

Alles in Ordnung.

Essay über den künstlerischen Umgang mit alltäglichen Dingen



**Schriftliche Bachelorarbeit von
Daniela P. Meier**

079 587 50 11, danielapiam@gmail.com

Semesterzahl: 8 | Zeichenzahl: 41'599

Hochschule Luzern – Design & Kunst
Kunst & Vermittlung, 28. April 2017

Mentorin: Marie-Louise Nigg

Titelbild: Abb. 1: *Deckelkomposition I*, 2017.

Wo ist das, was wirklich geschieht, das, was wir erleben, das Übrige? Das, was jeden Tag geschieht und jeden Tag wiederkehrt, das Banale, das Alltägliche, das Selbstverständliche, das Allgemeine, das Gewöhnliche, das Infra-Gewöhnliche, das Hintergrundgeräusch, das Übliche, wie soll man sich seiner bewusst werden, wie soll man es befragen, wie es beschreiben? [...] Wie soll man von diesen „allgemeinen Dingen“ reden oder besser, wie soll man ihnen hinterherjagen, wie soll man sie aufscheuchen, sie aus der Verpackung reißen, an der sie festkleben, wie soll man ihnen einen Sinn, eine Sprache geben: damit sie endlich von dem reden, was ist, von dem, was wir sind.

Georges Perec, Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?

1. Einleitung	7
2. ‚Dummes Zeug‘	8
3. in Ordnung bringen	10
<i>Sammeln</i>	<i>10</i>
<i>Die Inkubations- und Versuchsphase</i>	<i>16</i>
<i>Die Ausstellung</i>	<i>23</i>
<i>Vom Fundus zum Endlager – ein Ausblick auf mögliche Endscenarien</i>	<i>27</i>
4. Schlusswort	29
Danksagung	30
Quellenverzeichnis	31
<i>Literaturverzeichnis</i>	<i>31</i>
<i>Katalogverzeichnis</i>	<i>32</i>
<i>Internetverzeichnis</i>	<i>32</i>
Abbildungsverzeichnis	33
Lauterkeitserklärung mit Unterschrift	35

1. Einleitung

Kunst beginnt „mit einem Gefühl, mit einem Unwohl-Sein, mit einem Problemchen. Dann passiert Kunst danach. Denn dann braucht man was, um das Problemchen oder Problem loszuwerden, um darüber hinwegzukommen, um da weiterzukommen.“¹ Wie bei Hans-Peter Feldmann, bilden auch bei meinen künstlerischen Arbeiten Probleme den Anstoss. Es sind Ärgernisse oder Schwierigkeiten, die von alltäglichen Dingen hervorgerufen werden. Diesen Dingen wird gewöhnlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt und deren Aussagereichtum und Besonderheiten offenbaren sich erst durch eine tiefere Auseinandersetzung. Meine künstlerische Arbeit beinhaltet daher den Versuch, Bewusstsein und Wertzuschreibung für das Allgemeinen, Gewöhnlichen und Naheliegenden zu schärfen. Ich erhoffe mir davon, den Dingen eine neue Zeichenfunktion und Aussenstehenden einen unvoreingenommenen Blick auf die Dinge zu ermöglichen.

Nebst Bezügen zu Kunstschaffenden, die mit wertlosen Alltagsdingen arbeiten, mache ich Verweise auf Vilém Flussers *phänomenologischen Skizzen von Dingen und Undingen* und Manfred Sommers philosophischem Versuch über das Sammeln. Des Weiteren erörtere ich das Ding und dessen ökonomischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, den künstlerischen Umgang mit den Dingen sowie die Umwertung und Inszenierung.

Diese essayistische Bachelorarbeit ist eine Darstellung und Reflexion meines künstlerischen Prozesses. Die Textstruktur basiert auf dem eigenen Vorgehen: Ausgehend vom Ding und seinem problematischen Sachverhalt zeige ich eigene Strategien und Vorgehensweisen des Sammelns, Selektierens und Ordnen auf, die das bislang Unbeachtete hervorheben und den Dingen eine neue Wirkung oder Aussage verleihen. Dabei mache ich Bezüge zu eigenen und fremden Werkbeispielen. Weiter gehe ich auf bisherige und denkbare Ausstellungssituationen ein und gebe einen Ausblick auf mögliche Endszenarien. Dabei möchte ich in Erfahrung bringen, was während dem Prozess geschieht und wie sich der Umgang mit den wertlosen Dinge auf sie selbst und die anfängliche Problematik auswirkt.

¹ Obrist, London 2012.

2. ‚Dummes Zeug‘

Weggeworfene aber noch völlig intakte Einwegverpackungen, verstopfte Badewannenabflüsse, Kassenbelege, die von unnötigen Einkäufen zeugen oder Anschnitte von Nahrungsmittelverpackungen, die mein Freund nachlässig in der Küche liegen lässt – So oder ähnlich drängen sich mir problembehaftete Dinge wiederholt auf und fordern meine Aufmerksamkeit. Sie umgeben mich, sind allzeit und in verschiedensten Variationen präsent. Doch wie lassen sich die unzähligen und verschiedenartigen Dinge allgemeinen umschreiben? Gemäss dem Philosophen Manfred Sommer definieren sich die Dinge durch ihr Vorkommen im Raum und eine gewisse zeitliche Existenz. Sie verfügen über ein Volumen und eine begrenzte Form. Gegenstände, Sachen und Objekte können diese Voraussetzungen zwar auch erfüllen, definieren sich jedoch nicht durch sie.¹ Etwas spezifischer geht der Medienphilosoph Vilém Flusser auf die alltäglichen Dinge ein, indem er diese als ‚Dinge meiner Umgebung‘ bezeichnet. Diese ordnet er den folgenden drei Begriffen zu: ‚Apparate‘, ‚dummes Zeug‘ und ‚Werte‘. Die ‚Apparate‘ weisen eine „hohe innere Komplexität“ auf, die jedoch im starken Kontrast zur eintönigen Verrichtung steht. Das ‚dumme Zeug‘ ist verachtungswürdig und überflüssig. Die dritte Kategorie, die ‚Werte‘, hingegen sind das Wertvolle, da sich in ihnen eine gewisse Energie ‚akkumuliert‘. Des Weiteren beschreibt Flusser die ‚natürlichen Dinge‘, die unter keinen der drei Begriffe fallen. Trotz seinem Versuch, den Dingen Begriffe zuzuordnen, muss er sich jedoch eingestehen, dass sich diese im Grunde nicht endgültig klassifizieren lassen.²

Meine Auseinandersetzung mit den Dingen des Alltags bezieht sich auf die ‚Dinge meiner Umgebung‘, insbesondere das ‚dumme Zeug‘ sowie die ‚natürlichen Dinge‘³. Es sind banale und wertlose Dinge mit denen ich einen gewohnten Umgang pflege. In einer eigens formulierten Kategorisierung handelt es sich um zwei Arten: Industriell gefertigte Einwegprodukte sowie Dinge natürlichen Ursprungs. Die industriell hergestellten Dinge entstammen einer Serienproduktion und sind meist gebraucht. Es handelt sich bei diesen Dingen um Kopien. Wie der Originalentwurf aussieht und wer ihn kreiert hat, ist ungewiss. Hingegen sind die natürlichen Dingen allesamt Unikate, deren Ursprung mir meist bekannt ist und zu denen ich, insbesondere bei körpereigenen Dingen, ein vertrautes Verhältnis habe. Sowohl die Lebensdauer des natürlichen Dings wie auch des industriell gefertigten Einwegprodukts ist ephemeral, d.h. dieses besteht im Normalfall nur für kurze Dauer, ist flüchtig und ohne bleibende Bedeutung. Obwohl nur kurzzeitig im Einsatz, sind Einwegprodukte – im Gegensatz zu den leicht abbaubaren natürlichen Dingen – oft aus beständigen Materialien. Das durch den Verbraucher hervorgerufene Versagen der Dinge macht diese unfunktional. Der bekannte Kurator Jean-Christoph Amman beschreibt die Dinge aufgrund ihrer Funktion als beseelt.⁴ Daraus schlussfolgere ich, dass unbrauchbar gewordene Dinge unbeseelt sind, oder wie in meinem Fall ein störendes Ärgernis darstellen. Ursache des forcierten Versagens der Dinge ist ihre

¹ Vgl. Sommer 1999, S. 103ff.

² Vgl. Flusser 1993, S. 7ff.

³ Für eine einfacher Lesbarkeit bezeichne ich diese nachfolgend schlicht als ‚Dinge‘. Ist fortan von Gegenständen, Sachen, Objekten usw. die Rede, dann ist damit ebenfalls das Ding gemeint.

⁴ Vgl. Ammann 2014, S.171.

ökonomische Massenproduktion. Diese arbeitet ohne Unterlass an der Herstellung und Vernichtung derselben Güter. Der Hang zum Vergänglichen und somit zum Versagen des Gegenstandes löst im Menschen gleichzeitig ein Gefühl von Genugtuung und Verzweiflung aus.¹ Mir ist das zwiespältige Gefühl der Genugtuung bekannt, beispielsweise wenn ich Dinge beseitige. Einerseits hat dies eine befreiende Wirkung, da ich mich von vermeintlich Nutzlosem entledge. Gleichzeitig bekommt die Tätigkeit durch meine Kenntnis über die sowie meine Zugehörigkeit zur Überflussgesellschaft einen unangenehmen Beigeschmack.

