

HESSEN



Landes  
wines  
Darmstadt



Schader Stiftung

# Die subtile Gewalt der Dinge

Bilder gesellschaftlichen Wandels 11



# Die subtile Gewalt der Dinge

Bilder gesellschaftlichen Wandels 11

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und  
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

## Bilder gesellschaftlichen Wandels

- 1 Die fremde Landschaft | 24.02.2007 – 20.05.2007
- 2 Feldforschung Stadt>29 Antworten | 20.09.2007 – 02.03.2008
- 3 Skulptur Raum Darmstadt | 05.06.2008 – 28.09.2008
- 4 Stadtmensch – Zeitsprung | 04.12.2008 – 15.03.2009
- 5 Stadt – Bild – Konstruktion | 07.05.2009 – 02.08.2009
- 6 verborgen : gesehen | 31.10.2009 – 31.01.2010
- 7 Anny und Sibel Öztürk – from inner to outer shadow | 22.04.2010 – 11.07.2010
- 8 Gegen den Krieg | 07.10.2010 – 02.01.2011
- 9 Arbeitswelten | 14.04.2011 – 10.07.2011
- 10 Ansichten des Ich | 27.10.2011 – 29.01.2012
- 11 Die subtile Gewalt der Dinge | 01.11.2012 – 27.01.2013

## VORWORT

Das Hessische Landesmuseum Darmstadt und die Schader-Stiftung zeigen mit „Die subtile Gewalt der Dinge“ die elfte Ausstellung in der Reihe „Bilder gesellschaftlichen Wandels“.

Das Hessische Landesmuseum schöpft für diese Präsentation wieder aus seinen zahlreichen und vielfältigen Beständen, um ein Thema zu diskutieren, das in verschiedenen Epochen sowohl in der Kunst als auch im gesellschaftlichen Diskurs immer wieder virulent ist: die Auseinandersetzung mit der dinglichen Umwelt des Menschen. In der Gattung des Stilllebens finden wir spätestens seit dem 17. Jahrhundert die Abbilder der Dinge, die Menschen vorfinden, gestalten, produzieren, kurz: in die Hand nehmen. Diese Darstellung der Dinge wurde mit unterschiedlichsten Bezügen moralischer, religiöser und philosophischer Art verbunden. Erst im 20. Jahrhundert nimmt die Kunst das „Ding an sich“ auf, stellt es so hin, wie es ist. Sie macht es zum Ausdrucksträger seiner selbst und entwickelt Fragen hinsichtlich seiner Wertigkeit und Funktion, nach seinem Einfluss auf unser Leben und zuweilen auch seiner Macht über uns.

Die Ausstellung konzentriert sich auf das 20. Jahrhundert und schlägt den chronologischen und thematischen Bogen von der Stellung des Stilllebens um 1900 bis zur Objektinstallation. Werke u.a. von Hans Purrmann, Alexander Kanoldt, Marcel Duchamp, Man Ray, Dieter Roth, Christian Boltanski und Konrad Klapheck zeigen, wie sich der Blick auf das „Ding“ im Laufe der Zeit verändert hat. Den Bezug zu unserer Gegenwart stellt der Frankfurter Künstler Karsten Bött her. In den Räumen der Galerie wird er circa 200 Alltagsobjekte installieren. Unter dem Titel „Von Jedem Eins, Umlaufend“ schreibt Bött dem einzelnen Massenprodukt eine individuelle Einzigartigkeit zu. Der Betrachter steht so vor dem Rätsel seiner alltäglichen Dingwelt.

Die Schader-Stiftung und das Hessische Landesmuseum Darmstadt bedanken sich bei allen Beteiligten für die Konzeption, Organisation und den Aufbau der Ausstellung. Prof. (em.) Helge Gerndt von der Ludwig-Maximilians-Universität München danken wir im Besonderen für seinen Katalogbeitrag wie auch Karsten Bött für sein Interview. Das museumspädagogische Begleitprogramm wird wieder zahlreiche Anregungen bieten. Nicht zuletzt ist es dieses Angebot, das den Diskurs über das „Ding“ in der Kunst mit der gesellschaftlichen Realität des Betrachters verbindet. Auch dafür unser herzlicher Dank.

Sabine Süß  
Schader-Stiftung

Theo Jülich  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Klaus-D. Pohl

„Meine Bilder sollen als ein Ganzes aufgefasst werden, als ein Epos, dessen Hauptfiguren nicht vom Menschen, sondern von seinen wichtigsten Gebrauchsgegenständen verkörpert werden. Vielleicht sind diese besser als das Portrait ihrer Erfinder in der Lage, die menschliche Komödie von heute darzustellen.“

Konrad Klapheck

[16] Konrad Klapheck, Die Gewalt der Dinge, 1968



Der Maler Konrad Klapheck stellte mit diesen Worten klar, dass für ihn auf der ‚Bühne des Lebens‘ die Dinge die Macht übernommen haben – zwei Jahre, bevor er 1968 eines seiner programmatischen Bilder „Die Gewalt der Dinge“ malte. (Abb. S. 6) Es sind die Dinge, die von der Zeit, den Erfahrungen, den Erinnerungen, kurz: von den Menschen erzählen, was jeder Archäologe bezeugen kann. (Kat. Nr. 1 und 2) Für Klapheck, der in den Jugendjahren in den Bombennächten von Dresden die Zerstörung aller Dinge vor Augen geführt bekam, stehen letztere für die „Vertrauten des Physischen“, sie können uns ihre Spiegel vorhalten. Sie verkörpern ein Selbstbewusstsein, das letztlich von unserem zeugt, denn wir erschufen sie. Und zugleich verleihen wir ihnen eine Macht, die subtil oder direkt auf uns zurückwirken kann. Davon berichtet diese Ausstellung.

### I. Die Gewalt der Dinge

**Konrad Klaphecks** (geb. 1935) Gemälde „Die Gewalt der Dinge“ steht am Anfang. Es zeigt einen riesigen blauen Reifen vor einem neutralen Hintergrund. Der Künstler präsentiert aber nicht einen realen Reifen, sondern die Fantasie von einem blauen Reifen mit einem an Zähne erinnerndes Profil. In der grellen Farbigkeit der Pop Art verweist das Bild auf die Werbeästhetik dieser Jahre. Klapheck greift auf Werbefotos von „Continental“-Reifen zurück, bindet sie aber in eine künstlerische Tradition ein: „Durch die rigorose Anwendung des goldenen Schnitts (...) schaffe ich unfreiwillige Monstren, in denen ich die Ängste und Wünsche meiner Kindheit wiederentdeckte.“ Das Ding als ein von Menschen gemachter Gegenstand technischen Ursprungs erscheint als bedrohliches Wesen, als beängstigendes Gegenüber. Der Reifen steht hier für Konfrontation, für Überwältigung und für Wehrlosigkeit – seine Darstellung unterliegt jedoch Harmoniegesetzen. So kann man ihn in seiner Monumentalität erschreckend finden, man kann sich aber auch faszinieren lassen von seiner Schönheit und der ausgewogenen Komposition. Das Ding wirkt daher auf sehr subtile Weise, seine Abbildung evoziert unterschiedliche Wirkungsmechanismen. Die Macht und die „Gewalt der Dinge“ haben vielfache Gründe: die angenehme Präsenz, aber auch die Überfülle in unserem Alltag, der wohlfeile Nutzen, aber auch die hilflose Abhängigkeit, das Vertrauen in die dienende Funktion, aber auch die Verführ-



barkeit, die Dinge allein für unser persönliches Image zu nutzen. Das Sein und Haben begründet sich nicht zuletzt in den Dingen – seien sie nützlich oder wertlos, sympathisch oder hässlich, friedlich oder bedrohlich.

**KP Brehmers** (1938-1997) „Auswahlbeutel Deutsches Reich“, 1968 (Abb. S. 8) ist das zweite programmatische Werk dieser Ausstellung und thematisiert das Sammelobjekt Briefmarke. Dinge fügen sich zu einer Sammlung zusammen. Sie erhalten in ihrer Menge oder auch in ihrer Seltenheit Wert und Bedeutung. Es sind Briefmarken aus dem „Dritten Reich“, darunter aus dem Widerstand, überdruckte Nachkriegsmarken sowie Briefmarken aus den ersten Jahren der DDR und der BRD. Der Künstler hat sie als Siebdrucke kopiert und zu einem „Auswahlbeutel“ zusammengeführt, aus dem wir uns – je nach politischer Richtung – bedienen könnten. Mit diesen Kopien überhöht er das kleine und vermeintlich unscheinbare ‚Ding‘ Briefmarke und präsentiert es als Produkt, Bedeutungsträger und Spiegelbild politischer Macht, politischen Willens und

nicht zuletzt politischer Gewalt. Die harmlose Briefmarke vermittelt Ideologie mit all ihren immanenten Folgen. Der Beutel suggeriert die Möglichkeit einer „Auswahl“ unter diesen Ideologien.

Wie nehmen wir die Dinge wahr? Wo kommen sie her und welchen Hintergrund haben sie? Welchen Stellenwert geben wir ihnen? Welche Bedeutung haben sie für unser Leben? Und wie gehen wir mit ihnen um? Das sind die Fragen dieser Ausstellung.

## II. Der Schein der Dinge

Klaphecks und Brehmers Werke beziehen sich letztlich auf die Tradition des Stilllebens. Die dargestellten Dinge können für etwas Anderes stehen, als es ihre Materialität und Funktion ausweisen. Die Geschichte des Stilllebens seit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erzählt von moralischen und religiösen Ermahnungen, von Symbolik der Vergänglichkeit, von Metaphern über Arm und Reich, Luxus und Bescheidenheit. Diese Zuschreibungen relativieren sich in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Das Stillleben wird zunehmend ästhetisiert. Die Dinge können zu Repräsentanten einer rein form- und stilbezogenen Kunstdiskussion werden. Deutsche Künstler u.a. der Matisse-Schule im Umfeld von Fauvismus und Kubismus legen vor und nach dem Ersten Weltkrieg ein besonderes Zeugnis dafür ab.

Das um 1909 in Paris geschaffene „Stillleben mit roter Decke“ von **Hans Purrmann** (1880-1966) führt uns einen Krug in minoisch-kretischen Formen, eine orientalische Kupferkanne, ein rubinrotes Weinglas sowie exotische Früchte vor Augen. (Abb. S. 10) Die Dinge sind in das Farbenspiel der Decke eingebettet. Die Komposition betont dabei nicht die Repräsentanz der luxuriös anmutenden Dinge, sondern suggeriert ihre Alltäglichkeit. Sie werden nicht zur Schau gestellt, sondern präsentieren sich eher beiläufig. Es ist gerade die Alltäglichkeit des Besonderen, die den Künstler reizte. Das Gemälde „Stillleben mit Früchten“ von 1955, im Schweizer Montagnola entstanden, verstärkt diesen Eindruck. (Abb. S. 38) Seltene Früchte, eine besondere Fayence-Vase, ein wertvoll gerahmter Spiegel und kostbare Tapete fügen sich zu einer ausgewogenen Komposition zusammen, in der sich die Gegenstände wieder ganz dem Farbenspiel und den Verhältnissen der Fläche unterwerfen. Der Luxus der Farben verbindet sich mit dem Luxus der Dinge und beides strahlt eine große Selbstverständlichkeit aus. Der Künstler lebte in dieser dinglichen Umgebung. Es ist sein ästhetisches

[15] KP Brehmer, Auswahlbeutel Deutsches Reich, 1968





Experimentierfeld. Und in dieser bedeuten die Dinge nicht mehr, als ihr Schein nach außen zeigt.

