

Einleitung

Anfang 2008 überraschte das Palais de Tokyo sein Publikum mit einer Ausstellung, die selbst für ein Museum, das sich dem Experiment verschrieben hat, ziemlich gewagt war. Zum ersten Mal wurden die nahezu viertausend Quadratmeter einem Künstler zur Verfügung gestellt, der nach herkömmlichen Maßstäben eigentlich noch dem Nachwuchs angehörte. Insidern war Loris Gréaud (*1979) durch seine spektakulären Arbeiten zwar schon bekannt - durch die Nanoskulpturen etwa, die er auf der Frieze Art Fair gezeigt hatte oder die Aktion „Tremors are Forever“, bei der er die Fundamente des Espace Ricard in der Frequenz des Big Bang erzittern ließ - was ihm jedoch fehlte, so schien es, war das Wissen um die besonderen Anforderungen einer Museumsausstellung. Schließlich musste man davon ausgehen, dass ein Künstler in diesem Alter noch gar nicht weiß, was es heißt, ein komplettes Gebäude mit den eigenen Arbeiten zu bespielen.

Doch war es nicht zuletzt die Schlüssigkeit des Konzepts, die die Verantwortlichen dazu bewog, Gréaud einen Auftritt dieser Größenordnung zu ermöglichen. Was ihnen der junge Franzose vorgeschlagen hatte, war so vielschichtig und weitgespannt, dass gar nichts anderes in Frage kam, als ihm die gesamte Ausstellungsfläche zu überlassen: „Cellar Door“, ein spektakulärer Parcours aus Objekten, Installationen und Projektionen, der um die Idee des Illusionären kreiste und sich zu seiner Materialisierung gleich mehrerer Hilfsdisziplinen - vom Produktdesign bis zur Astrophysik - bediente. Um das Ganze für das Publikum erfahrbar zu machen, hatte Gréaud das Gebäude in eine Folge von abgedunkelten Räumen, so genannten „Blasen“ (*bulles*) verwandelt, in denen sich der Besucher immer neuen, rätselhaften Phänomenen gegenüber sah: einem Wald, dessen Bäume aus Schießpulver bestanden (*La Bulle Forêt de poudre a canon*), einer „intergalaktischen Zeichnung“, die das Sternenlicht nach dem Muster des geodätischen Doms verteilte (*La Bulle Bucky*) oder den Überbleibseln eines unterirdischen Feuerwerks (*La Bulle Underworks*). Zusammen ergaben sie das Bild einer rätselhaften, futuristischen Welt, die entfernt an „Alice in Wonderland“ erinnerte, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil man sie nur durch einen eigens dafür gebauten Eingang betreten konnte.

Das Risiko, dass die Verantwortlichen mit „Cellar Door“ eingegangen waren, war deshalb auch weniger groß, als man denken sollte. Gréaud gehört zu einer Generation von Künstlern, die es gewohnt ist, sich in Form von aufwendigen Projekten mitzuteilen und diese in unterschiedlichen Versionen, Kontexten und Formaten weiterzuentwickeln.[1] Eine Ausstellung ist für sie keine bloße Werkschau, sondern stets auch ein Laboratorium oder eine Bühne, auf der sich die jeweils neuesten Vermittlungsformen erproben lassen. Das heißt: Man hat es mit Künstlern zu tun, die imstande sind, ihre Resultate entsprechend zu inszenieren und sie dem Publikum auf eine mehr oder weniger einfallsreiche Weise zu präsentieren. Eine Fähigkeit, die man nicht nur bei Gréaud beobachten kann, sondern auch bei der Britin Spartacus Chetwynd, dem Kanadier Terence Koh oder dem in Israel geborenen Seth Price. Dabei hat jeder der Genannten besondere Formen und Formate, mit denen er seine Ideen verwirklicht: Gréaud ist gewissermaßen der Vertreter des High-Tech-Prinzips, der mit den allerneuesten Verfahren operiert, während Chetwynd sich eher auf der Ebene der „Folklore“, der literarischen und massenmedialen Stoffe bewegt. Koh wiederum stellt die eigene Person in den Mittelpunkt, die er mit Hilfe von auratisch aufgeladenen Objekten und rätselhaften Ritualen in eine Art Gesamtkunstwerk verwandelt, wohingegen Price eher als Künstler-Theoretiker auftritt, der seine Kritik der kulturellen Wertproduktion sowohl in Form von Installationen als auch in programmatischen Texten artikuliert.

