

WHAT IS MODERN ART?

Introductory series to the modern art 2

## **What is Modern Art?**

Group Show

**Alfred H. Barr Jr., Walter Benjamin, Arnold Bode, International Exhibition of Modern Art, Kazimir Malevich, Porter McCray, Dorothy Miller, Piet Mondrian, Museum of American Art, Museum of Modern Art, Salon de Fleurus**

*Edited by / Zusammengestellt von*

Dr. Inke Arns (Berlin/Dortmund) & Walter Benjamin (New York)

Künstlerhaus Bethanien, Berlin

29. September – 29. Oktober 2006

# What is Modern Art? (Group Show)

## Table of Content

- 5 Preface  
*Inke Arns*
- 7 Tripping into Art (Hi)Stories: Genealogy and/as Fiction. On the exhibition *What is Modern Art? (Group Show)*  
*Inke Arns*
- 13 First Steps of a Case Study: *Americans 64*  
*Juliane Debeusscher*
- 23 A Magnificent Tomb! The *Kunsthistorisches Mausoleum*  
*Branislav Dimitrijević*
- 28 My dear, this is not what it seems to be  
An interview with *Walter Benjamin*, by *Beti Žerovc*
- 35 The End of History  
*Kim Levin*
- 36 Salon de Fleurus  
*Kim Levin*
- 37 Discourse in the Indefinite Person: *The International Exhibition of Modern Art*  
*Slobodan Mijušković*
- 86 Authors' Biographies
- 88 List of Exhibited Works
- 91 Credits
- 92 Acknowledgements
- 93 Colophon

## Inhaltsverzeichnis

- 43 Vorwort  
*Inke Arns*
- 45 Im Rausch der Kunstgeschichte/n: Genealogie und/als Fiktion. Zur Ausstellung *What is Modern Art? (Group Show)*  
*Inke Arns*
- 51 Erste Anhaltspunkte für eine Fallstudie: *Americans 64*  
*Juliane Debeusscher*
- 63 Ein prächtiges Grab! Das *Kunsthistorische Mausoleum*  
*Branislav Dimitrijević*
- 69 Meine Liebe, das ist nicht das, was es zu sein scheint  
Ein Interview mit *Walter Benjamin*, von *Beti Žerovc*
- 77 Das Ende der Geschichte  
*Kim Levin*
- 79 Salon de Fleurus  
*Kim Levin*
- 80 Diskurs in der unbestimmten Person: *The International Exhibition of Modern Art*  
*Slobodan Mijušković*
- 87 Biografien der Autorinnen und Autoren
- 88 Liste der ausgestellten Arbeiten
- 91 Abbildungsnachweise
- 92 Danksagungen
- 93 Impressum

# Im Rausch der Kunstgeschichte/n: Genealogie und/als Fiktion

Zur Ausstellung „What is Modern Art? (Group Show)“

Inke Arns

“When systems collapse, freak events such as these rise up through the cracks.”  
(Kim Levin, *Village Voice*, January 19, 1993)

Die auf das Jahr 2013 datierte und 2003 im Pavillon von Serbien und Montenegro während der 50. Biennale von Venedig präsentierte *International Exhibition of Modern Art* ist ein anonymes Projekt, das die allgemein akzeptierte Meta-Erzählung der Geschichte der modernen Kunst (bzw. des Modernismus) hinterfragt. Es handelt sich hierbei um eine eigenwillige Kopie bzw. Wiederholung der *Armory Show*, die ursprünglich 1913 im 69<sup>th</sup> Infantry Regiment Armory in New York statt fand und dort zum ersten Mal moderne (damals v.a. europäische) Kunst in den Vereinigten Staaten vorstellte. Im Gegensatz zur *Armory Show* von 1913 ist die *International Exhibition of Modern Art* jedoch, so formuliert es die nicht namentlich gekennzeichnete Einleitung im Katalog trocken, “kein Abenteuer. Sie ist zumindest keine Entdeckungsreise in das Unbekannte. Falls es sich hier um eine Entdeckungsreise handelt, so ist es eine Entdeckungsreise in das Bekannte, und es geht darum, Bekanntes in Unbekanntes zu verwandeln. Diese Ausstellung ist weder schockierend noch sensationell. Sie ist repetitiv, unkreativ und langweilig. Es geht um die Vergangenheit, nicht um die Zukunft.”<sup>1</sup> In der jüngsten Geschichte zeitgenössischer Kunst lässt sich zwischen New York und Belgrad eine erstaunliche Häufung solch “repetitiver,” “unkreativer” und “langweiliger” Ausstellungen feststellen. Die Ausstellung *What is Modern Art? (Group Show)* versammelt eine Reihe künstlerischer Projekte, die zur Entstehung einer spezifischen, auf Anonymität und Kopien beruhenden künstlerischen Praxis beigetragen haben. Diese Projekte<sup>2</sup> setzen sich mit

1 Einleitung zum Kat. Association of American Painters and Sculptors, *International Exhibition of Modern Art*, New York 2013, hg. v. Museum of Contemporary Art, Belgrad 2013, o.S.