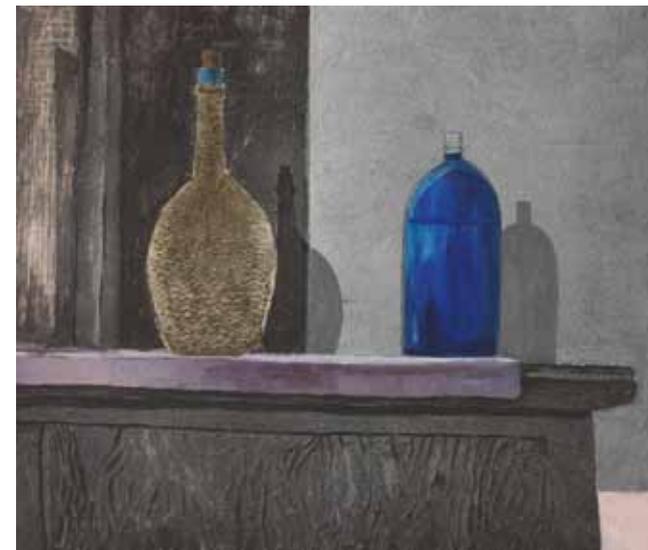
**Rudolf Levys** (1857-1944) „Atelierstillleben mit Begonientopf“ von 1922 (Abb. S. 24) ist ein bescheideneres Beispiel dieses Kunstdiskurses. Hier sind es vor blauer Tapete der einfache Stuhl, der Atelierhocker mit gemustertem gelben Überwurf, die alltägliche Begonie im schlichten Topf und die marktüblichen Früchte ohne Haut-Goût des Besonderen, die zu Teilen einer kompositorischen Aufgabe werden. Das Bild gleicht einer Versuchsanordnung des Malerisch-Dekorativen mit durchaus biedermeierhafter Tendenz, wenn nicht die stürzende Perspektive und die starken Farbkontraste statische und ästhetische Unsicherheiten böten. Die Dinge wirken hier weniger greifbar, sondern wie austauschbare Versatzstücke. Vermittelt Purrmann noch den schönen Schein des avantgardistischen Farbrausches, zeigt Levy zusätzlich dekonstruktivistische, collagenhafte Tendenzen, in denen die Dinge ihrer festen Position entzogen sind. Der Schein der Dinge verbindet sich mit einem unsicheren Umfeld.

Das „Stillleben mit Krug“ (Abb. S. 12) des von der Stilrichtung der Neuen Sach-

lichkeit geprägten **Alexander Kanoldt** (1881-1939) nimmt 1925 die Darstellung der ‚bescheidenen‘ Dinge auf, stellt diese aber auf gesicherten Boden: Steinguttopf mit Steingutuntersetzer, Krug, einfacher Tisch, eine allseits besonders in Angestelltenbüros der Zeit verbreitete Schusterpalme. Der rote Vorhang verleiht der Szene allerdings etwas sehr Theatralisches. Es scheint einen ‚Auftritt‘ der Dinge zu geben. Die Spielkartentrümpfe As-Karo und As-Kreuz liegen auf der Tischplatte. Das Spiel kann beginnen. Aber was wird gespielt und wer spielt hier? Der Betrachter schaut hinunter auf den Tisch wie ein distanzierter Zuschauer, der den Dingen ihre Szene lässt und auf den Beginn des Dialogs wartet. In **Eberhard Schlotterers** (geb. 1921) „Stillleben mit blauer Flasche“ aus den frühen 1950er Jahren (Abb. S. 11) stehen die Dinge dem Betrachter dagegen auf Augenhöhe wie zwei Individuen gegenüber. Der Maler zeigt die Flaschen ohne Schmuck und Beiwerk, illustrierende Accessoires und ablenkenden Hintergrund. Es ist ein meditatives Arrangement, ein In-sich-gekehrt-Sein der Dinge. Das Gemälde adelt die Schlichtheit der Formen. Die Flaschen sind keine Objekte des Konsums. Sie vermitteln einen ärmlichen Schein, dies aber mit selbstbewusster



[3]  
Hans Purrmann,  
Stillleben mit  
roter Decke, um  
1909



[8]  
Eberhard  
Schlotter,  
Stillleben mit  
blauer  
Flasche, 1950er  
Jahre



Präsenz. Wir können sie beurteilen und einschätzen, wir können es aber auch lassen. Es ändert nichts an ihrem eindeutigen Da-Sein.

Was diese Stilleben verbindet, ist ihre ästhetische Anordnung. Die Dinge und ihr funktionaler Kontext werden nicht in Frage gestellt, sie werden nur variabel komponiert. Sie sind in gewisser Weise zum „Stillstand“ (Karl Heidegger) ge-

kommen und evozieren keine beunruhigenden Fragen. Darüber hinaus handelt es sich um Handwerks- bzw. Manufakturprodukte. Die Maler beschäftigen sich mitten im 20. Jahrhundert mit einer vorindustriellen Dingwelt, die, weil sie nicht problematisiert werden muss, sondern vielleicht auch als Sehnsuchtsort gelten mag, für einen ästhetischen Diskurs selbstverständlich zur Verfügung stehen kann. Die Produktionsverhältnisse haben aber spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit subtilem oder ganz direktem Druck zu ganz anderen Merkmalen der Dinge geführt: zur Technisierung, Massenproduktion und ideellen Funktionalisierung der Dinge.

### III. Die Funktion der Dinge

Die bewusste Konfrontation mit den industriell gefertigten Dingen bietet die Kunst dagegen bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts. 1913 belegt die ‚Erfindung‘ des „Ready-made“ die Überführung des Gegenstandes aus der bildnerischen Ebene in das Objekt, die Auflösung der Skulptur als gestaltete Form in das Faktische des Dinges. Die Auswahl eines Dinges aus einer unendlichen Menge wird konzeptionell entscheidend und motivbestimmend. Dieser Akt, die künstlerische Vereinnahmung eines vorgefundenen Gegenstandes, verweist zunächst auf die bloße Existenz des Dinges – ohne Einbindung in ein sinnvoll funktionales Umfeld. Das Ding steht also für sich: „Es ist einfach da, man nimmt mit den Augen Kenntnis davon, dass es existiert.“ (Marcel Duchamp) Die funktionslose Präsenz setzt es nun gleichsam frei für andere Zuschreibungen und Bedeutungen.

Mit dem „Roue de bicyclette“ von 1913 (Replik von 1964) hat **Marcel Duchamp** (1887-1968) die Ikone eines „Ready-made“ geschaffen: ein Fahrradrad, das auf einen Hocker montiert ist. (Abb. S. 13) Die absurd erscheinende Kombination zweier Dinge widmet sie zu Trägern ganz anderer Reflexionen um, wie in diesem Falle z.B. über das Verhältnis des Beweglichen und Statischen oder über Raum und Zeit. Die Realität der Dinge selbst (und nicht mehr nur deren Abbild) steht entweder für sich oder sie wird für einen neuen Diskurs genutzt. Die Dinge, die jetzt ins Spiel kommen, sind aber Teil der Masse industriell hergestellter Gegenstände. Sie sind austauschbare anonyme Warenprodukte, gekennzeichnet durch eine gewisse „Indifferenz des Geschmacks“ (Marcel Duchamp). Indem diese aber wiederum als Kunst gesetzt und reflektiert werden, sind sie auch einer neuen ‚Beseelung‘ zugeführt. Sie erhalten hier eine Individualität zurück, die sie auf-



[7]  
Alexander  
Kanoldt,  
Stilleben mit  
Krug, Pflanze  
und Spielkarten,  
1925



grund ihres Massencharakters verloren zu haben schienen. Der künstlerische ‚Animismus‘ des 20. Jahrhunderts findet sein Objekt im vermarkteten Produkt der Warenwirtschaft. Die künstlerische Moderne manifestiert sich nicht nur im Konzeptuellen, sondern auch in den Dingen selbst.

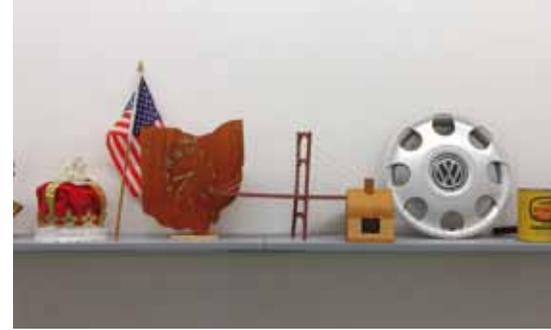
**Man Rays** (1890-1976) im Jahr 1920 (Replik von 1971) entstandenes Mobile aus Kleiderbügeln mit dem vieldeutigen Titel „Obstruction“ (= Verstopfung, Verschleppung) ist ein weiteres Beispiel des Umgangs mit Massenprodukten. (Abb. S. 19) Die aus 63 Kleiderbügeln bestehende Arbeit ist potentiell erweiterbar, „may be carried on to infinity“ (Man Ray). Der Künstler führt die Massenware zu einem spielerischen ästhetischen Ensemble zusammen. Dieses erscheint in ihrer unendlichen Erweiterung als Demonstration des durch die Massenproduktion entstandenen Verlustes an Nähe und Identifikation mit den Dingen. Der Auftritt der industriellen Masse – eine, wie wir heute wissen, besondere Art der subtilen Gewalt der Dinge – wird in ihrer grenzenlosen Reproduzierbarkeit deutlich, aber als Faszinosum nachvollzieh- und erlebbar. **Christian Boltanski** (geb. 1944) gibt in seinem 1971 entstandenen Werk „Zuckerstücke“ ein besonders künstlerisches Beispiel für den Versuch, den Verlust von Nähe aufzuheben. (Abb. S. 17) Auf dem Höhepunkt der Wohlstandsjahre und des Wirtschaftswunders der 1960er und 1970er Jahre verleiht der Künstler industriell hergestellten Zuckerstücken ihre eigenen ‚Gesichter‘, indem er sie unterschiedlich schnitzt und dadurch ‚beseelt‘. Was wie eine besessene, nahezu autistische Arbeit wirkt, ist doch das spielerische Versenken in die Aufhebung des Massenprodukts durch individuelles bildhauerisches Gestalten. Erst durch diese Geste mag uns die ephemere Gestalt des anonymen Zuckerstücks bewusst werden.