Was dabei besonders verblüfft, ist die Unbefangenheit, mit der die genannten Künstler das Vorhandene aufgreifen, um es zu etwas Eigenem zu machen. Jeder ist auf seine Weise ein virtuoser Bastler, der die Welt der kulturellen Formen als ein Materialreservoir betrachtet, aus dem sich immer neue Geschichten, Bilder und

Szenarien konstruieren lassen. Wobei man gleich hinzufügen sollte, dass sich dieses Reservoir nicht auf den kulturellen Kontext beschränkt, in dem der jeweilige Künstler aufwächst, sondern dass es die globalisierte Welt der Medien und Artefakte ist, einschließlich der Kunstgeschichte und der internationalen Kunstwelt. Zusammen bilden sie das neue, erweiterte Referenzfeld dieser Künstlergeneration, das symbolische Universum, das sich die Akteure nach ihren Vorstellungen aufbereiten und das sie zur Grundlage ihrer Konstruktionen machen. So ausgeprägt ist dieser synthetische Impuls, dass selbst die entscheidenden Antriebsmomente früherer Avantgarden - die Überwindung der Vorläufer und die Arbeit am Fortschritt des eigenen Mediums - in den Hintergrund treten. Zwar dienen die übrigen Positionen dem Künstler weiterhin dazu, sich im Gefüge der zeitgenössischen Praktiken zu verorten, grundsätzlich sind aber auch sie nicht viel mehr als Bausteine des Formenbestandes, aus dem er seine Anregungen und Motive bezieht.

Künstler wie Gréaud oder Chetwynd stehen jedoch nicht nur für einen Trend in der Gegenwartskunst, sondern bezeugen darüber hinaus die Existenz eines bestimmten Handlungsmusters, das in der neueren Kunstgeschichte bereits eine gewisse Tradition besitzt. Ginge es um wissenschaftliche Verfahren, könnte man an dieser Stelle auch von einem Paradigma sprechen, einer methodischen Übereinkunft, die bestimmte Formen des Denkens und Handelns akzeptabel und selbstverständlich erscheinen lässt. Auch in der Kunst gibt es solche Paradigmen, die eine gewisse Zeit lang handlungsleitend sind, indem sie dem Künstler eine Vorstellung davon vermitteln, welche Aufgabe die Kunst hat, welches die zeitgemäßen Themen sind und in welcher Form - mit welchen Werkformen, Materialien und Verfahren - man sie am besten bearbeitet.[2] Nur dass sie hier nicht denselben Grad an Verbindlichkeit besitzen, dass sie weitaus offener sind für Abweichungen und individuelle Varianten. Trotzdem bilden sie einen Bezugsrahmen, den er bei seiner Arbeit voraussetzen kann, das heißt, der ihm ein Spektrum von bereits realisierten Ergebnissen liefert und ihm damit auch die Möglichkeit gibt, sich mit den eigenen Werken vom Vorhandenen abzugrenzen. Wenn es dieses Paradigma oder diesen Konsens nicht gäbe, so darf man vermuten, würde ein Künstler wie Gréaud wahrscheinlich nicht mit derselben Unbefangenheit zu Werke gehen und sich nicht an derart ambitionierte Projekte heranwagen, wie er sie in Paris und andernorts verwirklicht hat. Genauso wie wir, die Beobachter seiner Aktivitäten, dann wohl auch nicht bereit wären, seine Arbeiten als ernstzunehmenden Beitrag zur Kunst zu betrachten.

Wollte man diesem Paradigma einen Namen geben, könnte man in Anlehnung an vergleichbare Phänomene aus anderen Bereichen von einem "cultural turn" in der neueren Kunstgeschichte sprechen. Wobei der Begriff der Kehre oder Wende hier keineswegs zu hoch gegriffen ist, da es sich weder um einen kurzfristigen Trend noch um ein gezielt lanciertes Programm handelt, sondern um eine signifikante Verschiebung der Aufmerksamkeit: Statt sich weiter die Formen und Gesetze der Natur zum Vorbild zu nehmen, sind viele Künstler dazu übergegangen, sich dem Bereich der kulturellen Phänomene zuzuwenden. Für sie ist die Kultur gewissermaßen zu einer zweiten Natur geworden, einem Mega- oder Metasignifikat, das sämtliche anderen Signifikate mit umfasst. Entscheidend ist aber, dass dieses neue Referenzfeld dabei nicht mehr nur als Gegenstand sondern auch als Thema der künstlerischen Arbeit fungiert. Das heißt, dass man der Kultur nicht nur bestimmte Formen und Motive entnimmt, wie dies Künstler praktisch zu allen Zeiten getan haben, sondern dass man sie gleichzeitig als etwas Problematisches erlebt, als ein Gegenüber oder Außen, das das eigene Leben in der einen oder anderen Weise beeinflusst.