Paul Maenz, Galerist und Kunstsammler, bezeichnet den künstlerischen Entscheid, sich den Materialien der Konsumgesellschaft anzunehmen, als womöglich unfreiwillig. Denn genau so unfreiwillig – schlichtweg eine Frage des Überlebens – ist der Entscheid, Mitglied der konsumorientierten Gesellschaft zu sein.² Sollte ich bei meiner künstlerischen Arbeit tatsächlich keine freie Wahl haben, betrachte ich dies nicht als einen Zwang sondern als eine Notwendigkeit, Sachlagen zu thematisieren und offen zu legen. Dies ist mit der Grund, weshalb ich versuche, das Problem der Widersprüchlichkeit der (Konsum-)Gesellschaft und was die dinghaften Überreste über den Umgang mit ihnen aussagen, auf subtile Weise in meinen Arbeiten aufzugreifen. Es handelt sich dabei nicht um ein Anprangern von Missständen, sondern um die Wiedergabe der persönlichen Sicht auf den Alltag und der vermeintlichen Normalität des Lebens. Dass ich die wertlosen und unnützen Dinge bereits vor meiner Auseinandersetzung nicht als Abfall bezeichne und sie stattdessen als ein Problem definiere, zeugt von einem gewissen Wert und einer Bedeutungsfähigkeit, die ich ihnen zuschreibe. Das Problem gibt mir wiederum den Anreiz, mich mit den Dingen künstlerisch auseinanderzusetzen. Ein Problem sieht der britische Bildhauer Tony Cragg zwar nicht im Ding selbst, jedoch in dessen Bezeichnung als Abfall. Für ihn ist es eine Verlegenheitslösung, ein Deckname für eine grosse und komplexe Menge von Material. Wie er sagt, muss der Abfall aufhören, als solchen betrachtet zu werden, bevor Kunst daraus entstehen kann.³ Obschon ‚die Dinge meiner Umgebung‘ für mich keinen Abfall darstellen, bedarf es aus meiner Sicht dennoch einer Wandlung, damit aus dem anfänglichen problembehafteten Ding Kunst entsteht.

¹ Vgl. Baudrillard 2007, S. 165.

² Vgl. Maenz 2002, S. 21.

³ Vgl. Friedel 1998, S. 34f.

3. in Ordnung bringen

Den künstlerischen Prozess mit den Dingen beschreibe ich in vier Teilen: Ausgangslage bildet das bereits einleitend beschriebene Ding und seinen problematischen Sachverhalt. Daraus resultierend erläutere ich die sammelnde Tätigkeit, mit der ich das Problem verarbeite bzw. ihm entgegenetrete. Anhand von Beispielen erläutere ich meinen künstlerischen Umgang mit den Dingen, welcher in der Beschreibung bisheriger wie künftiger Ausstellungsvarianten und deren Wirkung mündet. Ausblick auf mögliche Weiterführungen sowie Endszenarien geben die letzten Teile dieses Kapitels.

Bei der Beschreibung handelt es sich nicht um eine abschliessende Wiedergabe angewandter Methoden und Vorgehensweisen, sondern um individuelle Entscheidungen und Kernpunkte, durch die meine Arbeit entsteht. Man könnte diese auch als selbstauferlegte Regelwerke, Rituale, Verhaltensmuster oder psychologische Strategien bezeichnen.

Sammeln

Um ein Problem zu verarbeiten, empfiehlt Hans-Peter Feldmann die wiederholte Auseinandersetzung damit. Dadurch könne das Problem gelindert, wenn nicht gar gelöst werden.¹ Bei mir zeigt sich die wiederholte Auseinandersetzung im Sammeln problembehafteter Alltagsdinge. Das Interesse für das banale Problem, beispielsweise das von Haaren und Fusseln volle Abflusssieb der Dusche (Abb. 2), entsteht erst durch wiederkehrende Konfrontation. Dadurch entsteht wiederum der Drang, mir das problembehaftete Ding zu Eigen zu machen. Dies gelingt mir durch das behutsame Herausklappen des Siebinhalts auf ein Abreisskalenderpapier, wodurch das jeweilige *Abflussporträt*² auf der Rückseite gleich datiert ist (Abb. 3). Je nach Volumen und Fingerfertigkeit ist die Form des Abflusssiebs ziemlich genau wiedergegeben oder der Inhalt aus Staub und Haaren verformt sich. Der sich fast täglich wiederholende Akt des vorsichtigen Herauslösen und anschliessende Trocknens und Aufbewahrens wird zu einem Ritual oder Verhaltensmuster. Die vertraute Tätigkeit bekommt zwischenzeitlich mehr Gewicht als die Sache selbst. Dabei ist mir jedoch noch unklar ist, wohin mich diese letztendlich führt und wozu ich die *Abflussporträts* überhaupt sammle.

Der Konzeptkünstler Joseph Kosuth beschreibt meine Situation treffend: „Oft tut, kauft oder initiiert man etwas, bevor man es ‚versteht‘ – trotzdem ist man seiner Sache ganz und gar sicher. Allmählich bildet sich dann ein Rahmenverständnis heraus, die losen Enden verbinden sich [...], das Referenzsystem rund um den – unaussprechlichen – Kern der künstlerischen Idee spinnt diese allmählich ein, bis das Kunstwerk sich schliesslich durch das, wovon es umfassen wird, konkret verhandeln lässt.“³

¹ Vgl. Obrist 2012.

² Aktueller Arbeitstitel

³ Maenz 2002, S. 163.



Abb. 2: das problematische Ding in Form eines verstopften Abflusses, 2017



Abb. 3: Abflussporträt, 2016

Der tatsächliche Beginn der Sammlung ist schwierig auszumachen, da im Vergleich zu einer beabsichtigten Anschaffung das erste Auflesen eines Dinges meist ohne bewusste Absicht geschieht.¹ Erst nachträglich wird das erste Stück einer Sammlung als solches erkannt, nachdem bereits weitere Stücke hinzugekommen sind.² Rückblickend betrachtet, bildet bei meiner Sammlung die Wahl eines Behälters den offiziellen Startpunkt. Bei den Behältern handelt es sich, wie bei den gesammelten Dingen selbst, um wertlose Nebenprodukte: Kartonschachteln, Dosen oder Kästchen in diversen Grössen (Abb 8). Durch die Aufbewahrung in einem Behälter bekommt die bislang amorphe Ansammlung eine erste Form. Die Ansammlung führe ich mittels subjektiven sowie den Dingen zugrundeliegenden Sammelkriterien systematisch weiter. Beispielsweise sammle ich in einem flachen, runden Behälter ebenfalls kreisförmige Fundgegenstände von der Strasse: Verlorene Haargummis, leere Klebebandrollen oder achtlos weggeworfene Flaschendeckel. Dabei beginnen mich die Flaschendeckel aufgrund ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit und ihrer einmalig-wichtigen Funktion im Besonderen zu interessieren, sodass ich dafür eine separate Sammelkiste eröffne. Meine Aufbewahrungsweise hebt sich ab vom gängigen, rein praktisch orientierten Aufbewahren von Dingen in identischen Behältern, wie etwa Bananenkisten. Die systematische Art, Dinge nach bestimmten Kriterien zu verwahren, gleicht der von Ursula Stalder. Die Luzerner Künstlerin sammelt seit über 20 Jahren Schwemmgut, welches sie an Küsten und Stränden findet. Dies bewahrt sie nach dem jeweiligen Fundort geordnet in Kisten auf, bis sie mit den Dingen anhand meist formalen Kriterien ihre Werke gestaltet (Abb. 4). Das Aufbewahrungssystem des amerikanischen Pop Art-Künstlers Andy Warhol ist noch ausgeprägter. So hat er bei seinen *Time Capsules* jeweils während einer Woche alles, was ihm mehr oder weniger wichtig erschien in eine Kartonskiste gepackt und diese mit dem Datum versehen archiviert. Insgesamt entstanden so über 600 Zeitdokumente.

¹ Vgl. Bal 2002, S. 124.

² Vgl. Sommer 1999, S. 77.

Nach Sommer lässt sich die Sammeltätigkeit in zwei Arten unterteilen: die ästhetische und die akkumulierende Sammlung. Erstere legt bereits zu Beginn einen Fokus auf die Unterschiede des Sammelguts. Die akkumulierende Sammlung hingegen trägt Gleiches zusammen, ohne zu differenzieren.¹ Die Akkumulation kann als Ausgangslage für eine weitere Bearbeitung der angesammelten Dinge dienen oder wie beim französisch-US-amerikanischen Objektkünstler Arman eine eigenständige Kunstform bilden. Da seine Assemblagen nicht nur Zusammentragungen, sondern vielmehr Anhäufungen von gleichartigen Gegenständen sind, hat Arman die Bezeichnung ‚accumulation‘ als Gestaltungsform der Objektkunst geprägt.² Somit gehört Armans Sammlung trotz der akkumulierenden Art zum künstlerischen Sammeln, welches eine Unterstufe des ästhetischen Sammelns bildet. Im Gegensatz zur rein ästhetischen Sammlungsweise interessiert sich das künstlerische Sammeln für Widersprüche und greift diese auf. Die Vorgehensweisen sind offener, reflektierter, können ans Absurde grenzen oder Vernachlässigtes aufgreifen.³ Meine Sammlungen haben teils ästhetischen Charakter, wobei ich schon zu Beginn feinste Unterschiede beachte, wie die Wiedergabegenauigkeit des Siebmusters bei den *Abflussporträts*. Hingegen setzt die akkumulierende Vorgehensweise eine gewisse Blindheit voraus, damit eine mögliche Differenzierung der Dinge den Sammeleifer nicht behindert.⁴ Dies ist bei der Flaschendeckelsammlung der Fall, bei der ich anfänglich weniger auf feine Abweichungen achte.⁵ Im Gegensatz zu den meisten Sammlungen von funktionstüchtigen Alltagsgegenständen, so auch der vom deutschen Installationskünstler Karsten Bött⁶, haben die von mir gesammelten Einwegprodukte ihre Funktion bereits vor Eintritt in die Sammlung aufgegeben.