**Gerard Deschamps** (geb. 1937) Kleider- und Stoffteile sind dagegen 1961 nach dem Zufallsprinzip mit ebenso zufälligem Titel „Maringa KNK“ zusammengeführt worden, der sich aus den auf den Textilien befindlichen Buchstaben- und Wortfragmenten ergibt. (Abb. S. 16) Die Stoffe bilden ein abstraktes Relief mit eigenem ästhetischem Reiz. Die Teile werden zu einem abstrakten, dem „Informel“ verwandten Kunstwerk, das ebenfalls potentiell erweiterbar scheint. Auch hier wird das beliebige Industrieprodukt durch den künstlerischen Akt in eine andere erweiterte Realitätsebene gehoben. **Dieter Roths** (1930-1998) „Gewürzkasten“ von 1970 verwandelt die Massenware Gewürz schließlich zu einer ästhetisch differenzierten Farbfeldmalerei. (Abb. S. 18) Die Bewunderung der Farbe dieses Lebensmittels wird erst durch die Verfremdung bzw. funktionslose Lagerung in einem nicht zweckgebundenen Gefäß ermöglicht. Das Gewürz wird in seiner äußeren Erscheinung gleichsam zur Schau gestellt.

Die Dinge, ihre industrielle Anonymität und Masse, werden in ihren funktionalen Rollen konterkariert. Dem Versuch der Warenökonomie, einen bestimmten Sinn festzuschreiben, arbeiten die Künstler entgegen. Sie stellen sich gegen die ‚Entseelung‘, gegen das alternativlos Faktische von Materialität, Gestalt und



[4]  
Marcel Duchamp,  
Roue de  
bicyclette,  
1913/64



Funktion. Sie schaffen eine andere Realität und damit letztlich auch eine andere Wertigkeit der Dinge.

#### IV. Die Hierarchie der Dinge

Die mehr oder weniger direkt gestellte Frage nach der Wertigkeit der Dinge unserer Umgebung, die letztlich Marcel Duchamp durch sein „Ready-made“-Konzept vor dem Ersten Weltkrieg ausgelöst hat, geht mit einer immer konkreter werdenden Infragestellung der überkommenen Werthierarchie einher. Dies betrifft sowohl den Alltags- als auch den Kunstkontext.

**Daniel Spoerri** (geb. 1930) isst, arbeitet, lebt an einem Tisch und fixiert die zufällige Anordnung der Dinge als Momentaufnahme, vergleichbar mit einem Fotoschnappschuss. Diese von ihm doppeldeutig genannten „Tafelbilder“ von 1960, die sich mit ihren Titeln an den hinterlassenen Gegenständen orientieren und kleine Geschichten zu erzählen scheinen, hängen an der Wand. (Abb. S. 20, 21) Ein bestimmtes Zeitmoment und die nebenbei vorgefundene Kombination

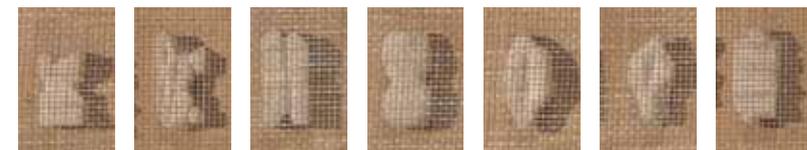
[14] Gérard Deschamps, Maringa KNK, 1961



der Dinge, deren Materialität und deren Zustand, erhalten über die Form des klassischen „Bildes“ Ewigkeitsstatus. Sie sind hier nicht nur bildlich, sondern auch real zum „Stillstand“ gekommen. Sie stehen dabei aber gleichwertig nebeneinander, egal, ob dies sinnhaft erscheint oder nicht: das Nähzeug neben der Uhu-Tube, die Bürste neben dem Topf und dem Alka Seltzer-Döschen etc. Hebt Duchamp das einzelne Massenprodukt als ‚Individuum‘ heraus, so beschäftigt sich Spoerri mit der banalen Alltäglichkeit und Versammlung der unterschiedlichen Dinge. Er archiviert und sichert Spuren. Unser Alltag hinterlässt eine Spur der Dinge und die Frage lautet: Sind diese wirklich alle gleich bewahrenswert und wenn ja, in welchem Sinn und mit welchem Ziel?

Welche unterschiedlichen Wertigkeiten haben ein Waschbecken, eine Vase und eine Glühbirne mit Kabel? **Reinhard Muchas** (geb. 1950) Plastik „Standard“ von 1982 setzt Spoerris Prinzip mit anderen Mitteln fort. (Abb. S. 37) Das Tafelbild

[19] Christian Boltanski, Zuckerstücke, 1971 (obere Reihe: Ausschnitte)





ist hier der Sockel, der Gegenstände trägt, die miteinander in Korrespondenz zu stehen scheinen. Der Sockel ist aber nicht gewöhnlich, sondern ein gestaltetes mehrteiliges Objekt in Anlehnung an die abstrakte Minimal Art. Was wie ein Stilleben in Objektform aussieht, ist ein Spiel mit der Wertigkeit. Was ist von höherer Qualität? Die geformte Gestalt des Werkstücks Sockel oder die massenhafte Produktion von Vase, Lampe und Keramikwaschbecken? Was ist hier „Standard“? In ganz radikaler Weise stellt **Braco Dimitrijevic** (geb. 1948) die Frage nach der Hierarchie der Dinge. Unter dem Titel „Tryptichos Post Historicus“ konfrontiert er museal herausragende Werke mit Alltagsobjekten bis hin zu Lebensmitteln. (Abb. S. 22) Welche unterschiedlichen Wertigkeiten haben in unserem Fall ein Cranach-Gemälde, ein historisches Schwert und ein Ei? Was ist ein künstlerisches oder historisches Zeugnis und was ist ein Lebensmittel wert? Von welchem Blickwinkel aus sind diese Dinge zu bewerten? Wer also hat die interpretatorische Gewalt über die Dinge und wer bestimmt damit letztlich über deren Musealisierung und Archivierung?

## V. Das Gesicht der Dinge

Seit 1988 sammelt und archiviert **Karsten Bott** (geb. 1966) Dinge aller Art. (Abb. S. 8-20) In seinem „Archiv für Gegenwarts-Geschichte“ hat er mittlerweile

über eine halbe Million Objekte aus dem Alltag archiviert und katalogisiert. Der Künstler betreibt eine „in die Gegenwart vorgezogene Archäologie“ des Alltags, aber nicht, indem er nach vorgenommener Bewertung auswählt und den Dingen ihren Status gibt, sondern nach dem Grundsatz „Von Jedem Eins“ ist sein Anspruch enzyklopädischer Art. „Bei den gefundenen, gekauften oder dem Müll entrissenen Objekten handelt es sich um alles, was Menschen in Gebrauch haben oder hatten: Werkzeug, Verpackungen, Klodeckel, Brillenbügel, Zahnbürsten, Zeitschriften, Bimssteine, Eierwärmer, Schneebesen, Radios, Joghurtbecher usw. Sie können alt, neu, abgenutzt, defekt, intakt, beschädigt oder voll von Gebrauchsspuren sein. (...) Der Künstler entreißt die Gegenstände dem Kreislauf von Produktion, Erwerb, Gebrauch, Verschrottung und fügt sie in eine fortlaufende Enzyklopädie ein, in der die Dinge einen Wert um ihrer selbst willen erlangen.“ Der künstlerische Weg Karsten Botts ist eine Wahrnehmung der Dingwelt, die von allen vorgegebenen oder erdachten Zuschreibungen absieht. Sie ist im einfachsten Sinne objektiv und im besten Sinne naiv, grenzt sie doch nichts aus und geht ausschließlich empathisch und mit vollstem Vertrauen zu den Dingen

[17] Dieter Roth, Gewürzkasten, 1970



[5] Man Ray, Obstruction, 1920/71





[22]  
Karsten Bott, Von Jedem Eins,  
Umlaufend, Installation Galerie  
der Schader-Stiftung, 2012

vor. Diese „Vertrauten des Physischen“ (Konrad Klapheck) sprechen und stehen für sich zunächst ganz allein. Der Künstler wäre aber kein Künstler, wenn er nicht auch gestaltend vorgehen würde. Er versammelt die Dinge von Zeit zu Zeit in raumgreifenden Installationen, die ästhetischen Vorgaben bzw. Ideen folgen. Er führt sie zu einer Choreografie zusammen, in der jedes Ding aber Teil eines Ganzen wird und darin aufgehoben ist. In diesem Sinne vereinigt er die Dinge zu einem harmonischen Miteinander. Nur in diesem neuen Zusammenspiel erhalten sie eine frische Ausstrahlungskraft und vielleicht auch Würde. Er gibt ihnen damit einen durchaus ‚menschlichen‘ Kontext und dadurch eine besondere Anziehungskraft, die jedem Supermarkt abgeht.

In der Ausstellung hat Karsten Bott ein über 30 m langes und mit ca. 200 Alltagsobjekten bestücktes Regalbrett installiert. Alle Objekte stehen auf Augenhöhe des Betrachters, sodass man praktisch in einen Dialog mit diesen Objekt-, Waren- oder Produktindividuen tritt. Bott kommt damit entschieden dem anfangs zitierten Credo Konrad Klaphecks nahe, dass die „Gebrauchsgegenstände (...) in der Lage (sind), die menschliche Komödie von heute darzustellen“. Der

[10] Daniel Spoerri, Le dictionnaire fixé, 1960, [13] Daniel Spoerri, Alka Seltzer Nr. 1, 1960,  
[11] Daniel Spoerri, Hugo Pott in der Falle, 1960, [12] Daniel Spoerri, Cadenas II, 1960



Betrachter steht vor dem Regal wie vor dem Rätsel seiner eigenen alltäglichen Dingwelt. Er ist amüsiert, er wundert sich, er begutachtet und bewertet, er erinnert sich. Und er ärgert sich und fühlt sich vielleicht bedrängt, denn es geht nicht nur um die „Spielfreudigkeit (...), sondern auch um Macht der Gegenstände.“ (Karsten Bott) Und vielleicht überfällt den einen oder anderen auch das Gefühl, dass dies alles überflüssig sein könnte – vor dem Hintergrund der kürzlich aufgestellten Statistik, dass jeder Mitteleuropäer ca. 10.000 Objekte sein eigen nennt. Und er mag seine Abhängigkeit spüren, nicht von den sicherlich wenigen notwendigen, sondern von der Unmenge der anderen Dinge, die ihn alltäglich auf subtile, manchmal kaum bemerkbare Weise zu überrollen drohen, wie der fantastische, gewaltige blaue Reifen Konrad Klaphecks.