Hinzu kommt aber noch etwas anderes, für das es weder in der älteren Kunstgeschichte noch in der Welt der Wissenschaften eine Entsprechung gibt. Die Tatsache nämlich, dass man sich dieses erweiterte Referenzfeld regelrecht aneignet, dass man seine Motive und Themen in die eigene Vorstellungswelt übersetzt. Das heißt: Zu der kulturellen kommt in diesem Fall noch eine subjektive Kehre, die selbst das Allgemeinste in etwas Individuelles, Persönliches verwandelt. Ja, die aus dem solchermaßen Angeeigneten eine regelrechte Parallelwelt macht, ein persönliches Universum aus Themen, Symbolen und Bedeutungen.[3] Was dabei an Anverwandlung stattfindet, lässt sich mit „Auseinandersetzung“ deshalb auch nicht mehr angemessen beschreiben und hat erst recht nichts mit einer bloßen Darstellung oder Abbildung der kulturellen Wirklichkeit zu tun. Eher schon könnte man von einer persönlichen Kartografie sprechen, mit der das kulturelle Feld

gleichsam neu geordnet und vermessen wird.

Eine Geschichte dieses Paradigmas hätte deshalb auch nicht mit der Renaissance oder irgendeinem anderen Klassizismus zu beginnen, genauso, wie sie nicht alle Formen der gesellschafts- oder kulturkritischen Kunst berücksichtigen müsste. Vielmehr setzt die besondere Art von Aneignung, um die es hier geht, eine besondere Distanz zur eigenen Kultur voraus, die wohl eher ein Kennzeichen der Moderne, wenn nicht gar der Spätmoderne ist. Zu den Gründerfiguren des Paradigmas wären deshalb auch weniger Daumier oder Grosz zu zählen als Marcel Duchamp, der seine Kritik an den Verdinglichungsmechanismen der bürgerlichen Kultur ja aus einer betont indifferenten, ironischen Haltung formuliert. Ähnlich wichtig ist aber auch die Situationistische Internationale, die mit ihrer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft ja auch die Position des Künstlers problematisiert. Zwar handelt es sich dabei nicht um eine künstlerische Bewegung im engeren Sinne, doch mit den Konzepten der Entwendung (*detournement*) und des Umherschweifens (*dérive*) hat sie Verfahren entwickelt, die gerade im Kontext der entstehenden Mediengesellschaft von zentraler Bedeutung sind. Berücksichtigt werden müssten darüber hinaus aber auch bestimmte Positionen der sechziger und siebziger Jahre, Künstler wie Paul Thek oder Robert Smithson, in deren Arbeit das erwähnte synthetische Moment bereits eine entscheidende Rolle spielt. Vor allem Smithson mit seiner Neigung, Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Popkultur zu verbinden, ist ein gutes Beispiel für diese neue Art des künstlerischen Arbeitens, die sich weder an den Grenzen einer Gattung noch an den Belangen eines bestimmten Mediums orientiert, sondern einzig am eigenen, subjektiven Gefühl von Relevanz und Zusammengehörigkeit. Er, dessen Kunst viel zu lange nur unter dem Label der „Land Art“ geführt wurde, lässt durch seine verschiedenen Aktivitäten erkennen - wozu insbesondere auch das Schreiben von Texten gehört[4] - dass sich hier etwas formiert, das dem Künstler gänzlich neue Funktionen und Handlungsmöglichkeiten eröffnet. Eine neue Künstlerrolle geradezu, die nicht mehr viel mit dem alten Bild des Atelierkünstlers zu tun hat, sondern ihn zum aktiven Mitspieler im gesellschaftlichen Geschehen werden lässt. Genauso wie die Aufgabe der Kunst hier nicht mehr darin besteht, eine besondere Art von Gegenständen herzustellen, sondern einen Beitrag zum Selbstverständnis der eigenen Gesellschaft zu leisten.