Das Entscheidende beim Auswählen und Sammeln der Dinge ist der subjektive Blick auf deren Materialität, also auf „das Augenscheinliche und Haptische“.⁷ Dieser Blick setzt das absichtliche Vergessen der eigentlichen Funktion des Dings voraus, wodurch man darin bislang unbeachtete Aspekte und einen Mehrwert entdecken kann.⁸ So vermag das Ding eine Anziehungskraft auszulösen. Wenn ich dem Drang des Aufhebens nicht nachgehe, erscheint mir das darin enthaltene Problem noch störender. Ähnlich beschreibt der beninische Installationskünstler Georges Adéagbo⁹ die Begegnung mit den Dingen. „Cet objet me dit quelquechose..“, begründet er seine fast

¹ Vgl. Sommer 1999, S. 26ff.

² Vgl. Rotzler 1981, S. 130ff.

³ Vgl. Winzen, 1997, S. 15f.

⁴ Vgl. Bal, 2002 S. 124.

⁵ Daraus entstandene Komposition s. Titelbild

⁶ Bött beschäftigt sich seit den 1980er Jahren intensiv mit Alltagsdingen und hat persönliche künstlerische Strategien des Sammelns, Selektierens und Ordnen entwickelt.

⁷ Vgl. Te Heesen 2005, S. 54.

⁸ Vgl. Flusser, 1993, S. 58.

⁹ Adéagbos Arbeiten beinhalten gesammelte Texte und Objekte aus seiner Heimat sowie Europa, die er auf Grund seinen gegensätzlichen Erfahrungen interpretiert, ausdeutet und zu einem „transkolonialen, Geschichte und Gegenwart, kulturelle Ideologeme und subjektive Traumata amalgamierenden Weltbild zu sammenstellt“, Vgl. Hübl 2002, S. 68.

schon zwanghafte Art, sich Dinge zu eigen zu machen.¹ Flusser beschreibt anhand des Schachspiels ebenfalls, wie er sich vom Ding zum Handeln aufgefordert fühlt. Er ortet diesen „stummen Befehl“ der Person zu, die das Ding hergestellt hat und die unaufhörlich aus dem Material spricht.² Meiner Meinung nach ist es weniger die Person, welche aus dem Objekt spricht, als die dem Ding verliehene Funktion. Denn diese muss für die sammelnde Tätigkeit sowie die anschließende künstlerische Auseinandersetzung im Gegensatz zum ‚Aufruf‘ der Dinge bisweilen ignoriert werden. Bott mag sich ebenfalls von den Dingen angesprochen fühlen, hat jedoch keine Vorlieben und psychologisiert nicht, sondern sammelt obsessiv mit nüchternem Blick. Wie bei den meisten Sammlungen, geschieht bei Bott sowie Adéagbo die Sammeltätigkeit aktiv, indem sie beispielsweise auf Flohmärkten nach geeigneten Objekten suchen. Arman und Stalder hingegen machen sich die aktive wie auch die passive Möglichkeit zu Nutzen: So lässt Arman bei seinen ‚Poubelle-Werken‘ wie *Hommage A France* (Abb. 4) den Müll teils erst durch andere (an)sammeln, bevor er sich diesen zu eigen macht und Stalder lässt ihre Fundgegenstände vom Meer anschwemmen. Bei den *Abflussporträts* nutze ich ebenfalls beide Arten: Zuerst sammeln sich die Haare auf natürliche Weise im Abflusssieb, ehe ich diese auflese. Eine Verdoppelung erhält die passive Tätigkeit, wenn mein Freund das Ausklopfen für mich übernimmt, der das Ritual inzwischen auch praktiziert.



Abb. 4: Ursula Stalder, *Argentina*, 2008



Abb. 5: Arman, *Hommage A France Raysse*, 1960

¹ Vgl. Köhler, 2010, online 22.4.2017

² Vgl. Flusser 1993, S. 61.

Normalerweise werden nutzlos gewordene Dinge gesammelt, um sich von ihnen zu entledigen. Durch das künstlerische Sammeln von Einwegprodukten widersetze ich mich dieser Ökonomie des Vernichtens. Die paradoxe Problematik der Einweg-Verpackungen thematisiert die Schweizer Videoinstallationskünstlerin Pipilotti Rist in ihrer fortlaufenden Arbeit *Die Unschuldige Sammlung* (Abb. 6) seit 1985: "Diese Verpackungen schützen die verschiedensten Lebensmittel und Gebrauchsgegenstände und sind selber von zerstörerischer Kraft für die Umwelt."¹ An der letztjährigen Ausstellung im Zürcher Kunsthaus stellt Rist den flächendeckend angeordneten Verpackungen heimlich ein Unikat gegenüber: der menschliche Abguss eines Magens. Dieser fiel jedoch aufgrund der ebenfalls transparenten Materialität erst bei genauem Hinschauen auf. Ein weiterer Teil die Arbeit besteht aus weissen Plastikbehältern und Alltagsgegenständen, auf die eine Projektion gerichtet ist. Das Sammeln der Ding bezeichnet Rist als eine Obsession, mit der sie den Materialismus von sich selbst und anderen bewältigt.²



Abb. 6: Pipilotti Rist, *Die Unschuldige Sammlung*, 1985-ca.2032, Hayward Gallery London 2012

Eine Umwertung und Kombination von natürlichen und industriell hergestellten Dingen gelingt Rist bei der Arbeit *Apfelbaum unschuldig auf dem Diamantenhügel* (Abb. 7). Sie kombiniert in einer Audio-Video-Installation transparente und weisse Einwegverpackungen mit dem Ast eines Apfelbaums. Die an Fäden vom Ast hängenden und sich stetig drehende Plastikverpackungen fließen durch ihr feines Schattenspiel in die Projektion mit ein. Im Kontrast dazu stehen die harten Schatten der Personen, die in das Licht der Projektion treten, wenn sie das Werk aus der Nähe betrachten. „Die Arbeit ist ein trauriges Gedicht, das einem hilft, im miesesten Abfall einen Diamanten zu finden“, so Rist.³

¹ Vgl. Reichlin, 2016, online 4.4.2017.

² Vgl. channel.louisiana.dk/video/pipilotti-rist-we-get-used-fast-constraints, online 15.4.2017.

³ Julin 2007, S. 76.

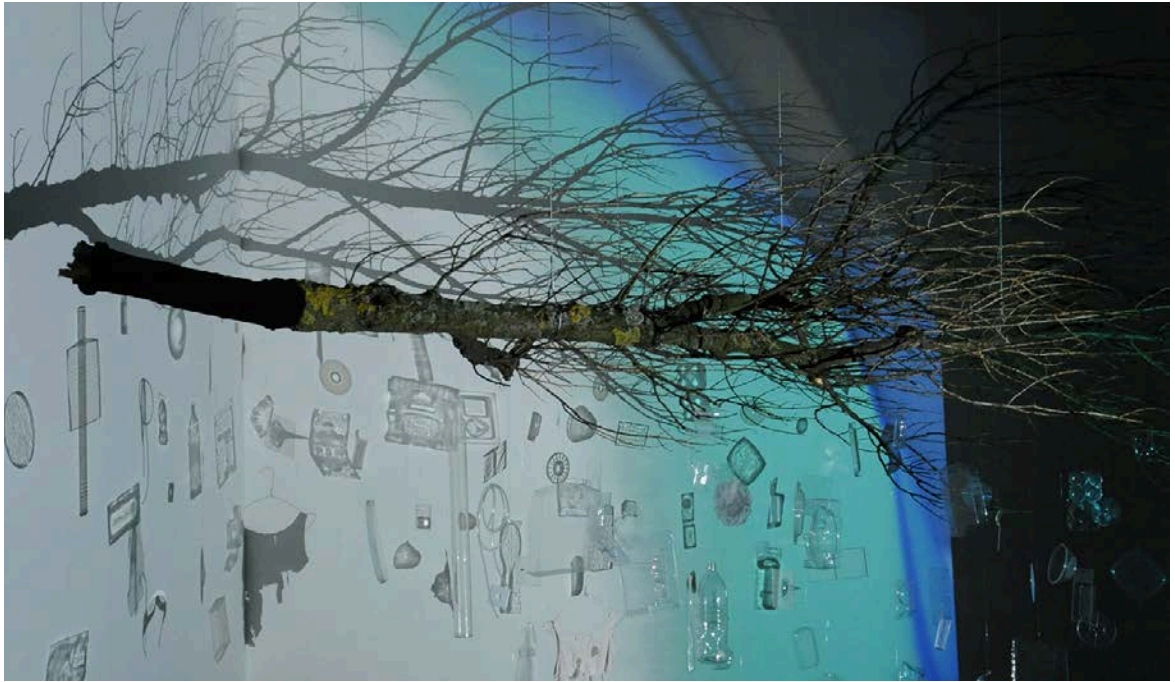


Abb. 7: Pipilotti Rist, *Apfelbaum unschuldig auf dem Diamantenhügel*, 2003, Fact HQ Liverpool 2008