#### Literaturhinweise:

Ausst. Kat. Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985, Hamburger Kunsthalle u.a.O. 1985; Ausst. Kat. Deep Storage. Arsenele der Erinnerung, Haus der Kunst, München 1998; Ausst. Kat. Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Haus der Kunst München 2000; Ausst. Kat. Macht der Dinge = Power of Things. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien in der Stadtgalerie Klagenfurt 2001; Karsten Bott: „Von Jedem Eins“, Köln 2007; [www.kunsthalle-mainz.de/de/re\\_karsten-bott.php](http://www.kunsthalle-mainz.de/de/re_karsten-bott.php)

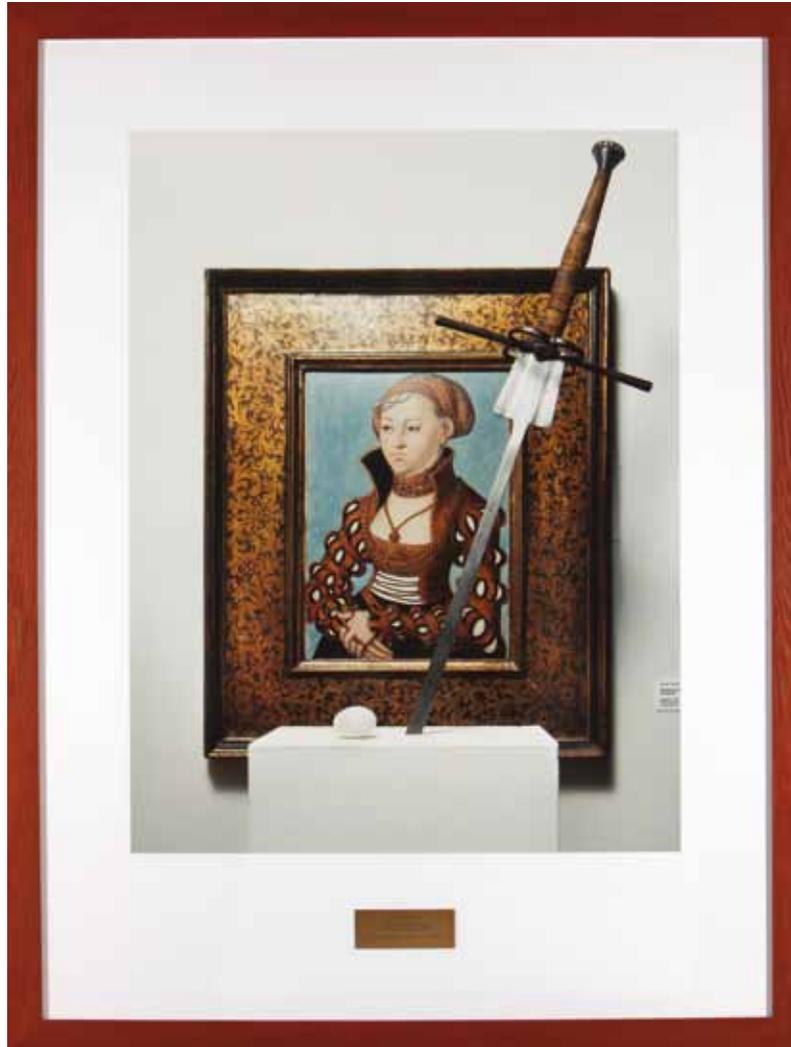


Helge Gerndt

„Schläft ein Lied in allen Dingen,  
die da träumen fort und fort,  
und die Welt hebt an zu singen,  
triffst du nur das Zauberwort.“

Joseph von Eichendorff

[21] Braco Dimitrijevic, Tryptichos Post Historicus, 1995



Poeten – wie Eichendorff oder Rilke – und Märchenerzähler, aber auch all ihre Zuhörer, Leser, wissen, dass angeblich „tote“ Dinge wie lebendige Wesen erwachen und handeln können. Strohalm, Kohle und Bohne gehen auf Wanderschaft, Nähnaedel und Fingerhut erleben Abenteuer. Eine Puppe wird für das kleine Mädchen zum Baby, ein Bauklotz für Jungen zum Auto. Aus eigenem Erleben hat jedermann schon einmal die „Tücke des Objekts“ erfahren müssen und den vorwitzigen Stolperstein von der Straße gekickt. Die Dinge sind ganz ohne Zweifel vitale Phänomene. Für uns leben sie und agieren. Wir sehen uns ihrer Magie ausgeliefert und trotzen ihrer Wirkmacht. Rational betrachtet, meinen wir, handelt es sich beim „Aufstand der Dinge“ (Erhart Kästner) „natürlich“ um eine metaphorische Sprechweise, um eine Analogie. Aber dürfen wir unsere Fantasien und Gefühle vom Vermögen des Verstandes einfach abspalten und leugnen, dass wir zum Beispiel eine Tür, an der wir uns stießen, nicht nur laut beschimpft, sondern auch erbost zugeknallt haben oder – in anderer Situation – jenes Kissen, das den Sturz abfedert, dankbar umarmen mögen? Die lebendige Faszination der Dinge wird in überraschenden Momenten offenbar, wenn uns plötzlich unser Autoreifen als ausdauernder Reisegefährte erscheinen will, wenn wir ein Bündel treuer Kleiderbügel als Helfer wahrnehmen oder wenn uns aus Hans Purmanns Bildkomposition von Vase, Schale und Wasserkrug eine sanfte Farbmelodie entgegenschallt.

### Dingwelten

Ein mächtiger Autoreifen und ein Auswahlbeutel Briefmarken, Flaschen, Tisch und Blumentopf, Fahrradrad und Gewürzkasten, Stoffreste und Zuckerstücke – all diese in Kunstwerke des 20. Jahrhunderts transponierten Dinge bilden elementare Bestandteile unseres Alltags. Es sind unspektakuläre Gebrauchs- und Verbrauchsgegenstände, die, aus einer gewöhnlichen in eine ungewöhnliche Sphäre gehoben, eine neue Wirklichkeit spiegeln und eine besondere Aura gewonnen haben. Solche relativ jungen, so pointiert erst seit rund hundert Jahren vollzogenen künstlerischen Transformationen bekunden einen Wandel, der sich in unserem Verhältnis zu den uns umgebenden Dingen herausgebildet hat. Die Dinge sind die Anker unserer Lebenswelt. Die allbekanntesten, vielbenutzten, zum Kunstwerk verfremdeten Objekte rühren in uns „heimatliche“ Erinnerungen, lösen überwiegend aber irritierende Empfindungen aus. In der tradierten Form des „Stillebens“ eher beruhigend, wirken sie als „Ready-mades“ und Waren-

arrangements häufig verstörend, zumindest sperrig: als eine Konfrontation mit Vielstimmigkeit, die im ersten Eindruck schrill und widertönend statt „stimmig“ erscheint.

Was machen die Menschen mit den Dingen, die sie herstellen, sich aneignen und nutzen? Und was machen, in der Rückwendung, die immer erneut aktivierten Dinge mit uns? Dach und Wände vermitteln Schutz, Möbel gestalten den Wohnraum, Kleider decken die Blößen, Geräte bereiten die Nahrung, Brot und Käse stillen den Hunger – und alle zusammen sichern unsere Existenz. Andere Dinge, zum Beispiel Zeitungen, Fernseher oder auch Verkehrsschilder, vermitteln Botschaften, ein Fußball erzeugt Spielfreude, ein Riesenrad Vergnügen. Neben ihrem Nutzwert haftet an Alltagsdingen auch ein meist reichhaltiger Schatz symbolischer Bedeutungen, der sich unterschiedlich differenziert und verändert. So gewinnen etwa gebrauchte Briefmarken in ihrem zweiten Leben (als Sammelobjekte) Prestige oder im dritten (als Kunstprodukt) eine ästhetische Anmutung. Ohne Frage wird die aktuelle Vitalität eines Dings von der Einstellung seines menschlichen Gegenübers geprägt, und mit der veränderten Einstellung unterscheidet sich auch die Ausdruckskraft der Dinge nach Kulturraum,



[6]  
Rudolf Levy,  
Atelierstillleben  
mit Begonien-  
topf, 1922

Zeitlage und sozialem Kontext. Das hindert jedoch weder einen Straßenkreuzer noch einen Blechnapf daran, allein durch ihre Materialität – Stoff, Form und individuelle „Lebensgeschichte“ (mit Alters- und Gebrauchsspuren wie etwa in Spoerris Collagen) – bei uns Begierde oder Ekel und Abscheu, Macht- oder Ohnmachtsgefühle zu erwecken.

Die Welt der Dinge besteht aus einer Welt funktionaler Kollektive (Arbeitsgeräte, Haushaltsgeräte, Sportgeräte, Spielsachen, Museumsobjekte). Und die Geschichte der Dinge ist an den menschlichen Umgang mit ihnen gebunden, also – historisch gesehen – mit der Evolution des Menschen eng verwoben. Anfang und Ende der Entwicklung verdichten sich geradezu symbolisch in zwei „handgreiflichen“ Dingobjekten: dem Faustkeil der Sammler und Jäger der Urzeit und dem heute allgegenwärtigen Smartphone des digitalen Zeitalters. Da wird der Fortschritt manifest: vom Stein zum Plastik, vom „Handwerkzeug“, das Hammer, Jagdgerät und Waffe war, hin zu einem hybriden Allround-Objekt, das die Funktionen vielfältigster Errungenschaften aufgesogen hat (von Telefon, Fotoapparat, Autopilot, Familienalbum, Lexikon, Atlas, Brief, Postkasten, Wetterhäuschen, Kalender, Uhr, Zeitung, Fernseher, Musikbox), das mittels seines Designs Distinktion ermöglicht sowie mit individuellem Sinn und kollektiver Symbolik (bezüglich des Status, der Identität oder Repräsentation) aufgeladen ist. Es ist die Dingwelt, die Bedeutungen tradiert und auch neue Sinngebungen initiiert. Das gilt für Gebrauchsgegenstände genauso wie es für Kunstobjekte genuin erscheint. Dimitrijevic's „Tryptichos Post Historicus“, die Kombination eines Cranach-Gemäldes mit Schwert und Ei, die an barocke Kunst- und Wunderkammer-Arrangements erinnern mag, kann auch die Augen dafür öffnen, dass „Bricolage“ (die Bastelei aus eklektischen Kulturelementen) – im Wohnen, Kleiden oder Essen – eine Form des Umgangs mit den Dingen im postmodernen Alltag ist.

### Verwandlungen

Der geläufige historische Wandel ist eins, die forcierte Verwandlung, die überraschend einen völlig veränderten Zustand erzeugt, etwas anderes. Jahrtausende lang vollzog sich die Geschichte der Alltagsobjekte eher langsam und gleitend, so dass vor allem quantitative Schübe wie die industrielle Massenproduktion oder eine kriegerische Gütervernichtung als markante Veränderungen erkannt wurden. Qualitative Prozesse, z.B. die Optimierung oder die Minderung der Haltbarkeit von Haushaltsgerät, werden oft erst im Rückblick als solche erkannt. Duchamps Umbenennung eines Pissoirs zur „Fontäne“ ist ein qualitativer Sprung, der im Kontext einer Kunstausstellung zwar sofort Aufmerksamkeit fand, doch nicht gleich allgemeine Geltung erfuhr. Kunsthandeln verfremdet, ist mehr als schlichter Wandel; es bedeutet aktive Verwandlung der Dinge und vice versa unserer Wahrnehmung. Wir erleben dann die Impression oder Expression gemalter Krüge im Stillleben. Wir erfahren durch Man Rays Kleiderbügel-Mobile oder vor Spoerris „bestückten Tafelbildern“ eine Problematisierung des Dinggebrauchs. Die Alltagsdinge mutieren hier über ihren ästhetischen Wertzuwachs hinaus zu Symptomen oder Indikatoren, zu Erkenntnisobjekten unserer Lebenswelt. Noch einen Schritt weiter führt die surrealistische Verwandlung von Dingen in René

Magrittes „Denkbildern“. Seine Abbilder vorgefundener oder erfundener Gegenstände besitzen ausdrücklich keinen Referenten, bilden nichts Konkretes ab, sie symbolisieren auch nichts, sondern sie irritieren mit eigentümlichen Proportionen und Kombinationen; sie wollen unser Denken in Bewegung setzen, um „das Mysterium zu evozieren“.