2 Ist bis zur Mitte der 1980er Jahre der bildende Künstler Goran Djordjević – ein studierter Nuklearphysiker – als Autor dieser Projekte auszumachen (so z.B. *Short History of Art*, 1979/81; *Harbringers of Apocalypse*, 1981), so verschwindet sein Name ab 1985 aus dem jugoslawischen Kunstkontext. Eda Čufer fasst die über Djordjević kursierenden Gerüchte folgendermaßen zusammen: “Es ist bekannt, dass er [Djordjević] nach dem Zerfall Jugoslawiens zu Beginn der 1990er Jahre das Land verließ, zu einer Zeit, als Serbien gegen andere

Autoren, Künstlern, Ausstellungen und Institutionen auseinander, die zentral für die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts sind und re- bzw. dekonstruieren die in ihnen enthaltenen spezifischen kunsthistorischen Ereignisse und Narrative mit Hilfe von Kopien. Einige dieser Projekte, deren Wurzeln in der (südost-)europäischen Kunstszene der 1970er/1980er Jahre liegen, wurden zu einem zentralen Inspirationsmoment für eine jüngere Generation von KünstlerInnen in Jugoslawien (z.B. Laibach, IRWIN) und darüber hinaus.<sup>3</sup> *What is Modern Art? (Group Show)* ist international die erste Ausstellung, die diese Projekte in einer umfassenden Gruppenausstellung im Künstlerhaus Bethanien, in der Galerie 35 und im Museum of American Art in Berlin zusammenbringt. Bleiben wir jedoch zunächst noch bei der *International Exhibition of Modern Art*. Die Ausstellung umfasst mehr als 40 Meisterwerke der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Vertreten sind Künstler wie Carl André (hier datiert auf 1913), Wassily Kandinsky (1976), Joseph Kosuth (1905), Kazimir Malevič (1985), Henri Matisse (1990), Piet Mondrian (1983), Edvard Munch (2002), Ad Reinhardt (1921) und Frank Stella (1932) – also auch Künstler, die 1913 noch nicht geboren waren. Bei den in der Ausstellung gezeigten Kunstwerken handelt es sich ganz offensichtlich um Kopien, nicht um Fälschungen, denn diese Kopien wollen ihren Status

---

Teilen des Landes Krieg zu führen begann. Danach zirkulierten Gerüchte über sein Wiederauftauchen in den Vereinigten Staaten, wo er in den letzten zehn Jahren als Doorman des Salon de Fleurus, New York, gearbeitet haben soll, einer Rekonstruktion von Gertrude Steins Pariser Salon vom Beginn des 20. Jahrhunderts, der ihre Sammlung moderner Kunst umfasst. Man hörte auch, dass Goran Djordjević zu verschiedenen Gelegenheiten Vorträge über die Geschichte der modernen Kunst in den USA und Europa hielt und sich dabei als ehemaliger Künstler und jetziger Gebrauchtwarenhändler vorstellte. Jedoch wird Djordjević im ehemaligen Jugoslawien und in internationalen Kunstkreisen mit einer Reihe höchst enigmatischer Projekte vom Ende der 1970er Jahre / Anfang der 1980er Jahre in Verbindung gebracht, die eine sehr speziellen Form von Appropriation Art und ihre Philosophie einführten und einen starken Einfluss auf die nachfolgenden Generationen von Künstlern hatten. Sein Versuch von 1979, einen Internationalen Künstlerstreik zu initiieren, nimmt auch heute noch einen besonderen Platz in der Geschichte des Neoistischen Kunststreiks ein.” (Eda Čufer, in: *In Search of Balkania*, hg. v. Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel, Graz 2002, S. 42 (meine Übersetzung)).