Nebst der ökologischen Problematik des Dings, welche Rist in ihrer Kunst aufgreift, bildet das Körpereigene, beispielsweise Menstruationsblut, eine weitere Parallele zu meinen Werken. Im Gegensatz zu meinem ‚Dingefestmachen‘ der Körperflüssigkeit mittels einem Reagenzglas präsentiert Rist diese in Form von Videoprojektionen. Dabei fängt sie die Projektion ebenfalls mit Hilfe eines Behälters in Form eines Müllcontainers ein. Im Gegensatz zu Rists und meiner Darlegung des verschwenderischen Umgangs mit den Dingen, äussert Adéagbo in seinen Installationen keine ökologischen Bedenken, im Gegenteil: Er verwendet in seinen Installationen konservierte Tiere wie Schlangen oder Schildkröten und nimmt dadurch ebenfalls eine Kombination von industriell gefertigten sowie natürliche Materialien vor.

Das Sammeln massenhaft vorkommender Dinge widerspricht der Theorie Sommers. Denn diese besagt, dass Dinge nur aufbewahrt und somit gesammelt werden, wenn sie selten, aber nicht zu selten sind.¹ Mir gelingt es jedoch gerade durch das Sammeln der ‚sammelunwürdigen‘ Dinge, das anfängliche Ärgernis zu Gunsten meines kreativen Schaffens fruchtbar zu nutzen. Durch den Fokus auf die Sache bereitet das Sammeln, das Ausschauhalten nach geeigneten Objekten und das Einordnen auf einmal Lust und Befriedigung.

¹ Vgl. Sommer 1999, S. 74.

Die Inkubations- und Versuchsphase

Ein erneutes Problem taucht auf, wenn die Dinge zur Last werden. In Anbetracht der Menge an Dingen fühle ich mich innerlich beladen und es fehlt mir die Motivation, mich weiter mit dem scheinbar zusammenhangslosen Gesammelten zu befassen. Die aufbewahrten Dinge werden zwischenzeitlich zu einem Fundus oder, wenn weniger geordnet, zu einem Sammelsurium von Schnellverschlussbeuteln, Flaschendeckeln, Post-Its, Verpackungsanschnitten, Tickets, Menstruationsblut, Briefumschlägen (nur die besonderen), Servietten, Plastikgabeln, Zuckerbeuteln, Körperhaaren, Blisterverpackungen, *Abflussporträts*, Kleideretiketten, Kassenbelegen, Notizzetteln, Fingernägeln, Wattestäbchen, Feuerzeugen (ein kläglicher Versuch, meinen Freunden das Rauchen abzugewöhnen), fremden Einkaufszetteln, halbvollen Colaflaschen, defekten Schreibstiften, kreisförmigen sowie schwarzen und weissen Fundgegenständen, transparente Einwegverpackungen, Schminke sowie kleine Kartonverpackungen. In dieser überfordernden Situation ist das Behältniss von grosser Bedeutung, denn es dient als Inkubator (Abb. 8). In ihm verborgen ‚brüten‘ die Dinge, sie ruhen, verarbeiten und wandeln sich. Adéagbo trägt seine Dinge, die er auf Reisen sammelt, aus praktischen Gründen ebenfalls in Koffern und Kisten zusammen. Diese lagern danach teils lange Zeit ungeöffnet in seiner Wohnung und bilden so inkubierende Zeitkapseln,¹ ähnlich denen von Warhol.



Abb. 8: Inkubation, 2017

¹ Vgl. Köhler, 2010, online 22.4.2017.

Der Vorgang der Inkubation lässt sich nicht beschleunigen und ist mit keiner Willensanstrengung zu erreichen, sondern geschieht autonom und unbemerkt.¹ Aus meiner Sicht kann der Wandel jedoch auch forciert werden. Meine Strategie, die unübersichtlich gewordene und mich überfordernde Menge von Dingen zu bewältigen, ist das Auslegen, Sortieren und (An-)Ordnen. Durch diese Bestandsaufnahme gewinne ich eine Übersicht und erkenne übergreifende Zusammenhänge, die mir während des Sammelns nicht bewusst waren. Dieser haptische Umgang mit den Dingen wirkt nach der anfangs unklaren Sammeltätigkeit motivierend und ich nehme erste Kombinations- und Ordnungsversuche vor. Dabei besteht jedoch Gefahr, mich zu verlieren. Rückblickend ist mit jeder meiner Sammlungen eine Geschichte verbunden, die mich inspiriert, aber auch abschweifen. Das ‚Sich-Verlieren‘ kann auch physisch geschehen, indem der Ordnungsversuch zum Chaos mutiert oder ich die Dinge endlos umsortiere, ohne an einen zufriedenstellenden Punkt zu gelangen. Der französische Schriftsteller Georges Perec bezeichnet das ewige Umsortieren als eine „Abkapselungstätigkeit“.² Auch Bott stößt bei seinen Versuchen, alle gegenwärtig vorkommenden Dinge gleichermassen zu sammeln, sortieren, und dokumentieren an Grenzen, da sich die Dinge in kein endgültiges Ordnungssystem einfügen lassen. Und auch Adéagbo nutzt die Tätigkeit des Umsortierens, indem er mit den Dingen verschiedenste Assoziationen erprobt.

Um mich nicht zu verzetteln, habe ich eine Strategie entwickelt. Mittels Zeitlimite grenze ich meine Ordnungsversuche ein und widme mich dabei einem kompositorischen Aspekt, etwa der flächendeckenden Auslage oder bewussten Gegenüberstellungen einzelner Dinge. Die spontanen Ergebnisse halte ich fotografisch fest. Als Ideenspeicher und Skizzen bilden sie die Grundlage für weitere Auseinandersetzungen (Abb. 9-13). Meist fallen mir während diesem Vorgang Besonderheiten auf oder ich erkenne in den Dingen eine bestimmte Aussage.



Abb. 9, 10: Ordnungsversuche mit Sammelgruppen: Verpackungsanschnitte und Schnellverschlussbeutel, 2017

¹ Vgl. Schuh; Werder 2006, S. 31.

² Vgl. Perec, 2015, S. 16.

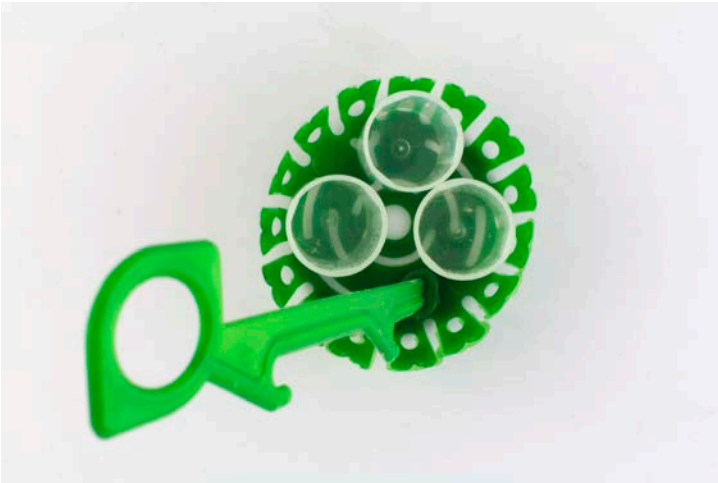


Abb. 11, 12, 13: Ordnungsversuche von einzelnen Sammelobjekten, 2017

Bei diesen Versuchen hat das Intuitive auf die bewusste Selektion einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Denn das Unbewusste „besitzt die grossartige Fähigkeit, aus der Fülle von ungerichtetem und in sich widersprüchlichen Material etwas Neues, Klares herauszudestillieren“.¹ In einem weiteren Schritt treffe ich dann bewusste Entscheide hinsichtlich der Formgebung und möglicher Aussage des Werks. Eigenschaften wie Farbe, Form, Material oder Grösse sind wichtige Kriterien der kompositorischen Auseinandersetzung mit den Dingen und mittels Serien oder Arrangements finden unter den Dingen Bezüge, Vernetzungen und Gegenüberstellungen statt. Die Ordnung kann unklar und chaotisch sein oder gewissen Regeln entsprechen und zu einer Übersicht beitragen. Meine Sammlung von kreisförmigen Fundgegenständen entspricht bereits einem formalen Ordnungsprinzip, selbst wenn ich diese nicht bewusst arrangiere. Durch bewusste Kompositionen kann eine Perfektion erzielt oder durch feine Unregelmässigkeiten eine Irritation und Spannungen ausgelöst werden. Die strenge Ordnung kann sich dem vorherigen Zustand des Sammelsuriums, der Nachlässigkeit oder des Problems entgegenstellen.

