

## AUTOREN, ORTE, INSTITUTIONEN: DREI VEKTOREN IM RAUM DER SICHTBARKEIT

Die Sichtbarkeit und das Verständnis von Kunst werden von ihren Rahmenbedingungen (Entstehung, Präsentation und Kontext) ebenso bestimmt wie durch die Werke (Artefakte, Konzepte, Konstrukte und Handlungen). Drei Vektoren bestimmen diesen Raum der Sichtbarkeit: die Paradigmen der Autorschaft, die topografischen Spezifika eines Ausstellungsorts und die kulturelle Rolle der jeweiligen Institution. FAMED – Sebastian M. Kretzschmar, Kilian Schellbach, Jan Thomanek – machen diese drei Aspekte zum Thema ihrer künstlerischen Arbeit.

### 1) Autoren / Gruppen

FAMED ist eine Künstlergruppe, die ausschließlich gemeinsame Werke schafft, die sich also nicht nur temporär zu einem Kollektiv von Individuen zusammenschließt, um sich danach wieder aufzulösen. Dies unterscheidet FAMED beispielsweise von einem Filmteam oder einer Theaterkompanie, die nach einer oftmals intensiven, ja sogar exzessiven Zeit der Gemeinsamkeit wieder auseinander geht, um sich möglicherweise bei einem nächsten Film oder Stück in neuer Konstellation, in anderen Rollen neu zu konfigurieren. In der bildenden Kunst ist eine solche Praxis der variablen Gruppenbildung, wie sie auch die Musik kennt, ungewöhnlich. Obwohl sich der Name durchaus dazu eignen würde, funktioniert FAMED auch nicht wie eine Popgruppe, deren Sound und Image durch das Zusammenspiel von typisierten Rollen (Sänger, Drummer, Bassist und Leadgitarrist) entsteht. Diese Typisierung wird beispielsweise im so genannten Luftgitarren-Wettbewerb zum Klischee zugespitzt. FAMED ist auch keine Firma mit einer klaren Hierarchie und geregelten Besitzverhältnissen.

Bei FAMED gibt es keine definierte Rollenverteilung. Die Zusammenarbeit der drei Künstler ist einerseits situativ – aber ebenso permanent. Die Dynamik der Gruppe bildet die diskursive Grundlage des kreativen Akts. Die Vorläufer für eine solche Haltung finden sich nicht in der Musik, im Theater oder im Film, sondern in den Versuchen der bildenden Kunst, das an die Eigenhändigkeit des Machens gekettete Ideal des Originals und damit der singulären Autorschaft zu überwinden. Dazu gehören die Simultanaufführungen der Futuristen und Dadaisten sowie die kollektiven Schreib- und Zeichenexperimente der Surrealisten. Im Sozialismus wurde aus solchen Ansätzen der Moderne eine Ideologie des Kollektivismus geschmiedet, dem sich auch Künstlerindividuen

volens volens unterwerfen mussten.<sup>1</sup> In der system- und gesellschaftskritischen Konzeptkunst westlicher Prägung fand in den 1960er Jahren eine selbstbestimmte Bildung von Kollektiven statt. „Art & Language“ verzichtete zunächst ganz auf die Produktion von Werken, um durch Diskurs, Publikationen und Lehre die Entmystifizierung des Kunstbegriffs voran zu treiben. Wie schon im Surrealismus führten auch in den Kollektiven der 1960er Jahre politische Differenzen zu einer Dynamik von Ein- und Austritten bzw. Ein- und Ausschlüssen. Seit den 1970er Jahren entstehen stabile Künstlerkollektive, welche Programmatik mit Pragmatik verbinden. Beispielsweise funktionierte „General Idea“ (Felix Partz, Jorge Zontal, AA Bronson) 25 Jahre lang als stabile, produktive Lebens- und Arbeitsgemeinschaft.



Abb. 1

Weitgehend ideologiefrei stellt FAMED sein konzeptionelles Modell des kollaborativen Zusammenspiels unter die Regeln einer „Politik der Freundschaft“ (FAMED über FAMED). Dies bedeutet konkret: Es gibt nicht den einen Moment der genialen Eingebung, jedes Werk und jede Ausstellung erfordern Zeit für Kommunikation, gemeinsame Reflexion, Abwägen von Versionen, Verwerfen von verschiedenen Fassungen bis zum Konsens einer Lösung. Hingegen beschleunigt sich die Umsetzung, wenn drei Künstler in routinierter Verzahnung schließlich das Resultat ins Werk setzen.

