehmen. Die Reina Sophia in Madrid und das Haus der Kunst in München werden Darbovens Dinge zeigen. Kurz danach wird es aber auch Ausstellungen ohne Dinge geben, u.a. im Louisiana Museum for Modern Art, USA. Einen Einblick in Darbovens Dingwelten (in Form zahlreicher Abbildungen aus Darbovens Haus) gibt: Hanne Darboven, Elke Bippus, Ortrud Westheider: *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, Köln 2002. Das Buch erschien anlässlich einer Ausstellung in Münster, in der Darbovens Schreibutensilien mit ihren umfangreichen Bucharbeiten mit ausgestellt waren. Auch die Integration der ‚Hausbilder‘ in den Katalog zeugt vom wachsenden Interesse an den Dingen und Werkzeugen in Darbovens Arbeit. Ausdrücklich danke ich sehr herzlich Jörg Plickat, dem Geschäftsführer der Hanne-Darboven-Stiftung und seinen Mitarbeiterinnen für die kollegialen Gespräche und für den Rundgang durch das Anwesen, das ansonsten nicht öffentlich zugänglich ist. Mein besonderer Dank gilt auch Dr. Biagia Bongiorno für Ihre Unterstützung.
- 2 In Hanne Darboven, Elke Bippus, Ortrud Westheider: *Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, (wie Anm. 1) finden sich zahlreiche Fotografien mit Dingkonstellationen aus Hanne Darbovens Haus.
- 3 Anlässlich der Installation von *Kulturgeschichte* in der Dia Art Foundation in New York 1997, widmet sich ein einziger Aufsatz von Michael Newman mit theoretischem Argument den Objekten in Darbovens Werk. Vgl. Michael Newman: „Remembering and Repeating. Hanne Darboven’s Work“, in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art 2* (2004), S. 123–154, hier S. 123.
- 4 Dan Adler: *Hanne Darboven: Cultural History 1880–1983*, London 2009, S. 11.
- 5 Vgl. Vortrag „Kitsch als Heimat. Zum Wert des Unangesehenen“ von Josef Imorde auf der Tagung: „Kitsch. Vom Nutzen der Nicht-Kunst“, Burg Giebichenstein, Kunsthochschule Halle, Juni 2013.
- 6 So lautet der Titel einer Ausschreibung des BMBF 2012/13, unter: <http://www.bmbf.de/de/21609.php> zuletzt aufgerufen am 20.05.2014.
- 7 Ein großer Antrieb waren dabei sicherlich ethnologische Sammlungen, die in Zeiten postkolonialer Reflexionen unbequem wurden und sich neuorientieren. Vgl. die Ausstellung *Museum der Gefäße* (2013), Humboldt Lab Berlin, Museen Dahlem, kuratiert von Nicola Lepp und Nina Wiedemeyer, in der die Handlungsmacht der Dinge zum Thema wird, unter: <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/projekte/> zuletzt aufgerufen am 20.05.2014.
- 8 Peter Geimer: *Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden*, Hamburg 2013.
- 9 Craig Clunas: *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge 1991.
- 10 Christopher Frayling: *Henry Cole and the Chamber of Horrors*, London 2009.
- 11 Henry Cole verwendet in seinem Ausstellungsführer zu den *False Principles* einen Kommentar von Richard Redgrave, veröffentlicht in: „Supplementary Report on Design“, in: *Exhibition of the Works of all Nations. Reports by the Juries*, London 1951, S. 710.
- 12 Henry Morley: „A House Full of Horrors“, in: *Household Words* 141/6 (1952), S. 265–270, hier S. 266.
- 13 In *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld 2012 untersucht Angela Jannelli Handlungs-Praktiken mit musealen Exponaten.