Ein wichtiger Aspekt meiner Arbeit ist die nicht beständige Anordnung der Dinge, wie dies bei Adéagbos aufwändig erarbeiteten Materialcollagen und Botts wie teils auch Stalders flächendeckenden Objektauslagen der Fall ist. So können die Kunstschaffenden ihre Installationen sowohl formal, als auch inhaltlich an den jeweiligen Ausstellungsort anpassen. Im Gegensatz zu Botts gleichmässig konzentrierter Auslage (Abb. 14), durch die er allem denselben Wert zuschreibt, generiert Adéagbo formale, motivische und thematische Verbindungen zwischen den Objekten. Adéagbos Installationen wirken gewissenhaft arrangiert, haben etwas ausgeprägt Sorgfältiges und geben dem Raum einen Grundrhythmus, ohne sich dabei an gängige Archivästhetiken zu halten. (Abb. 15) Unabhängig vom europäischen Kunstwissen hat Adéagbo aufgrund der Isolation in Benin durch seine täglichen, rituell anmutenden Anordnungsversuche der Dinge eine eigene Präsentationsästhetik entwickelt, die von den visuellen Kulturen Afrikas geprägt ist und gängige Klassifikationssysteme unterläuft.² Meine Ordnungsversuche und Präsentationsweise sind geprägt von allgemeingültigen Prinzipien, jedoch auch meinem inneren Drang, Dingen einen Platz zuzuweisen oder diese in Schachtel- und Fächersystemen aufzubewahren.

¹ Vgl. Schuh/Werder 2006, S. 33.

² Vgl. Schankweiler 2012, S. 199.



Abbildung 14: Karsten Bott, *Von Jedem Eins*, 2011, Münchner Haus der Kunst 2011.

Abb. 15: Georges Adéagbo, *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration'...! Le théâtre du monde..!*, 2002, DOCUMENTA 11, Museum Ludwig Köln 2004.

Durch das serielle Aneinanderfügen von Dingen gelingt es mir, Unterschiede oder feinste Abweichungen zwischen den Dingen sichtbar zu machen. Bei den *Abflussporträts* und *9to5* (Abb. 19) mache ich so die feinen Unterschiede der an sich immer gleichen Dingen und Tätigkeiten sichtbar. Bei der Arbeit *done* (Abb. 17) habe ich mehrere Schichten gelber Post-Its übereinander auf ein gerahmtes Glas geklebt. Ich versuche wie bereits Arman durch das massenhafte Anordnen von Dingen gleicher Art zu potenzieren¹, den Dingen ein Wirkungsvermögen zu verleihen, wie sie es im Normalfall nicht erhalten. Die unregelmässige Positionierung und der zerknitterte Zustand generieren eine unruhige Oberflächen. Durch die abnehmende Klebkraft der Post-Its fallen diese im Verlauf der Ausstellung zu Boden und geben den Blick auf weitere Notizen frei. Im Gegensatz zu Armans in Plexiglaskästen festgehaltenen Akkumulationen will ich die Dinge jedoch in den ursprünglichen Zustand zurückversetzen können. In diesem zeitweiligen ‚Dingfestmachen‘ und dem Einwirken äusserer Einflüsse wird der fragile und ephemere Charakter des Werks betont. Wie viel Transformation die Dinge erhalten, ist jeweils eine Gratwanderung. Einerseits will ich die Dinge nicht grundlegend verändern, andererseits möchte ich eine bestimmte Wirkung evozieren. Jedoch gibt es keine Regel ohne Ausnahme: So habe ich durch Zufall begonnen, bei meiner Sammlung von Einweg-Verpackung eine dauerhafte Veränderung vorzunehmen. Indem ich diese im Geschirrspüler wasche, verformen sie sich durch die Hitze. Aus identischen Behältern entstehen so Unikate. Mit der eintönigen Verrichtung eines ‚Apparats‘ nehme ich an einem ebenso eintönigen Einwegprodukt eine Veränderung vor, die sich nicht steuern lässt.

Nebst den Anordnungen gleicher Dinge zeigt ein aktueller Versuch mit Wäscheklammern und Einkaufsquittungen (Abb. 16), wie durch Kombination verschiedener Dinge neue Inhalte formuliert werden. Ich rolle dabei die Quittungen so, dass nur die Namen der allesamt weiblichen Kassiererinnen sichtbar sind. Diese ‚Rolle‘ der Frau fixiere ich mit Wäscheklammern, welche wiederum auf die Rolle der Hausfrau verweisen.

Meine Ordnung folgt somit verschiedenen Prinzipien, ausgelöst durch meine subjektive Sichtweise auf die Dinge und den Kombinations- und Gegenüberstellungsmöglichkeiten, die sich aufgrund formaler wie inhaltlicher Merkmale ergeben.



Abb. 16: Kombination von Wäscheklammern und Kassenbelegen, 2017.

¹ Rotzler 1981, 131.

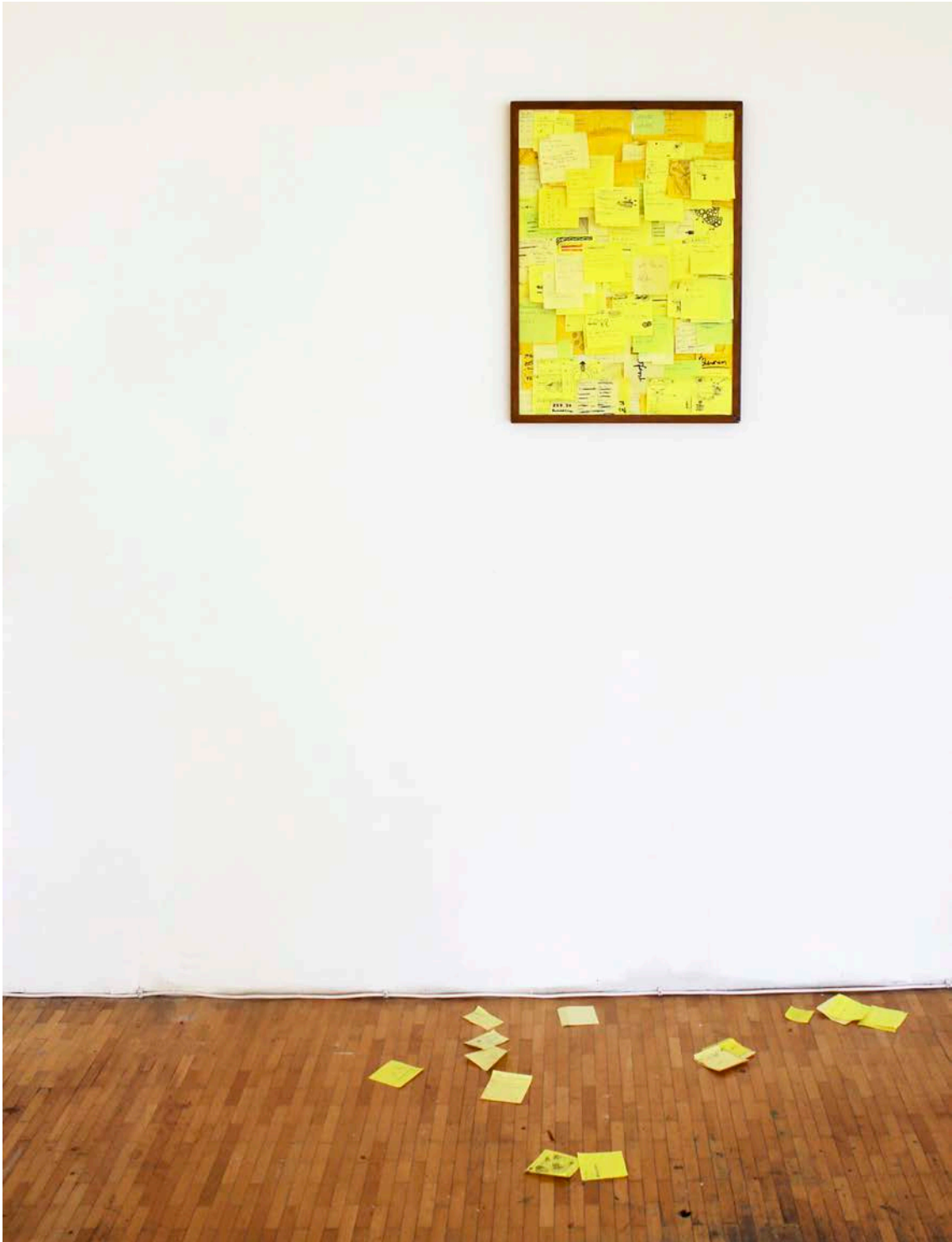


Abb. 17: *done*. 2016.

Die Ausstellung

Hinsichtlich der Präsentation meiner Arbeit stellt sich mir die Frage, die gesamte Sammlung mit allen Ordnungsversuchen zu zeigen, beispielsweise als installative Auslegeordnung oder nur eine Essenz daraus in Form einzelner Objekte, Serien oder Anordnungen. Die Gesamtinstallation spricht für ihre nicht-hierarchische Form, die alles auf einmal sichtbar macht. Durch die Anordnungen entstehen über den Raum hinweg Assoziationsketten, die auf übergeordnete Zusammenhänge hinweisen. Aus meiner Sicht besteht bei dieser Form der Auslegeordnung der Nachteil darin, dass die Besonderheiten des Einzelnen untergehen. Die Einzeldinge in der Installation sind austauschbar, können umgruppiert und verschoben werden, ohne dass es dem Gesamtwerk einen Abbruch tut.¹ Hingegen lassen Einzelwerke Sachverhalte stärker hervortreten und die Betrachtenden können sich auf deren Einzelheiten einlassen.