Diese kreative Dynamik innerhalb der Gruppe und die Auseinandersetzung mit dem spezifischen Ort des Museums klingen auch im dem Titel „Exil des Möglichen“ der Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig an. Verschiedene Optionen für den Titel und das Raumkonzept wurden verworfen, nur eine der vielen

Möglichkeiten wurde schließlich ins Museum und damit sinnbildlich „ins Exil“ geschickt. Das Museum bietet jedoch nicht nur ein Exil für die Kunst, um sie aus dem Schwebezustand in eine Endgültigkeit, ja vielleicht sogar den Anschein



Abb. 2

von Ewigkeit zu überführen. FAMED sieht das Museum ebenso als einen „Möglichkeitsraum“. Also ermöglicht der Schritt in dieses Exil auch neue, zuvor nicht vorhandene Optionen, statt sie mit dem Anspruch auf Endgültigkeit in der Musealisierung ad acta zu legen.

Die künstlerische Arbeit von FAMED setzt sich selbstredend inhaltlich immer wieder mit Fragen der Autorschaft auseinander. In einigen ihrer Aktionskonzepte schlägt die Gruppe einen symbolischen Rollentausch vor: die Künstler werden zu Produzenten und Promotern von Kommilitonen („Making an Artist (Rien ne va plus)“ 2004) (Abb. 1) oder sie bieten die Einschreibung des Künstlernamens auf der Haut des Käufers oder des Sammlernamens auf der Haut der Künstler an („[FAMED] I“, „[FAMED] II“ (Abb. 2) und „[Your Name]“ von 2003/04). Solche Formen der Partizipation oder Interaktion können sich auch an anonyme Akteure richten, bei „Dead Letter Office“ von 2007 (Abb. 3) wird man niemals erfahren, ob die in einem nicht adressierten Brief enthaltene Performance-Anweisung von dem Postbeamten, der für die nicht zustellbare Sendung zuständig war, ausgeführt oder ignoriert wurde. Solche Rollenspiele der wechselseitigen Autorisierung zur Autorschaft zwischen Künstlern, Kollegen, Käufern und Betrachtern untersuchen die Sinnschichten und unausgesprochenen Regeln künstlerischen Handelns. Es bleibt sekundär, ob diese Angebote akzeptiert, umgesetzt oder ignoriert werden. „Obwohl situationsbezogen und partizipativ angelegt, verlangen die Arbeiten jedoch nicht zwingend die Vervollständigung durch eine aktive Teilnahme des Publi-

kums; vielmehr liegt in der Offenheit eines unvollendeten Prozesses ein beispielhaftes Moment ihrer Bedeutungsproduktion: fehlt die Nachfrage, so bleibt das Angebot – und alle mit ihm verknüpften Problemstellungen – in der Schwebel.“ (Tina Schulz)<sup>2</sup> Oder, um noch mal auf den Titel der Leipziger Ausstellung zurück zu kommen: Die Möglichkeit bleibt so lange im Exil, bis die Wirklichkeit sie ein- oder heimgeholt hat.

## 2) Orte / Situationen

Die erste unter dem Namen FAMED realisierte Ausstellung im Februar 2003 spielte mit dem Transfer zwischen zwei geografisch nahen, architektonisch und strukturell aber sehr verschiedenen Orten. Der von Uwe-Karsten Günther noch als Student an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) gegründete „Laden fuer Nichts“ (LfN) in der von der Hochschule circa zehn Minuten entfernten Sebastian-Bach-Straße war ein dezidiert anti-institutioneller,