3 Vgl. dazu Inke Arns (Hg.): *Irwin: Retroprincip 1983–2003*, Revolver: Frankfurt am Main 2003.

als Kopien auch gar nicht verbergen: Sie sind falsch datiert und bewusst dilettantisch in der Ausführung. Der anonyme Schöpfer hat in keinem Fall versucht, die Materialität der Originale zu reproduzieren – eher hat er versucht, ihr entgegenzuarbeiten. So sind die Kopien von Joseph Kosuths *Definitions* nicht als Fotoarbeiten, sondern in Öl ausgeführt (datiert auf 1905), und Duchamps *Pissoir* (1971) figuriert in der Ausstellung als handgestaltete weiße Gipskulptur – und nicht als keramisches Ready-Made. Während eine Fälschung ihren Ursprung zu verdecken versucht, legt eine Kopie diesen offen – und kann dadurch das System befragen, auf das sie sich bezieht. Im Ausstellungskatalog bezeichnet daher ein gewisser Walter Benjamin Kopien als Werkzeuge zum Kurzschließen der Kunstgeschichte mit ihren eigenen Mitteln.<sup>4</sup>

Die *International Exhibition of Modern Art*, die 1986 zum ersten Mal in Belgrad und in Ljubljana gezeigt wurde, untersucht das Verhältnis zwischen Original und Kopie, Historisierung und Chronologie, zwischen Autorisierung und Anonymität, Zentrum und Peripherie und Malerei und konzeptueller Kunst. Von der amerikanischen *Appropriation Art* unterscheidet sich dieses Projekt durch seine radikale Anonymität bzw. seine bewusste Autorlosigkeit. Während Sherrie Levine oder Elaine Sturtevant zwar Kopien von Kunstwerken anfertigten, signierten sie diese stets mit ihrem eigenen Namen. Im Gegensatz dazu erlaubt die *International Exhibition of Modern Art* keinen solchen Rückschluss mehr. Dies verbindet die *International Exhibition of Modern Art* mit anderen anonymen und ebenso obskuren Projekten wie der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10* eines gewissen Kazimir Malevič, die im März 1986 in Ljubljana gezeigt wurde, dem Salon de Fleurus in New York (seit 1993), dem Kunsthistorischen Mausoleum in Belgrad (seit 2002) und Alfred Barrs *Museum of Modern Art, New York, 1936*, das 2004 parallel zur MoMA-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in der Galerie 35 in Berlin-Friedrichshain gezeigt wurde.

<sup>4</sup> Vgl. Walter Benjamin, *On Copies* (New York, 2002), in: Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović (Hg.): *International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York*, Belgrad 2003, S. 73–74. Vgl. auch Band 1 der vorliegenden Publikation.

## Replikanten mit/ohne Vergangenheit – Die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* (1986)

Bevor wir jedoch zu der aktuellsten Materialisierung dieser Projektserie kommen, dem 2004 eröffneten Museum of American Art in Berlin-Friedrichshain (das sich aus Alfred Barrs eben erwähntem *Museum of Modern Art, New York, 1936*, entwickelte), kehren wir noch einmal zu den Ursprüngen all dieser Projekte zurück. So konnte man im Jahr 1986 in Ljubljana bemerkenswerte Vorträge hören und erstaunliche Ausstellungen besuchen. Zu sehen war im März 1986 die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* von Kazimir Malevič und im Herbst die *International Exhibition of Modern Art – the Armory Show* – beides Ausstellungen, die kurz vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs an ganz anderen Orten der Welt stattgefunden hatten. Außerdem hielt im Juni 1986 ein gewisser *Walter Benjamin* (1892–1940) im Cankarjev dom in Ljubljana einen Vortrag mit dem Titel *Mondrian '63–'96*. Die ausgestellten Werke von Piet Mondrian (1872–1944) waren mit den fiktiven Jahreszahlen '63, '79, '83, '92 und '96 versehen. Walter Benjamin bemerkte in seinem Vortrag zu den ausgestellten Bildern:

“Selbst wenn wir auch nur für einen Moment glaubten, dass wie durch ein Wunder Mondrians originale Werke für diese Gelegenheit gesichert worden wären, würden uns schnell die Daten auf den Gemälden selbst verwirren. [...] Die einzig wahren Fakten sind die Bilder, die wir sehen. Solch einfache Bilder und solch komplexe Fragen. Wir wissen nicht, wer der Autor dieser Gemälde ist, noch kennen wir ihre Herkunft oder ihre Bedeutung. Und ebenso finden wir weder in den Koordinaten der Zeit, noch der Koordinaten der Identität noch der der Bedeutung Unterstützung.”<sup>5</sup>

Ein knappes halbes Jahr früher war – im Winter 1985/86 in einer Privatwohnung in Belgrad und im Frühjahr 1986 in der Galerija Škuc in Ljubljana – die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* von Kazimir Malevič rekonstruiert worden, die 1915/1916 in St. Petersburg stattgefunden hatte. Die erste Wiederholung der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10*