Wann aber gewann der allgemeine kulturelle Wandel der Dinge das Gewicht einer intendierten Verwandlung? Wo im zivilisatorischen Prozess vollzog sich eine nachhaltige Veränderung der Dingwelt? Die Säkularisierung der Objekte, als zum Beispiel Wachs- oder Bleigebilde ihre religiösen und magischen Qualitäten verloren, war ein lang andauernder Vorgang. Die Erfindung des Rades, die des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, die der Dampfmaschine, die des elektrischen Lichts und der Kunststoffe markieren Einschnitte, die das Dinguniversum des alltäglichen Gebrauchs vielseitig und tiefgreifend verändert haben. Nach der Industrialisierung, die durch die Gattung der Maschinen geprägt ist und eine Fülle von Objektkombinationen (Mäh-Drescher) hervorgebracht sowie eine Normierung und Serienherstellung der Verbrauchsgüter befördert hat, scheinen nunmehr die Dinge unserer wissenschaftlich-technischen Welt mit der Digitalisierung in ein neues Stadium einzutreten: Keine weiter um stärkere Dauerhaftigkeit bemühte und immer eingehendere Spezialisierung, etwa der Werkzeuge, sondern die Integrierung und Verdichtung der Dingfunktionen werden zu Leitmotiven der Entwicklung. Immer kleinere und kompaktere Computer und lernfähige Roboter bilden die neuen Prototypen. Simulatoren in der Arbeitswelt und das Smartphone als „leibeigenes“ Personalobjekt stellen die Dingsymbole des modernen Lebensstils dar. Sie repräsentieren in weiten Teilen eine Verwandlung der Dinge zu machtvollen Subjekten mit Eigensinn, die sich dem direkten Einfluss der Nutzer entziehen. Diese Perspektive hat offenkundig in der Welt der Kunst noch keinen durchdringenden Widerhall gefunden.

Die Verwandlung der Dinge, die für viele von ihnen realiter ein Verschwinden bedeutet oder das Aufgehen in einem anderen dinglichen Objekt, hat noch einen weiteren bemerkenswerten Aspekt. Mit dem geschilderten Minimierungs- und Verdichtungsprozess ist zugleich ein Visualisierungsschub verbunden, das heißt, dass die Handhabung der Dinge vielfach über ein Display gesteuert werden muss. Eine Bildscheibe ersetzt Griffe und Schalter. Zwischen Ding und Benutzer schiebt sich so eine bildliche Wahrnehmungsfläche, auf der statt der tastenden (und für Kaufhauskatalog- und Website-Angebote auch testenden) Hand allein unser Auge die Führung übernimmt. Das Weltgeschehen nehmen wir schon länger statt aus Zeitungs- oder Radiobereich vor allem über Fernsehbildschirm oder Fotoillustrierte wahr. Die Verwandlung verschiedener Dinge ins Bild gleicht sie einander an: sie werden alle zur zweidimensionalen Fläche gewalzt, ferner zeitlich synchronisiert und durch einen Rahmen aus ihrem jeweiligen Kontext herausgeschnitten. Bilder engen die präsentierten Dinge räumlich ein und verflachen sie im vollen Sinne um ihre Tiefendimension.

## Visuelle Kultur

Dinge, die auf ihre bildliche Erscheinung reduziert werden, verlieren im „Show“-Zeitalter ihre Authentizität. Es schwindet die Kraft ihrer vollen Gegenwart, welche

unser Sehen und Denken zu verändern vermag. Der Umgang mit den Dingen wird hier um das dreidimensionale Wahrnehmungskontinuum und speziell um die „begreifende“ Haptik verkürzt. Das bedeutet für den Dingbenutzer auch einen Mangel an Berührung und damit eine verlorene Chance zu „Intimität“. Für das Smartphone scheint das auf den ersten Blick nicht zu gelten, doch wer an die Fülle der inkorporierten Dingfunktionen denkt, kann sich der Einsicht in die Unerlösbarkeit des überreichen digitalen Innenlebens kaum verschließen. Diese Ding-Art wird im Verborgenen immer komplizierter, freilich dagegen in der Handhabung immer einfacher, sprich: ärmer an Zugriffen und Gestik. Ein sanfter „Touch“, also eine einzige Bewegungsform, oder allein die Spracheingabe, genügt. Da die Verfallszeit der komplizierten elektronischen Gegenstände immer kürzer wird, braucht man für die neuen Dinge ständig neue Nutzungskompetenzen, doch die sind eher kognitiver Art. Überdies wird die Trennung von Sein und Schein in einer Bilderwelt, die uns als eine rasch wechselnde Kulissenwelt begegnet, schwieriger. Das kann man, geradezu „körperlich“, in Inszenierungen von Karsten Böttgen spüren, wenn er den Konsum und die „Entwertung“ von Dingen künstlerisch thematisiert.

Die Distanz-Problematik, die mit dem Sehsinn generell verbunden ist, wird heute schließlich durch die exzessive Visualisierung sprachlicher Texte in bildliche Vergegenwärtigung noch ergänzt: Verbildlichung engt hier das Möglichkeitsspektrum, eigene Vorstellungen zu entfalten, ein. Visuelle Kultur beruht auf Anschauung – ohne Zweifel ein unverzichtbares Gut, aber auf der anderen Seite nimmt die Transformation der Worte in bildliche Festlegung und der Dinge in visuelle Einflächigkeit diesen Phänomenen auch ein Stück „Lebensmöglichkeit“. Ein Gedanke, der vielleicht die weitere künstlerische Auseinandersetzung mit unserer Zeit herausfordern kann?

### Literaturhinweise:

- Edit Fél/Tamás Hofer: Geräte der Atányu Bauern, Kopenhagen 1974;  
Helge Gerndt: Vom Ding zum Bild oder: Was bedeutet die Verbildlichung unseres Lebens? In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2011, 13-26;  
Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003;  
Konrad Köstlin/Hermann Bausinger (Hg.): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs, Regensburg 1983;  
W.J.T. Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München 2008;  
Museum für Volkskultur in Württemberg (Hg.): 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung, Stuttgart 1992;  
Ruth-E. Mohrmann: Können Dinge sprechen? In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 56 (2011), 9-24;  
Martin Scharfe: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur, Köln u.a. 2002;  
Leopold Schmidt: Volkskunst in Österreich/Wien, Hannover 1966

**Herr Bott, Sie haben ein Archiv der Gegenwarts-Geschichte angelegt. Wie ist es dazu gekommen?** Ich habe schon als Dreijähriger den Papierkorb umgedreht und Sachen in Kästchen sortiert, so geht die Sage in unserer Familie. Ich habe mich auch schon immer für Gegenstände interessiert: Wie wurden die gemacht und was macht man damit? Ich habe meiner Mutter in der Küche zugeschaut. Küche und Küchengeräte waren eine Art Ur-Initiation für mich. Küchengeräte faszinieren mich bis heute. In den Ferien sind wir zu Verwandten aufs Land gefahren. Ich habe dort bei den Bauern mitgeholfen. Es gab unglaublich viele landwirtschaftliche Geräte anzuschauen. Brachliegende Gebäude, wo noch die alte Schmiede zu sehen war oder Werkzeuge zur Herstellung von Wagenrädern rumlagen. Auf Dachböden konnte man Geschirre für Pferde und alle möglichen Sachen finden. Ich habe das alles erforscht und da schon angefangen zu sammeln.

**Die Sachen haben Sie bei sich im Zimmer aufbewahrt?** Habe ich schon. Meine Mutter hat dann, wenn ich in die Schule gegangen bin, alles wieder in die Mülltonne geworfen. Das hat natürlich das Gegenteil bewirkt und ich habe dann immer mehr gesammelt. Meine Großeltern hatten hier in Frankfurt ein vierstöckiges Wohnhaus mit Dachboden, den habe ich irgendwann vollgeräumt. Als Jugendlicher habe ich dann angefangen, Sammlungsgegenstände in Kisten aufzubewahren. Das ist dann immer größer geworden.

1980 habe ich mit 20 Jahren Abitur gemacht. 1986 bin ich zur Städel-Schule gekommen, in die Filmklasse, damals Experimentalfilm. In dem Moment, wo ich bei meinem Lehrer Peter Kubelka gesessen habe, war klar: entweder oder – Sammlung oder nicht Sammlung. Ich habe mich natürlich sehr für Film interessiert. Aber gleichzeitig habe ich 1988 das „Archiv für Gegenwarts-Geschichte“ gegründet. Ich habe sozusagen eine Art Institution erfunden, die nicht wirklich funktioniert hat. Aber ich habe das so gemacht mit Karteischränk, Schreibmaschine und einem damals sehr, sehr einfachen Computer. Damit habe ich kleine Karteikarten bedruckt und Umschläge mit Stempeln. Das war aber eigentlich mehr Show, so wie ich mir das vorstelle.

1993 hatte ich meine erste große Ausstellung. Die war in Linz im Offenen Kulturhaus. Die haben jemanden gesucht, der manisch sammelt. Die Ausstellung hieß „Speicher“. Wir waren um die 30 Künstler, die in einem alten dreistöckigen Schulgebäude ausstellten. Ich habe in der Aula/Turnhalle eine 200 qm große Arbeit gemacht. Die Gegenstände dafür habe ich alle innerhalb von sechs Wochen in Linz eingekauft.

**Sie haben also die Objekte vor Ort eingekauft und nicht die Stücke aus Ihrem Frankfurter Archiv verwendet?** Es war einfacher, die Sachen dort zu kaufen. Hinterher hat man die Sachen in hundert Kisten nach Frankfurt geschickt. Die Arbeit hatte schon in Linz den Titel „Von Jedem Eins“.

**Die Sammlung heißt jetzt auch „Von Jedem Eins“?** Die Arbeit heißt immer „Von Jedem Eins“. Das Archiv heißt „Archiv für Gegenwarts-Geschichte“ mit Bindestrich. Gegenwart und Geschichte sind ganz nahe beieinander. Ich hatte die Vorstellung, man benutzt den Gegenstand und in dem Moment, wo man ihn wegstellt, ist er schon Geschichte und wenn man ihn wieder anfasst, ist er wieder Gegenwart. Die „Geschichte der Gegenwart“ ist eine andere Idee. Die Frage ist: Was benutzen wir eigentlich wirklich im Moment und wie wird es dokumentiert? Wo sind eigentlich die Museen? Die Heimatmuseen, die städtischen Museen und die historischen Museen, was sammeln die? Das war 1993, da war ich aus der Städel-Schule schon wieder raus.

**Wie sammeln Sie die Gegenstände? Für Linz haben Sie die Stücke selbst gekauft. Wie machen Sie das? Gehen Sie durch die Stadt und kaufen die Dinge im Geschäft?** Um das Ganze im Kostenrahmen zu halten, gehe ich auf Flohmärkte oder zu Trödlern, die es aber in Deutschland so eigentlich nicht mehr gibt.