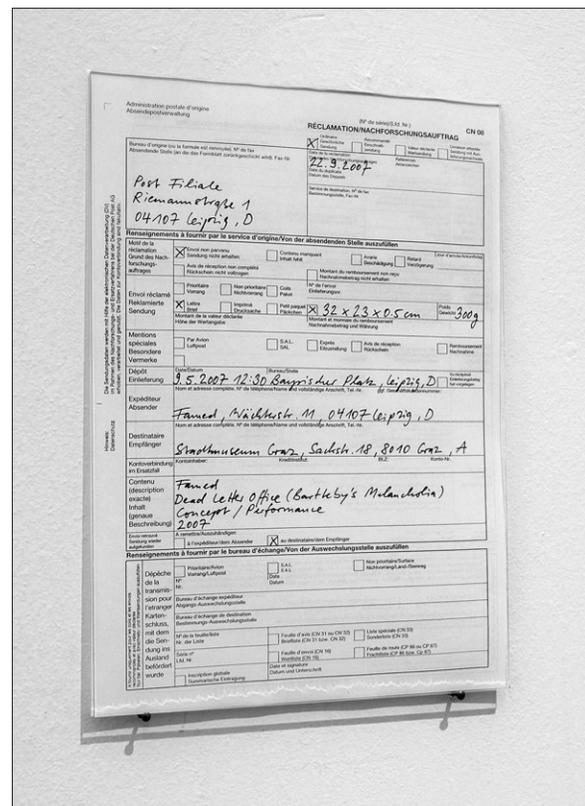


Abb. 3

selbst organisierter Off-Space. Die Eigendynamik des Projekts führte zu steigender Reputation, der LfN fungierte schließlich als Diplomarbeit seines Begründers. Nach der Schließung des Raums wegen Verkauf der Immobilie wurde ein Nachbau des LfN in der Größe 1:1 zunächst

in die Galerie der HGB transplantiert und anschließend auf eine internationale Tournee geschickt. In diesem Nachbau stellten die bereits



Abb. 4

zuvor am Projekt beteiligten Künstler nun an unterschiedlichen Orten neue Arbeiten aus. Der Beitrag von FAMED im LfN zum HGB-Rundgang bestand darin, den Nachbau zu schließen und ein letztes Mal am Originalort des LfN in der Sebastian-Bach-Straße eine Intervention vorzunehmen (Abb. 4). Sie verwandelten einen Teil des unsanierten Ladenlokals des LfN in einen gut beleuchteten „White Cube“ – der Kontext der Ausstellung des LfN-Nachbaus im „White Cube“ der HGB-Galerie wurde zurück übertragen an den Originalschauplatz. Diese scheinbar lapidare Transformation erweist sich in dreifacher Hinsicht als zukunftssträchtig: sie greift der Sanierung des Ladenlokals in der Sebastian-Bach-Straße voraus, ebenso antizipiert sie die spätere Professionalisierung des LfN als kommerzielle Galerie im Gelände der Leipziger Baumwollspinnerei und schließlich ist sie programmatisch für eine ganze Serie von „Spatial Reconfigurations“ der Gruppe FAMED.

Die meisten dieser Interventionen verändern die möglichen Nutzungs- und Zugangsweisen eines Orts. Beispielsweise teilten für „Spatial Reconfigurations #6“ von 2007 zum Steirischen Herbst

in Graz zwei Wände den Ausstellungsraum so, dass die entstehenden Raumsegmente nur über die jeweils angrenzenden Räume zu betreten waren. „Der Werkzusammenhang wird dadurch in die Erinnerungsmöglichkeit der Besucherinnen und Besucher verlegt, die diesen nur über die Rekonstruktion ihrer sequentiellen Zugriffe herzustellen vermögen.“ (Reinhard Braun)<sup>3</sup> In der Ausstellung „Allegorie und Versprechen“ bei der Columbus Art Foundation Leipzig verschloss FAMED 2010 den Zugang zur Ausstellungshalle und baute stattdessen in die Wand daneben die eigene Ateliertür ein, die nun den Ausstellungseingang bildete. Die „Spatial Reconfigurations“ von FAMED verändern nur subtil die vorhandene Architektur und operieren oft an der Grenze der Wahrnehmbarkeit. Dies verbindet sie mit den konzeptuellen räumlichen Interventionen der 1960er Jahre, die sowohl im öffentlichen als auch im kunstimmanenten Kontext stattfanden.



Abb. 5

Ortsspezifische Kunst entstand in den 1960er Jahren als Versuch, die Limitierungen des Kunstkontexts zu umgehen, als Flucht aus dem „White Cube“ in den urbanen Raum oder in die Natur. Die konzeptuelle Kunst wurde sozusagen in freier Wildbahn einem Reality-Check unterworfen, um zu testen, wie weit ihre Entgrenzung des Kunstbegriffs trägt. Im Laufe der 1980er Jahre etablierte sich die ortsspezifische Intervention als neues, erfolgreiches Genre (paradigmatisch durch die „Skulpturprojekte Münster“) anstelle der aus dem Atelier abgeworfenen „drop sculpture“. In einer komplementären Denkbewegung thematisiert die Konzeptkunst den „White Cube“ selbst als spezifischen Ort, den sie durch Interventionen künstlerisch exponiert und auch theoretisch-kritisch reflektiert. „The Ideology of the Gallery Space“ unterteilt Brian O’Doherty seinen bekannten Essay „Inside the White Cube“. Michael Asher gehört zu den Künstlern, welche