Mit der Entstehung der „Appropriation Art“ und Kontext-Kunst in den achtziger Jahren tritt die Rolle der Kultur als Referenzfeld künstlerischen Handelns sogar noch deutlicher hervor; gleichzeitig verengt sich das methodische Repertoire hier aber wieder auf wenige Formen der Aneignung, wie Wiederholung, Kopie und Re-Kontextualisierung. Das heißt: Was nun kaum noch eine Rolle spielt, sind die kreativen Mischungen aus dem Eigenen und dem Fremden, die methodischen Basteleien, die die Arbeiten eines Thek oder Smithson so faszinierend gemacht hatten. Analoges ließe sich auch von den künstlerischen Strategien der neunziger Jahre sagen, die sich auf bereits bestehende Rollenbilder beziehen, um durch entsprechende „Parallel-Aktionen“ auf die typischen Formen der kulturellen Wertbildung hinzuweisen. Gemeint sind jene Künstler, die bei ihrer Arbeit konkrete Berufsfelder besetzen - das des Archäologen oder Biologen etwa, des Designers, Sozialarbeiters oder, was beinahe schon ein eigenes Genre darstellt, des Ethnologen, der mit künstlerischen Mitteln eine fremde Zivilisation erforscht. Auch sie eignen sich bestimmte kulturelle Muster an, setzen dabei aber fast ausschließlich auf die erhellende Wirkung des Mimikry-Prinzips, das heißt, auf eine mehr oder weniger subtile Verschiebung, die dem Publikum zeigen soll, wie in unserer Kultur Bedeutungen und Werte produziert werden.

Wer die Kunst der letzten Jahrzehnte aufmerksam verfolgt hat, weiß jedoch, dass es neben den „Rollenspielerkünstlern“[5] auch solche gibt, die sich dem Referenzfeld Kultur auf eine andere, weniger standardisierte Weise nähern. Darunter so bekannte Persönlichkeiten wie Rosemarie Trockel, Rodney Graham oder Gabriel Orozco, deren methodisches Repertoire deutlich größer ist als das der Gelegenheits-Ethnografen und Teilzeit-Biologen. Das heißt: die sich bei ihrer Aneignung des kulturellen Feldes weder auf wissenschaftliche Verfahren noch auf andere Handlungsmuster verlassen, sondern deren Arbeit nicht zuletzt auch darin besteht, sich eine produktive Matrix zu erschaffen, mit der sich die passenden Fragen an die Kultur der Gegenwart stellen lassen. Ihr persönliches Paradigma, wie man fast sagen könnte, wenn es nicht ein

Widerspruch in sich wäre. Tatsache ist jedenfalls, dass es sich um ganz persönliche Versionen des Aneignungs-Paradigmas handelt, bei der sich jeder Künstler seine eigenen Themen und Problemfelder auswählt, die er mit den von ihm selbst entwickelten Verfahren zu bearbeiten versucht. Typisch ist ferner, dass die Bindung an ein bestimmtes Medium, wie sie lange Zeit selbstverständlich war und für viele Künstler auch noch ist, hier so gut wie keine Rolle mehr spielt. Medien und Verfahren besitzen für die genannten Künstler eine vergleichsweise untergeordnete, dienende Funktion; sie fungieren eher als Werkzeuge, die je nach Zweck und Bedarf eingesetzt und miteinander kombiniert werden. Ausgenommen davon sind natürlich Fälle, wo sie selbst zum Thema werden, das heißt, wo sie als kulturelle Techniken und Dispositive einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Was dagegen einen weitaus höheren Stellenwert besitzt, ist die Ausstellung, die hier fast immer zu einer mehr oder weniger aufwendigen Inszenierung gerät, in der die Produktion der Werke nicht selten sogar erst zum Abschluss kommt.

Man kann jedoch ausschließen, dass es dabei lediglich um die Bedingungen des künstlerischen Arbeitens, um ein Mehr an Freiheit, Ausdrucksfähigkeit oder dergleichen geht. Wahrscheinlich ist vielmehr, dass der flexible Umgang mit den Medien und Methoden etwas mit dem Gegenstand der Recherche zu tun hat, mit seinen Dimensionen und seiner Beschaffenheit, die es nahelegen, bei der Wahl der Mittel möglichst offen und beweglich zu bleiben. Schließlich bezieht sich der Künstler damit nicht mehr nur auf einzelne Handlungsfelder, wie die Geschichte, die Medien oder die Kunstwelt, sondern auf die Kultur als solche. So dass selbst der privilegierte Referent des Künstler-Ethnografen, der viel beschworene „Andere“ nur noch ein mögliches Thema unter vielen ist. Oder vielleicht sollte man besser sagen: dass die Kultur die Stelle dieses Anderen übernommen hat, dass sie zu einer „fragwürdigen“ Angelegenheit geworden ist, die man sich erst wieder begreiflich machen muss, bevor man anfängt, Gegenentwürfe zu entwickeln oder in anderer Weise darauf zu reagieren. Denn, wenn es etwas gibt, was diese Formen der Aneignung von ihren Vorläufern unterscheidet, dann ist es die Haltung, aus der sie betrieben wird: Während die Protagonisten der sechziger und siebziger Jahre noch glaubten, mit Hilfe der Kunst neue, zukunftsweisende Lebensmodelle entwickeln zu können, ist den Künstlern unserer Tage dieser Optimismus weitgehend abhanden gekommen. Utopien und Glücksmodelle aus den Reihen der Kunst sind selten geworden; und das Wenige, was sich in diesem Sinne verstehen ließe, ist entweder ironisch gebrochen oder fällt derart bescheiden aus, dass es eher vom Verlust des Utopischen zeugt als vom Glauben an dessen Machbarkeit.