**Haben Sie einen Anspruch auf Vollständigkeit?** Selbstverständlich. Mit dem Titel „Von Jedem

Eins“ komme ich in alle Bereiche, auch die, die mir vielleicht fremd sind. Ich schaue dann, von welchen Bereichen ich wenig habe, dann fange ich an, mich darum zu kümmern. So sind Architekturmodelle etwa wahnsinnig kompliziert zu kriegen oder medizinische Geräte wie Zahnarztwerkzeuge. Für die letzte Ausstellung in Mainz [„Von Jedem Eins, 600 qm“, Kunsthalle Mainz, 2011] habe ich viel auf e-bay zurückgegriffen. Ich wollte unbedingt so einen Feuchtigkeitsanzeiger aus dem Museum haben, so etwas bekommt man nur über e-bay.

**Das ist ja witzig, so einen noch funktionierenden Feuchtigkeitsanzeiger in einer Arbeit zu entdecken.** So funktionieren ja viele von meinen großen Arbeiten, wie etwa die Wohnzimmerinstallationen, die ja prinzipiell begehbar sind. Das sind Inszenierungen, die an das Theater erinnern oder an ganz klassische Auslagen.

**Sie versuchen, die Mittel mit denen Sie inszenieren, so unauffällig wie möglich zu gestalten?** Ja, genau. Das ist schon etwas, das ich sehr stark selbst beeinflussen muss. Ich ordne die Ausstellungsfläche in Felder, beginne mit großen Gegenständen wie einer Nähmaschine und fülle nach und nach mit den kleineren Objekten auf.

**Und nach welchen Prinzipien ordnen Sie Ihr Archiv? Wie groß ist der Raum, in dem sich ihr Archiv befindet?** 200 qm in einer alten Zigarrenfabrik in Hanau, so eine richtige Fabrikhalle. Vier Meter hohe Räume, die sind jetzt auch voll. Um die 5000 Bananenkisten, auf 120 Paletten. Für Ausstellungen sind die Transporte eine mittlere Speditionsaufgabe. Da ist aber nichts zu sehen. Da sind nur Kisten, so ähnlich wie bei Ikea im Lager, nur dass ich keine Hochregale habe und keinen Gabelstapler. Für die Ausstellung in der Galerie der Schader-Stiftung haben wir hauptsächlich Sachen aus der Cincinnati-Ausstellung genommen [„Things with bridges“ in Ausst. „Sprawl“, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 2002]. Diese Arbeit befindet sich in zwei großen Holzkisten. Um sie zu erreichen, mussten wir jetzt über mehrere Paletten mit Bananenkisten und andere sperrige Dinge klettern, eine große Holzkiste aufschrauben, die passenden Sachen entnehmen, eine Palette halb abräumen, Kiste umsetzen, die nächste Kiste darunter aufschrauben, wieder Dinge entnehmen...

**Wie finden Sie Ihre Sachen wieder? Gibt es Listen oder Kataloge?** Nein. Das ist alles gar nicht möglich. Da habe ich auch in Mainz gestaunt, was ich da alles aus den Kisten herausziehe. Ich hatte das, wie gesagt, ganz am Anfang im Kleinen, als ich die Institution aufgebaut habe. Da habe ich versucht zu klassifizieren. Aber irgendwann habe ich festgestellt, das geht nicht mehr. Für mich persönlich war die Arbeit aber sehr nützlich, um eine Klassifizierung im Kopf zu bekommen. Zuerst kommen die Baumaterialien, dann kommt Stadt, Haus, Eingang, Vorplatz; dann kommen Wohnzimmer, Küche, Badezimmer, Schlafzimmer... Dann kommt die Kleidung, der Sport... Es gibt so eine Art Ablauf, so eine Art Choreographie. Das ist bei jeder Ausstellung im Grunde ähnlich. Es kommt dann darauf an, wie groß die Räume sind und wie groß die Felder werden, auf denen die Dinge gesetzt werden. Die Dinge werden „vom Schildchen“ aus abgelegt. Man kann nicht von der Wand weg legen, dann klappt es nicht. Man fängt meist mit einem großen Gegenstand an und beginnt dann, das Badezimmer auszulegen: Waschbecken, dann kommt der Stöpsel und die Kanalisationsgeschichten, dann kommen Zahnbürsten, Seifen, Lockenwickler und so weiter.

Es ist eine Art Kombination aus Farbe, Größe und Arrangement. Farbe ist tatsächlich wichtig für das Arrangement. Ich schaue, ob hier noch vielleicht ein rosa Punkt gesetzt werden kann oder noch etwas Blaues hineinpasst. Auch wie die Dinge aneinander stoßen, etwa die Klobürste mit der Zahnbürste, um ein extremes Beispiel zu nennen. Ich bin Installationskünstler, aber im Grunde bin ich ein Bildhauer. Ich mache Skulpturen, auch wenn die Gegenstände nicht zusammengeklebt sind oder zersägt oder genagelt. Und weil sie raumgreifend sind, sind es auch Installationen wie Schaufensterdeko oder Bühnenbilder.

**Haben Sie Vorbilder für Ihre Kunst?** Claes Oldenburg ist einer der wenigen, der mir zu dieser Frage einfällt. Das „Maus-Museum“ für die Documenta 5. Wenn man von oben drauf schaut, hat es die Form einer Micky-Maus und gleichzeitig die Form einer altmodischen Filmkamera. Es war ganz schwarz ge-

strichen, außen wie innen, da konnte man rein gehen. Es hatte mehrere Apsiden mit einem Sichtschlitz rundherum, da konnte man einen Blick werfen auf ganz viele Gegenstände, die er gesammelt und zum Teil selbst bearbeitet hat. Oldenburg hat sich ja gegen den Kunstmarkt gewehrt mit seinen Großobjekten und ist mit seinen Arbeiten gegen einen elitären Kunstbegriff eingetreten. Er wollte nie Kunst machen, mit der nicht auch alle Gesellschaftsschichten in Kontakt kommen sollten.

**Wir zeigen in der Ausstellung auch Werke von Marcel Duchamp und Man Ray, den großen Surrealisten. Können Sie sich damit identifizieren?** Das sind ja auch die direkten Vorbilder von Claes Oldenburg. Gefundene Dinge auf ein Podest zu stellen wie Duchamps *Pissoir*, das sind natürlich auch Grundlagen, die in meine Arbeit reinreichen. Ein anderes wichtiges Vorbild ist Edward Kienholz, wenn er Realität abbildet, bestimmte Situationen oder Gegenstände, Häuser, Läden. Dann gibt es bei ihm noch den sehr starken gesellschaftskritischen Aspekt.

**Sie haben in den Vorgesprächen erwähnt, dass Sie in unserer Ausstellung gerne ein altes Objektstillleben gehabt hätten. Im Hessischen Landesmuseum gibt es wundervolle Blumen- und Früchtestillleben, aber keines mit Gegenständen. Warum wollten Sie so ein altes Objektstillleben dabei haben?** In den alten Stillleben wurden die kostbaren Dinge, die man damals besaß, abgebildet.



Georg Hinz, Kleinodienschrank, 1666, Hamburger Kunsthalle

Da ist schon eine gewisse Form von Realitätsaufnahme: Was ist da eigentlich schon benutzt worden? Es hat mit den Wunderkammern zu tun und die Art des Sammelns in den Wunderkammern interessiert mich sehr. Stillleben bilden Teile der Wunderkammer ab. In einem Katalog habe ich den „Kleinodienschrank“ (1666) von Georg Hinz abgebildet. In Karlsruhe und Hannover war ich an der Ausstellung „Das Jahrhundert des Design“ [Badisches Landesmuseum Karlsruhe/Kestnermuseum Hannover 2000] beteiligt und zuständig für die Abteilung „Trivialdesign“ und da habe ich mir dieses Bild für den Katalog ausgesucht. Wunderkammern sind natürlich nicht wirklich das, was ich mache. Wunderkammern sind elitäre Sammlungen gewesen, die Reichtum zur Schau gestellt haben. Schildkrötenpanzer aus Afrika oder ein ausgestopftes Krokodil oder ganz teure Sachen wie Mikroskop oder eine Uhr oder ein iPhone in heutiger Zeit.

**Haben Sie schon ein iPhone in ihrer Sammlung?** Ich habe versucht einen Dummy zu bekommen,

das hat aber bisher nicht geklappt. Ich frage mich, wie die moderne Welt eigentlich aufgebaut ist und warum wir den Drang haben, uns mit den modernen Gegenständen zu schmücken. Jeder hat praktisch solche Geräte. Das ist eine Umwälzung für unsere ganze Gesellschaft. Wie funktionieren wir? Wir sind ständig online, ständig auf dem Sprung irgendwo hin. Ich glaube nicht, dass die Wunderkammer einen ähnlichen Stellenwert hatte. Das Mikroskop war ja ein ganz elitäres Forschungsgerät, das sich die Reichen damals hingestellt haben, um sich zu schmücken. Ob es denn tatsächlich benutzt wurde, war eher eine Nebensache. Es war eher ein Statussymbol. Mit dem Smartphone ist das aber noch etwas anderes. Für Wunderkammern habe ich mich schon immer interessiert, vor allem für die Art, wie die Dinge darin ausgestellt wurden. Das ist wieder ein anderer Aspekt. Die Museen gingen ja aus den Wunderkammern hervor und sammelten die Dinge weiter. Man hatte eine Vitrine, in denen die Dinge nebeneinander standen und darin war vielleicht noch ein kleiner Zettel, auf dem eine Nummer

stand. Man musste den Katalog oder das Archiv oder Literatur bemühen, um den Zusammenhang und die Bedeutung herauszufinden und den Gegenstand zu klassifizieren. Vorbild für meine Arbeit ist die nüchterne Präsentation von Gegenständen, wie sie in den Wunderkammern angelegt war und von den Museen weiter entwickelt wurde bis ungefähr zum Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, als man begann, Texttafeln in die Ausstellung einzuarbeiten.

**Sie arbeiten völlig ohne Beschriftung?** Ja, genau. Deswegen sind die Wunderkammern für mich auch so interessant. Für die Ausstellung in der Galerie der Schader-Stiftung waren die grundsätzlichen Überlegungen: Komme ich mit einem Stufenpodest weiter oder mit einer kleinen Bodenarbeit? Wie komme ich mit dem Raum zurecht? Was macht Sinn? Für die großen Arbeiten wie in Mainz, die mit einem Steg arbeiten, ist das Konzept relativ klar. Aber für kleinere Arbeiten wie hier in der Galerie, muss ich anders vorgehen. Für die Karlsruher Wunderkammer habe ich ein rundes Blumengestell in vier Ebenen aufgebaut, auf das ich Gegenstände gestellt habe. „Kopfgroß“ heißt das, wegen der ungefähren Größe der Objekte [Dauerinstallation, Badisches Landesmuseum Karlsruhe]. Das sind ungefähr auch die Gegenstände, die in der Galerie der Schader-Stiftung zu sehen sind. Eine Bodenarbeit wäre in der Galerie irgendwie verloren, auch eine Podestarbeit. Dann kam die Idee, dass man das mit einem Bord, einem ca. 20 cm breiten Brett machen könnte, das über die 16 m lange Wand rund herum geführt wird. Die Dinge werden in einer langen Reihe rund herum aufgestellt. Das kommt aus der Arbeit „Dinge mit Brücken“, in Cincinnati, wo ich schon einmal versucht habe, eine Art Perlenkette aus Gegenständen zu bilden. Das Grundthema ist dasselbe: Man fängt mit den Baumaterialien an und geht die verschiedenen Subjekte durch. Alle Gegenstände laufen in dieser Arbeit hintereinander in einer Reihe. In der Galerie werden sie uns aber alle frontal anschauen. Die Idee ist, dass man nicht nur die Spielfreudigkeit der Dinge sieht, sondern auch der Macht der Gegenstände begegnet und die Konfrontation mit den Objekten herausstellt. Deswegen stehen die nicht hintereinander in einer Reihe, sondern nebeneinander.