die Ortsspezifität sowohl innerhalb wie außerhalb des Kunstraums untersuchen. Er ließ 1973 für seine Ausstellung in der Galleria Franco Toselli die weiße Wandfarbe und die Galeriebeleuchtung entfernen, um so den Ort selbst und die Schichten seiner Nutzung wieder sichtbar zu machen. Für die „Skulpturprojekte Münster“ ließ Asher einen Wohnwagen an unterschiedlichen Stellen in der Stadt parken, wobei sich dessen Auffälligkeit und Bedeutung subtil verschoben; in der Innenstadt ergaben sich andere Konnotationen als in einem Wohngebiet, einem Gewerbegebiet, einem Parkplatz oder einer Grünanlage.<sup>4</sup>

Die „Spatial Reconfigurations“ von FAMED bilden ein Hybrid dieser Strategien der Selbstvertreibung aus dem bzw. der Selbstbezüglichkeit im „White Cube“. Sie machen sichtbar, dass jeder Ausstellungsraum an einem spezifischen Ort steht, dass er nach innen notwendigerweise selbstreferentiell wirkt – und dennoch ebenso unvermeidbar kontextuell nach außen eingebettet bleibt. Für „Thinking Space“ (Abb. 5) verschloss FAMED 2008 die Schaufensterfront des Projektraums „:emyt“ in der Rosa-Luxemburg-Straße in Berlin-Mitte, die sich zum neuen Standort für Galerien und Modelabels entwickelt hatte. Die Pressspan-Platten vor den Fenstern verdunkelten den Ausstellungsraum und brachten so die Modifikation der Raumbelichtung von FAMED zur Geltung. Zugleich erinnerten die Spanplatten an die alljährlichen Schutzmaßnahmen der Geschäftsleute gegen die 1. Mai-Demonstrationen der autonomen Szene. Außerdem thematisierten sie den zu dieser Zeit in der Rosa-Luxemburg-Straße schwelenden Konflikt um den Laden eines von Rechtsradikalen bevorzugten Modelabels. Die scheinbar so lapidare Geste erfüllte also mehrere Funktionen: sie verdunkelte ganz pragmatisch den „White Cube“ des Innenraums, zugleich veränderte sie dessen Präsenz im öffentlichen Raum, sie griff Narrative der Berliner Demoszene auf und verwies auf einen aktuellen politischen Konflikt in dieser Straße.

Einige Arbeiten von FAMED beziehen sich spezifisch auf einen Ort, andere wiederum sind für wechselnde Orte adaptierbar, wieder andere bleiben als autonome Kunstwerke weitgehend ortsunabhängig. Diese Klassifizierung ist eine starke Vereinfachung für die multiplen Facetten der Wechselbeziehung von Ort und Werk. Die Ortsspezifität von Kunst hinterfragt immer auch ihren Autonomie-Status: wie weit lässt sich ein Kunstwerk auf seinen Kontext ein, wie stark verändert der Transfer in einen anderen Kontext das

Werk? Diese bilaterale Relation zeigte sich historisch gesehen schon bei den Ready-mades von Marcel Duchamp: ursprünglich sind sie nur ein „ganz privates Experiment“ in Duchamps Atelier: „Call it a little game between ‚I‘ and ‚me‘.“<sup>5</sup> Bei ihrer ersten Ausstellung in einer New Yorker Galerie 1916 wurden die im Eingangsbereich platzierten Alltagsobjekte von den Besuchern übersehen. Erst das ein Jahr später anonym als „Fountain“ zu einer juryfreien Kunstausstellung eingereichte Pissoir sorgte für einen Skandal, weil es entgegen der selbst gesetzten Regeln der „Society of Independent Artists“ nicht ausgestellt wurde. Der Surrealismus präsentierte die Ready-mades in den 1930er Jahren zusammen mit naturwissenschaftlichen Modellen und magischen Fetischen. Erst im Laufe der 1960er Jahre kommt es zu einer regelmäßigeren Ausstellung von Repliken der Ready-mades. Ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung erhält das Ready-made im Umfeld der Popart und des Nouveau Realisme eine neue Sichtbarkeit und entfaltet seine Macht zur Re-definition des Kunstkontexts.