Doch wie könnte es auch anders sein: Künstler, die ihr Augenmerk auf die zeitgenössische Kultur richten, wissen schließlich am besten, dass ihre Möglichkeiten, Einfluss auf deren Entwicklung zu nehmen, vergleichsweise gering sind, ja, dass sich Kämpfe, wie der um das Ich, die Zeit oder das Bild gar nicht gewinnen lassen. Nicht nur, weil es hier Instanzen gibt, die über weitaus wirkungsvollere Mittel verfügen, sondern weil sich diese Kultur mittlerweile als ein ausgesprochen komplexes Gefüge präsentiert, das in seiner Gesamtheit gar nicht mehr zu überschauen, geschweige denn durch künstlerische Aktionen und Deutungen zu beeinflussen ist. Ein unübersichtliches Terrain, dessen Umfang sich ständig vergrößert und dessen Binnenstrukturen sich fortlaufend verschieben, wobei gerade die topographischen Details, die Objekte, Strukturen und Ereignisse einer ständigen Umbildung unterworfen sind. Zwar ist diese Erfahrung keineswegs neu, sondern gehört zu den Konstanten des Prozesses, den wir als „Moderne“ oder „Modernisierung“ bezeichnen, doch hat sie im Zuge der Globalisierung zweifellos an Dringlichkeit gewonnen. Deren besondere Wirkung auf unser Bewusstsein besteht ja nicht zuletzt auch darin, dass sie uns mit immer neuen Inhalten konfrontiert, deren Bedeutung wir im Augenblick noch gar nicht einschätzen können. Was zu unserer Kultur gehört, von welchen Gesetzen sie abhängig ist und wohin sie sich entwickelt, ist damit noch ungreifbarer, noch ungewisser geworden. Deshalb ist „Aneignung von Kultur“ heute fast schon gleichbedeutend mit Wiederaneignung, gleicht sie der Dechiffrierung eines unleserlich gewordenen Textes, dessen Grammatik erst noch gefunden werden muss.

Naturgemäß gehen Künstler mit dieser Situation anders um als die übrigen Betroffenen, und das heißt auch, anders als Wissenschaftler und Philosophen. Die Fragen, die sie an die zeitgenössische Kultur richten, haben

nichts mit der traditionellen Suche nach Sinn oder nach allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zu tun, auch wenn sie manchmal so aussehen. Eher schon zielen sie darauf ab, das allzu Selbstverständliche infrage zu stellen oder die allzu glatt funktionierenden Verkettungen zu lockern, um sich selbst und dem Publikum einen neuartigen Blick auf die Wirklichkeit zu ermöglichen. Das heißt: Es handelt sich eher um weitere Differenzierungen als um Vereinfachungen, eher um Pataphysik als um Physik. Manchmal ist es aber auch so, dass der betreffende Künstler noch gar nicht genau weiß, wo hier das Wichtige und das Unwichtige ist. In diesem Fall fungiert die Kunst noch in einem anderen, metaphorischen Sinne als „Medium“: Sie ist gewissermaßen das Milieu oder das Lebenselement, in dem er sich die Kultur aneignet und seine Beziehung zur Realität artikuliert. Wollte man die Metaphernbildung noch ein Stück weiter treiben, könnte man auch sagen: das Navigationsinstrument, das ihn dazu befähigt, sich in einer immer komplexer werdenden Welt zurechtzufinden.