**Was interessiert sie mehr, das Sammeln, Ordnen, Klassifizieren oder die Dinge selbst? Ich hatte den Eindruck, dass Sie von der Fülle der Dinge fasziniert sind und von den Möglichkeiten sie anzuordnen und zu präsentieren.** Das kann ich nicht sagen. Aber ich hole Ihnen mal was.

[Bott entfernt sich und kommt mit einem merkwürdigen Gegenstand zurück.]

Ich bin immer wieder schockiert, wenn ich so etwas finde.

**Das sieht asiatisch aus.** Ich glaube aber nicht, dass das für Asien hergestellt wurde.

**Ich hab's: das ist ein Feng Shui-Zimmerspringbrunnen.** So was könnte ich nicht herstellen, ich würde gar nicht auf die Idee kommen. Ich nehme das aber wahrscheinlich mit in die Ausstellung. Ich brauche etwa 150 Gegenstände, das habe ich ausgerechnet.

**Wie lange brauchen Sie für so eine Arbeit?** Das würde ich auch gerne selber wissen. Aber sagen wir mal so: Irgendwann muss es einmal fertig sein. Die Idee ist es eigentlich in jeder Arbeit, die „Von Jedem Eins“ heißt, für jede Kategorie eine bestimmte Menge von Gegenständen zu zeigen, vielleicht fünf Küchengeräte, um es auf die Schader-Stiftung runter zu rechnen. Es sollte von allem etwas da sein, also nicht drei verschiedene elektrische Zahnbürsten. Es sollte aus jedem Bereich etwas sein, wenn man einmal das Badezimmer als Beispiel nimmt. Dann werde ich Schildchen auslegen, um die Felder einzuteilen, werde die Gegenstände hinstellen und schauen, wo ich zu viel habe und wo noch etwas fehlt. Wenn etwas fehlt, muss ich loslaufen und Nachschub holen. Das ist nicht einfach. Die Grundlage ist die Arbeit aus Cincinnati, die „Dinge mit Brücken“, die ich damals in Amerika gemacht habe.

**Warum haben Sie ausgerechnet die genommen? Passen die von der Größe?** Die passen von der Größe her und sie passen gut auf das Brett. Und sie wurden danach ausgesucht, dass sie eine Art Gesicht haben, Mund und Ohren.

**Warum?** Weil ich denke, dass wir die Dinge als Gegenüber unterschätzen. Dass wir sie menschlicher behandeln als uns eigentlich lieb ist. Ein einfaches Beispiel ist unsere Lieblingstasse, die so lange unsere Lieblingstasse ist, bis sie kaputt geht und in den Mülleimer kommt. Von einem Tag auf den anderen

wird sie umgebracht.

**Aber unter Schmerzen.** Es geht um die Bindung an Dinge, die wir auf die Dinge projizieren und die auch über das Gesicht der Dinge ausgedrückt wird, etwa bei Autos mit den Lampen als Augen und dem Kühlergrill als Mund.

**Aber zu den Gegenständen, die Sie zeigen, entwickelt man als Betrachter ja nur schwer ein persönliches Gefühl.** Doch, zu jedem Gegenstand hat man ein Gefühl unterschiedlicher Art. In meiner Arbeit stehen die Dinge stellvertretend für diejenigen, die Sie zuhause haben. Sie spiegeln ihre eigenen Sachen. Die Idee der Arbeit ist es, zu zeigen, was die Leute zuhause haben. Die Erinnerung spielt dabei eine ganz große Rolle und die Mischung muss stimmen. Wenn ich eine Reihe von Gegenständen zeige, muss etwas sehr Schräges darunter sein wie dieser Zimmerspringbrunnen, aber es muss auch viel Normales darunter sein, um das Schräge als schräg zu erkennen. Es gibt gelegentlich Probleme mit Leuten, die es schwierig finden, dass ich die Dinge alle auf eine Ebene hebe, aber das ist genau meine Absicht. Nämlich dass alle Gegenstände gleich sind. Keines kommt auf ein Podest, keines wird als wertvoller erachtet als ein anderes. Das ist für manche ein Problem, die nicht einsehen wollen, dass etwas sehr Wertvolles neben etwas steht, welches gar nichts wert ist. Doch sind alle Dinge gleich, sie sind unsere Helfer, die für uns und mit uns arbeiten, ob es nun ein Diamantring ist oder eine Klopapierrolle. Ich nehme die Dinge gleich wahr, weil ich observiere wie ein Archäologe oder Ethnologe, der schaut, wie ein bestimmter Stamm lebt oder gelebt hat.

**Sehen Sie da eine Beziehung zwischen Ihrer Arbeit und der von Ethnologen?** Ja. Ich benehme mich schon ein wenig so, als wenn ich einen außereuropäischen Volksstamm vor mir habe, an dem ich nicht Teil habe. Ich versuche, die ganzen Gegenstände, die sie benutzen, aufzulisten.

**Dann spielen Sie Konzepte der Spurensicherer sicher auch eine Rolle für sie?** Ja.

**Sie haben gesagt, es geht Ihnen um die Emotionen, die Dinge wecken können, wenn wir sie betrachten und so wollen Sie den Bezug zum Betrachter herstellen. Nun sind z.B. Reliquien mit viel Emotionen aufgeladene Dinge, die gleichzeitig besonders banal sind, Stofffetzen, kleine Knochen, Scherben.** Eine Reliquie funktioniert nur über die Vorstellung, denn nur ganz selten hat die Reliquie ja auch etwas mit der vermuteten Person zu tun. Projektion und Fantasie spielen dabei eine große Rolle. Entweder ist alles Reliquie oder nichts. An jeden Gegenstand gibt es eine Bindung. Eine Reliquie zeichnet sich durch eine übersteigerte Bindung aus. So kann jeder kleine Gegenstand wie eine Zahnbürste zu einer Reliquie werden, weil man dazu einen Bezug hat. Wenn ich die Zahnbürste von meinem verstorbenen Papa aufhebe, habe ich eine Reliquie und die kann ich dann schon in einen goldenen Rahmen tun.

**Wo ist ihr Arbeitsplatz?** Im Kopf, auf der Straße beim Sammeln und im Ausstellungsraum. Im Archiv ist ja nur eine Probearbeit möglich. Die eigentliche Arbeit findet tagtäglich statt, beim Schauen und Sammeln. Ich frage mich, in welche Kategorien ein Ding gehört und ob ich es schon habe.

**Wie würden Sie sich selbst als Künstler beschreiben?** Ich mache eine Bestandsaufnahme für die Gesellschaft, um Menschen mit dem zu konfrontieren, was sie bereits aus ihrem eigenen Leben kennen und ihnen vielleicht eine andere Art von Wertschätzung mit auf den Weg zu geben.

**Aber geht das noch in einer Zeit, in der man eher das „Verschwinden der Dinge“ diskutiert. Was halten Sie von dieser Vorstellung?** Es ist schon so, dass ich glaube, dass wir uns eher in einer unglaublichen Inflation der Dinge befinden. Wenn man so in ein Joghurtregal schaut, hat man ja das Gefühl, es werden tagtäglich neue Joghurts erfunden und die Regale werden jede Woche quadratmeterweise erweitert. Die Supermärkte werden immer größer und die Sachen werden immer vielfältiger. Der Baumarkt ist im Grunde eine große Konkurrenz für mich. Um 1900 hingegen gab es noch besondere Gesetze. In Baden-Württemberg mussten Paare, die heiraten wollten, ihren ganzen Hausstand auflisten. Da gab es Listen, in denen stand, wie viele Betttücher und wie viel Geschirr die Personen in den Hausstand einbrachten. Daran kann man sehen, wie gering die Zahl der Gegenstände war im Gegensatz zu dem, was man heute besitzt. Jeder hat heute eine Bohrmaschine. Das ist völlig unnötig. Man könnte

im Wohnblock einen „Workshop“ einrichten, aus dem man sich die Bohrmaschine holt, wenn man eine braucht, meistens wenn man einzieht oder wieder auszieht. Jedenfalls braucht man die so selten. Die Zahl der Gegenstände wird insgesamt größer. Das Internet macht einen Haufen Zeug unnötig, doch betrifft das vor allem die Literatur, Gebrauchsanweisungen, Anweisungsbücher, Lehrbücher und Lexika. Die werden sich voraussichtlich in der nächsten Zeit vermindern. Das wird alles elektronisch gespeichert.

**Ich denke aber nicht, dass die Dinge durch die virtuelle Welt weniger werden.** Das wird man dann sehen. Das ist aber schwer zu beurteilen. Wenn man wirklich beginnt, virtuelle Welten zu bauen, in denen die Dinge nicht fest sind, vielleicht, wie etwa bei „Second Life“. Aber ich bin unsicher, ob das tatsächlich geht.

**Ich habe auch das Gefühl, dass Sie mit ihren Arbeiten dieser Tendenz entgegenarbeiten, indem Sie tatsächliche Gegenstände sammeln und nicht abbilden. Indem Sie Ihre Dinge in der Galerie der Schader-Stiftung aufbauen und mit gemalten Stilleben konfrontieren, wird dieser Kontrast noch einmal besonders deutlich. Wobei die „Schönheit“ aber nicht fehlt. Spielt Schönheit für ihre Arbeit eine Rolle?** Es gilt natürlich zunächst „form follows function“. Die Funktion, die in eine Schönheit der Handwerklichkeit und Funktionalität umgesetzt wird. Doch gibt es eine ästhetische Schönheit, die man nur durch Edelsteine und Gold erreicht. Dies sind aber zwei konträre Vorstellungen von Schönheit, da ist die Definition sehr schwierig. Ich finde das sehr faszinierend. Das ist eine kritische Seite meiner Arbeit. Das Ding an sich hat immer eine bestimmte Proportionalität und Schönheit.

**Interessieren Sie sich dabei auch für die Geschichte Ihrer Dinge?** Ja schon. Ich frage danach wo es herkommt, was es für Vorläufer gab. Z.B. zeigt die Abbildung auf meinem 1997 erschienenen Katalogbuch „Von Jedem Eins“ [Norwich Castle Museum] ein altes Rührgerät, einen so genannten Rührfix. Das ist ein sehr altmodisches Gerät aus der Zeit, bevor jeder eine Küchenmaschine besaß, um so etwas wie Eischaum zu machen, der vorher mit dem Schneebesen gemacht wurde. Das Besondere ist, dass es sich bei diesem Gerät um die Kopie des eigentlichen Rührfix handelt, das weinrot war. Das hier ist eine hellblaue Imitation aus Tschechien oder so. Der echte Rührfix hatte einen Glasbehälter und einen Schraubdeckel, der zunächst aus Metall bestand und es war eine eingetragene Marke.