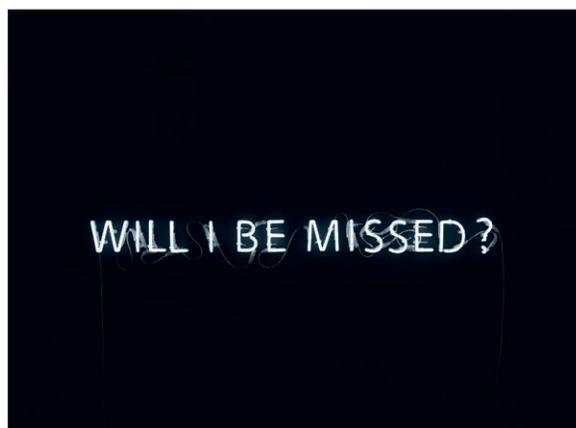


Abb. 6

Die Interventionen von FAMED führen zu vergleichbaren Bedeutungsverschiebungen, allerdings nicht in der Rezeptionsgeschichte, sondern als Teil der künstlerischen Strategie. So schwebte bei „Out of Place“ in der Galerie ASPN 2009 eine Glühbirne in einem kleinen Raumkabinett knapp über dem Boden und weckte zusammen mit der als Neonschrift formulierten Frage „Will I Be Missed?“ (Abb. 6) eine melancholische Grundstimmung. Hingegen verschwand bei „Allegorie und Versprechen“ bei der Columbus Art Foundation 2010 die Glühbirne an einem langen Kabel durch ein Loch im Boden des Ausstellungsraums und ließ so den Leerstand der Halle darunter spekulativ erahnen. Hier schien die Glühbirne

weniger auf existenzielle Fragen des Selbstwertgefühls zu verweisen, sondern mit der Ökonomie der Aufmerksamkeit zu spielen, die auch die Neonschrift „That Which Appears Is Good / That Which Is Good Appears“ an der Wand dahinter thematisierte. Obwohl beide Ausstellungen auf dem Gelände der Leipziger Baumwollspinnerei stattfanden, war die Konnotation der simplen Glühbirne an einem Kabel jeweils anders, sowohl wegen ihrer räumlichen Inszenierung wie auch durch die textliche Kommentierung des Ausstellungstitels und der anderen ausgestellten Arbeiten. Das von Guy Debord entlehnte Zitat „That Which Appears Is Good / That Which Is Good Appears“ enthält in verschiedenen Konstellationen jeweils andere Sinnschichten: als Graffiti auf der Wand in Anführungszeichen aus Neon changiert es zwischen dem Festhalten an Street Credibility und dem Ringen um Anerkennung auf der „New Talent“-Show der Art Cologne 2005 (Abb. 7). Fünf Jahre später, nun als kompletter Ring aus Neonbuchstaben, paraphrasierte das Debord-Zitat Bruce Naumans „The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths“ von 1967. Dieser ebenfalls tautologische Satz hing ursprünglich wie ein „Shop Sign“ im Fenster von Naumans Atelier, wo er mit der übrigen Neonwerbung der Umgebung um Aufmerksamkeit konkurrierte; so schließt sich der Bogen zu Guy Debords Gesellschaft des Spektakels.



Abb. 7

In der Ausstellung des Museums der bildenden Künste Leipzig hängt ebenfalls eine Glühbirne – diesmal von der Decke der siebzehn Meter hohen zentralen Halle. Unter dem Titel „Exil des Möglichen“ wird der üblicherweise für den Kunstpreis vorgesehene Ausstellungsbereich verlassen. Die Architektur des Gebäudes wird in ihrer modernistischen Rhetorik konterkariert. Obwohl schon viel Tageslicht durch die riesigen Glasfronten

einfällt, wird ein weiteres „kleines Licht“ über ein langes Kabel offensichtlich „von weit her“ geholt. Anstatt der Intimität eines kleinen Raumkabinetts oder dem Durchblick in den Leerstand einer Industriehalle beleuchtet die Glühbirne nun auch im metaphorischen Sinne einen Ort der ohnehin im Rampenlicht steht: die Institution Museum und die Pathosformeln ihrer heutigen architektonischen Ausformung.