Wer die Arbeiten dieser Künstler als Ganzes betrachtet, als Oeuvre, das zwar noch nicht abgeschlossen ist, aber schon einen hohen Grad an Differenzierung erreicht hat, wird deshalb mehr sehen als die üblichen Entwicklungsphasen und Werkgruppen. Er wird gewissermaßen Zeuge einer Recherche, einer fortgesetzten Erkundung, die die Künstler durch verschiedene kulturelle Felder führt und sie darin ganz persönliche, unverwechselbare Wegstrecken zurücklegen lässt. Dabei wird er beobachten, dass sie einzelne Regionen häufiger aufsuchen als andere, sprich, dass ihre Arbeit um bestimmte Sachverhalte kreist, die eine besondere Bedeutung für sie besitzen - sei es, weil es sich um besonders aktuelle Themen handelt oder sei es, weil sie etwas mit der eigenen Biografie zu tun haben. Überhaupt wird er sehen, dass ihre Art, sich diese Themen anzueignen, im Zuge der Recherchen immer persönlicher und unverwechselbarer wird; nicht zuletzt, weil sich ihr methodisches Repertoire dabei zunehmend ausdifferenziert. Trotzdem wird sich dabei auch ein bestimmtes Bild der Kultur abzeichnen, eines, das zwar subjektiv gefiltert ist, das durch die Dauer und Intensität der Aneignung aber auch schon eine gewisse Art von Objektivität erlangt hat.

Etwas Analoges ließe sich im Prinzip auch von den eingangs erwähnten Künstlern sagen, wenngleich das Spektrum der Aneignungen hier natürlich um einiges begrenzter ist. Doch legen auch sie mit ihren Aktionen und Projekten schon ganz unverwechselbare Wegstrecken durch die zeitgenössische Kultur zurück, wobei ihre Bewegungen oftmals sogar noch raumgreifender sind als die ihrer Vorläufer. Manchmal sieht es zwar so aus, als ob das Spektakuläre, Publikumswirksame hier im Vordergrund stünde und die Künstler sich mit ihrer Arbeit stärker an den Werten und Konventionen der zeitgenössischen Medienwelt orientierten. Letztlich dürfte es sich dabei aber nur um eine zeittypische Horizontverschiebung handeln, die auf anders gearteten Erfahrungen beruht und die zur Folge hat, dass man heute unbefangener mit dem Spektakulären umgeht als dies früher der Fall war. Jedenfalls spricht alles dafür, dass auch diese Generation ihre besonderen Wege finden wird, um sich die Kultur auf eine gleichermaßen kreative wie kritische Weise anzueignen. Ob dabei „Positionen“ im herkömmlichen Sinne entstehen, ob sich der persönliche Fokus am Ende zu neuerlichen „Parallelwelten“ verdichtet oder sich gar neuartige Formen des Oeuvres entwickeln, die noch umfassender und vielschichtiger sind als die ihrer Vorläufer, wird die Zukunft zeigen.

Anmerkungen

[1] Auch „Cellar Door“ ist Teil eines Geflechts von Werkformen, zu dem neben den Museumspräsentationen auch noch eine gleichnamige Oper und eine Website (www.celador.com) gehören. Typisch für Gréauds Art zu arbeiten ist ferner, dass er seine spektakuläre Pariser Schau nicht einfach auf die Reise schickt, sondern sie als *work in progress* begreift, dass sich in Raum und Zeit verändert. So wurde die nachfolgende Präsentation in der Kunsthalle St. Gallen ("Cellar Door - Never Shies Away from Adopting Bootleg Versions of itself into its Family", 22.11.08 - 25.1.09), von ihm dazu benutzt, um das Medienecho auf die Pariser Schau zu verarbeiten. Imaginärer Zielpunkt des Ganzen ist nach Auskunft Gréauds die Erschaffung eines neuartigen Studios, einer „träumenden Fabrik“, die eher Ähnlichkeit mit einem Raumschiff als mit einem herkömmlichen

Künstleratelier hat. Wörtlich: „a production plant more stratospheric than Jack’s beanstalk and more distorting than Alice’s mirror, a place where cables climb the clouds and nanocircuits line the event horizon.“ (Loris Gréaud, *Cellar Door: An Opera in Almost One Act*, Zürich 2008, S. 11.).

[2] Konkrete Beispiele aus der neueren Kunstgeschichte wären das Bild, das vom Maler durch aufwendige farbliche Differenzierungen in ein Meditationsobjekt verwandelt wird (Farbfeldmalerei, Abstrakter Expressionismus) oder das „poetische Objekt“, das dem Publikum durch seine rätselhafte Erscheinung bisher unbekannte Seiten der Wirklichkeit zugänglich macht (Surrealismus, Arte Povera, Fluxus).

[3]