Dank der ästhetischen und inhaltlichen Umwandlung und Aufladung von Alltagsgegenständen verlieren diese ihren ursprünglichen Nutzen als dienstbares Werkzeug. Die Banalität des Gegenstandes kann im Kontext der Kunst sogar ein Vorteil sein. Je banaler und vergänglicher der dieser ist, umso allumfassender kann seine Wirkung sein. Das anfängliche Problem, welches Auslöser der Arbeit bildet, ist nicht mehr unbedingt von Bedeutung, kann aber durch den Titel noch mit-schwingen wie beispielsweise bei *done* oder *9to5*. Dadurch haben die Arbeiten mehr Wirkung als eine klar lesbare Aussage. Trotz der neuen Sichtweise auf die Dinge, sind diese durch ihre alltägliche Präsenz gleichwohl vertraut. Diese Vertrautheit, das Endotische, hat einerseits den Vorteil, dass sich die Betrachtenden darauf einlassen, eigene Assoziationen herzustellen sowie Aussagen zu erkennen. Die Präsenz der alltäglichen Erfahrung mit den Dingen kann andererseits aber auch zu sehr dominieren, so dass Betrachtenden keine neuen Sachverhalte erkennen.

Bott spielt ebenfalls mit der Interpretation der Betrachtenden: In seinen Auslegeordnungen kartographiert er die Welt, schafft raumgreifende Bezugssysteme, wodurch die Dinge zu einem Porträt der Gesellschaft werden und sowohl Zeugnis eines kultur- und designgeschichtlichen Kontextes, als auch einer individuellen Geschichte des Gebrauchs abgeben.² Dadurch, dass er auch das ‚Museumsunwürdigste‘ auf den Sockel hebt bzw. in der Vitrine arrangiert, zwingt er die Betrachtenden beinahe, einen besonderen Wert darin zu erkennen. So hat er sich für die *Kaugummivitrine* (Abb. 18) auf die Suche nach alten Kaugummis gemacht, um sie wie kleine Edelsteine zu präsentieren.

¹ Vgl. Pelz, 2001 S. 35.

² Vgl. Kämpf-Jansen 2012, S. 73.

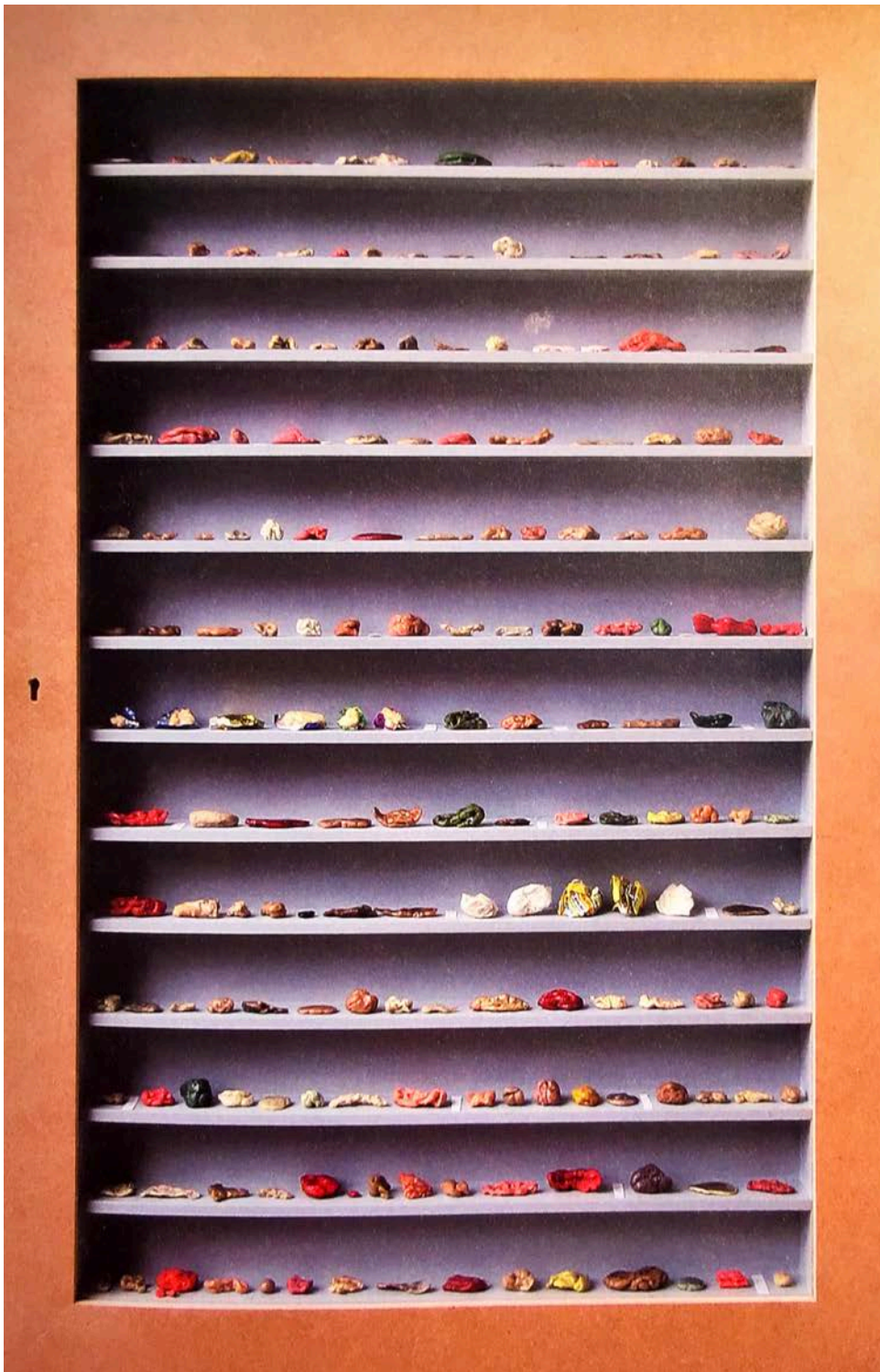


Abb. 18: Karsten Bott: Kaugummivitrine, 1991/2011

Das Sammeln von alltäglichen Dingen lässt sich als Strategie der Selbstarchivierung sowie des Selbstentwurfs betrachten. Jedoch handelt es sich nicht wie beim Porträt um eine Selbstinszenierung im gewohnten Sinne, sondern um ein konstruiertes Abbild seiner selbst und des jeweiligen Kontextes. Obwohl meine Arbeiten viel Persönliches aus meinem Alltag enthalten, geht es mir nicht in erster Linie darum, mich oder meine Lebensweise zu thematisieren. Meine Geschichte liest sich nur kryptisch, was den Vorteil ergibt, dass die Werke offen sind für die Interpretation der Betrachtenden. Bei *done* verfallen die Betrachtenden möglicherweise durch die Sicht auf meine persönlichen Notizen in eine voyeuristische Rolle, können aber nur bruchstückhaft entschlüsseln, mit welchen Aufgaben ich mich beschäftigt habe. Ebenso sind die *Abflussporträts* eine kaum lesbare Darstellung zweier Menschen und deren morgendlichen Rituals.

Im Gegensatz zu den haptisch-sinnlichen und intuitiven Ordnungsversuchen mit den Dingen, lässt die strenge Ordnung bei *9to5* (Abb. 19) die Arbeit eher nüchtern erscheinen. Diese wertfrei gezeigte Sachlage moralisiert nicht, sondern lässt durch die Vergleichsmöglichkeit der 45 befleckten A5-Papiere Details und Unterschiede hervortreten. Einzig der Titel und in diesem Zusammenhang die Anordnung der Papiere geben einen Hinweis auf die übliche Wochenarbeitszeit und die repetitive Tätigkeiten einer Büroangestellten und somit des Problems der mangelnden Zeit für die Kunst. Denn durch dieses ist das Werk entstanden. Die strenge Ordnung der Papiere steht im Kontrast zu den unregelmässigen Oberflächen. In künftigen Versuchen und Arbeiten möchte ich Unregelmässigkeiten sowie Zwischenräume verstärkt einbeziehen, die eine Unvollkommenheit, ein Fehler im System oder eine mögliche Weiterführung andeuten. Durch das bewusste setzen der Dinge und Betonen von Unterbrüchen und Lücken werden die Betrachtenden aufgefordert, gedankliche Beziehungen herzustellen und weiterzuführen, für die lediglich Anhaltspunkte geliefert werden.¹ Aber in welcher Art und Weise man die Dinge auch anhäuft oder ordnet, sie bleiben letztlich das, was sie bei Marcel Duchamp auch schon waren: Einfache Dinge, präsent in ihrer Form und der alltäglichen Funktionen beraubt.² In dieser Hinsicht besteht bei meinen Arbeiten die Gefahr, dass diese zwar eine gewisse Sogwirkung auf die Betrachtenden haben, jedoch keine weiteren Assoziationen auszulösen vermögen und unverständlich bleiben. Flussers zu Beginn erwähnte Kategorisierungsversuche³ aufgreifend, hat aus meiner Sicht im Verlauf meiner Auseinandersetzung jedoch durchaus ein Wandel stattgefunden. So haben sich die Dinge der Kategorie ‚dummes Zeug‘ in wirkungs- bzw. aussagereiche ‚Werte‘ gewandelt. Insbesondere die gegensätzlichen Kombinationen vertrauter Materialien industriellen und natürlichen Ursprungs veranlasst zur genaueren Betrachtung und löst dabei teils Irritationen aus. Die bisher erfahrenen Assoziationen und Reaktionen Aussenstehender auf meine Werke sind sehr unterschiedlich. Einigen entlockt das Werk eigene Geschichten hinsichtlich der Dinge, andere mutmassen über meine Verhaltensmuster. Teils sind die Reaktionen auch – wie anfänglich das Problem – negativ. So beispielsweise bei den *Abflussporträts*, von denen sich einige Personen angewidert fühlen.