### 3) Institutionen / Kritik

Die Berlin Biennale 2010 hatte den Anspruch, unter dem Titel „was draußen wartet“ den Blick aus dem Kunstraum hinaus auf die Wirklichkeit zu richten, auf globale ökonomische, politische und soziale Krisen und sich der „Tendenzen zur Abkehr von der Realität und hin zu kunstimmanenten und formalen Fragestellungen“ zu widersetzen.<sup>6</sup> Der größte Ausstellungsort lag im Bezirk Kreuzberg SO 36, in einem schon lange leer stehenden ehemaligen Möbelhaus am Oranienplatz. Hier kam es zu einem Konflikt mit der autonomen Szene, welche die Biennale als Vorbote der Gentrifizierung ihres angestammten Rückzugsgebiets angriff. In der Straße und am Eingang zur Ausstellung hingen anonyme Plakate, welche die Ausstellungsbesucher mit dem Namen der Ausstellungskuratorin und der Leiterin der „Kunst-Werke“ mit Foto und Mailadresse begrüßten: „Guten Tag, mein Name ist Kathrin Rhomberg / Gabriele Horn. Ich bin Gentrifiziererin!“ Der Vorwurf lautete, Kunst trage zur Aufwertung der Kieze und zur Verdrängung sozial Schwacher bei. Dagegen wurden symbolische und auch reale Formen des Widerstands vorgeschlagen. Vermutlich kannten die Autoren dieser Plakate nicht die von George Maciunas 1966 initiierte „Fluxhouse Kooperative“ in SoHo, welche leer stehende Lofts zu preiswerten Wohnateliers für Künstler umbaute. Diese explizit gegen Immobilien-Spekulation agierende Künstlerelbsthilfe war in der Tat Vorbote einer umfassenden Gentrifizierung von SoHo, die längst die Künstler und auch die Galerien und schließlich sogar die Museen (Guggenheim SoHo) vertrieben hat – außer einigen wenigen Künstlern, die über die Fluxhouse Kooperative ihre Lofts gekauft haben und damit schließlich reich wurden.

Ist Kunst heute nur noch „Avantgarde“ in der Re-Ökonomisierung von sozialen Problemzonen? Wann werden die Methoden der Kritik zu Stabilisatoren des Systems? Wohin führt die institutionelle Kritik bei dem „langen Marsch durch die



Abb. 8

Institutionen“? Inwieweit behält die Etablierung der „institutional critique“ als akademisches Genre ihre Fähigkeit zur Selbstkritik?<sup>7</sup>

All dies sind viel zu große Fragen, um sie in einem Katalog-Essay über FAMED zu beantworten. Und dennoch sind sie mit der Arbeit der Gruppe verbunden. Ihre Intervention „FOOD“ zum Artforum Berlin 2008 zeigte, wie trotz der scheinbar kaum noch Tabus kennenden Entgrenzung aller Kunst-kategorien bald sensible Punkte erreicht und Grenzen unverrückbar aufgebaut werden (Abb. 8). Auf Einladung der Kunstmesse, die VIP-Lounge des Artforums künstlerisch zu gestalten und zu kommentieren, baute FAMED eine für das allgemeine Publikum offene architektonische Enklave in die VIP-Lounge, wo eine von den Künstlern selbst gekochte Suppe gratis an Normalbesucher und VIPs ausgedient werden sollte. Das offizielle Catering-Unternehmen des Artforums sah darin eine unwillkommene Konkurrenz und drohte sich komplett zurückzuziehen. Schließlich konnte die Aktion von FAMED nur für einige Stunden am Eröffnungsabend stattfinden. Dabei ließen sich für „FOOD“ seriöse kunsthistorisch abgesicherte Vorfahren benennen: FAMED bezieht sich explizit auf die Kooperative „FOOD“,

welche Gordon Matta-Clark 1971 bis 1973 als erstes Restaurant im damals noch gastronomischen Brachland von SoHo initiierte, wo sie die Keimzelle für das künstlerische Selbstverständnis und weitere neue Gruppen in SoHo bildete. Die Reminiszenz an solche Formen der sozial prekären Selbstorganisation sollte ein konzeptuelles Statement zur Ökonomisierung von Kunst sein. So wie die Berlin Biennale sich durch die Intervention der Autonomen dem Reality-Check von außen ausgesetzt sah, trifft die symbolische Intervention „FOOD“ auf die realen Widerstände innerhalb der Institution und ihrer ökonomischen Regeln.