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Mondrian '63–'96*, zit. n.: Aleš Erjavec u. Marina Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana. The Eighties in Slovene Art and Culture*, Ljubljana 1991, S. 131. Vgl. auch Marina Gržinič, *Anti-Thesis: The Copy and the Original*, in: Dies.: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-socialism & The Retro-Avantgarde*, Wien 2000, S. 69–101; sowie Marina Gržinič, W. Benjamin, Kazimir Malevich, Mondrian and other Contemporary Spectral Figures and Icons – Thesis, in: Dies. (Hg.), *Zadnja futuristična predstava/The last futurist show*, Ljubljana 2001, S. 20–26.

fand vom 17. Dezember 1985 bis 19. Januar 1986 in einer kleinen Wohnung in Belgrad statt, auf den Tag genau 70 Jahre nach der Ausstellung in St. Petersburg. Die Belgrader Installation bestand einerseits aus einer exakten Nachbildung der St. Petersburger Ausstellung. Die Rekonstruktion der berühmten Ecke mit dem *Schwarzen Quadrat* erfolgte auf der Basis des einzigen existierenden Fotos dieser Ausstellung, das heute in fast jeder seriösen Publikation zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu finden ist. In der Belgrader Ausstellung fehlten jedoch die Angaben zu Titel und Entstehungsjahr der einzelnen Arbeiten sowie der auf dem Foto abgebildete Stuhl. Neben dieser Rekonstruktion waren außerdem die "neuesten, neo-suprematistischen Arbeiten" von Kazimir Malevič zu sehen: suprematistische Bilder auf antiken Reliefs und Skulpturen sowie gestickte Suprematismen in kitschigen Goldrahmen. Im September 1986 publizierte die Zeitschrift *Art in America*<sup>6</sup> einen Brief, signiert von einem gewissen "Kazimir Malevich, Belgrade, Yugoslavia":

"Liebe Freunde!

Ich war mehr als überrascht, als ich in dem Artikel "Diaorama" (*Art in America*, März 1986) las, dass der Künstler David Diao meine Arbeit kopiert und dabei das berühmte Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung* verwendet hat; diese Ausstellung hat doch vom 17. Dezember 1915 – 19. Januar 1916 in Petrograd stattgefunden! Ich war zwar zunächst ein bisschen verwirrt, fand dann aber an der Idee und an den Bildern Gefallen. Ich hoffe auch, dass ich sie eines Tages in natura sehen kann. Überrascht hat mich außerdem, dass einige andere Künstler aus Eurer schönen Stadt New York meine Arbeit verwendet haben. Ich frage mich immer wieder: Warum? Warum gerade jetzt, nach so vielen Jahren? Der schneereiche, kalte Winter des Jahres 1915 in Petrograd ist mir noch so gut in Erinnerung, als ob es gestern gewesen wäre. Alles war in Bewegung, es war eine Zeit der Hoffnung, der Begeisterung, voll Optimismus und Zukunftsgläubigkeit – und es war Revolution. Das konnte man selbst in der kalten, russischen Luft riechen. Die Jahrhundertwende ... das neue Zeitalter ... das große und kalte Gebäude am Marsovo pole Nr.7 ... Die *Letzte Futuristische Ausstellung 0,10* ... keine Heizung ... Puni lief herum und suchte ständig nach Nägeln ... Kljun, nervös wie ein Bräutigam vor der Hochzeit ... Ich muss zugeben, dass ich für meine "Installation," wie man heute

sagen würde, keinerlei vorgefassten Plan hatte. Sie war das Ergebnis eines Zufalls. Ich wusste nur, dass das *Schwarze Quadrat* in der oberen Ecke hängen sollte. Alles andere war irrelevant. Als ich meine suprematistischen Bilder da- und dorthin hängte, dachte ich nicht im Traum daran, dass das Foto dieser Installation einst berühmt und in zahllosen Büchern und Artikeln veröffentlicht werden würde. Und heute "zitiert" es gar ein Kollege in seinem Werk! Ich erinnere mich nicht mehr, wer das Bild überhaupt aufgenommen hat; es ist ja auch nur ein Schwarzweiß-Foto. Keinerlei Farbe! Ich habe langsam den Eindruck, dass das Foto wichtiger ist als meine suprematistischen Bilder! Das war der Hauptgrund, warum ich jahrelang daran gedacht habe, dieselbe Ausstellung noch einmal zu machen.

Da es, wie jeder weiß, unmöglich war, das in Petrograd zu machen, beschloss ich, die *Letzte Futuristische Ausstellung* genau 70 Jahre später, vom 17. Dezember 1985 – 19. Januar 1986 in einer kleinen Wohnung in der schönen Stadt Belgrad zu wiederholen. Ein Teil der Ausstellung war eine exakte Nachbildung der Petrograder Installation, allerdings ohne Titelangaben, Zahlen, oder Stuhl. Der andere Teil der Ausstellung zeigte meine neuesten, neo-suprematistischen Arbeiten. Suprematistische Ikonen auf antiken Reliefs und Skulpturen. Suprematistische Ikonen als gestickte Bilder. Auf dem Bild könnt Ihr das besser sehen.

Ich weiß, dass dieser Brief für die meisten von Euch eine große Überraschung ist, weil allgemein angenommen wird, ich sei 1935 gestorben! Ich weiß ... Suetins Sarg ... der lange Leichenzug durch die Straßen von Leningrad ... das *Schwarze Quadrat* auf dem Grab ... Ja, viele meinen, ich wäre tot. Aber stimmt das?

Kazimir Malevič  
Belgrad, Jugoslawien"<sup>8</sup>

Diese vollkommene Identifikation mit den wiederholten Arbeiten bzw. mit dem Künstler, dessen Werk wiederholt wird, unterscheidet diese Projekte von der Appropriation Art, zu der unter anderem der erwähnte David Diao, aber auch Sherrie Levine und Elaine Sturtevant gezählt werden.<sup>9</sup> Während diese Aneignungskünstler Werke bekannter Vorbilder reproduzieren und diese mit ihrem eigenen Namen signieren, diese also appropriieren (z.B. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, Schwarzweiß-Fotografie,

6 Kazimir Malevich, A Letter from Kazimir Malevich, in: *Art in America*, September (1986), S. 9.

7 Zur Bedeutung von Malevič (aus Belgrad) für die gesamte Neue Slowenische Kunst vgl. Inke Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002, S. 44–48. Vgl. zu einzelnen Arbeiten auch Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst: Kunst der 90er Jahre*, Köln 1994, S. 409–420.

8 Übersetzung aus dem Englischen von Inke Arns. Die englische (Original-)Fassung ist publiziert in: *Retroavangarda. Mladen Stilinović, Kazimir Malevič, IRWIN*, Kat. Ljubljana 1994, S. 15f.

9 Vgl. zur *Appropriation art* u.a. Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in: *October*, Nr. 12/13, 1980, Teil 1 S. 67–86 (Nr. 12) und Teil 2 S. 59–80 (Nr. 13); Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles 1992; Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.

25 x 20,3 cm, 1981), aber letztendlich doch nach den Regeln des Kunstmarktes funktionieren, gegen den sie sich ursprünglich gerichtet hatten, verschwindet der Künstler bzw. Autor in den hier beschriebenen Projekten vollkommen, bzw. geht in der angenommenen Identität auf. Ähnlich einer literarischen Mystifikation<sup>10</sup> fingiert der anonyme Autor hier doppelt, denn er erfindet "nicht nur einen Text, sondern auch dessen Schöpfer."<sup>11</sup> Das unterscheidet die Mystifikation auch von der Fälschung oder dem Pseudonym: "Nicht nur das Objekt, der Text, wird mystifiziert, sondern auch das Subjekt, der falsche Autor dieses Textes [...]. Zwar ist dieses Subjekt immer ein fremdes, doch hängt es auch als eigenes Anderes mit dem mystifizierenden Ich zusammen, ist seine begehrte oder verworfene, idealisierte oder verlachte Schattenseite."<sup>12</sup> Literarische Mystifikationen sind in erster Linie Imitationen, wobei jedoch unklar bleibt, was sie nachahmen – "Modelle aus der Wirklichkeit oder Phantasmen eines geliebten oder gehassten alter ego [...] Mystifikationen stellen ihre Theatralität, die Spannung zwischen Natur (Körper, Autor) und Kunst (Wort, Text), zwischen Sein und Bedeuten und damit auch ihre Zeichenhaftigkeit zur Schau, oder aber sie maskieren ihre Fingiertheit als echt."<sup>13</sup> Im Falle unseres anonymen Autors ist jedoch, auch wenn Simulation und Dissimulation in der Mystifikation eng miteinander verschränkt sind, der Akt der *dissimulatio* als Ausstreichung des eigenen Ich von größerer Bedeutung. Dies wird vor allem in dem 1986 gehaltenen Vortrag von *Walter Benjamin* zu *Mondrian* deutlich, in dem er sich deutlich von der Praxis der Aneignungskunst distanziert, da ihm diese als nicht konsequent genug erscheint:

"In den letzten Jahren ist es modern geworden, Kopien herzustellen, vor allem Kopien von Kunstwerken. In unserem Jahrhundert wurden möglicherweise zum ersten Mal einigen Künstlern aufgrund ihrer Kopien Aufmerksamkeit und Respekt von Kunstkritikern, Händlern und Sammlern zuteil. Es ist klar, dass eine der wichtigsten Konsequenzen der Aneignungskunst ein höchster Ausdruck der Selbstverleugnung sein sollte, weil durch die Wiederholung von in der Kunstgeschichte bekannten

10 Vgl. zur Theorie der literarischen Mystifikation Susi Frank, Renate Lachmann, Sylvia Sasse, Schamma Schahadat, Caroline Schramm, Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen 2001, S. 7–21.

11 Ebd., S. 8.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 9.

Bildern die Persönlichkeit des Künstlers transparent und beinahe unsichtbar wird. Ja, beinahe unsichtbar. Wegen einer Kleinigkeit aber, der Identität des Autors, die sehr sichtbar bleibt, gelang es der Aneignungskunst nicht, absolute Transparenz zu erreichen. [...] Ich glaube nicht, dass diese Künstler all die Konsequenzen des Kopierens und der Kopie voll verstanden haben. Es war ihnen offenbar nicht bewusst, welch tiefgreifende Fragen betreffend unser Verständnis des Kunstwerkes (seine Bedeutung), unsere Auffassung von Kunstgeschichte (das Konzept der linearen Zeit), unser Wertesystem (Kunstmarkt) durch so ein einfaches Verfahren wie das Kopieren aufgeworfen wurden."<sup>14</sup>

Wiederholungen sind unheimlich,<sup>15</sup> Kopien in diesem Sinne bedrohlich: Sie bedrohen, wie *Benjamin* schreibt, auf fundamentale Art und Weise die Bedeutung des Kunstwerkes, die wir ihm zuschreiben, sie bedrohen unsere vom Konzept der linearen Zeit bestimmte Auffassung von Kunstgeschichte und das darauf basierende Wertesystem des Kunstmarkts. Marina Gržinić vergleicht daher zu Recht *Malevičs* oder *Mondrians* Bilder bzw. Kopien mit den Replikanten aus Ridley Scotts Film *Blade Runner* (1982),<sup>16</sup> die ihrerseits eine auffällige Ähnlichkeit zu Jean Baudrillards Konzept des Simulacrums erkennen lassen.<sup>17</sup> Eigentlich negiert das Simulacrum sowohl die Kopie als auch das Original:<sup>18</sup> Während Kopien ein vorgängiges Original imitieren, handelt es sich bei einem Simulacrum um eine 'Kopie ohne Original,' eine Darstellung, die sich auf ein reales Vorbild zu beziehen scheint, diese Referenz aber nur noch simuliert. Nach Giuliana Bruno sind die Replikanten in *Blade Runner* "vollkommener Betrug," sie erscheinen, so Gržinić, "menschlich, sie sprechen wie Menschen und sie haben Gefühle, aber keine Geschichte."<sup>19</sup> Ähnlich wie Replikanten oder Klone verursachen auch *Malevičs/* *Mondrians* Kopien durch ihre Geschichtslosigkeit und ihre schizophrene Zeitlichkeit Turbulenzen im System. Diese schizophrene Zeitlichkeit verhindert einen Eintritt in die soziale Ordnung, die sie grundlegend bedrohen: "Replikanten," so schreibt Bruno, "müssen als Außenseiter der Sprachordnung eliminiert werden;

14 *Walter Benjamin: Mondrian '63–'96*, in: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst*, Köln 1994, S. 414f.

15 Vgl. Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 229–268.

16 Gržinić bezieht sich hier auf Giuliana Bruno, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, in: *October*, Vol. 41 (1987), S. 61–75.

17 Vgl. Jean Baudrillard, Präzession der Simulacra, in: Ders., *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 7–69.

18 Vgl. Gilles Deleuze, Plato and the Simulacrum, in: *October*, Vol. 27 (1983), S. 45–56.

19 Gržinić 2000, 86 (meine Übersetzung).

als unsere Kopien stellen sie eine Dysfunktion dar, die die Ordnung der Sprache und des Gesetzes in Frage stellt.<sup>20</sup> Um Eintritt in die Ordnung des Gesetzes zu bekommen, müssen sich Replikanten eine konsistente, lückenlose Vergangenheit zulegen: "Ihre Zukunft liegt in der Fähigkeit zur Aneignung, in der Erreichbarkeit von Vergangenheit, in ständigen Versuchen, eine durchgängige Identität in der Zeit zu kreieren."<sup>21</sup> Im Film gelingt es einzig der Replikantin Rachel, sich in die symbolische Ordnung einzugliedern. Sie versucht, sich selbst und andere davon zu überzeugen, dass sie kein Replikant mit implantierten, künstlichen Erinnerungen ist. Dabei stützt sie sich auf ein altes Familienfoto: "Look, that's me with my mother."<sup>22</sup> Auch die *Letzte Futuristische Ausstellung* 1985/86 wurde auf der Basis des einzigen überhaupt existierenden Fotos der originalen Ausstellung von 1915/16 rekonstruiert, eines einzigen Fotos, das heute zu einem Bestandteil der Kunstgeschichte geworden ist. Geschichte verwandelt Dokumente in Monumente, schrieb Michel Foucault.<sup>23</sup> Die Fotografie ist nicht nur ein Medium, das der Gesellschaft erlaubt, umfassende Dokumentationen anzulegen, mit der sie dann untrennbar verbunden ist, sondern auch ein Medium, das (fiktive) Erinnerungen und Geschichte(n) hervorbringt. Malevič aus Belgrad erinnert sich 1986: "Als ich meine suprematistischen Bilder da- und dorthin hängte, dachte ich nicht im Traum daran, dass das Foto dieser Installation einst berühmt und in zahllosen Büchern und Artikeln veröffentlicht werden würde." Malevič aus Belgrad (de-)konstruiert visuell und diskursiv eine Fotografie und "schafft mit ihr eine neue (Anti-)Geschichte."<sup>24</sup> Der historische Referent, der für uns heute außer Reichweite ist, wird hier also durch einen fotografischen Referenten ersetzt. Projekte wie die *Letzte Futuristische Ausstellung* 1985/86 wiederholen bzw. nehmen sich der Geschichte an und retten diese, indem sie ein Simulacrum von Geschichte schaffen. Fiktion und Genealogie stehen sich hier nicht unversöhnlich gegenüber, sondern werden zu innigen Komplizen.

20 Bruno 1987, 68 (meine Übersetzung).

21 Gržinić 2000, 89 (meine Übersetzung).

22 Bruno 1987, 70f.

23 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1973 [1969].

24 Gržinić 2001, 24 (meine Übersetzung).

## Museum of American Art (MoAA): The Making of Modernism

Großformatige Hauptwerke des Abstrakten Expressionismus von Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Frank Stella, De Kooning, Franz Kline und Robert Motherwell hängen seit 2004 im Museum of American Art (MoAA). Dieses hat seinen Sitz im Erdgeschoss eines Hinterhofs in der Frankfurter Allee 91 in Berlin-Friedrichshain. Der stilgerecht eingerichtete Hauptraum des MoAA widmet sich ganz der modernen amerikanischen Kunst der 1950er Jahre (Dorothy Miller: "The New American Painting," New York 1958). Über einer Couch, mehreren Sesseln und Nierentischen sowie einem Reise-Plattenspieler mit zeitgemäßer Musik hängen die Bilder der amerikanischen Heroen. Natürlich handelt es sich auch hier nicht um Originale, sondern um Kopien. Mehr noch: In einem Nebenraum des Museums findet sich gleich ein ganzes Museumsmodell. Alfred Barrs *Museum of Modern Art, New York, 1936* (2002) ist ein 2 x 2 Meter großes Modell eines fiktiven Museumsraumes, das 61 Gemälde (Acryl auf Karton, verschiedene Formate) und ein Objekt (Gips) im Maßstab 1:10 enthält.<sup>25</sup> Es stellt eine Verräumlichung des kunsthistorischen Narrativs dar, das Alfred Barr Jr., Gründungsdirektor des MoMA, 1936 für die Ausstellung "Cubism and Abstract Art" entwickelt hatte<sup>26</sup> – und welches nachfolgend zu *der* großen Erzählung der Kunstgeschichte bzw. des Modernismus geworden ist. Bei dem 2 x 2 Meter großen Objekt handelt es sich laut einer Stellungnahme des Salon de Fleurus um einen "Entwurf für das Museum of Modern Art, das anstelle von Werken der Kunst des 20. Jahrhunderts deren Kopien in Originalgröße zeigen soll. Vorgeschlagen wird, dieses Museum innerhalb des Museum of Modern Art, New York, dauerhaft auszustellen."<sup>27</sup>

Das MoAA ist laut Selbstdarstellung eine Bildungseinrichtung, die sich der Sammlung, dem Erhalt und der Vermittlung von Erinnerungen an die moderne amerikanische Kunst widmet, die in den 1950er und

25 Die Sammlung besteht 1) aus 41 Gemälden und einem Objekt im Maßstab 1:10 nach Kunstwerken des 20. Jahrhunderts, 2) aus 16 Gemälden, die Seiten aus dem Katalog *Cubism and Abstract Art* darstellen, der 1936 in Museum of Modern Art erschien sowie 3) aus 4 Gemälden, die mögliche Ansichten der Installationen der Gemälde im Museum of Modern Art zeigen.

26 Barr postulierte in diesem Schema die Entwicklung der modernen Kunst von 1890 bis 1935 hin zur Abstraktion (die sich, laut Barr, in nicht-geometrische und geometrische abstrakte Kunst aufteilen ließe).

27 Salon de Fleurus, Statement, in: *Museutopia – Schritte in andere Welten*, hg. v. Michael Fehr u. Thomas W. Rieger, Hagen 2003, S. 75.

1960er Jahren in Europa ausgestellt wurde. Das MoAA ist ein anonymes Projekt, das die allgemein akzeptierte Meta-Erzählung der Geschichte der modernen Kunst (bzw. des Modernismus) hinterfragt. Es handelt sich hierbei um eine eigenwillige Kopie bzw. Wiederholung mehrerer historischer Ausstellungen, die von New Yorker MoMA organisiert worden waren und die in den 1950er Jahren durch Europa tourten: "Twelve American Contemporary Painters and Sculptors" (1953), "Modern American Art from the Collection of the Museum of Modern Art" (1956), "The New American Painting" (1958) und die Präsentation amerikanischer Kunst auf der documenta 2 (1959). Alle diese Ausstellungen wurden von Dorothy Miller kuratiert (mit Ausnahme der amerikanischen Präsenz auf der documenta 2, für die Porter McCray verantwortlich zeichnete). Diese Ausstellungen machten in den 1950er Jahren das europäische – und insbesondere das deutsche – Publikum mit dem abstrakten Expressionismus amerikanischer Prägung bekannt und trugen international erheblich zum Triumph der New York School in der Zeit des Kalten Krieges bei:<sup>28</sup> "It is those MoMA exhibitions that helped establish the American modern art abroad, leading eventually to its dominance on the world scene."<sup>29</sup> Davon zeugt auch der dritte Raum des MoAA: Hier geht es neben der Frage, wie die *Demoiselles d'Avignon* zu einer Ikone der Moderne werden konnten, um das "MoMA International Program." Auf einer Weltkarte werden die globalen Ausstellungsaktivitäten des MoMA visualisiert.

Berlin wird mit der Eröffnung des MoAA neben New York und Belgrad zu einem weiteren Knotenpunkt in einem globalen Netzwerk ständiger Sammlungen, die sich mit der neueren Kunstgeschichte auseinandersetzen. Dazu gehören der 1992 in New York eröffnete *Salon de Fleurus*, bei dem es sich um eine Rekonstruktion und ein Reenactment der berühmten Kunstsammlung von Gertrude Stein (1874–1946) handelt, die sie in ihrer Pariser Wohnung (27, rue de Fleurus) zwischen 1905 und 1913 angelegt hatte. Bei dem 2002 gegründeten *Kunsthistorischen Mausoleum* Belgrad handelt es sich ebenfalls um ein Museum, das sich mit der Historiographie der Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigt. In einem Raum des Museums finden sich unter dem Titel *Fragments from*

*the History of Art* von H.W. Janson kopierte Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Bücher und Objekte aus diesem Buch, während der andere Raum gemalte Reproduktionen der Illustrationen aus *The Concise History of Modern Painting* von Herbert Read enthält. Dass das private MoAA in Berlin eröffnet wurde, ist kein Zufall. Das MoAA widmet sich in einer Stadt, die wie keine andere zum Symbol der Teilung Europas während des Kalten Krieges geworden ist, der Frage, was in den 1940er und 1950er Jahren zur internationalen Dominanz der amerikanischen Kunst geführt hat. Dabei vermeidet es simplifizierende Antworten wie die der durch die CIA gesponsorten Durchsetzung des abstrakten Expressionismus als Instrument des Kalten Krieges. Es stellt dagegen die unbequeme These auf, dass die starke Präsenz amerikanischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa zentral zur Entstehung einer internationalen Sprache zeitgenössischer Kunst jenseits nationaler Schulen beigetragen hat.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, The University of Chicago Press 1983 sowie Francis Stonor Saunders, *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Siedler Verlag 2001.

<sup>29</sup> MoAA, La Biennale di Venezia 2005.