¹ Vgl. Maenz, 2002 S. 54.

² Vgl. Kämpf-Jansen 2012, S. 73.

³ Siehe S. 8 sowie Vgl. Flusser 1993, S. 7ff.



Abb. 19: 9to5, 2016

Vom Fundus zum Endlager – ein Ausblick auf mögliche Endscenarien

Im Verlauf der bisherigen Auseinandersetzung mit den Dingen stellte ich mir wiederholt die Frage, ob und wie sich deren Ende abzeichnet. Bildet die Ausstellung das Ende des künstlerischen Prozesses oder geht dieser noch weiter? Werde ich des Sammelns und Hortens überdrüssig und möchte ich mich von den Dingen entledigen? Oder transformiere ich die Dinge womöglich in ein anderes Medium? Hinsichtlich dem Ausstellungsende frage ich mich, ob eine fotografische Dokumentation der Ausstellung ausreicht oder die Dinge im präsentierten Zustand verwahrt werden sollen. Letzteres spräche gegen meine Absicht, die Dinge nicht dauerhaft zu fixieren. Werden die Dinge dennoch im präsentierten Zustand verwahrt, wandelt sich möglicherweise Aussage und Wirkung gewisser Werke mit der Zeit, da sich Wert und Zustand sowie Kontext der Dinge laufend. Wohl geordnet und sichergestellt in einem Fundus sind die Dinge zwar den Auswirkungen der Zeit ebenfalls ausgeliefert, stehen jedoch erneuten künstlerischen Versuchen zur Verfügung. Dieses Stadium ist ähnlich der Inkubation, jedoch kann ich durch die bisherige Auseinandersetzung und deren fotografischen Ergebnisse bereits auf einen Erfahrungswert zurückgreifen. Wie bei Botts *Archiv für Gegenwartsgeschichte* oder bei Stalders Schwemmgutsammlung kommen im Verlaufe der Zeit möglicherweise weitere Dinge bzw. Kisten hinzu. Jedoch beruht mein Fundus im Gegensatz zu Bott und Stalder mehr auf persönlichen Begebenheiten, da es sich um die Archivierung meines direkten Umfeldes und mir selber handelt. Aussenstehende erkennen darin wohl allgemeiner die heutige Konsumgesellschaft, einen akribischen Sortierungswahn von Dingen oder einfach viel nutzloses Zeug. Die Sammlung kann auch in ein anderes Medium transformiert werden, beispielsweise in die Fotografie. So katalogisiert Bott in seinem Band ‚Von jedem eins‘ auf nüchterne Art seine gesammelten Gebrauchsgegenstände. Wie bereits bei seinen installativen Arbeiten schafft er mit der fotografischen Bestandsaufnahme ein Zeitdokument.

Das Ende einer Sammlung ist meist nicht voraussehbar, ausser die Sammlung ist zeitlich oder örtlich begrenzt, wie dies bei Stalders Reisen der Fall ist. Jedoch kann die Sammlung auch durch äussere Einflüsse an ihre Grenzen kommen. Beispielsweise aufgrund einem neuen Gesetz, wie es ab 2020 in Frankreich in Kraft tritt und die Verwendung von Einweg-Geschirr verbietet, welche mir – lebte ich in Frankreich - das Sammeln dieser Dinge erschwert bis verunmöglicht. Adéagbos Arbeit zeigt, wie sich die Sammlung buchstäblich zersetzen kann. So sind viele seiner Statuen und Masken von Termiten befallen und Adéagbo lässt die Insekten gewähren und arbeitet mit den Dingen so lange weiter, bis diese auseinanderfallen.¹ Beenden kann die Auseinandersetzung mit den Dingen jedoch auch das sammelnde Subjekt selbst. Dies war bei der Arbeit *9to5* der Fall, da meine Kündigung das Ende der Sekretariatsstelle und somit das der ‚Papiersammlung‘ herbeigerufen hat. Den Fundus zu pflegen und zu ergänzen kann zu einer end- und rastlosen Tätigkeit werden: Ein mögliches Ende dieses Zustandes bildet der Überdruß und damit die fehlende Motivation, sich weiter um die Dinge zu kümmern. Dadurch wird der Fundus zu einem Archiv und letztendlich zu einer Art Endlager oder einfach kurzerhand entsorgt. Das Gefühl der Überdrüssigkeit ist mir bereits aus der Inkubationsphase bekannt, wenn mir die Dinge zur Last fallen und die Moti-

¹ Vgl. Köhler, 2010, online 22.4.2017.

vation fehlt, die Sammlung fort- oder mich mit den Dingen weiter auseinanderzusetzen. Ebenfalls ein überdrüssiges Gefühl gegenüber den Dingen entsteht, wenn ich eine bereits bestehende Sammlung von jemandem erhalte. Dann fehlt mir eine gewisse Wertschätzung gegenüber den Dingen aufgrund der nicht investierten Zeit des sich Aneignens der und dem daraus resultierenden fehlenden persönlichen Bezug.

So lange mich keiner dieser oder ähnlicher Fälle abhalten, arbeite ich weiter an und mit dem Fundus von ‚Dingen meiner Umgebung‘ und bin gespannt auf neue Probleme, mit denen ich mich nun auseinanderzusetzen weiss.

4. Schlusswort

Meine künstlerische Arbeit sehe ich als ein Mittel meiner Daseinsbewältigung. Durch den Umgang mit alltäglichen Problemen und Dingen setze ich mich gleichzeitig mit mir selber, meinem Umfeld und der Gesellschaft auseinander. Die Dinge setzen uns – der Konsum- und Leistungsgesellschaft – wiederum einen Spiegel vor. Das anfängliche Problem sowie das Zitat von Hans-Peter Feldmann¹ aufgreifend, ist mein Umgang mit dem Problem rückblickend weniger ein ‚darüber Hingewegkommen‘ als ein ‚sich damit Anfreunden‘. So habe ich aufgrund des Problems eine Strategie entwickelt, durch welche es mir gelingt, das Problem zu Gunsten des kreativen Schaffens zu nutzen. Dadurch verändert sich auch die Haltung: Ich setze mich damit auseinander, erkenne neue Aspekte und mag mich teils sogar über die durch das Problem mir zugefallenen Dinge erfreuen.

Die Wandlung des problembehafteten Dings sowie das daraus resultierende Werk, bestätigen mein anfängliches Gefühl, durch das ich im Abfall mehr als bloss wertloses Zeug erkannte. Meinen bislang intuitiven Umgang mit den Dingen zu beschreiben war für mich zu Beginn dieser Arbeit schwierig. Doch genau in der bewussten Auseinandersetzung und Ausformulieren des bislang intuitiven Vorgehens liegt die Essenz. Damit meine ich das Erkennen und Sichtbarmachen der Zusammenhänge und des Aussagereichtums von Dingen, die alle das Ephemere, Fragile und vermeintlich Banale in sich tragen. Intuitive wie auch bewusst gesteuerte Vorgehensweisen versuche ich nun bewusst einzusetzen und die selbsterarbeiteten Regelwerke und Rituale noch weiterzuentwickeln. Jedoch bin ich auch darauf bedacht, den Zufall und die Intuition weiter miteinzubeziehen, denn gerade diese liessen bislang unerwartet kreative Impulse hervortreten.

Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Prozess erscheint mir rückblickend nicht ganz ausgewogen. So habe ich die ersten beiden Teile ausführlicher beschrieben als die Ausstellung und die mögliche Weiterführung. Grund dafür ist, dass ich die ersten Teile schon durchlaufen habe bzw. mich aktuell damit befasse. Der Vergleich mit anderen Kunstschaaffenden, die – teils schon vor Jahrzehnten – einen ähnlichen Umgang mit den Dingen pflegen, bestärkt mich in meiner Weiterarbeit. Insbesondere Adéagbos Inszenierung und Rists Kombinationen mit anderen Medien mir zeigten mir weitere Ansätze auf. Gerne wäre ich noch vertiefter auf gewisse Positionen eingegangen. In der theoretischen Auseinandersetzung haben mir im Besonderen Hans-Peter Feldmann, Vilém Flusser und Manfred Sommer wichtige Impulse gegeben. Sommer hinsichtlich der Untersuchung der Sammeltätigkeit, Flusser der Betrachtung und Verortung der ‚Dinge meiner Umgebung‘ sowie Feldmann hinsichtlich des Problems als Auslöser der kreativen Tätigkeit und dem weiteren Umgang damit. Obwohl ich Georges Perecs Umgang und Theorien mit und über alltägliche Dinge nur am Rande erwähnt habe, werden mich die von ihm aufgeworfenen Fragen in meiner praktischen Arbeit weiterbegleiten.