Der mögliche Konflikt zwischen der realen und symbolischen Funktion von Kunst zeigt sich besonders deutlich bei explizit politischer Kunst. Er kann sich aber auch weniger extrovertiert in einem fast unbemerkten „game between ‚I‘ and ‚me‘“ vollziehen. In einer unbetitelten Arbeit (Abb.9) von 2007 verweist FAMED auf einen fast völlig vergessenen Künstler der 1970er Jahre, dessen Arbeit darin bestand, den eigenen Namen aus

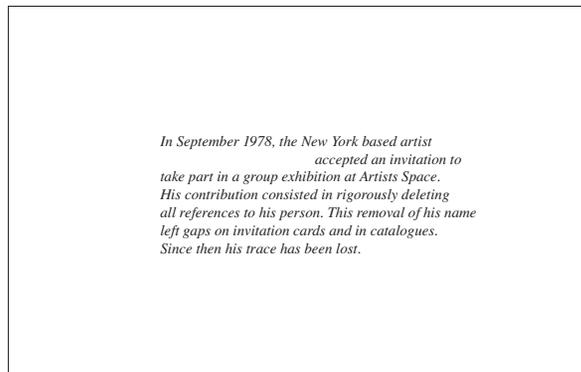


Abb. 9

allen Kunstkontexten, zu denen er eingeladen war, auszulöschen. Der für den Künstler selbst vielleicht unerwartet radikale Erfolg dieser Haltung führte zum Ende seiner Karriere und möglicherweise sogar zu seinem Selbstmord. Wie sich an solchen Beispielen zeigt, geht das historische Interesse von FAMED weit über die kanonisierten Positionen der Konzeptkunst hinaus. Es richtet sich gerade auf randständige, sich selbst in die Unsichtbarkeit drängende Grenzoperationen, welche die behauptete Permissivität gegen die gefühlte Exklusivität des Kunstkontexts stellen. FAMED betreibt nicht nur eine kunstimmanente Kontextanalyse, sondern untersucht die Interdependenz von ideellen, ästhetischen, politischen und ökonomischen Wertesystemen. Wenn laut Jacques Rancière „die Politik zunächst das be-

trifft, was man sieht, was man darüber sagt und was man damit machen kann“, ist die Arbeit von FAMED implizit politisch, nicht im Sinne plakativer Politkunst, sondern weil sie „die intime und paradoxe Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik“ frei legt.<sup>8</sup> Die Suche nach Ruhm und Sichtbarkeit erweist sich als ebenso komplex, aufwendig und möglicherweise fatal wie der Versuch, sich selbst unsichtbar zu machen und in Vergessenheit zu geraten. Fame und Anti-Fame sind letztlich zwei Seiten einer Medaille.

#### **Anmerkungen:**

1  
Beispielsweise wird das Karl-Marx-Relief, welches ehemals das Hauptgebäude der Leipziger Universität am Augustusplatz schmückte, 1970 bis 1973 von dem nur für diesen Zweck zusammen gekommenen Dreierkollektiv Rolf Kuhrt, Frank Ruddigkeit und Klaus Schwabe geschaffen.

2  
Tina Schulz, You never walk alone, in: FAMED. Works, Künstlerbuch 2006.

3  
Reinhard Braun, Reading back and forth, 40 Jahre Steirischer Herbst: Öffentlichkeit, Erinnerung, Rebellion, Graz 2007.

4  
Hinzu kommt eine zeitliche Ebene, da Asher diesen Beitrag für die Skulpturprojekte Münster 1977 für die Folgeprojekte 1987, 1997 und 2007 re-inszeniert, immer mit dem gleichen Wohnwagenmodell an den gleichen Abstellplätzen. Die Dokumentation zeigt die Veränderung des urbanen Raums über vierzig Jahre und die zunehmende Differenz des Wohnwagendesigns zu seiner Umwelt. Vgl. Skulptur Projekte Münster 2007, Hg. Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath, Köln 2007, S. 22–33.

5  
Vgl. Dieter Daniels, Duchamp und die Anderen, Köln 1992, S. 170 ff und Calvin Thomkins, Duchamp. A Biography, New York 1996, S. 159 ff.

6  
<http://www.berlinbiennale.de/> – zur Ausstellung.

7  
Vgl. die Kanonisierung als Genre in: Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings, Hg. Alexander Alberro, Blake Stimson, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2009.

8  
Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig? Berlin: Merve 2008, S. 34.