**Eine Geschichte der Alltagsdinge. Das Buch könnten Sie auch schreiben.** Ja klar. Der Titel der Sammlung „Archiv für Gegenwarts-Geschichte“ weist darauf hin. Welche Dinge bewahrt man auf, was bleibt übrig, was geht verloren? Den Milchschauch aus den 70er Jahren, den gibt es heute nicht mehr, obwohl Plastik noch mehrere 1000 Jahre im Boden überdauern soll.

**Herr Bott, ich danke Ihnen sehr für das Gespräch.**

Das komplette Interview lesen Sie auf: [www.galerie.schader-stiftung.de](http://www.galerie.schader-stiftung.de)



[22] Karsten Bott, Von Jedem Eins, Umlaufend, 2012



[22] Karsten Bott, Von Jedem Eins, Umlaufend, 2012

## BIOGRAPHIE KARSTEN BOTT

1960 in Frankfurt/M. geboren, lebt in Frankfurt/M.  
 1986-1991 Studium Städelschule Frankfurt, Filmklasse bei Peter Kubelka  
 1988 Gründung des Archivs für Gegenwarts-Geschichte  
 1991 Studienaufenthalt Chicago, School of the Art Institute

## STIPENDIEN | PREISE

2000 Atelierstipendium London, Hessische Kulturstiftung  
 1998 Stipendiat, Kunstfonds Bonn  
 1995 Preisträger, Jürgen Ponto-Stiftung Frankfurt

## INZEL- UND GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2011 From Trash to Treasure | mit „Hosentaschensammlung“, Kunsthalle zu Kiel (GA, Kat.)  
 Von Jedem Eins, 600 qm | Kunsthalle Mainz (EA, Kat.)  
 2009 Tagebuch einer Alten Frau | Weißfrauen Diakoniekirche, Frankfurt/M. (EA)  
 2007 Museum of Life | Norwich Castle Museum (EA)  
 2006 Homestories | mit „Dinge mit Brücken“, Kunstverein Bietigheim-Bissingen (GA, Kat.)  
 2004 Domestic Archaeology | mit „Things with Houses“, Rose Art

[www.karstenbott.de](http://www.karstenbott.de)

Museum Boston (GA, Kat.)  
 Wunderkammern und was uns sonst noch staunen lässt... | mit „Von Jedem Eins, Altar“, Kunsthalle Jesuitenkirche Aschaffenburg (GA)  
 Von Jedem Eins | mit Abständen, Emil Filla Galerie, Usti nad Labem (EA, Kat.)  
 2002 Sprawl | mit „Things with Bridges“, The Contemporary Arts Center Cincinnati (GA)  
 2001 Frankfurter Kreuz | mit „Von Jedem Eins“, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. (GA, Kat.)  
 2000 Das Jahrhundert des Designs | mit „Von Jedem Eins, in Regalen“, Museum beim Markt Karlsruhe und Kestnermuseum Hannover (GA, Kat.)  
 Von Jedem Eins, Kopfgroß | Dauerinstallation, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (EA)  
 1998 Deep Storage | mit „Von Jedem Eins“, Haus der Kunst München, Kulturforum Berlin und Kunstmuseum im Ehrenhof Düsseldorf | New York und Henry Art Gallery Seattle (GA, Kat.)  
 1996 EAST Award | mit „One of Each“, Norwich (GA, Kat.)  
 1995 Gleiche Vielfache | Preisträger, Kunstverein Frankfurt/M. (GA, Kat.)  
 1993 Speicher | mit „Von Jedem Eins“, Offenes Kulturhaus Linz (GA, Kat.)  
 1989 Heimatmuseum, Dinge aus dem Archiv | Städelschule Frankfurt/M. (EA, Kat.)

Soweit nicht anders verzeichnet, stammen alle Werke aus dem Bestand des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

**In chronologischer Reihenfolge**

[1] **Terra Sigillata-Scherben** aus dem römischen Lagerdorf von Butzbach Wetteraukreis, 2./3. Jahrhundert n. Chr.; Inv. Nr. A 1956:5-2813

[2] **Eiserne Waffen und Werkzeuge** aus dem römischen Lagerdorf von Butzbach Wetteraukreis, 2./3. Jahrhundert n. Chr.; Inv. Nr. A 1956:5-2813

[3] Hans Purrmann (1880-1966)  
**Stilleben mit roter Decke**, um 1909, Öl auf Leinwand; 60,5 x 73 cm;  
Inv. Nr. GK 1315

[4] Marcel Duchamp (1887-1968)  
**Roue de bicyclette**, 1913/64, Hocker, Fahrradrad; 128 x 64 x 33 cm;  
Inv. Nr. GK 1307

[5] Man Ray (1890-1976)  
**Obstruction, 1920/71**, 63 Holzbügel, je 42 x 9 cm, Inv. Nr. GK 1363

[6] Rudolf Levy (1857-1944)  
**Atelierstilleben mit Begonientopf**, 1922, Öl auf Leinwand; 100 x 80,5 cm;  
Inv. Nr. GK 1258

[7] Alexander Kanoldt (1881-1939)  
**Stilleben mit Krug, Pflanze und Spielkarten**, 1925, Öl auf Leinwand;  
91 x 70 cm; Inv. Nr. MV 180

[8] Eberhard Schlotter (1921, lebt in Wienhausen und Altea/Spanien)  
**Stilleben mit blauer Flasche**, 1950er Jahre, Öl und Sand auf Leinwand;  
50 x 60 cm; Inv. Nr. GK 1012

[9] Hans Purrmann (1880-1966)  
**Stilleben mit Früchten, Montagnola**, 1955, Öl auf Leinwand; 77 x 101,5 cm;  
Inv. Nr. GK 990

[10] Daniel Spoerri (1930 lebt in Wien)  
**Le dictionnaire fixé**, 1960, Diverse Materialien, Collage auf Holz; 50 x 50 cm;  
Inv. Nr. Pl. 81:6

[11] Daniel Spoerri (1930, lebt in Wien)  
**Hugo Pott in der Falle**, 1960, Diverse Materialien, Collage auf Holz; 50 x 50 cm;  
Inv. Nr. Pl. 81:7

[12] Daniel Spoerri (1930, lebt in Wien)  
**Cadenas II, 1960**, Diverse Materialien, Collage auf Holz; 50 x 50 cm;  
Inv. Nr. Pl. 81:8

[13] Daniel Spoerri (1930, lebt in Wien)  
**Alka Seltzer Nr. 1, 1960**, Diverse Materialien, Collage auf Holz; 50 x 50 cm;  
Inv. Nr. Pl. 81:9

[14] Gérard Deschamps (1937, lebt in La Châtre)  
**Maringa KNK**, 1961, Stoff-Assemblage; 77 x 122 cm; Inv. Nr. MV 178

[15] KP Brehmer (1938-1997)  
**Auswahlbeutel Deutsches Reich**, 1968, Siebdruck, Plastikfolie, Kunststoff;  
120 x 160 cm; Inv. Nr. GK 1368



[20] Reinhard Mucha, Standard, 1982

[16] Konrad Klapheck (1935, lebt in Düsseldorf)  
**Die Gewalt der Dinge**, 1968, Öl auf Leinwand; 130 x 100 cm; Inv. Nr. GK 1261

[17] Dieter Roth (1930-1998)  
**Gewürzkasten**, 1970, Holz, Glas, Gewürze; 78 x 157 x 7 cm; Inv. Nr. Pl. 98:01

[18] César (1921-1998)  
**Compression Etain**, 1971, Metallbänder gepresst; 35 x 13,5 x 12 cm;  
Inv. Nr. GK 1362

[19] Christian Boltanski (1944, lebt in Paris)  
**Zuckerstücke**, 1971, Zinkblech, Maschendraht, Zuckerstücke auf Krepppapier,  
45,4 x 100 x 4 cm; Inv. Nr. Pl. 92:02



[18]  
César,  
Compression  
Etain, 1971



[9] Hans Purrmann, Stillleben mit Früchten, Montagnola, 1955

[20] Reinhard Mucha (1950, lebt in Düsseldorf)  
**Standard**, 1982, Lackiertes Holz, Keramik, Glühlampe; 165 x 111 x 50 cm;  
Inv. Nr. TB 127

[21] Braco Dimitrijevic (1948, lebt in Paris)  
**Tryptichos Post Historicus**, 1995, Farbfotografie mit Rahmen; 180 x 135 cm;  
Inv. Nr. GK 1404

[22] Karsten Bott (1960, lebt in Frankfurt am Main)  
**Von Jedem Eins, Umlaufend**, 2012, Diverse Materialien, diverse Maße;  
Besitz des Künstlers

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Die subtile Gewalt der Dinge  
Bilder gesellschaftlichen Wandels 11

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des  
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

01. November 2012 bis 27. Januar 2013

Galerie der Schader-Stiftung  
Goethestr. 1  
64285 Darmstadt

Herausgeber: Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Autoren:

Dr. Stephanie Hauschild, Schader-Stiftung (Interview mit Karsten Bott)  
Prof. Dr. Helge Gerndt (em.), Deutsche und vergleichende Volkskunde /  
Empirische Kulturwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München  
Dr. Klaus-D. Pohl, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Gestaltung: Atelier Marlies Blücher | Druckerei: Ph. Reinheimer GmbH  
Abbildungen der Werke: Wolfgang Fuhrmannek (HLMD)

© 2012 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren |  
© der abgebildeten Werke: Christian Boltanski, Karsten Bott, KP Brehmer, César,  
Gérard Deschamps, Konrad Klapheck, Reinhard Mucha, Hans Purrmann, Daniel  
Spoerri © VG Bild-Kunst Bonn 2012 | Braco Dimitrijevic © Braco Dimitrijevic |  
Marcel Duchamp © Succession Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst Bonn 2012 |  
Man Ray © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2012 | Dieter Roth ©  
Dieter Roth Estate / Courtesy Hauser & Wirth | Eberhard Schlotter © Eberhard  
Schlotter | Textabb. S.30 © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte,  
Hamburger Kunsthalle

Konzept der Ausstellung: Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)

Organisation der Ausstellung: Klaus-D. Pohl, Olivia Levental und Werkstätten  
(HLMD), Stephanie Hauschild (Schader-Stiftung)

Presse und Öffentlichkeitsarbeit: Yvonne Mielatz und Team (HLMD),  
Peter Lonitz (Schader-Stiftung)

Beratung: Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil,

Prof. Dr. Joachim-Felix Leonhard, Dr. Christian Steuerwald (Schader-Stiftung)

Bildung und Vermittlung: Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild  
(Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-40-0

[www.galerie.schader-stiftung.de](http://www.galerie.schader-stiftung.de) und [www.hlmd.de](http://www.hlmd.de)