Ob es mir gelingt, Betrachtenden einen neuen Blick auf die Dinge des Alltags zu ermöglichen, kann ich zum aktuellen Zeitpunkt noch nicht beurteilen, dies wird sich demnächst zeigen.

¹ siehe S. 7 sowie Vgl. Obrist, London 2012.

Danksagung

Für die wertvolle Unterstützung danke ich an erster Stelle meiner Theorie-Mentorin Marie-Louise Nigg sowie den Praxis-Mentoren Ewald Trachsel und Sebastian Utzni. Ein weiterer Dank geht an meine Freunde Joana, Laura, Massimo und Michael für den hilfreichen Austausch. Und besondere Anerkennung widme ich meinem Freund Fabio, ohne dessen unbewussten wie auch tatkräftigen Beitrag gewisse Arbeiten nicht zustande gekommen wären und hoffentlich noch kommen werden.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Ammann, Jean-Christophe: *Kunst? Ja, Kunst!* Frankfurt am Main 2014.

Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main 2002.

Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Gross-Umstadt 2007.

Flusser, Vilém: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München 1993.

Friedel, Helmut: *Anthony Cragg. Material - Object - Form*. Ostfildern-Ruit 1998.

Hübl, Michael: „Der verlorene Rekurs“ In: KUNSTFORUM International (Hg.): *DOCUMENTA11*. Band 161, Köln 2002, S. 68-77.

Kämpf-Jansen, Helga: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. Marburg 2012.

Köhler, Stephan: *Georges Adéagbos Installationen – ein Labor der Begegnungen*. *IABIS Jahrbuch für europäische Prozesse, 2010*, themen.iablis.de/2010/koehler10.html, online 22.4.2017.

Maenz, Paul: *Art Is To Change. Skizzen aus der Umlaufbahn*. Regensburg 2002.

Pelz, Annegret: „Von Album bis Zettelkasten. Museums-Effekte im Text.“ In: Ecker, Gisela; Stange, Martina; Veder, Ulrike (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein 2001, S. 18-59.

Perec, Georges: *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehandler*. Zürich/Berlin 2014.

Perec, Georges: *Denken/Ordnen*. Zürich/Berlin 2015.

Reichlin, Bernadette: *Pipi rockt den Bührelesaal*. Seniorweb, 25.02.2016, seniorweb.ch/knowledge-article/pipi-rockt-den-b%C3%BChrlesaal, abgerufen 4.4.2017.

Rotzler, Willy: *Objektkunst – von Duchamp bis zur Gegenwart*. Köln 1981.

Schankweiler, Kerstin: *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*. Bielefeld 2012.

Schuh, Claudia; Werder, Heidi: *Die Muse Küsst – und dann? Lust und Last im kreativen Prozess*. Freiburg/Basel 2006.

Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt am Main 1999.

Te Heesen, Anke: „Verkehrsformen der Objekte.“ In: Te Heesen, Anke; Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten*. Köln Weimar 2005, S. 54-64.

Katalogverzeichnis

Julin, Richard im Interview mit Rist, Pipilotti: „Gespräch“ In: Magasin 3 Stockholm Konsthall ; Lars Müller Publishers (Hg.) *Pipilotti Rist. Herzlichen Glückwunsch!*. Stockholm/Baden 2007, S. 11-97.

Obris, Hans Ulrich im Interview mit Feldmann, Hans-Peter: „Kein Interview.“ In: Serpentine Gallery (Hg.); Tatay, Helena: *Hans-Peter Feldmann. Katalog Catalogue*. London 2012, keine Seitennummerierung.

Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbst-verständlich, so paradox.“ In: Haus der Kunst, München (Hg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München; Prestel 1997, S. 10-20.

Internetverzeichnis

channel.louisiana.dk/video/pipilotti-rist-we-get-used-fast-constraints, online 14.4.2017.

Abbildungsverzeichnis

Titelbild: Abb. 1: Daniela P. Meier, *Deckelkomposition I*, 2016-2017. 14 x 21 cm.
Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 2: Daniela P. Meier, *Das problematische Ding in Form eines verstopften Abflusses*.
Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 3: Daniela P. Meier, *Abflussporträt*, 2016, Haare und Staub auf Papier, 12 x 11 cm.
Fotografie der Verfasserin vom Oktober 2016.

Abb. 4: Ursula Stalder, *Argentina*, 2008, Strandgut, Masse unbekannt.
Quelle: archivelikeyou.com/en/node/12557

Abb. 5: Arman, *Hommage A France Raysse*, 1960, Abfall in Plexiglas gefasst, 64 x 64 x 64 cm.
Quelle: catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1683960, online 21.4.2017.

Abb. 6: Pipilotti Rist, *Die Unschuldige Sammlung / The Innocent Collection*, 1985 – ca. 2032, Verpackungsmaterialien und Alltagsgegenstände, Masse variabel.
Ausschnitt der Installation in der Hayward Gallery London 2012.
Fotografie: Vici MacDonald, Quelle: artorbit.wordpress.com/2012/01/09/pipilotti-rist, online 10.4.2017.

Abb. 7: Pipilotti Rist, *Apfelbaum unschuldig auf dem Diamantenhügel / Apple Tree Innocent On Diamond Hill*, 2003, Verpackungsmaterialien und Apfelbaumzweig, Masse variabel.
Ausschnitt der Installation in der Fact HQ Liverpool 2008/2012.
Quelle: <http://www.fact.co.uk/projects/pipilotti-rist.aspx>, online 10.4.2017.

Abb. 8: Daniela P. Meier, *Inkubation*, 2017, Sammlung diverser Gegenstände, sortiert in Behältern, Masse variabel. Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 9: Daniela P. Meier, *Ordnungsversuch mit Verpackungsanschnitten*, Masse variabel.
Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 10: Daniela P. Meier, *Ordnungsversuch mit Schnellverschlussbeutel*, Masse variabel.
Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 11-13: Daniela P. Meier, *Ordnungsversuch mit einzelnen Sammlungsobjekten*, Masse variabel.
Fotografie der Verfasserin vom Januar 2017.

Abb. 14: Karsten Bott, *Von Jedem Eins*, 2011, Alltagsgegenstände, Masse variabel.
Ausschnitt der Installation im Münchner Haus der Kunst 2011.
Fotografie: Michael Ruhl. Quelle: blogs.taz.de/schroederkalender/2011/03/12/von_jedem_eins_von_maerz_drei, online 21.4.2017.

Abb. 15: Georges Adéagbo, *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration'...! Le théâtre du monde..!*, 2002, Mixed Media, Masse variabel.
Ausschnitt der Installation an der DOCUMENTA 11, Museum Ludwig Köln 2004.
Fotografie: Maurice Cox. Quelle: KUNSTFORUM International (Hg.): AUSSTELLUNGEN: KÖLN, Band 174, Köln 2005, S. 314.

Abb. 16: Daniela P. Meier, *Kombination von Wäscheklammern und Kassenbelegen*. Fotografie der Verfasserin vom April 2017.

Abb. 17: Daniela P. Meier, *done*, 2014-2016, Post-Its auf Glas mit Holzrahmen, 60 x 44 cm
Ausstellungsansicht des Zwischenzeitraums Luzern 2016. Fotografie: Laura Bider

Abb. 18: Karsten Bott, *Kaugummivitrine*, 1991/2011, gekaute Kaugummis, Vitrine, 80 x 50 x 10 cm.
Quelle: Kunsthalle zu Kiel (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*. Bielefeld 2011.

Abb. 19: Daniela P. Meier, *9to5*, 2014-2016, A5-Kopierpapier mit Wasser- und Teeflecken
Ausstellungsansicht der Kunsthalle Luzern 2016. Fotografie der Verfasserin vom September 2016.

Lauterkeitserklärung

Diese Lauterkeitserklärung ist zusammen mit schriftlichen Leistungsnachweisen einzureichen, insbesondere zusammen mit der Seminararbeit und der schriftlichen Bachelor-Arbeit.

Ich erkläre, dass es sich bei dem eingereichten Text mit dem Titel

.....

.....

um eine von mir und ohne unerlaubte Beihilfe in eigenen Worten verfasste Arbeit handelt.

Ich bestätige, dass die Arbeit in keinem ihrer wesentlichen Bestandteile bereits anderweitig zur Erbringung von Studienleistungen eingereicht worden ist.

Sämtliche Bezugnahmen auf in der oben genannten Arbeit enthaltene Quellen sind deutlich als solche gekennzeichnet. Ich habe bei Übernahmen von Aussagen anderer Autorinnen und Autoren sowohl in wörtlich übernommenen Aussagen (= Zitate) als auch in anderen Wiedergaben (= Paraphrasen) stets die Urheberschaft nachgewiesen.

Ich nehme zur Kenntnis, dass Arbeiten, denen das Gegenteil nachweisbar ist – insbesondere, indem sie Textteile anderer Autoren ohne entsprechenden Nachweis enthalten – als Plagiate im Sinne der Aufnahme- und Prüfungsordnung der Hochschule Luzern (Art. 24) betrachtet und mit rechtlichen und disziplinarischen Konsequenzen geahndet werden können.

Name, Matrikelnummer:

Datum, Unterschrift: