

„Verhüllung als Kunst im 20. Jahrhundert“

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der
Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Britta Szidzik

aus Celle

Göttingen 2010

1. Gutachter: Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke

2. Gutachter: PD Dr. Christian Scholl

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 7. April 2010

Inhaltsverzeichnis

<i>Danksagung</i>	5
1. Einleitung	6
1. 1 Forschungsinteresse und Forschungsgegenstand	6
1. 2 Forschungsstand	24
1. 3 Vorgehensweise	30
2. Begriff und Methode	31
2. 1 Etymologische Untersuchung der Bezeichnungen verhüllen und verpacken	31
2. 2 Verhüllung in Alltag, Text, Ritual und Bild.....	43
3. Kategorien der Verhüllung.....	47
3. 1 Kategorienbildung	47
3. 1. 1 Was wird verhüllt?	47
3. 1. 1. 1 Das Bekannte.....	47
3. 1. 1. 2 Das Erahnbare	48
3. 1. 1. 3 Das Unbekannte	50
3. 1. 2 Womit wird verhüllt?	51
3. 1. 3 Wie, wo und wie lange wird verhüllt?	53
3. 1. 3. 1 Wie wird verhüllt?.....	53
3. 1. 3. 1. 1 Es gibt keinen Vorgang einer Verhüllung.....	53
3. 1. 3. 1. 2 Der verborgene Vorgang.....	53
3. 1. 3. 1. 3 Der sichtbare Vorgang	54
3. 1. 3. 2 Wo wird verhüllt?.....	54
3. 1. 3. 2. 1 Der Ort der Präsentation.....	54
3. 1. 3. 2. 2 Das Zusammentreffen von Objekt und Hülle an einem Ort.....	57
3. 1. 3. 3 Wie lange wird verhüllt?	57
3. 1. 3. 3. 1 Permanente Verhüllungen	57
3. 1. 3. 3. 2 Die temporäre Verhüllung.....	58
3. 1. 4 Welche Dimensionen haben die Verhüllungen?	59
3. 1. 5 Wie werden die Verhüllungen benannt?	59
3. 1. 5. 1 Ursprünglich französische und katalanische bzw. spanische Titel	59
3. 1. 5. 2 Ursprünglich deutsche Titel	60
3. 1. 5. 3 Ursprünglich englische Titel	61
3. 2 Deutung der Kategorien	63
3. 2. 1 Das Verborgene.....	65
3. 2. 1. 1 Das Bekannte.....	66
3. 2. 1. 1. 1 Dinge des Alltags	66
3. 2. 1. 1. 2 Denkmäler und Bauwerke	69
3. 2. 1. 1. 3 Naturelemente und Landschaftsabschnitte.....	76
3. 2. 1. 1. 4 Menschen	78
3. 2. 1. 2 Das Erahnbare	79
3. 2. 1. 3 Das Unbekannte	80
3. 2. 2 Die Hülle: das stoffliche Material	81
3. 2. 3 Der Vorgang, der Ort und die Zeit	84
3. 2. 4 Der Titel	90
3. 2. 4. 1 Assoziation und Deutung	91
3. 2. 4. 2 Begriffe im Titel.....	93
3. 2. 4. 2. 1 Das Rätsel.....	93
3. 2. 4. 2. 2 Das Hommage	97
3. 2. 4. 2. 3 Die Passage, der Flâneur und das Passagen-Werk von Walter Benjamin	101

4	Sozialgeschichte der Verhüllungen	111
4.1	Sakrale Verhüllungen	111
4.1.1	Textilien im religiösen Kult	112
4.1.2	Das Tuch der Verhüllung: das Velum	114
4.1.3	Altarraumverhüllungen	116
4.1.3.1	Permanente Verhüllung: die Ikonostase	116
4.1.3.2	Temporäre Verhüllung: das Fastentuch	118
4.1.4	Kreuzverhüllung	121
4.1.5	Verhüllung von Bildern und Heiligenfiguren	124
4.2	Profane Verhüllungen	128
4.2.1	Die Denkmalverhüllung und -enthüllung	128
4.2.2	Die Geschenk- und Warenverpackung	141
4.2.2.1	Das Geschenk und seine Verpackung	142
4.2.2.2	Die Warenverpackung	146
5.	Analyse und Interpretation	163
5.1	L'énigme d'Isidore Ducasse von Man Ray	164
5.2	Hôpital, Silence und Hommage à Paganini von Maurice Henry	176
5.3	Verhülltes und Verpacktes von Christo und Jeanne-Claude	181
5.4	Calling von Allan Kaprow	193
5.5	Infiltration Homogen für Konzertflügel von Joseph Beuys	195
5.6	Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece von Bruce Nauman	205
5.7	Ummantelung, Fünf, Blindstück, Plastisch und Hülle anfüllen von F. E. Walther ..	208
5.8	Verhüllter Stuhl und Skulptur mit Decke von Antonin Tàpies	215
5.9	Passagen-Werk, Documenta-Flânerie von Joseph Kosuth	222
6.	Zusammenfassung	226
7.	Literaturverzeichnis	230
	I. Monografie u. a.	230
	II. Ausstellungskataloge	271
	III. Handbücher, Lexika und Wörterbücher	272
	IV. Zeitschriften, Jahrbücher und Reihen	275
8.	Abbildungsverzeichnis	276

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen, die mich in irgendeiner Art und Weise bei der Erstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben, bedanken.

Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter-Christian Warncke für seine unterstützende wissenschaftliche Betreuung, sehr hilfreiche konstruktive Kritik und seine große Geduld gegenüber meinen beruflichbedingten unregelmäßigen Schreib- und Arbeitsschüben, sowie meinem Zweitgutachter PD. Dr. Christian Scholl. Weiterhin sei Frau Prof. Dr. Brigitta Hauser-Schäublin und Herrn Prof. Dr. Christian Freigang für die Möglichkeit gedankt, an den von Ihnen angebotenen Kolloquien zu Beginn meiner Dissertation teilnehmen zu können. Hier ergaben sich sehr fruchtbare Kontakte, anregende Diskussionen und Freud und Leid mit anderen Doktorandinnen und Doktoranden zu teilen, half über die eine oder andere kreative Schaffenskrise hinweg.

Danken möchte ich auch all jenen, die mich mit ihren kritischen Anmerkungen und zahlreichen Korrekturvorschlägen unterstützt haben. Frau Gudrun Jokers sei an dieser Stelle besonders gedankt, sie hat nicht nur sehr spontan und kurzfristig sondern auch mit großem Interesse an dem Forschungsgegenstand die Durchsicht meiner Arbeit übernommen.

Von unschätzbbarer Bedeutung für das Gelingen der Dissertation war zudem die Unterstützung meiner Eltern, denen ich für ihre uneingeschränkte Unterstützung bei meiner Unternehmung „Doktorarbeit“ von ganzem Herzen danke.

Weiterhin sei noch meinen Freundinnen und Freunden ganz besonders gedankt, die in der intensivsten Arbeitsphase mit spontanen und abwechslungsreichen Pausen für einen Luft- und Tapetenwechsel gesorgt und damit einen „Dissertations-Koller“ verhindert haben. Für ihre wunderbaren kulinarischen Angebote und Experimente und vor allem für ihre erfrischende und humorvolle Begleitung meiner Arbeit vom ersten Wort bis zur abschließenden Hülle sei Susanne Strauß sehr herzlich gedankt.

1. Einleitung

1.1 Forschungsinteresse und Forschungsgegenstand

Angeregt durch die Beschäftigung mit dem Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude, die spätestens durch ihre sehr populären Arbeiten wie z. B. *Pont Neuf* und *Verhüllter Reichstag* mit dem Begriff der Verpackungs- und Verhüllungskunst in Verbindung gebracht werden, stellte sich mir die Frage, ob es neben den Christos auch andere Künstlerinnen und Künstler gibt bzw. gab, die sog. Verhüllungskunstwerke geschaffen haben.

In den wissenschaftlichen sowie populärwissenschaftlichen Arbeiten zu den Christos wird lediglich auf ein Werk von Man Ray aus dem Jahre 1920 und auf eines von Henry Moore aus dem Jahre 1942 verwiesen, welche als sog. Vorläufer der Arbeiten der Christos Erwähnung finden.¹ Auch wird in den Publikationen zum Projekt *Verhüllter Reichstag* auf religiöse Verhüllungen verwiesen, die im Zusammenhang mit dem Schaffen der Christos gesehen werden.² Zu dem Interesse, nach weiteren sog. Verhüllungskunstwerken zu forschen, kam nun die Frage, welcher Zusammenhang einerseits zwischen den sog. Verhüllungskunstwerken verschiedener Künstlerinnen und Künstler und andererseits zwischen diesen und den in der Literatur erwähnten Verhüllungen besteht.

Eine Suche nach sog. Verhüllungskunstwerken erfordert eine klar umrissene Definition des Forschungsgegenstandes: Unter dem Begriff *Verhüllungskunstwerke* sollen dreidimensionale Werke verstanden werden, bei denen mit einer stofflichen Hülle ‚etwas‘ verhüllt wird.

Mit dieser Definition kann die Zeichnung von Henry Moore nicht zum Forschungsgegenstand gezählt werden. Abbildungen von Verhüllungen z. B. in Form von Velen, Vorhängen, Draperien, Kleidung und Kleidern sind als Motive, als Ausdruck kulturellen Handelns, Denken und Fühlens, zahlreich in der Kunst zu finden und weisen damit nicht nur auf ein bestehendes Interesse an Verhüllungen, sondern auch auf deren zahlreiches Vorkommen und ihre Verankerung in unserer Gesellschaft und anderen Gesellschaften hin.

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen über Verhüllungsmotive in der Kunst wie z. B. das des Vorhangs liegen von Sigel (1977) und Eberlein (1982) vor: unter Berücksichtigung weiterer Literatur hat Meiering (2006) dem Vorhang im christlichen Kultbild ein gesondertes Kapitel seiner Arbeit gewidmet.³

¹ Baal-Teshuva 1995 b, S. 26. Siehe auch Baal-Teshuva 2001, S. 24, Meiering 2006, S. 208 f. u. Verspohl 1995, S. 32.

² Buddensieg 1995 a, S. 24. Siehe auch Meiering 2006, S. 153 f. u. Verspohl 1995, S. 32.

³ Meiering 2006, S. 139-161.

Der o. g. Definition folgend haben die Nachforschungen ergeben, dass auch zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler sog. Verhüllungskunstwerke schufen, bevor und auch während sich die Christos seit den 1960er Jahren als sog. Verpackungs- und Verhüllungskünstler einen Namen machten.

Die Auswahl der im Folgenden vorgestellten Kunstwerke unterliegt sowohl den Bedingungen der Zugänglichkeit des Materials als auch dem Anspruch, einer möglichst weit gefächerten Vielfalt innerhalb des für eine solche Untersuchung vorgegebenen Rahmens, Genüge zu leisten.

An dieser Stelle beschränke ich mich auf eine kurze beschreibende Vorstellung der Kunstwerke, weitere Angaben zum Entstehungskontext usw. folgen an entsprechender Stelle.

***L'énigme d'Isidore Ducasse* von Man Ray**

Man Ray (1890-1976) schuf 1920 das Objekt *L'énigme d'Isidore Ducasse* (dt.: *Das Rätsel des Isidore Ducasse*).⁴

Auf der Fotografie, die das Objekt von 1920 zeigt, ist ein mit einer Decke verhüllter Gegenstand zu sehen (Abb. 1). Die Hülle und das sich darunter Befindende sind mit einer Schnur zusammengehalten. Trotz des unterschiedlichen Lichteinfalls sind die dunkle Farbe der Decke und die grobe Struktur des Materials gut zu erkennen. Die



Abb. 1: *L'énigme d'Isidore Ducasse* von Man Ray, 1920

Begrenzungen des Objektes sind nicht auszumachen, da Man Ray den Bildausschnitt so gewählt hat, dass zu beiden Seiten und ebenso am unteren Rand das Objekt abgeschnitten wird. Deshalb lässt sich nicht sagen, welchen Umfang es hat.

Man Ray fertigte 1971 in einer Auflage von zehn Exemplaren Reproduktionen des Objektes an und signierte sie. Diese Reproduktionen wurden von der Galerie Arturo Schwarz in

⁴ Billeter (Hg.) 1980, S. 193. Siehe auch Franzke 2000, S. 112, Hermann u. Martin 1982, S. 130 u. Schwarz 1993, S. 186. Schneede (2006) gibt abweichend als Entstehungszeit für Man Rays *L'énigme d'Isidore Ducasse* „um 1929“ an. Schneede 2006, S. 176.

Mailand verlegt.⁵ Ein weiteres Exemplar stellte Man Rays langjähriger Assistent Lucien Treillard 1972 her; es befindet sich heute in der Tate Britain, London.⁶

Die Objekte von 1971 unterscheiden sich in der Mehrzahl von dem von 1920 durch eine deutlich klarere Gestaltung. Auch wirken sie sorgfältiger arrangiert als das Objekt von 1920. Die umhüllende Decke ist aus weniger grobem Material, die Schnur ist fast ordentlich um den verborgenen Gegenstand geschnürt. Da das Objekt freistehend ausgestellt wird, sind, anders als auf der Fotografie des Originalwerkes, die Maße des Objektes deutlich zu erkennen. Bei den Reproduktionen scheint es sich bei dem Verborgenen um eine Nähmaschine zu handeln, denn die Form, die sich unter der Decke abzeichnet, lässt darauf schließen, und die verwendeten Materialien werden in der Regel angegeben.⁷

Die Reproduktionen weisen vor allem in der Verschnürung Abweichungen voneinander auf. Zusätzlich ist eine der Reproduktionen mit einem Pappschild versehen, auf dem „Nicht stören - Do not disturb - Ne pas déranger“ zu lesen ist,⁸ bei einer anderen ist ein kleines Schild an der unteren Kante des verhüllten Objektes befestigt.⁹ Eine weitere Reproduktion, die sich seit 1973 im Besitz der National Gallery of Australia befindet, wird als achttes Exemplar von zehn ausgewiesen und unterscheidet sich von den anderen Exemplaren geringfügig durch eine sparsamere Verwendung der Schnur und dadurch, dass ein Teil der Deckenkante zu sehen ist.¹⁰ Die Reproduktionen lassen darauf schließen, dass das Verborgene auch als Nähmaschine identifiziert werden sollte.

⁵ Billeter (Hg.) 1980, S. 193. Siehe auch Forresta 1991, S. 83 u. Ray 1982, S. 130. Abb. bei Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, Abb. 11; Picon 1988, S. 67 u. National Gallery of Australia www.nga.gov.au [29.04.2008].

⁶ www.tate.org.uk/about/tatereport/2004/collection [03.07.2008].

⁷ Bei Rubin (1968) mit „Cloth and rope over sewing machine“, bei Spies (2002) mit „Metall, Stoff und Schnur“ und bei Tate Britain (2008) mit „sewing machine, wool and string“. Rubin 1968, S. 475, Spies 2002, S. 459 u. www.tate.org.uk [29.04.2008].

⁸ Dieses Exemplar steht im Museum Boijmans-van-Beuningen, Rotterdam. Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, Katalog, Abb. 11, Spies 2002, S. 114 u. www.boijmans.nl/nl/man-ray [30.04.2008].

⁹ Bei Picon (1988) ist die Abbildung einer Reproduktion von *L'énigme d'Isidore Ducasse* mit dem Entstehungsjahr „1920“ versehen. Picon 1988, S. 66.

¹⁰ www.nga.gov.au/international/catalogue [29.04.2008]

Neben der von Lucien Treillard angefertigten Reproduktion, in der eine moderne Nähmaschine unter einer Decke verborgen ist, weicht eine weitere Reproduktion des Werkes auffällig in ihrer Gestaltung von den bisher aufgeführten ab. Es handelt sich dabei um das Exemplar, welches im Israel Museum in Jerusalem aus der Sammlung von Vera und Arturo Schwarz zu sehen ist (hier ist als Entstehungszeit „1920-70“ angegeben). www.imj.org.il/Imagine/ArturoCollection.asp. [29.04.2008]

Eine Anfrage zur Entstehung dieser Reproduktion bei Arturo Schwarz ist bis heute [30.09.2008] unbeantwortet geblieben.

***Hommage à Paganini und Silence, Hôpital* von Maurice Henry**

Eine Abbildung des Objekts *Hommage à Paganini* (1936)¹¹ (Abb. 2) zeigt einen Gegenstand, der mit einem Verband umwickelt ist. Wegen seiner Form kann der Gegenstand der Geigenfamilie zugeordnet und aufgrund der Proportionen als Violine identifiziert werden.

Der Verband ist so angelegt, dass kein Blick auf die Oberfläche des Musikinstrumentes möglich ist, und so lassen sich auch keine Details außer der Grundform einer Geige mit Hals, Korpus und Wirbeln erkennen. Die Geige scheint keinen Steg und keine Saitenbespannung zu haben, denn die Um-

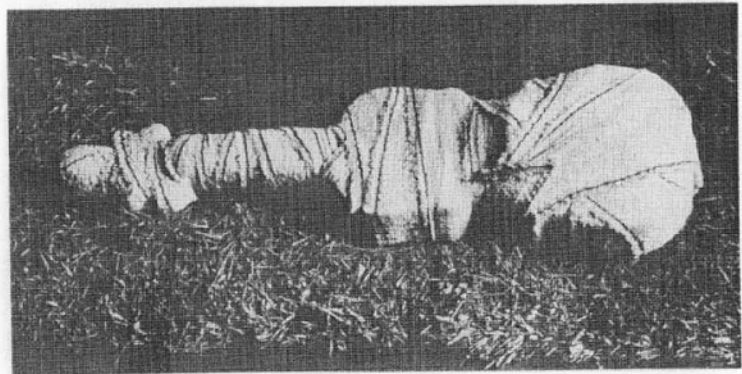


Abb. 2: *Hommage à Paganini* von Maurice Henry, 1936

wicklung liegt eng am Korpus an. Dieses Werk wurde 1936 in der Surrealisten-Ausstellung bei Charles Ratton in Paris gezeigt.¹² Bei der reproduzierten Version von *Hommage à Paganini* (1968) befindet sich die Geige in einem schwarzen Rahmen, der Hintergrund sieht wie eine grüne Rasenfläche aus.¹³

Eine weitere Arbeit Henrys ist *Silence, Hôpital* (o. J.) (Abb. 3): Henry umwickelte ein Telefon sorgfältig mit einer elastischen Binde, die Wahlscheibe aber ließ er unverhüllt.

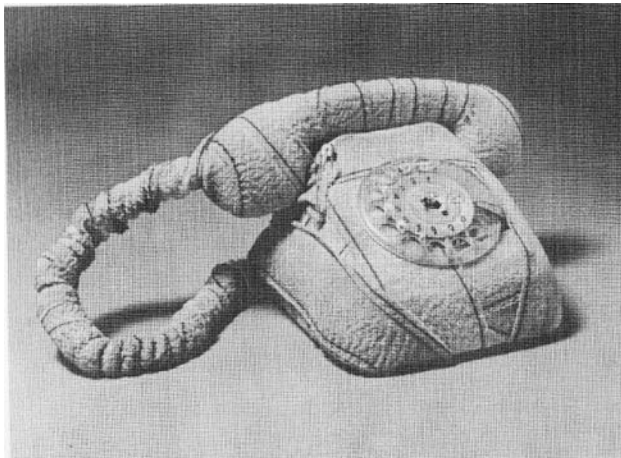


Abb. 3: *Silence, Hôpital* von Maurice Henry, o. J.

Silence, Hôpital entstand vermutlich im Zusammenhang mit der Reproduktion von *Hommage à Paganini* 1968. Batz (1997) verweist auf das Design des umwickelten Telefons und vermutet 1967 als Entstehungsjahr.¹⁴

¹¹ Auch *Hommage à Paganini* ist von Henry reproduziert worden, denn bei einem zum Verkauf angebotenen Objekt ist das Entstehungsjahr mit „1968“ angegeben. Wenn es nur *eine* Reproduktion gibt, muss es sich um das Exemplar handeln, welches 2002 noch im Besitz von Elda Henry war. Spies (Hg.) 2002, S. 458, Abb. auf S. 285 u. <http://web.artprice.com> [29.04.2008].

Die Abb. bei Spies (2002) ist nicht korrekt beziffert, die Kommentare mit den Ziffern 6 und 8 müssten vertauscht werden.

¹² Picon 1988, S. 152, Rubin 1968, S. 267 u. www.caldarelli.it/fotografia/henry.htm [29.04.2008].

¹³ Abb. bei Spies 2002, S. 285.

¹⁴ Batz 1997, S. 95.

Verpacktes und Verhülltes von den Christos

Durch ihre kontinuierliche Arbeit und die Verbreitung ihrer Kunstwerke über weite Teile der Welt sind Christo und Jeanne-Claude (beide *1935, Jeanne-Claude †2010) wohl die populärsten Kunstschaaffenden, die sich bisher mit Verhüllungen als Kunst beschäftigt haben.

In neuerer Zeit wird Christo oft nicht mehr als alleiniger Urheber der Kunstwerke genannt, sondern es wird von „den Christos“ oder von „Christo und Jeanne-Claude“ gesprochen.

Bis etwa 1962 galt Christo als alleiniger Produzent seiner Kunst. Aber bereits in den folgenden Jahren unterstützte Jeanne-Claude ihren Ehemann durch die Beschaffung von Arbeitsmaterialien und die Organisation von Aufträgen.¹⁵ Die Zusammenarbeit weitete sich bis zur gemeinsamen Planung und Durchführung der Projekte aus. Aber erst seit 1994 sprechen beide von einer gemeinsamen Autorenschaft und „auch wenn Jeanne-Claude seit Jahrzehnten alle geschäftlichen Dinge regelt und den Eindruck vermittelt, sie allein erledige die Finanzen, bestehen die beiden darauf, dass sämtliche Entscheidungen – auch die projektbezogenen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen – immer gemeinsam getroffen werden“¹⁶.

In einem Interview mit André Müller im April 1995 betonte Jeanne-Claude ebenfalls den Wunsch, gleichermaßen mit Christo genannt zu werden.¹⁷ Autorinnen und Autoren neuerer Publikationen, wie z. B. Baal-Teshuva (2001) berücksichtigen diesen Wunsch,¹⁸ und auch ich werde mich dem anschließen und von *den Christos* sprechen, sofern nicht von den frühen Arbeiten Christos die Rede ist, Christo oder Jeanne-Claude einzeln zitiert werden, bzw. die verwendete Literatur anders vorgeht.

Die Arbeiten der Christos sind sehr zahlreich, deshalb beschränke ich mich auf eine Auswahl, die dennoch die sehr unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit der Verhüllung innerhalb ihres künstlerischen Schaffens deutlich werden lässt.

In den Jahren von 1958 bis etwa 1969 zeigten die Arbeiten der Christos eine oft parallel laufende Beschäftigung mit unterschiedlichen Verhüllungsmethoden. Dabei wurden die verhüllten Gegenstände, das Material, die Farbe und auch die Dauer der Verhüllung verschiedenartig miteinander variiert und kombiniert. Die verschiedenen Ausführungen der Verhüllungsideen wurden in Skizzen, Zeichnungen, Collagen und Modellen festgehalten und detailliert ausgearbeitet. Diese Arbeiten waren nicht nur Vorstudien und Teil des künst-

¹⁵ Chernow 2000, S. 174 u. S. 199.

¹⁶ Chernow 2000, S. 262.

¹⁷ A. Müller 1997, S. 26.

¹⁸ Baal-Teshuva 2001, S. 58.

lerischen Konzeptes, sondern deren Verkauf diene gleichzeitig auch der Finanzierung der Projekte.

Um der gesamten Bandbreite ihres Schaffens gerecht werden zu können, habe ich mich für eine zusammenfassende Darstellung entschieden und die ausgewählten Beispiele in Kategorien geordnet.

Dosen, Flaschen und Fässer

Bereits 1958 entstanden die ersten unwickelten Objekte. Dosen, Fässer und Flaschen mit ersichtlichen Gebrauchsspuren wurden mit bemaltem Stoff und Schnur umwickelt. Diese Objekte wurden in unterschiedlichen Kombinationen miteinander arrangiert, dabei entstand eine unüberschaubare Anzahl von Werken. So gibt es zahlreiche Arbeiten, in denen kleine verhüllte, aber auch unverhüllte Dosen und Flaschen gestapelt sind oder nebeneinander stehen.¹⁹ Die gleiche Arbeitsweise verwendeten die Christos auch für die großen Ölfässer, und wie bei den kleinen Objekten wird auch hier durch die Einfärbung des umhüllenden Stoffes mit brauner, grauer oder schwarzer Farbe die Falten- und Oberflächenstruktur hervorgehoben.²⁰ Die dadurch entstandene teilweise sandig oder metallähnlich wirkende Oberfläche bildet innerhalb der Arrangements einen Kontrast zu den glatten und oft farbig gestalteten Flaschen, Dosen und Fässern.

Verhüllung mit naturbelassenen Tüchern

Zahlreiche der zwischen 1959 und ca. 1964 entstandenen Arbeiten sind durch eine Verhüllung mit naturbelassenen Tüchern oder grobem Sackleinen gekennzeichnet.

Eine Untergruppe bilden hier die verhüllten Objekte, die nicht zu identifizieren sind, denn sie sind vollständig mit Stoff umwickelt. Die Konturen des Verhüllten lassen die Vermutung zu, dass es sich um mehrere Dinge unter der Hülle handelt.²¹ In einigen Arbeiten zeichnen sich unter dem Stoff teilweise solche Konturen ab, die z. B. auf kantige, runde und harte, aber auch auf weiche und flexible Formen schließen lassen. Viele dieser Verhüllungen wirken beulig und sind sehr aufwendig und fest verschnürt. Einige sind auf schlichte schwarze Sockel gestellt oder von einem verzierten Rahmen eingefasst.²² Eine Variante dieser Art der Verhüllung stellt die Kombination und Verschnürung eines unbekanntes verhüllten Objektes mit einem bekannten Gegenstand dar. Hier handelt es sich in der Regel um einen Untersatz, der

¹⁹ Abb. von *Wrapped Cans and Bottles* (Christo 1958-60) z. B. in: Christo & Jeanne-Claude 1995 b, o. S.

²⁰ Chernow 2000, S. 115.

²¹ Abb. von *Package* (Christo 1960) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 31.

²² Abb. von *Package* (Christo 1961) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 43.

zum Transport dient, wie z. B. der Autodachgepäckträger von 1962 und die hölzerne Schubkarre von 1963. In dieser Zeit entstanden aber auch Objekte, die trotz ihrer Umhüllung zu identifizieren sind. Dies wird aufgrund ihrer Form und teilweise auch wegen ihrer unvollständigen Verhüllung möglich, zu nennen ist hier als Beispiel das Spielzeugpferd.²³

Verhüllung mit schwarzen Tüchern

1963 entstanden einige wenige Arbeiten, in denen unbekannte Objekte in grobes schwarzes Tuch eingehüllt sind. Außer der sonst üblichen Paketschnur wurde hellroter Faden verwendet, der im starken Kontrast zum schwarzen Stoff steht.²⁴

Auffallend anders sind zwei Verhüllungen mit schwarzem Tuch von 1969: Der Stoff wurde locker über einen kastenförmigen Gegenstand gelegt und nur sehr sparsam mit einer Schnur umwickelt. Besonders ist, dass die textile Plane nicht um das gesamte Objekt gewickelt ist und sich die schwarze Hülle fließend und im weichen Faltenwurf auf dem Fußboden ausbreitet.²⁵

Die Kunststoffhülle

Seit 1962 bis etwa 1968 entstanden parallel zu den textilen Verhüllungen weitere Arbeiten, die durch ein neuartiges Umhüllungsmaterial, den Kunststoff, auffallen.

Als Besonderheiten dieses Materials sind seine Transparenz und seine glatte, oft glänzende Oberfläche zu nennen. Nur in wenigen Arbeiten mit einer Kunststoffhülle verwendete Christo undurchsichtige, farbige Planen, so dass das Eingewickelte unbekannt bleibt.²⁶

Wie schon zuvor sind die Gegenstände vollständig verpackt, aber aufgrund der Transparenz der Folie ist der Inhalt zu erkennen, wie z. B. das Telefon (1964) oder der Strauß roter Rosen (1967).²⁷

1963 entstand eine Verhüllung besonderer Art: Christo umwickelte im Beisein von etwa 30 Journalisten ein nacktes Aktmodel.²⁸

²³ Abb. von *Package on a Wheelbarrow* (Christo 1963) und *Wrapped Toy Horse* (Christo 1963) in: Christo & Jeanne-Claude 1995 b, o. S. u. Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 69.

²⁴ Abb. von *Package* (Christo 1963) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 30.

²⁵ Abb. von *Package* (Christo 1969) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 46.

²⁶ Abb. von *Red Package* (Christo 1968) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 73.

²⁷ Weitere in transparenten Kunststoff eingepackte Gegenstände lassen sich identifizieren, z. B. als: Magazine (1962), Ampelanlage (1962), Gaslampe (1964), Filmprojektor (1966), Schreibmaschine (1968), Porträts verschiedener berühmter Persönlichkeiten (1962-1969).

Siehe Abb. in Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 61, S. 67 f. u. S. 78-82.

²⁸ Abb. von *Wrapped Model* (Christo 1963) in: Restany 1982, S. 162.

Kunststoff- und Leinenhülle

In den Jahren ab 1964 kombinierten die Christos zwei Verhüllungsmaterialien miteinander. In Anlehnung an die Schutzverpackung von Bäumen für den Transport entstanden die ersten Collagen und Modelle für das Projekt *Verhüllte Bäume*. Ein Bündel an einen Ast geschnürt, stellt den Wurzelballen, und eine Kunststoffummantelung an dem anderen Ende des Astes wirkt wie eine Baumkrone. Diese an junge Pflanzbäume erinnernden Baumminiaturen sind in geringer Anzahl liegend angeordnet.²⁹

Großraumprojekte³⁰

Bei den Großraumprojekten ist es den Christos wichtig, dass sie an öffentlich zugänglichen Orten zu sehen und zu erleben sind.³¹ Kennzeichnend für alle diese Arbeiten ist die zeitliche Begrenzung der Verhüllung. Auch deuten sich in diesen Arbeiten neue Aspekte ihrer Arbeit an: das Monumentale und die Einbeziehung der Öffentlichkeit als wichtige Bestandteile der Kunstwerke.³²

Projekte in den Städten

In das Jahr 1961 fallen die ersten Beschäftigungen mit der Verhüllung von öffentlichen Gebäuden und Objekten. Dank zahlreicher Zeichnungen, Collagen und Modelle ist es möglich, eine Vorstellung von den Projekten zu bekommen. Die Wirkung, die durch die Größe der verhüllten Gebäude und z. B. auch das Material und die Farbe des Stoffes hervorgerufen wird, ist aber erst in der Umsetzung erfahrbar.

Ein großes Problem und auch Hindernis für die Realisierung dieser Ideen stellten und stellen die öffentlichen Behörden und die damit verbundenen Auseinandersetzungen dar. Für die Umsetzung aller Projekte in den Städten waren und sind öffentliche Anhörungen und Debatten sowie das Einholen von Genehmigungen nötig. Dieser Entscheidungsprozess hat bisher dazu geführt, dass von der ersten Idee bis zur Realisierung der Projekte oftmals Jahre vergingen. Für einige geplante Projekte fanden die Christos bis heute keine Möglichkeit, sie zu verwirklichen.

²⁹ Abb. von *Verhüllte Bäume* (Christo 1968) in: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 99.

³⁰ Als „Großraumprojekte“ bezeichne ich die Kunstwerke, die wegen ihrer Beziehung zu einem Ort und aufgrund ihrer Größe nicht in einem Museum anzutreffen und auch nicht für einen solchen Ort konzipiert sind.

³¹ Christo und Jeanne-Claude, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

³² Chernow 2000, S. 150.

1968 konnte das Projekt *Verhüllte Kunsthalle Bern* umgesetzt werden.³³ Die Verhüllung war aus Kostengründen auf eine Woche beschränkt.³⁴

Bereits wenige Jahre später entstand die Idee zu einer weiteren Verhüllungsaktion in einer Stadt, aber diese hatte weit größere Dimensionen, denn geplant war, das Reichstagsgebäude in Berlin zu verhüllen. Die Anregung zu diesem Projekt geht auf einen 1971 gemachten Vorschlag des in Berlin lebenden amerikanischen Journalisten Michael S. Cullen zurück.³⁵ Die Christos griffen diese Anregung interessiert auf und hofften, das Projekt *Verhüllter Reichstag* 1973 umsetzen zu können. Doch die Umsetzung gestaltete sich schwieriger als erwartet: Die Christos hatten in unzähligen Gesprächen mit den Widerständen führender Politikerin und Politiker Deutschlands zu kämpfen. In den Jahren zwischen 1971 und 1994 – fast 25 Jahre hat es bis zur Umsetzung des Projektes gedauert – entstanden zahlreiche Modelle und Zeichnungen, durch deren Verkauf das Projekt nicht nur finanziert, sondern gleichzeitig auch anschaulich gemacht wurde.

In der Diskussion um die Verhüllung des Reichstags tauchten immer wieder neue Fragen auf, wie z. B. die, ob die Verhüllung überhaupt als Kunst zu verstehen sei und ob eine Verhüllung der Würde des Reichstags schaden könnte.³⁶ Die Diskussionen um die Reichstagsverhüllung sind zahlreich dokumentiert;³⁷ sie geben einen Einblick über den langen Entscheidungsprozeß, der im Frühjahr 1994 zugunsten des Projektes beendet wurde.³⁸

Der Verhüllungsvorgang selbst dauerte vom 16. bis 24. Juni 1995 und fand, so weit möglich, unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Ab dem 24. Juni 1995 war der Reichstag dann für zwei Wochen unter einer silbern glänzenden Hülle verborgen; in der Zeit kamen etwa fünf Millionen Besucher nach Berlin, um die Verhüllung zu sehen.³⁹

Ein weitaus später begonnenes Projekt, das aber nach unzähligen Gesprächen und Verhandlungen bereits 1985 realisiert werden konnte, war das Projekt *Verhüllter Pont Neuf* in Paris.⁴⁰

³³ „Bereits 1964 war mir klar, dass die Verhüllung eines Gebäudes nur innerhalb der Museumswelt möglich sein würde“ (Christo, zit. n. Chernow 2000, S. 233). Abb. von *Verhüllte Kunsthalle* (Christo 1968) in: Christo & Jeanne-Claude 1995 b, o. S.

³⁴ Für die kurze Dauer der Verhüllung nennt Bourdon (2001) einen Grund: „Da sich die Versicherungen weigerten, während der Zeit der Verhüllung für die Kunsthalle und ihren wertvollen Inhalt die Garantie zu übernehmen, postierte der Museumsdirektor Harald Szeemann zum Schutz vor möglichem Feuer und Vandalismus rund um die Uhr sechs Wachleute um das Museum. Da sich dies als recht kostspielig erwies, wurde das Museum nach einer Woche wieder enthüllt“ (Bourdon 2001, S. 218).

³⁵ In einem Interview betont Jeanne-Claude, dass die Idee zur Reichstagsverhüllung bereits 1961 in den Modellen für die Verhüllung eines öffentlichen Gebäudes vorhanden war und nur die Verhüllung des Reichstags eine Idee von M. Cullen war. *Der Tagesspiegel*, 25. Juni 2001, S. 25.

³⁶ Engelniederhammer 1995, S. 131 ff.

³⁷ Ausführlich z.B. bei: Engelniederhammer 1995 u. Cullen u. Volz (Hg.) 1995.

³⁸ Protokoll der 211. Sitzung des Deutschen Bundestags, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 221 ff.

³⁹ Baal-Teshuva 2001, S. 82.

Abb. von *Verhüllter Reichstag* (Christo & Jeanne-Claude 1995) in: Christo & Jeanne-Claude 1995 a.

⁴⁰ Abb. von *Verhüllter Pont Neuf* (Christo & Jeanne-Claude 1985) in: Baal-Teshuva 1995, S. 67.

Im September wurden die zwölf Bögen sowie die Gehwege des Pont Neufs in goldgelbes Polyamidgewebe gehüllt, so dass der Schiffsverkehr auf der Seine und der Verkehr auf der Brücke nicht eingeschränkt werden mussten. Bei der Auswahl der Farbe entschieden sich die Christos für einen Gelbton, der dem des Sandsteins der Brücke am nächsten kam.⁴¹ Wie der Stoff später unter dem Einfluss der wechselnden Witterungs- und Lichtverhältnissen aussehen würde, war nicht exakt vorherzusehen.⁴² Jeanne-Claude drückte ihre Begeisterung aus: „Wir waren uns nicht darüber im Klaren gewesen, dass die Farbe des Gewebes so viele Varianten aufweisen würde. Die Farben waren einfach unglaublich, am Morgen diese strohige Qualität und spät am Nachmittag dieses reichhaltige Gold“⁴³. Und ebenso äußerte sich Christo: „Die Farbe war eine vollkommene Überraschung, und dann noch die leuchtenden Nähte in den Brückenbögen. Wir hatten ja versucht, die Bögen irgendwie mit Energie zu füllen, und jetzt hatten wir diese Lichtstrahlen an den Nähten entlang – phantastisch“⁴⁴.

Verhüllungen einzelner Naturelemente und sogar ganzer Landschaftsabschnitte finden seit den 1960er Jahren parallel zu den Projekten in den Städten statt.

Noch weiträumiger als die bisher vorgestellten Projekte war das der *Verhüllten Küste* geplant. Verschiedene Küstenabschnitte Kaliforniens wurden von den Christos hierfür 1968 ins Auge gefasst, und die Idee war die Verhüllung von 25 km Küste. Verhüllt wurde dann 1969 tatsächlich ein Küstenstreifen in Australien, nahe der Stadt Sydney.⁴⁵ Nach mehreren wetterbedingten Arbeitspausen und Rückschlägen konnten etwa 2,4 km verhüllte Küste vom 28. Oktober an für zehn Wochen besichtigt und sogar begangen werden.

Seit dem Projekt *Verhüllte Küste* wurden zahlreiche Großprojekte in der freien Natur geplant und zum Teil auch umgesetzt. Als Beispiel kann hier *Verhüllte Parkwege* genannt werden.⁴⁶

Vom 4. bis zum 18. Oktober 1978 bedeckten im Jacob L. Loose Park in Kansas City, Missouri über eine Länge von mehr als vier Kilometern 12400 Quadratmeter gelbes Nylongewebe die Parkwege. Leicht gekräuselt und etwas faltig kreuzten sich die gelben Stoffbahnen und bildeten durch ihre Oberfläche und Farbe einen Kontrast zu den Grünflächen. *Verhüllte Parkwege* ermöglichte den Besucherinnen und Besuchern, den Park weiterhin für

⁴¹ Volz 2000, S. 388.

⁴² Christo erklärt in einem Interview, dass er sich in der ersten Phase „eines Projekts [...] mit Zeichnungen, Plänen, maßstabsgerechten Modellen, rechtlichen Angelegenheiten und technischen Daten [beschäftigt]. In dieser [...]phase ist das Endergebnis noch nicht wirklich sichtbar, weil es nur vage Vorstellungen davon geben kann, wie die Brücke aussehen wird“ (Christo, zit. n. M. Yanagi 1995, S. 21 f.).

⁴³ Jeanne-Claude, zit. n. Chernow 2000, S. 392.

⁴⁴ Christo, zit. n. Chernow 2000, S. 392.

⁴⁵ Chernow 2000, S. 253 ff. u. Bourdon 2001, S. 245.

Abb. von *Wrapped Coast* (Christo 1968) in: Christo & Jeanne-Claude 1995 b, o. S.

⁴⁶ Abb. von *Verhüllte Parkwege* (Christo & Jeanne-Claude 1978) in: Christo & Jeanne-Claude 1995 b, o.S.

ihre Spaziergänge zu nutzen; im Gegensatz zu den frühen Arbeiten der Christos blieb die Funktion trotz der Verhüllung erhalten.⁴⁷

Wie bereits erwähnt, lagen seit etwa 1964 verschiedenste Zeichnungen, Collagen und Modelle für das Projekt *Verhüllte Bäume* vor. Dabei sollten die Bäume in ihrer natürlichen Umgebung belassen werden, und um die filigrane Struktur der Baumkronen zu betonen, war eine Verhüllung mit transparentem Nylongewebe in den Wintermonaten geplant, wenn die Bäume keine Blätter trugen.

In Riehen bei Basel wurde den Christos 1997 im Park der Stiftung Beyeler und Berower Park die Realisierung dieses Projektes ermöglicht. In zweijähriger Planung und Vorbereitung wurde u. a. für jeden der 178 ausgesuchten Bäume eine Hülle aus Polyester genäht.

Drei Wochen lang waren *Verhüllte Bäume* im November 1998 zu sehen. Unter dem lichtdurchlässigen Gewebe zeichneten sich die kahlen Baumkronen deutlich ab, und das Sonnenlicht ließ die Hülle silbern und weiß schimmern.⁴⁸

Calling von Allan Kaprow

Im Happening *Calling*, welches einen Zeitrahmen von zwei Tagen umfasste,⁴⁹ fand eine Umhüllung von Menschen als Bestandteil einer umfangreichen Aktion statt.

Am 22. August 1965, dem ersten Tag des Happenings, wurden einige an einer Straßenecke in New York wartende Menschen einzeln in Autos gesetzt und während der Fahrt erst in Aluminium-Folie und später in Leinentücher gewickelt oder mit einem Wäschesack umhüllt. In diesem Zustand wurden diese Personen in einem öffentlichen Parkhaus ausgesetzt und dann einzeln von einem weiteren Fahrzeug wieder aufgegriffen. Sie wurden alle zum Hauptbahnhof gebracht, wo sie an den Informationskiosk gelehnt wurden.⁵⁰ Dort riefen sie Namen aus und hörten die anderen ebenfalls rufen. Nach einer Weile befreiten sie sich, verließen den Bahnhof und riefen jemanden an. Nach langem Anklingeln wurde der Hörer abgenommen und nach der Frage des Anrufers nach einem bestimmten Namen sofort wieder aufgelegt.

Am folgenden Tag wurde das Happening in den Wäldern von New Jersey fortgesetzt.⁵¹ Eine zentrale Aktion, das Rufen, wurde fortgesetzt und verband die beiden Handlungen, obwohl sie an unterschiedlichen Orten stattfanden. Einige Menschen gingen rufend durch den Wald und

⁴⁷ Für zahlreiche frühe Arbeiten der Christos wird von Rotzler (1975) als zentraler Deutungsaspekt eine sog. Zweckentfremdung und Funktionsstörung genannt. Rotzler 1975, S. 183-185.

⁴⁸ Abb. von *Wrapped Trees* (Christo & Jeanne-Claude 1998) in: Christo & Jeanne-Claude 1998, Motiv Nr. 25.

⁴⁹ Moore 1993, S. 128.

⁵⁰ Abb. von *Calling* (Kaprow 1965) in: Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, S. 128.

⁵¹ Kaprow 1986, S. 126.

trafen dort auf Menschen, die kopfüber an Stricken in den Bäumen hingen. Diesen Menschen wurden die Kleider vom Leib gerissen und im Wald zurückgelassen. Sie riefen sich gegenseitig etwas zu, und nach einiger Zeit des ermüdenden Rufens folgte Schweigen.⁵²

Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind von Joseph Beuys

Am 28. Juli 1966⁵³ führte Beuys im Rahmen eines Konzertes von Charlotte Moorman⁵⁴ und Nam June Paik in der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf die Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* auf.

Den Ablauf dieser Aktion erinnerte Beuys 1985 in einem Gespräch mit Georg Jappe: „[...] die Aula war vollkommen freigeräumt, [...] und an einer bestimmten Stelle der Zeit wurde das Piano ‘reingeschoben - das eingenähte Biest da, und mit dem Reinschieben des Pianos, also dieser Sache mit den beiden roten Kreuzen, lief unten her mit der Bewegung die Spielzeugente und ein kleines rotes Ambulanzauto, was auch die roten Kreuze hatte. Das wurde dann einfach in die Mitte gestellt, dann waren da zwei Tafeln, da wurde ein Kreuz halbiert, also einfach graphisch, und auf die eine Hälfte der Tafel habe ich geschrieben: der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergan-Kind. Das Leiden, die Wärme, die Zeiterfüllung“⁵⁵. Als einziges Geräusch war das Quaken der Spielzeugente aus Blech zu hören, und wie um die Stille noch zu betonen, hatte Beuys sich die Ohren mit Wachs verstopft.⁵⁶

Die den Konzertflügel umhüllende Filzhaut wurde von Beuys nach der Aktion abgenommen und war im Block Beuys im Hessischen Landesmuseum Darmstadt zu sehen.⁵⁷

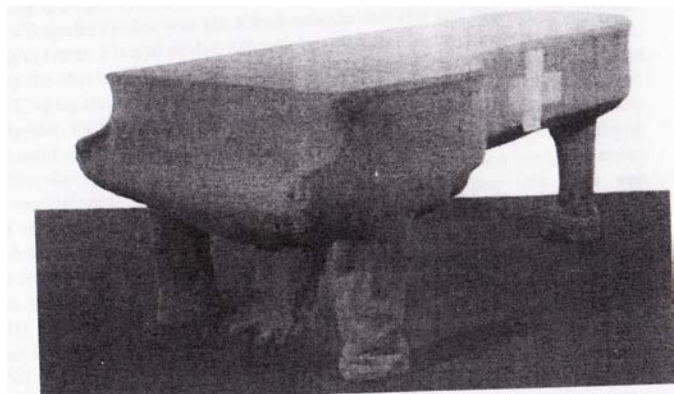


Abb. 4: *Infiltration Homogen für Konzertflügel* von Joseph Beuys (1966)

⁵² Diederichs 1975, S. 78 f. u. S. 174.

⁵³ Schneede (1994) weist darauf hin, dass das in der Literatur verbreitete Datum 7. Juli 1966 falsch sein muss. Schneede 1994, S. 112 ff.

⁵⁴ Charlotte Moorman (1933-1991) gründete 1963 das New York Festival der Avantgarde. Thomas u. de Vries 1981, S. 249 u. S. 264.

⁵⁵ Beuys, zit. n. Vischer 1991, S. 115.

⁵⁶ M. Müller 1993, S. 167.

⁵⁷ Schneede 1994, S. 113.

Weitere Versionen des *Infiltration Homogen für Konzertflügel* waren in Form von Installationen, bestehend aus einem mit Filz umhüllten Konzertflügel und der kleinen Blechente (Abb. 4), u. a. 1968 in der in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf und 1979 im Guggenheim Museum in New York zu sehen.⁵⁸ Beuys selber sprach sich in diesem Zusammenhang für die Verbreitung und Vervielfältigung seiner Kunstwerke in Form von Multiples aus, denn er hat in ihnen die Möglichkeit gesehen, seine Ideen zu verbreiten und ihnen damit auch eine von den Aktionen unabhängige dauerhafte Existenz zu verleihen.⁵⁹ So erhielt 1966 z. B. die durch zahlreiche Aktionen bekannte amerikanische Cellistin Charlotte Moorman von Beuys ein in Filz eingenähtes Cello (Abb. 5).

Infiltration Homogen für Cello entstand nach einem von Moorman im September 1966 auf dem 4th Festival of Avantgarde in New York aufgeführten Konzert.⁶⁰ Beuys und Nam June Paik, Charlotte Moormans Lebensgefährte und Künstlerkollege seit etwa 1963, erinnerten sich an verschiedene Anfertigungen und Aufführungen von *Infiltration Homogen für Cello*.⁶¹ „Charlotte

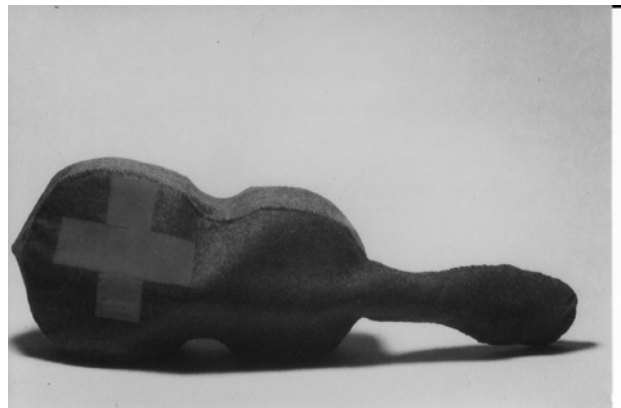


Abb. 5: *Infiltration Homogen für Cello* von Joseph Beuys (1966)

asked for a new composition for her at which Beuys gave her a cello version of this. This time, the cello was tightly wrapped with felt and Charlotte pinned a red cross on it. We performed at many and various places [...]“⁶².

⁵⁸ Adriani u. a. 1986, S. 157, hier auch Abb. u. Schneede 1994, S. 115.

⁵⁹ Schellmann 1992, S. 9 u. S. 19.

⁶⁰ Bastian 1988, S. 327.

⁶¹ Bastian 1988, S. 327 u. Schneede 1994, S. 114 f.

⁶² Paik, zit. n. Schneede 1994, S. 115.

***Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* von Bruce Nauman**

Der US-amerikanische Künstler Bruce Nauman (*1941) schuf 1966 die Arbeit *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* (Abb. 6).⁶³

Diese Arbeit wurde bei einer Ausstellungsreise 1972 zerstört. Als Fotografie erhalten, zeigt sie eine grobe, graue Filzdecke, die wellenförmig über einem nicht zu identifizierenden Objekt auf dem Fußboden liegt. Als verwendetes Material sind Filz und Pappe und die Größe des Objekts mit etwa 18 x 203 x 216 cm angegeben.⁶⁴

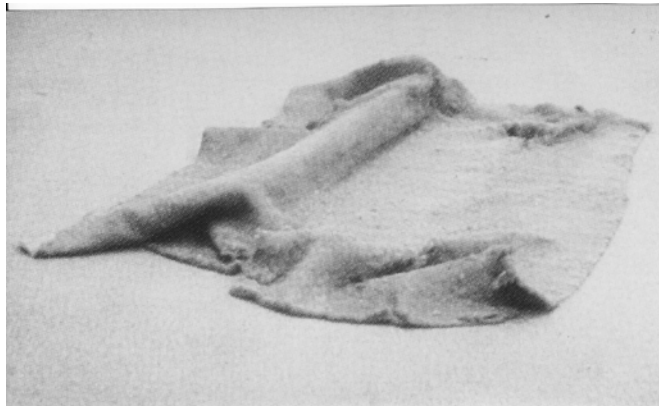


Abb. 6: *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* von Bruce Nauman (1966)

***Ummantelung, Blindstück, Fünf, Hülle anfüllen und Plastisch* von Franz Erhard Walther**

Der Künstler Franz Erhard Walther (*1939) entwickelte seit Anfang der 1960er Jahre eine Werk-Theorie, die durch einen direkten Umgang mit den von ihm vorgegebenen Objekten und den damit verbundenen Handlungen und Vorstellungen als ein wesentliches und zusätzliches Element der künstlerischen Arbeit gekennzeichnet ist.⁶⁵

Eine Auswahl aus dem sog. 1. Werksatz soll die Werkidee im Zusammenhang mit dem Thema Verhüllung verdeutlichen.

Die Arbeiten *Ummantelung* (1964), *Blindstück* (1966), *Fünf* (1966), *Hülle anfüllen* (1969) und *Plastisch* (1969) sind Bestandteile des 1969 aus 58 Objekten zusammengefassten sog. 1. Werksatzes. Die Arbeiten dieses Werksatzes entstanden alle zwischen 1963 und 1969 und erschließen sich den Rezipierenden, wie oben angedeutet, erst durch eine Handhabung der Objekte. Nicht nur die Titel der Arbeiten, sondern auch ihre Zusammensetzung wurden von Walther im Laufe der Jahre mehrfach geändert, was darauf zurückzuführen ist, dass „die Titel aus den Erfahrungen mit den Objekten entstanden und insofern eher so etwas wie ein besonders dichtes Diagramm [sind]“⁶⁶.

⁶³ Simon (Hg.) (1994) gibt den Titel mit *Felt Formed over Sketch for a Metal Floor Piece* und van Bruggen (1988) mit *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* (Filz über Skizze für metallenes Bodenobjekt) an. Simon (Hg.) 1994, S. 201 u. van Bruggen 1988, S. 43.

⁶⁴ Simon (Hg.) 1994, S. 201, u. van Bruggen 1988, S. 43.

⁶⁵ Adriani (Hg.) 1972 u. 1977.

⁶⁶ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 43.

Ummantelung (1964; Nr. 3⁶⁷) (Abb. 7) sieht wie eine überdimensionale Tasche (210 x 110 cm)⁶⁸ aus Schaumstoff aus: Die Anweisung lautet, sich in die Tasche hineinzulegen. Wie zahlreiche Fotografien belegen, wurde sie ebenso in der freien Natur, zumeist in der Rhön, wo Walther ursprünglich zuhause war, wie auch in geschlossenen Räumen genutzt.⁶⁹ Die in Diagrammen zur *Ummantelung* festgehaltenen Assoziationen sind als Teil des Werkes zu verstehen und sollen auf verschiedenen Ebenen durch Zeichnungen und Begriffspaare das Objekt verstehen helfen. Verschiedene Aspekte des Erleb- baren werden durch die in den Diagrammen angegebenen Begriffspaare hervorgehoben.



Abb. 7: *Ummantelung* von Franz Erhard Walther (1964)

Blindstück (1966; Nr. 12) (Abb. 8) ist ein aus braunem Baumwollstoff und Schaumstoff bestehender zylinderförmiger Stoffbeutel mit einem Durchmesser von 73 cm und einer Höhe von 220 cm.⁷⁰ Diesen gepolsterten Stoffbeutel soll man sich über den Körper ziehen und so



Abb. 8: *Blindstück* von Franz Erhard Walther (1966)

nichts sehend und orientierungslos seine Umwelt erkunden. „Walking blindly in a sackform“ lautet ein Abbildungskommentar, der zugleich als Titel dient.⁷¹ Walther hat das Objekt mit Diagrammen, in denen die erfahrenen Zustände und die auszuführenden Handlungen aufgezeichnet sind, ergänzt.⁷²

⁶⁷ Die Nummerierungen beziehen sich alle auf die Angaben zum 1. Werksatz. Köttering (Hg.) 2000, S. 85.

⁶⁸ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 152.

⁶⁹ Siehe Abb. bei Adriani (Hg.) 1972 u. 1977, o. S., Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 103 u. Rüdiger (Hg.) 1997, S. 86.

⁷⁰ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 152.

⁷¹ Adriani (Hg.) 1977, o. S.

⁷² Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 128 ff.

Das Objekt zur Arbeit *Fünf* (1966; Nr. 13) (Abb. 9) besteht aus fünf zusammenhängenden mit Schaumstoff gepolsterten braunen Baumwolltaschen, wovon jede etwa 220 cm lang ist und einen Durchmesser von 73 cm hat.⁷³ Alle Öffnungen dieser Taschen zeigen zu einer Seite, und in jeder dieser Taschen soll eine Person liegen. Es gibt leicht voneinander abweichende Titel zu diesem Objekt, so wird es neben *Fünf* auch *für fünf*⁷⁴ oder *Five bag piece*⁷⁵ genannt, was darauf hinweist, dass die Titel der Arbeiten sich in erster Linie auf die Handlung mit dem Objekt beziehen.

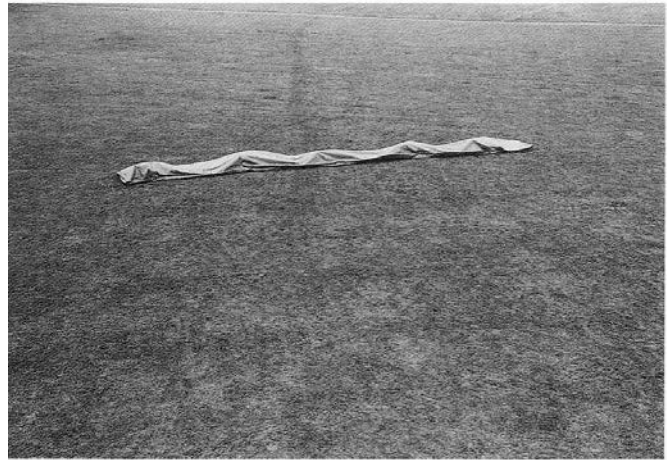


Abb. 9: *Fünf* von Franz Erhard Walther (1966)

In einem Diagramm zu dieser Arbeit sind entsprechend den fünf Stoffunterteilungen fünf veränderliche Parameter genannt, die Einfluss auf das Handeln und Erleben mit diesem Objekt nehmen. Walther nennt hier die Begriffe *Zeit*, *Ort*, *Körper*, *Sprache* und *Richtung* als gestaltendes Material für diese Arbeit.⁷⁶ Die Handlungsanweisung zum Objekt lautet: „in jedem Jahr eine andere Aufgabe damit zu arbeiten“⁷⁷.

Hülle anfüllen (1969; Nr. 50) (Abb. 10) hat eine Gesamtlänge von 5,25 m und einen Umfang



Abb. 10: *Hülle anfüllen* von Franz Erhard Walther (1969)

von 2,52 m und besteht aus einem grünlichem Baumwollstoff und einer dünnen Schaumstoffplatte.⁷⁸ Auch diese Stoffhülle ist dazu gedacht, sich hineinzulegen, wobei hier höchstens drei Menschen Platz finden.

⁷³ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 152.

⁷⁴ Köttering (Hg.) 2000, S. 85.

⁷⁵ Adriani (Hg.) 1977, o. S.

⁷⁶ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, Abb. 2 auf S. 129.

⁷⁷ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 85.

⁷⁸ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 152.

Das Objekt der Arbeit *Plastisch* (1969; Nr. 52) (Abb. 11) besteht aus einem graugrünen Planenstoff, dessen Bahn 9 m lang und 0,67 m breit ist.⁷⁹ An beiden Enden ist der Kunststoff umgeklappt, so dass jeweils eine 1,35 m lange und 0,3 m tiefe Kappe entsteht. Auf dieser Stoffbahn stehend haben die Benutzenden die Kappen über den Kopf und Oberkörper zu ziehen, so dass sie zum einen nichts mehr sehen können und zum anderen durch den Stoffstreifen miteinander verbunden sind.⁸⁰ Die Begriffe „Maß, Proportion, Begrenzung“⁸¹ sind z. B. Assoziationen für die Handlung mit diesem Objekt.

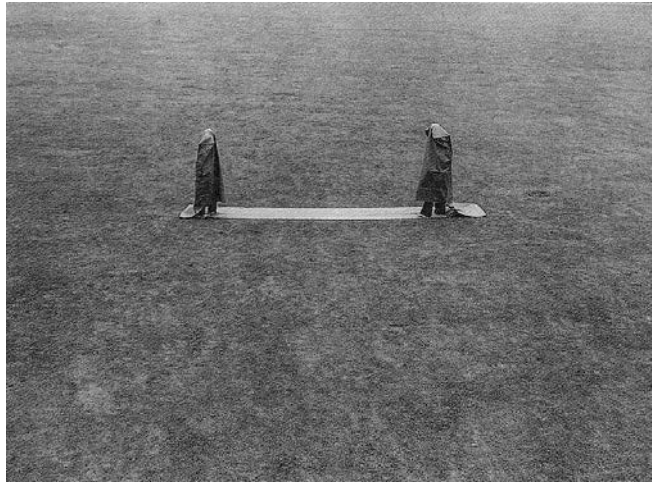


Abb. 11: *Plastisch* von Franz Erhard Walther (1969)

***Verhüllter Stuhl und Skulptur mit Decke* von Antoni Tàpies**

Der aus Katalonien stammende Künstler Antoni Tàpies (*1923) schuf 1970 die Arbeiten *Verhüllter Stuhl* (Abb. 12) und *Skulptur mit Decke* (Abb. 13).

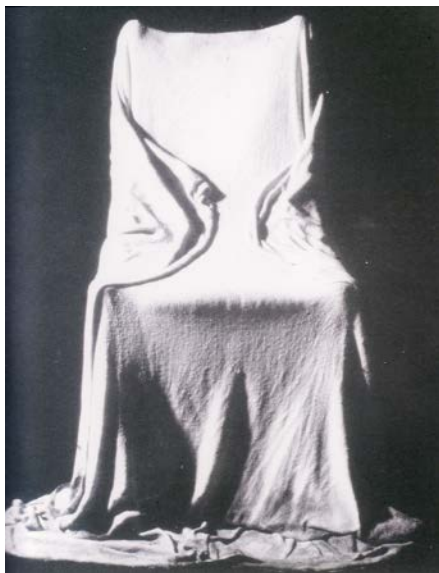


Abb. 12: *Verhüllter Stuhl* von Antoni Tàpies (1970)

In *Verhüllter Stuhl* (1970) ist grobes weißes Leinen derart über einen Stuhl gelegt, dass dieser völlig verhüllt ist und die Konturen sich in weichen Formen andeuten. Der Stoff ist seitlich hochgeschlagen und erinnert in dieser Position an die weiten Ärmel eines Mantels oder Umhanges. Das Tuch fällt weich auf den Fußboden und ist kreisförmig um den Stuhl drapiert und mit einem Kunststoff bearbeitet, so dass die Form beibehalten wird.⁸²

⁷⁹ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 149.

⁸⁰ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, Abb. S. 4 auf S. 46.

⁸¹ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 74 f.

⁸² Heidt (1994): „Dieses Tuch ist eine große Leinwand, die mit weißem und grauen Kunststoffmaterial getränkt, offensichtlich über einen Stuhl gebreitet und dort getrocknet und erstarrt ist“ (Heidt 1994, S. 47).

Skulptur mit Decke stellt eine weitere textile Verhüllung dar, in der der verhüllte Gegenstand durch die stoffliche Präsenz seiner Hülle in den Hintergrund rückt.⁸³ Hier ist eine grobe, an den Rändern leicht ausgefranste dunkle Decke aus Filz über einen scharfkantigen Quader gelegt. Die Kanten betonen die rechteckige Form des Verhüllten, und mit dieser Geradlinigkeit stehen sie in starkem Kontrast zum weich auf den Boden fließenden Stoff.

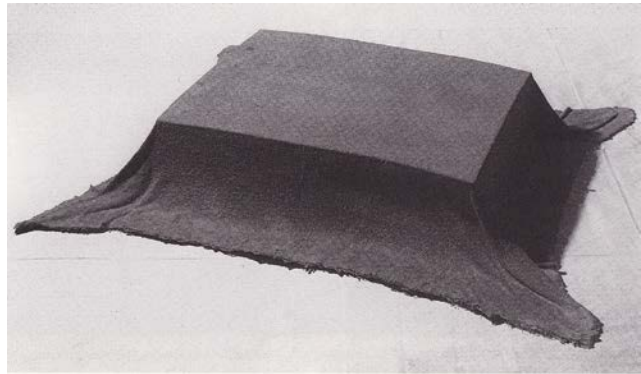


Abb. 13: *Skulptur mit Decke* von Antoni Tàpies (1970)

***Passagen-Werk (Documenta – Flânerie*⁸⁴) von Joseph Kosuth**

Im Rahmen der *Documenta IX* entstand 1992 *Passagen-Werk (Documenta – Flânerie)* des amerikanischen Künstlers Joseph Kosuth (* 1945). Während der gesamten Dauer (100 Tage) der *Documenta* waren zwei übereinanderliegende Ausstellungsräume der Neuen Galerie in Kassel Bestandteil dieser Installation.

Die beiden Räume gleichen durch die Anordnung ihrer Fenster einem Arkadengang und dienen vor und nach der *Documenta* der Neuen Galerie zur Präsentation von Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts.⁸⁵ Für das *Passagen-Werk* blieben die Plastiken, Ausstellungsvitrinen und



Abb. 14: *Passagen-Werk* von Joseph Kosuth (1992)

Gemälde der Neuen Galerie an ihrem Platz.⁸⁶ Diese Exponate waren in der unteren Passage mit schwarzen und in der oberen mit weißen Tüchern verhängt (Abb. 14). Die Wände waren ebenfalls in Schwarz bzw. Weiß gehalten. Auf den Tüchern und an den Wänden waren in der jeweils konträren Farbe mit weißer bzw. schwarzer Schrift Auszüge aus Texten verschiedener Autorinnen und Autoren gedruckt, u. a. von Wittgenstein, de Beauvoir, Benjamin, und Musil. Über dem Eingang jeder Passage sind einige der zitierten Autoren genannt.⁸⁷

⁸³ Die Ausmaße dieser Arbeit sind mit 24 x 145 x 123 cm angegeben. Franzke 2000, S. 232.

⁸⁴ Die Bezeichnung und Schreibweise des Titels übernehme ich aus: *Documenta IX* Kurzführer 1992, S. 230.

⁸⁵ Rautmann u. Schalz 1998, S. 52. Die unverhüllten Ausstellungsräume der Neuen Galerie Kassel siehe: *Documenta IX* u. Museum Fridericianum (Hg.) 1992, S. 288 u. S. 292.

⁸⁶ Haase 1992, S. 214. u. *Kunstforum international* 1992, S. 425 ff.

⁸⁷ Rautmann u. Schalz 1998, S. 51.

1.2 Forschungsstand

Zahlreiche sog. Verhüllungskunstwerke waren bis etwa 1970 in Monografien über Künstlerinnen und Künstlern oder thematisch orientierten Publikationen bzw. Ausstellungen zu sehen. So ist z. B. *Das Rätsel des Isidore Ducasse* von Man Ray in Veröffentlichungen zum Thema Surrealismus wie in Arbeiten zur Objektkunst zu finden.⁸⁸ Dabei hat sich die Art der Dokumentation von Kunst und ihrer Präsentation im Laufe der letzten Jahrzehnte stark gewandelt. Bis in die 1970er Jahre hinein finden wir Ausstellungskataloge, die meistens die ausgestellten Kunstobjekte kommentarlos abbilden, und so ist es nicht verwunderlich, wenn auch die von mir als Verhüllungskunstwerke bezeichneten Arbeiten in dieser Zeit erst einmal unkommentiert geblieben sind.

Eine Ausstellung 1970 in Nürnberg über *Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts* präsentiert mehrere sog. Verhüllungen und thematisiert die Bedeutung des *Dinges* in der Kunst und die Entstehung der Objektkunst.⁸⁹

In einem kurzen Begleitwort gibt Willy Rotzler (1970) einen Überblick über das bisherige Verständnis von dem sog. Ding, um sich so der Objektkunst anzunähern. In diesem Ausstellungskontext wurden u. a. Arbeiten von Henry und Christo gezeigt. Rotzler sieht in ihnen vor allem eine Zweckentfremdung und Transformation.⁹⁰ Neben einer Einleitung ergänzen lediglich biografische Daten zu den Künstlern sowie eine Auflistung der bisherigen Ausstellungen die Abbildungen.

Die Thematisierung des Objekts als Kunst ist wenig später in einer internationalen Ausstellung mit dem Titel *Metamorphose des Dinges*, 1971 fortgesetzt worden.⁹¹ Sie zeigte die Geschichte des *Dinges* in der Kunst vom Kubismus bis etwa 1970 dargelegt. Auch hier findet eine Arbeit von Christo im Ausstellungskatalog Erwähnung: „Was Christo anbelangt, so hat er sich der Veränderung des Gegenstandes durch die Verpackung verschrieben. Seine Besessenheit treibt ihn bis zum systematischen Verpacken der Landschaft, womit er in ungewöhnlicher Weise vom Raum Besitz ergreift“⁹². Inwieweit hier die Bezeichnungen *Verpackung* und *verpacken* vom Autor gewählt wurden oder eine Folge der Übersetzung sind, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Mit dem „Verpacken der Landschaft“ kann 1971 eigentlich nur das Werk *wrapped coast* von 1969 gemeint sein, welches damals im Englischen mit *wrapped* oder handschriftlich von Christo häufig mit *packed* betitelt wurde.⁹³

⁸⁸ Siehe Pickel 1995, Abb. 46 auf S. 120.

⁸⁹ Siehe Katalog zur Ausstellung: Kunsthalle Nürnberg (Hg.) 1970, o. S.

⁹⁰ Rotzler 1970, o. S.

⁹¹ Siehe Katalog zur Ausstellung: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) 1971.

⁹² Dypréau 1971, S. 115.

⁹³ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 245 ff.

Wenig zuvor hatten bereits Lawrence Alloway (1969) und David Bourdon (1970) das Schaffen Christos kommentiert. Für Alloway (1969) spielt Christo in seinen frühen Arbeiten auf „die Allgegenwart der modernen Verpackung [...] an“⁹⁴ und „[...] er stört unsere funktionale Beziehung zu den Objekten“⁹⁵. Alloway (1969) bleibt lange Zeit der erste, aber auch einzige Autor, dessen Kommentar zu Man Rays Verhüllung, die bis heute in fast keiner Veröffentlichung zu Christo oder den Christos fehlt, etwas differenzierter ausfällt: „Die Unterschiede scheinen mir jedoch größer zu sein als allenfalls erkennbare Übereinstimmungen“⁹⁶. Aus Bourdons (1970) Sicht stehen eine Verfremdung der Objekte durch eine Hülle und eine Polarisierung von Innen und Außen im Vordergrund der Arbeiten Christos und eines Deutungsversuchs.⁹⁷

Wenige Jahre später zeigt Rotzler (1975) in seinem Buch *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart* eine umfangreiche Sammlung von Objekten; zu sehen sind hier u. a. Verhüllungen von Man Ray, M. Henry, A. Tàpies und Christo. Rotzler verweist in diesem Zusammenhang auf ein wachsendes Interesse von Kunstschaffenden an der Verhüllung. Dabei wird die Arbeit von Man Ray als ein Kunstwerk gesehen, das am Anfang der Entwicklung einer sog. Verpackungskunst steht. Rotzler dazu: „Es leitet, zusammen mit Maurice Henrys bandagierter Geige, jene ‚Kunst des Objekte-Verpackens‘ ein, die seit der Mitte der sechziger Jahre auf ein wachsendes Interesse bei den Künstlern stößt. Hauptvertreter dieser neuen Verpackungskunst ist Christo in New York, doch hat auch Joseph Beuys wichtige Beiträge dazu geleistet“⁹⁸.

Rotzler geht davon aus, dass die Idee der Verhüllung in der Gesellschaft verankert ist und somit auch dort die Inspirationsquelle zu finden sei. Er nennt kurz einige mögliche Anregungen für Christos Arbeiten, aber auch frühere als Kunst betrachtete Verhüllungen: „Mit dem Akt des Verpackens entfremdet Christo aber die Gegenstände nicht nur ihren natürlichen Lebensbedingungen und Zweckbestimmungen, er wird damit ihrer erst eigentlich habhaft. Das Verpacken und Verschnüren ist eine Art Besitzergreifen. [...]. Ähnliche ‚Verpackungskünste‘ haben schon die Dadaisten und Surrealisten beschäftigt. [...] Verpacken und Verbergen also ein menschlicher Urtrieb, dessen säkularisierte, ‚denaturierte‘ Form die Warenverpackung wäre“⁹⁹. Inwiefern Verpacken und Verschnüren eine Art des Besitzergreifens ist und ob Dadaisten und Surrealisten sog. Verpackungskunst schufen, wird von Rotzler (1975) nicht näher ausgeführt.

⁹⁴ Alloway 1969, S. VI.

⁹⁵ Alloway 1969, S. VII.

⁹⁶ Alloway 1969, S. V.

⁹⁷ Bourdon 2001, S. 33 ff. u. S. 110 ff.

⁹⁸ Rotzler 1975, S. 73 f.

⁹⁹ Rotzler 1975, S. 185 f.

Einen wesentlich neuen Beitrag zur Objektkunst und deren weitere Entwicklung, auch hinsichtlich der Objekte mit Hülle, hat Erika Billeter (Hg.) mit ihrer Veröffentlichung *Softart. Die Kunst des weichen Materials* (1980) geleistet. Unter einem besonderen Aspekt wird hier die Kunst des 20. Jahrhunderts betrachtet: Kunstwerke, die aus weichem verformbaren Material wie z. B. Stoffe, Kunststoffe, Felle usw. hergestellt sind, werden hier erstmals zusammen vorgestellt. Dabei werden u. a. Fragen nach der Hülle als Kunst, der Transformation von Oberfläche und Form aufgegriffen. Arbeiten von Allan Kaprow, Man Ray, Maurice Henry und Antoni Tàpies werden hier auf ihre Materialverwendung hin untersucht.

Auch Heidi Helmhold (1999) stellt das textile Material bei ihrer Annäherung an die Kunst der Christos in den Vordergrund. Sie setzt sich in ihrem Aufsatz „Territorien, Grenzen, textile Medien. Von nomadischer Strategie und Bekleidungskunst – Christo und Jeanne-Claude“ mit der durch das Verhüllungsmaterial betonten Vergänglichkeit und Beweglichkeit, auch im Sinne von Mobilität, auseinander. Helmhold (1999) sieht in den temporären Verhüllungen der Christos eine sog. nomadische Strategie: „Christo selbst verweist aufgrund dieser Materialwahl auf eine nomadische Qualität seiner Werke. [...]. Als weiteres Merkmal der nomadischen Strategie muss die begrenzte Zeitlichkeit der vollendeten Projekte gesehen werden. [...]. Mit der Kurzfristigkeit der Projekte korrespondiert deren Spurenlosigkeit, die auch eine Geste der Ent-territorialisierung darstellt; der okkupierte und in Anspruch genommene Raum wird wieder frei gegeben. [...]. Einem nomadischen Struktural entspricht dabei auch die relative Fundamentlosigkeit der textilen Hüllen [...]“¹⁰⁰. Helmhold bezieht sich dabei auf ein Interview, in dem Christo folgendes zur Funktion der Hülle geäußert hat: „Die Hüllen geben dem Werk seine nomadische Qualität. Wie Nomaden arbeiten wir im Freien“¹⁰¹.

In weiteren Publikationen zum Thema *Objekt* bzw. *Objektkunst* wird auf die *Verhüllung als Kunst* nicht explizit eingegangen, vielmehr stehen z. B. bei Franzke (1982) die Entwicklung von der Skulptur zum Objekt oder auch die Objektkunst als neuer Gattungsbegriff im Vordergrund der kunsthistorischen Forschung.¹⁰²

Erstmals 1992 wurden von Elfriede Inoue verpackte bzw. verhüllte Objekte in ihrer Masterarbeit mit dem Titel *Das verpackte Objekt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Untersuchung von Duchamp bis Christo*. gemeinsam betrachtet.¹⁰³ Inoue (1992) untersucht in ihrer Arbeit zum einen, ob das verpackte Objekt als eigenständiger Gattungsbegriff existieren kann, und zum anderen sollen sog. Vorläufer nachgewiesen werden. Meines Erachtens hat Inoue

¹⁰⁰ Helmhold 1999, S. 187 ff.

¹⁰¹ Christo zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 16.

¹⁰² Siehe auch Batz 1997, Franzke 2000, u. Pickel 1995.

¹⁰³ Inoue (1992): *Das verpackte Objekt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Untersuchung von Duchamp bis Christo*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Erlangen/ Nürnberg.

(1992) den Begriff *Vorläufer* etwas unglücklich gewählt, weil er suggeriert, dass es ihr um eine „chronologische“ Entwicklung und einen inhaltlichen Zusammenhang gehen könnte.¹⁰⁴ Ihrer Untersuchung hat die Autorin folgende Definitionen vorweg gestellt: „Der Definition für das verpackte Objekt im Rahmen dieser Arbeit liegt die Konzeption von Behälter und Inhalt zugrunde. [...]. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Kern, also der Inhalt, als materielles Objekt aufgefasst“¹⁰⁵. Weiterhin geht die Autorin in ihrer Arbeit auch von Verpackungen in der Erscheinung als Schachtel, Glasbehälter und Vitrinen aus: „Faßt man den Vorgang des Verpackens aber weiter nach der neuen Definition und rechnet dazu auch das Einpacken und Einschließen von Gegenständen in Behältern, dann ist bereits Duchamps *Schachtel von 1914* als erster Vertreter der Kategorie Verpacktes Objekt zu betrachten“¹⁰⁶. Des Weiteren widmet sie den Verpackungsritualen in Japan ein gesondertes Kapitel, wobei sie leider keine Zusammenhänge mit den in Europa entstandenen Verhüllungskunstwerken herstellt.¹⁰⁷ Warum sie gerade die japanische Kultur gewählt hat, lässt sich nicht aus dem kunsthistorischen Material erschließen, sondern vielmehr aus ihrer Biografie.¹⁰⁸ Auch Inoue (1992) sieht in religiösen und kultischen Praktiken Anregungen für die Verpackungen bzw. Verhüllungen in der Kunst, aber wie auch schon Rotzler (1975) geht sie dieser Annahme nicht nach und in ihren Werkanalysen führt sie Interpretation und oben genannte These nicht zusammen. Der Verwendung der Begriffe *Verpackung* und *verpacken* liegen in dieser wissenschaftlichen Arbeit von Inoue (1992) sinnverwandte Wörter aus dem Duden zugrunde, wobei auf eine etymologische Herleitung, die dann auch die eingangs zitierte Definition ihrerseits hätte anders ausfallen lassen können, verzichtet wurde.¹⁰⁹

Eine weitere wissenschaftliche Arbeit, die Untersuchung „Das verfremdete Objekt“ von Klaus Batz (1997) liefert hinsichtlich des Phänomens der Verhüllung insofern keine neuen Erkenntnisse, als die Verhüllung ausschließlich mit der Funktion der Verfremdung belegt wird.

Die Publikationen zu und von den Christos sind nicht zuletzt wegen ihrer sehr populären Projekte in Paris oder Berlin sehr zahlreich. Die frühen Arbeiten der Christos werden in Anlehnung an die Äußerungen von Alloway (1969) und Bourdon (1970) auch in späteren Veröffentlichungen weiterhin mit Begriffen wie „Verfremdung“ und „Besitzergreifen“ versehen.¹¹⁰

¹⁰⁴ Inoue 1992, S. 21.

¹⁰⁵ Inoue 1992, S. 6 ff.

¹⁰⁶ Inoue 1992, S. 23.

¹⁰⁷ Inoue 1992, S. 11 ff. u. S. 125 ff.

¹⁰⁸ Wie der Biografie zu entnehmen ist, hat Inoue Japanologie studiert, ist mit einem Japaner verheiratet und lebte einige Zeit in Japan. www.ikebana-atelier.de [01.04.2005].

¹⁰⁹ Inoue 1992, S. 6.

¹¹⁰ Rotzler 1970, o. S. Siehe auch Dypréau 1971, S. 115 u. Rotzler 1975, S. 185 f.

Zusammenhänge der Arbeiten der Christos mit anderen Verhüllungen in der Kunst und in unserer Kultur werden von zahlreichen Autorinnen und Autoren angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt. So sind auch in neueren Monografien neben den Arbeiten der Christos Werke von Man Ray (1920) und/oder Henry Moore (1942) als mögliche Anregung für die Verhüllungen der Christos abgebildet.¹¹¹ Zu diesen früheren Verhüllungen als Kunst äußert sich Baal-Teshuva (1995 b) wie folgt: „Nur wenige Künstler vor Christo haben ein Interesse an Verhüllungen gezeigt. Henry Moores Zeichnung *Menschenmenge, die ein verschnürtes Objekt betrachtet* (1942) und Man Rays Fotografie *Das Rätsel des Isidore Ducasse* (1920) sind als mögliche Inspirationsquellen genannt worden, doch nach Christos eigener Aussage hatte er schon seit geraumer Zeit mit seinen Verhüllungen begonnen, als er diese Werke zum ersten Mal sah. Die Frage ist ohnehin kaum von Bedeutung: Selbst wenn es tatsächlich einen Zusammenhang zwischen Christos Verhüllungsarbeiten und diesen beiden *Vorläufern* gäbe, so haben doch viele der bedeutenden späteren Projekte der Christos – Der Valley Curtain [...] oder der Running Fence [...] – mit den Verhüllungsprojekten im engeren Sinne nur noch das Interesse an der Arbeit mit Stoff gemein“¹¹². Obwohl Baal-Teshuva in diesem Buch auch über die Verwirklichung des Reichstagsprojektes berichtet, scheint dieses Projekt für ihn in keinerlei Widerspruch zu seiner zuvor gelieferten Interpretation zu stehen.

In Anlehnung an Verhüllungen als religiöse Kulthandlung werden zur Reichstagsverhüllung 1995 in Berlin u. a. von dem Kunsthistoriker Tilmann Buddensieg (1995 a) auf im Christentum ge- und erlebte Verhüllungspraktiken verwiesen: „Zunächst ist auf eine tiefere Dimension der Arbeit Christos hinzuweisen, die jedem Katholiken wie auch den Gläubigen anderer Religionsgemeinschaften sofort verständlich ist: Das Verhüllen und Enthüllen, das kostbare Rahmen, die Verwandlung der unsichtbaren Reliquien in eine zweite, eine künstlerische Realität. Christo stammt aus der griechisch-orthodoxen Welt Bulgariens, mit Kirchenräumen, die von Bilderwänden und von Vorhängen verstellt und verhüllt werden. Die griechisch-byzantinischen Reliquien [sic!] verwandeln vielfach Banalobjekte erst durch die durchsichtige Verhüllung und die kostbare Einfassung in eine kunstvolle Analogie zum geweihten Gegenstand“¹¹³.

Einen ähnlichen Vergleich äußert Verspohl (1995): „Man Rays ‚L’ enigme d’Isidore Ducasse‘ von 1920 und ‚Venus restaurée‘ von 1930 nutzen die Verpackung mit einem surrealistischen Anspruch. ‚CVJ Corporation‘, wie sich die Arbeitsgemeinschaft der beiden Künstler nennt,

¹¹¹ Baal-Teshuva 1995 b, S. 23 ff. Siehe auch Baal-Teshuva 2001, S. 21 ff., Meiering 2006, S. 208 f. u. Verspohl 1995, S. 32.

¹¹² Baal-Teshuva 1995 b, S. 26.

¹¹³ Buddensieg 1995 a, S. 24.

zielt jedoch nicht auf Verpackung. Zwar hat Christo mit derartigen Verfahren in den fünfziger Jahren begonnen, doch hat er sie [...] erweitert. Als Parallele seines Verfahrens darf die befristete Verhüllung des Corpus Christi während der Fastenzeit in der römisch-katholischen Liturgie gelten. Doch während hier des mythischen Leibes im Kult gedacht wird, zielen die Verhüllungen des Künstlerpaares nach eigenen Aussagen auf die Verdeutlichung der 'Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit der Dinge'¹¹⁴.

Die Begriffe *Verpackung* und *Verhüllung* werden von Verspohl (1995) bewusst gegeneinander abgegrenzt, ohne dabei einen wirklichen Anhaltspunkt für seine Intention und die Interpretation zu liefern. Dieser kommt von Christo selbst, indem er die Verhüllung als Zeichen der „Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit der Dinge“¹¹⁵ versteht.

Die angeführten Thesen von Buddensieg (1995) und Verspohl (1985) sind in der Arbeit *Verhüllen und Offenbaren* von Meiering (2006) aufgegriffen worden. Er vergleicht die Reichstagsverhüllung mit den in der Tradition der christlichen Kirche ausgeübten liturgischen Handlungen und Bedeutungsansätzen. Das Projekt *Wrapped Reichstag* wird von Meiering als Verhüllung im religiösen Sinn verstanden und interpretiert.¹¹⁶ Meiering stützt seine These hauptsächlich auf das zur Reichstagsverhüllung veröffentlichte Pressematerial, ohne dabei kritisch zu hinterfragen, inwieweit die Autorinnen und Autoren der Artikel lediglich die bekannten Äußerungen von z. B. Buddensieg (1995) und Verspohl (1995) reproduziert haben. Neben den genannten Autoren geben die Christos auch selbst zu ihren Werken Auskunft; so äußerte Jeanne-Claude zum Projekt *Verhüllter Reichstag*: „Alle unsere Arbeiten finden im wirklichen Leben statt, sie haben mit allem zu tun, was zum Leben dazugehört: [...]“¹¹⁷. Und auf die Frage nach der Bedeutung sagte Christo: „Unsere Arbeiten übersteigen unsere Vorstellungskraft. Wir können die ganze Bedeutung des Projekts nicht festlegen. Ich kann nicht behaupten, zu wissen, wie die Japaner die Umbrellas gesehen haben, denn ich bin kein Japaner. Genauso kann ich nicht vorhersehen, wie die Deutschen den Reichstag sehen werden. Deshalb sind unsere Projekte offen und lassen jede Interpretation zu“¹¹⁸.

¹¹⁴ Verspohl 1995, S. 32.

¹¹⁵ Christo zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

¹¹⁶ „Dass die gewählte Perspektive christlicher Tradition eine nahe liegende und nicht weit hergeholt ist, ergibt sich schon aus drei Fakten: Als erstes empfiehlt sich ein Blick auf die Herkunft Christos. [...]. Zweitens befindet sich der Gegenstand der Untersuchung, der Verhüllte Reichstag, [...] auf dem Boden christlicher Tradition [...]. Und drittens fordert die unmittelbare Rezeption der Reichstagsverhüllung in den Feuilletons und Kunstzeitschriften, die begrifflich mit einer Fülle von Sprachspielen aus der christlichen Tradition arbeitet, eine solche Interpretation geradezu heraus“ (Meiering 2006, S. 29).

¹¹⁷ Jeanne-Claude, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

¹¹⁸ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

Zusammenfassend lassen sich folgende zentrale Fragen für diese Untersuchung formulieren:

- In der Literatur werden die Begriffe *verhüllen* und *verpacken* nicht systematisch verwendet, d. h., es wird nicht deutlich, in welchem Zusammenhang diese Bezeichnungen gesehen werden. Welche Bedeutung liegt diesen Bezeichnungen zugrunde? Welche Auswirkung hat eine Verwendung eines dieser Begriffe für die Deutung des Kunstwerkes?
- In zahlreichen Publikationen zum Forschungsgegenstand, insbesondere zu den Arbeiten der Christos, suchen die Autorinnen und Autoren nach möglichen sog. Vorläufern in der Kunst. Hier wird vor allem auf die Arbeit von Man Ray verwiesen. Welche Zusammenhänge gibt es demnach zwischen den sog. Verhüllungskunstwerken?
- Es wird vor allem für den Versuch einer Deutung ein Zusammenhang zwischen bekannten Verhüllungen und den Kunstwerken hergestellt. Genannt werden sakrale Verhüllungen, wie z. B. die Verhüllung von Reliquien oder die während der Osterzeit in den katholischen Kirchen stattfindenden sowie profane Verhüllungen wie die Warenverpackung. Welcher Zusammenhang besteht zwischen diesen Verhüllungen und denen, die als Kunst betrachtet werden?

1.3 Vorgehensweise

Um hinsichtlich der bisher für den Forschungsgegenstand in der Regel unsystematisch verwendeten Begriffe *verhüllen* und *verpacken* eine Klärung zu erreichen, wird in Kapitel 2 eine etymologische Untersuchung dieser Begriffe und ein erster Blick auf verschiedene Formen der Verhüllung erfolgen.

Eine Kategorisierung der Merkmale der Kunstwerke ermöglicht eine zusammenfassende Darstellung. Kategorien werden somit in Kapitel 3 gebildet. Dabei wird auch nach dem Verborgenen, der Dauer der Verhüllung, deren Benennung der Verhüllung und den damit assoziierten Bedeutungen gefragt. In diesem Kapitel setze ich mich auch mit den Titeln der Kunstwerke auseinander. Eine Darstellung der in der Literatur erwähnten sakralen und profanen Verhüllungen folgt in Kapitel 4. Sie soll es ermöglichen, formale und inhaltliche Merkmale der verschiedenen Formen der Verhüllung miteinander zu vergleichen.

In Kapitel 5 versuche ich vor dem Hintergrund der bis dahin erarbeiteten Erkenntnisse die Kunstwerke zu analysieren und zu interpretieren. Dabei sollen z. B. neben Äußerungen der Kunstschaffenden zu ihrem Kunstwerk und ihrem künstlerischen Schaffen vor allem die von ihnen in ihren Werken zum Ausdruck gebrachten Merkmale der Verhüllung und deren Bedeutung dargelegt werden. Die zentralen Ergebnisse werden in Kapitel 6 zusammengeführt.

2. Begriff und Methode

Durch eine etymologische Untersuchung der Begriffe *verhüllen* und *verpacken* soll die Bedeutung dieser Begriffe geklärt werden.

Welche Problematik sich aus einer Verwendung beider Begriffe und deren Übersetzung aus anderen bzw. in anderen Sprachen hinsichtlich des Interpretationsvorgangs ergeben kann, thematisiere ich kurz im Anschluss.

In Kapitel 2. 2 erfolgt ein erster Blick auf verschiedene Formen der Verhüllung im Allgemeinen.

2. 1 Etymologische Untersuchung der Bezeichnungen *verhüllen* und *verpacken*

Wie schon in Kapitel 1. 2. als Kritik geäußert, ist in der deutschsprachigen Literatur bisher keine systematische und einheitliche Verwendung der Begriffe *Verhüllung* und *Verpackung* erkennbar. Dies kann eine Unachtsamkeit der Autorinnen und Autoren sein oder aber am großen Variantenreichtum der formalen Erscheinung der Kunstwerke oder den Übersetzungen liegen.

Daher erscheint es sinnvoll, die gebräuchlichen Bezeichnungen zu untersuchen und somit zu einer Präzisierung hinsichtlich des Phänomens der Verhüllung zu gelangen und eventuell daraus neue Erkenntnisse gewinnen zu können.

Etymologische Untersuchung

Die Bezeichnungen, die für den Forschungsgegenstand in den (populär-) wissenschaftlichen Veröffentlichungen verwendet wurden, sollen auf ihre Wortgeschichte, ihre möglichen Bedeutungen und eventuellen Bedeutungsverschiebungen hin untersucht werden. Der Schwerpunkt liegt auf den verwendeten deutschen Bezeichnungen, aber die Etymologie der englischen und französischen Begriffe für *verhüllen* wird ebenso beachtet.

Eine Systematisierung der Begriffe wird dabei angestrebt, damit im Folgenden die Bezeichnungen ihrem Sinn entsprechend Verwendung finden.

Als Grundlage für diese Untersuchung dient für die deutsche Sprache das *Deutsche Wörterbuch* (DWB, 1984) von Jacob und Wilhelm Grimm aus dem 19. Jahrhundert (1854 ff.), auf dessen Inhalt auch die heutigen Wörterbücher größtenteils basieren.

Ein Blick auf die Etymologie der englischen und französischen Bezeichnungen für *Verhüllung* und *Verpackung* soll eventuelle Sinnverschiebungen erklären, die durch großzügige bis fehlerhafte Übersetzungen entstehen können.

Die Worte *enthüllen* und *verhüllen* gehen auf das Wort „HÜLLE, f. decke, umhüllung [zurück, und] bezeichnet nhd. hülle zunächst ein den körper schützendes stück zeug, als theil der kleidung oder als decke“¹¹⁹. Dieses den Körper schützende Teil ist nach dem Deutschen Wörterbuch (1984) „eine art mantel“, aber in erster Linie und „häufiger eine art kopfbedeckung, als nonnenschleier: velamen non-sleyer [...] oder als frauenkopftuch [...]; kopfbedeckung überhaupt“¹²⁰. Die Grimms (1984) liefern zahlreiche Beispiele für die Verwendung des Wortes *hülle* in den verschiedenen regionalen Mundarten, wobei sich die Bedeutung auf die Kopfbedeckung beschränkt. Als „specialbedeutungen faszt hülle in der verbindung futter und hülle, oder in der reimenden formel hülle und fülle zusammen, wo es das den körper schützende im allgemeinen, kleidung, decke und auch obdach bezeichnet“¹²¹. Diese Verbindung von *Hülle* und *Fülle* kann bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Auch für die Verschiebung der ursprünglichen Bedeutung von *Hülle* und *Fülle* zu *mit Kleidung und Nahrung* versorgt sein hin zu der *im Überfluss leben* werden Beispiele genannt.¹²²

Das Wort *hülle* bezeichnet „als poetischer ausdruck“¹²³ ebenso Kleidung und Kleidungsstücke als auch im übertragenen Sinn eine Umhüllung von etwas, wie z. B. „der leib ist das kleid, die hülle der seele“¹²⁴. Die *Hülle* im Sprachgebrauch der Dichter und Schriftsteller ist allgemein als „jedes deckende, bergende, umschlieszende, oft mit ausdrücklicher anlehnung an die bedeutung“¹²⁵ zu verstehen, und die Grimms (1984) führen in diesem Zusammenhang zahlreiche Beispiele von z. B. Klopstock, Hölty, Lessing und Schiller an.¹²⁶

Auch Der Duden (1989) nennt für *Hülle* folgende Begriffe „[mhd. hülle = Umhüllung; Mantel; Kopftuch, ahd. hulla = Kopftuch]: 1.a) *etw.*, *worin etw. (zum Schutz) o. ä. verpackt, womit etw. bedeckt, verhüllt ist*“¹²⁷. Ein *Hülle* im besonderen Maße kennzeichnendes Merkmal benennt Paul (2002) im Deutschen Wörterbuch mit „*etw. (schützend) Umschließendes, Bedeckendes*’ urspr. ausschließlich i.S.v. ‚Kleidungsstück‘“¹²⁸. Mit „**Hülle** ahd. hulla, zu

¹¹⁹ DWB 1984, Bd. 10, S. 1896. Siehe auch: „HÜLLEN, n. decke, umhüllung, für das gewöhnliche fem. hülle“ (DWB 1984, Bd. 10, S. 1899) und „UMHANG, [...] tuch, decke, hülle, die mehrseitig um etwas herumhängt [...]. das kleidungsstück, das man sich umhängt, [...] als vorhang, gardine o. ä. curtina [...]. de ummehack, de in der vasten in der kerken henget (1496) quelle bei Schiller-Lübben“ (DWB 1984, Bd. 23, S. 934 f.), und „Vorhang, Decke, Teppich“ (Der Duden 1989, S. 1589).

¹²⁰ DWB 1984, Bd. 10, S. 1896.

¹²¹ DWB 1984, Bd. 10, S. 1896.

¹²² DWB 1984, Bd. 10, S. 1896 f. Die im DWB (1991) angeführten Quellen sind im Bd. 33 angegeben.

¹²³ DWB 1984, Bd. 10, S. 1897.

¹²⁴ DWB 1984, Bd. 10, S. 1897.

¹²⁵ DWB 1984, Bd. 10, S. 1897.

¹²⁶ DWB 1984, Bd. 10, S. 1897 f.

¹²⁷ Der Duden 1989, S. 740.

¹²⁸ Paul 2002, S. 488. „Gemeint ist zunächst die Kleidung, besonders in der Formel Hülle und Fülle“ (Kluge 2002, S. 425).

*Hehl*¹²⁹ wird der Ursprung der Worte *Hülle* und *hüllen* angegeben; *Hehl* und *verhehlen* gelten seit dem 18. Jahrhundert als völlig veraltet. Sie sind verwandt mit dem Lateinischen *celare* (*verbergen*).¹³⁰

Auch im Duden (2006) wird *Hülle* mit *ein-*, *um-*, *verhüllen* vom indogermanischen Wort *hehlen* abgeleitet und wie im DWB (1984) in der Bedeutung von Umhüllung, Mantel und Kopftuch gesehen.¹³¹ Verdecken und verbergen bedeuten *hehlen*, „das im Ablaut zu den germ. Sippen von *hüllen* und *Halle* steht, geht mit verwandten Wörtern in anderen idg. Sprachen auf die Wurzel **kel-* ‚verhüllen, [ver]bergen, schützen‘ zurück“¹³².

Das Wort *Umhülle* steht im engen Zusammenhang der Bedeutung von *Hülle*, wobei es zum einen mit „*untrennbar, ringsum verhüllen*“ und zum anderen mit „*trennbar, (jemanden) etwas umhüllen*“¹³³ erklärt wird. Die *Umhüllung* bezeichnet eine *Hülle*, gleich welchen Materials, welches sich um etwas hüllt.¹³⁴ Der Duden (1989) erwähnt in seiner Erklärung für die *Hülle* u. a. „*Umhüllung*: eine durchsichtige, schützende H. über etw. breiten“¹³⁵ und gibt für *Umhüllung* „*Hülle, die etw. umgibt*“¹³⁶ an.

Für das Verb *hüllen* nimmt das DWB (1984) Bezug auf die Verwendung der lateinischen Worte *celare* und *velare*. Auch hier ist *velare* im Zusammenhang mit der Bedeutung als Kopfbedeckung oder Kleidung nachweisbar. Das lateinische *velamen* wird mit *Hülle, Gewand, oder Schleier, velamentum* mit *Hülle* und das in der Liturgie vieler Religionen bekannte und verwendete *velum* mit *Segel, aber auch Tuch, Decke oder Vorhang* übersetzt,¹³⁷ sie sind die Substantive zu *velare*. Das lateinische Verb *velare* bedeutet vorrangig *verhüllen, einhüllen, bedecken* und gelegentlich *bekleiden*, aber auch metaphorisch *verbergen, verschleiern* oder *bemänteln*.¹³⁸

Der Duden (1985) bezeichnet eine *Hülle* als „*etwas, was einen Gegenstand, Körper zum Schutz o. ä. ganz umschließt* [und sinnverwandt mit] *Cover, Deckel, Einband, Etui, Futteral, Hülse [ist]*“ (Der Duden 1985, Bd. 10, S. 345).

¹²⁹ Paul 2002, S. 488.

¹³⁰ Paul 2002, S. 1088.

¹³¹ Der Duden 2006, Bd. 7, S. 348.

¹³² Der Duden 2006, Bd. 7, S. 328. Siehe auch Der Duden 1989, S. 678 u. Kluge 2002, S. 400.

¹³³ DWB 1984, Bd. 23, S. 957 f.

¹³⁴ „[...] besteht ... die umhüllung des schneidetabaks aus papier, so handelt es sich um die cigarette *handwb. der staatswiss.*“ (DWB 1984, Bd. 23, S. 958). Auch gibt es spezielle Bezeichnungen, wie z. B. in der Gewerbesprache für *Karton* die Bezeichnung *Umkarton*. Der Duden 1989, S. 1589.

¹³⁵ Der Duden 1989, S. 740.

¹³⁶ Der Duden 1989, S. 1589. Die Silbe *um-* „geht mit Entsprechung in anderen idg. Sprachen auf idg. **ambhi* ‚um- herum, zu beiden Seiten‘ zurück. [...]. Die ursprünglich räumliche Bedeutung von ‚um‘ ‚rings, umherum‘ hat sich bis heute erhalten. [...]. In Zusammensetzungen behält es die räumliche Vorstellung des Umfassens“ (Der Duden 2006, Bd. 7, S. 877). Siehe auch Der Duden 1989, S. 1587 u. Paul 2002, S. 1589.

¹³⁷ Stowasser 1980, S. 488 f.

¹³⁸ Stowasser 1980, S. 488.

Das lateinische Wort *celare* dagegen verweist mit den möglichen Übersetzungen *bedecken*, *verbergen*, *verstecken*, *verschweigen*, *geheimhalten* und *verhehlen*¹³⁹ auf die Ähnlichkeit mit der Bedeutung von *verbergen* (s. *verhüllen* weiter unten im Text).

Im Sprachgebrauch wird *hüllen* wie das Substantiv *Hülle* metaphorisch verwendet, wie z. B. „daz ihr euch jetzt, wie damals, in eure kalte eigenliebe hüllet, wenn uns das herz bricht. Göthe, [oder] du hüllst in räthsel dich“¹⁴⁰.

Die Grimms (1984) geben für *einhüllen* neben *velare* und *eingehüllt*, *verborgen*, *verdeckt* und *unentfaltet* auch *involvere* an,¹⁴¹ welches auch mit *einrollen*, *-wickeln* und *-hüllen* übersetzt werden kann.¹⁴² Das Wort *einwickeln* bzw. *wickeln* wird als einwickeln von etwas „in papier; in flachs oder werk [...]“¹⁴³ verstanden und geht auf die Tätigkeit des Spinnens zurück.¹⁴⁴

Heute ist *wickeln* im Sprachgebrauch neben der Redewendung *um den Finger wickeln* vor allem im Zusammenhang mit ein *Kind wickeln* (früher: *Wickeltuch* statt *Windel*)¹⁴⁵ und „ein Geschenk in buntes Papier [einwickeln; ...]“¹⁴⁶, hier sinnverwandt mit einpacken, zu finden.

Für *einhüllen* liefert Der Duden (1989) die Erklärung „das Kind, sich, Kopf und Schultern in eine Decke e.“¹⁴⁷ und für *einwickeln* „1.a) (zum Schutz o. ä.) in etw. wickeln; [...]: ein Päckchen, ein Geschenk [in Seidenpapier] e.; b) *in etw. hüllen, mit etw. bedecken*: sich [in seinen Mantel] e.“¹⁴⁸.

Als gleichbedeutend mit *einhüllen* wird auch *einmummen* oder *einmummeln* in der Bedeutung von *warm anziehen* verstanden. Ebenfalls als Synonym zu *einhüllen* ist *sich verpacken* ursprünglich scherzhaft und heute allgemein üblich im Sinne von *warm anziehen* gemeint.¹⁴⁹

Verwandt damit sind die Bezeichnungen *Mummenschanz* und *vermummen*,¹⁵⁰ die von der Bedeutung her in der Nähe von *verkleiden* stehen.

Das DWB (1984) gibt für das Wort *verhüllen* folgende Erklärung: „mit hüllen zudecken. das einfache hüllen wird durch das ver nur verstärkt, nicht in seiner bedeutung verändert“¹⁵¹.

¹³⁹ Stowasser 1980, S. 73.

¹⁴⁰ DWB 1984, Bd. 10, S. 1899.

¹⁴¹ DWB 1984, Bd. 3, S. 206.

¹⁴² Stowasser 1980, S. 248.

¹⁴³ DWB 1984, Bd. 3, S. 341.

¹⁴⁴ Der Wickel bezeichnete ein Faserbündel oder auch Docht und für *wickeln* gibt der Duden (2006) an: „zugrunde liegt die idg. Wurzel *ueg- ‚weben, knüpfen; [...] Das abgeleitete Wort wickeln bedeute eigentlich ‚ein Faserbündel um einen Rocken winden‘“ (Der Duden 2006, Bd. 7, S. 926).

¹⁴⁵ Paul 2002, S. 1167.

¹⁴⁶ Der Duden 1985, Bd. 10, S. 214.

¹⁴⁷ Der Duden 1989, S. 402.

¹⁴⁸ Der Duden 1989, S. 416.

¹⁴⁹ Der Duden 1997, Bd. 8, S. 197.

¹⁵⁰ Paul 2002, S. 259.

¹⁵¹ DWB 1984, Bd. 25, S. 586.

Auch hier werden die im Lateinischen verwendeten Worte „*praevelare, velum obducere*“¹⁵² genannt und mit zahlreichen Beispielen aus der Literatur wird die Verwendung des Wortes *verhüllen* veranschaulicht, welches nicht nur im Zusammenhang mit Kleidung, sondern auch „*mittels anderer dinge als kleider*“¹⁵³ in Erscheinung getreten ist.¹⁵⁴ Im übertragenen Sinn wird *verhüllen* auch als „*der erkenntnis, wahrnehmung entziehen*“¹⁵⁵ verstanden und rückt somit in die Nähe des Wortes *verbergen*, welches das DWB (1984) mit „*VERBERGEN, verb. occultare [...]. 2) transitiv, der wahrnehmung entziehen, verstecken*“ angibt und „*die nebenbedeutung schützen, [...] bei verbergen in den hintergrund [tritt]*“¹⁵⁶.

Im Duden (1989) wird *verhüllen* mit „*mit etw. umhüllen, in etw. einhüllen, um jmdn., etw. zu verbergen, den Blicken zu entziehen*“¹⁵⁷ erklärt und als Beispiel die Verhüllung des Gesichts mit einem Schleier aus Trauer, göttlicher Verehrung oder Demut genannt.¹⁵⁸ Mit „bis zur Einweihung war das Denkmal verhüllt“¹⁵⁹ erklärt Der Duden (1985) *verhüllen* und gibt als sinnverwandtes Wort *verstecken* an.

Das Wort *Verhüllung* ist für den älteren Sprachgebrauch nicht nachgewiesen und steht für *Einhüllen*, welches sich vor allem auf das Einhüllen des Körpers mit Kleidung bezieht.¹⁶⁰ Im übertragenen Sinn steht die Verhüllung für „*versteckung, verheimlichung*“¹⁶¹. Neben dem Kinderspiel *Verstecken* gibt es für die Bezeichnung *sich verstecken* die Bedeutung *auf der Lauer liegen* oder „*die heimliche aufbewahrung, verborgene unterbringung von gegenständen*“¹⁶². Das Versteck bezeichnet u. a. einen geheimen Zufluchtsort oder einen Aufbewahrungsort, wo etwas versteckt wird.¹⁶³ Der Duden (1989) sagt, dass *verstecken* neben dem bekannten Spiel für Kinder grundsätzlich als „*in, unter, hinter etw. anderem verbergen*“¹⁶⁴ zu verstehen ist.¹⁶⁵

¹⁵² DWB 1984, Bd. 25, S. 586.

¹⁵³ DWB 1984, Bd. 25, S. 586.

¹⁵⁴ DWB 1984, Bd. 25, S. 586 f.

¹⁵⁵ DWB 1984, Bd. 25, S. 587.

¹⁵⁶ DWB 1984, Bd. 25, S. 101 f. Das Wort *verbergen* steht, wie *occultare* schon sagt, im engen Zusammenhang mit *etwas verheimlichen, geheim* und aber auch *versteckt*. Stowasser 1980, S. 310. u. im theologischen Sinne siehe auch DWB 1984, Bd. 25, S. 105. Aber auch: *verbergen* von Emotionen oder sich selbst (auch körperlich), hier im Sinne von *nicht zeigen wollen* zu verstehen. DWB 1984, Bd. 25, S. 102 ff. Der Duden (1989) verzichtet auf den Verweis auf *occultare*, und so ist *verbergen* „*den Blicken anderer entziehen; verstecken [...] verheimlichen [...]*“ (Der Duden 1989, S. 1633). Der Duden (1985) nennt in diesem Zusammenhang als sinnverwandtes Wort für *verbergen* lediglich *verstecken* und für *nicht wissen lassen schweigen*. Der Duden 1985, Bd. 10, S. 696.

¹⁵⁷ Der Duden 1989, S. 1647.

¹⁵⁸ Der Duden 1989, S. 1647.

¹⁵⁹ Der Duden 1985, Bd. 10, S. 706.

¹⁶⁰ DWB 1984, Bd. 25, S. 588.

¹⁶¹ DWB 1984, Bd. 25, S. 589.

¹⁶² DWB 1984, Bd. 25, S. 1640.

¹⁶³ DWB 1984, Bd. 25, S. 1638 ff.

¹⁶⁴ Der Duden 1989, S. 1666.

¹⁶⁵ Paul 2002, S. 1106.

Hülle, Schleier, Geheimnis, Neugierde, Offenbarung, Öffentlichkeit, Heiliges und Profanes stehen im Zusammenhang mit dem Begriff der Verhüllung. Dabei können die Hülle oder der Schleier eine Grenze oder Übergang darstellen oder symbolisieren. Sie teilen die Gesellschaft in Wissende und Unwissende, ob in kultischen Handlungen oder durch sprachliche Mittel, die Verhüllung drängt nach einer Enthüllung, das Geheimnis nach einer Offenbarung.¹⁶⁶

Neben dieser ausführlich dargelegten Verwendung und der Sinnverschiebung für die Worte *Hülle* und *hüllen* erwähnen die Grimms (1984) den weiteren Gebrauch von *Hülle*: „in aufgetragener rede hülle selbst vom papierumschlage um waaren“¹⁶⁷. Der *Umschlag* wird im DWB (1984) als Umhüllung bzw. Hülle bezeichnet, die im kaufmännischen Bereich und im Sinne einer Verpackung neben dem Gebrauch als Buchumschlag, Briefumschlag, Kleidungsstück oder medizinische Anwendung benutzt wird.¹⁶⁸

Die Worte *verpacken*¹⁶⁹ und *Verpackung* gehen auf *packen* und *Pack* zurück, wobei das DWB (1984) hier die Wurzeln im Englischen bzw. im Lateinischen nachweist.¹⁷⁰ Das Wort *Pack* bezeichnet „in ein bündel zusammengelegte und zum tragen oder verschicken fest verbundene oder in einen umschlag eingehüllte dinge (wofür nun lieber paket gesagt wird)“¹⁷¹. Eine weitere Bedeutung ist die auf das französische Wort *bagage* verweisende, welche ursprünglich das Gepäck des Militärs und manchmal auch im übertragenen Sinne eine Menschenmenge bezeichnet.¹⁷²

Das *Packen* wird insbesondere dem kaufmännischen Bereich zugeordnet, „zu einem packe machen durch feste zusammen- und übereinanderlegen in einem behältnis (kiste, koffler, korb u. s. w.) oder durch einhüllen und zusammenbinden; die art des packens wird genauer bezeichnet durch die composita auf-, be-, ein-, ver-, zusammenpacken“¹⁷³.

Der Duden (1989) gibt u. a. die *Verpackung* als Substantiv für *einpacken* an, wobei es *einpacken* zum einen mit „1. in ein dafür vorgesehene Behältnis legen, darin verstauen: ein

¹⁶⁶ Siehe hier besonders: A. u. J. Assmann (Hg.) 1997 ff., (3 Bde.).

¹⁶⁷ DWB 1984, Bd. 10, S. 1898.

¹⁶⁸ Der Umschlag ist „in gegenständlichem sinne: 1) die umhüllung, hülle“ und „in allgemeiner verwendung: [...] alles das, dareyn man etwas verwicklet oder kauffmanschatz eynpacket, [...]“ (DWB 1984, S. 1072). Siehe auch DWB 1984, S. 1072 ff.

¹⁶⁹ „ver hat den begriff des simplex [packen] intensiver gemacht“ (DWB 1984, Bd. 25, S. 956).

¹⁷⁰ „pack ist zunächst aufgenommen aus nd. oder engl. pak, pack, wozu mlat. paccus, [...], ital. pacco, altfranz. bague, franz. paque (zu folgern aus paquet), bagage stimmen, die wol alle auf eine gemeinsame quelle zurückführen“ (DWB 1984, Bd. 13, S. 1398).

¹⁷¹ DWB 1984, Bd. 13, S. 1398.

¹⁷² DWB 1984, Bd. 13, S. 1399.

¹⁷³ DWB 1984, Bd. 13, S. 1400. Der Duden (2006) leitet das Wort *Pack* wie folgt her: „Das im 16. Jh. aus dem Niederd. ins Hochd. übernommene Wort stammt aus mniederl. *pac* ‚Bündel, Ballen‘ (12 Jh.), das im Rahmen des flandrischen Wollhandels auch in andere Sprachen übernommen wurde, beachte z. B. engl. *pack* und älter frz. *pacque*“ (Der Duden 2006, Bd. 7, S. 579).

Geschenk [in Papier] e; die Kleider [in den Koffer] e.“¹⁷⁴ und zum anderen mit „2. (ugs.) [in bestimmter Weise] mit warmer Kleidung o. ä. versehen: du mußt dich gut e.“¹⁷⁵ erklärt.

Das Paket ist laut Duden (1989) ein z. B. mit Papier umhülltes und verschnürtes Bündel oder Packen¹⁷⁶ oder eine „größere Packung, die eine bestimmte Menge einer Ware fertig abgepackt enthält“¹⁷⁷. Bei dem Wort *verpacken* betont Der Duden (1989) wie schon bei *einpacken*, dass etwas zum Transport, zur Aufbewahrung oder als Geschenk verpackt wird, wobei dies im Zusammenhang mit dem Warenhandel steht.¹⁷⁸

Die Veränderung von „aus etwas hüllen“ zu „eine hülle wegnehmen, enthüllen“¹⁷⁹ ist nach dem DWB (1991) als neuer Sprachgebrauch zu verstehen. Mit den lateinischen Bezeichnungen *nudare* und *revelare* für *enthüllen* und *revelatio* für *Enthüllung* verweisen die Grimms (1991) zum einen auf die spezifische Bedeutung des Entblößens, des Unbekleidet- oder auch Nacktseins, sich demnach *der Hülle bzw. der Kleidung entledigen* und zum anderen auf die allgemeine Bedeutung im übertragenen Sinne von *entblößen, zeigen* oder *offen legen*.¹⁸⁰

Bei dem Wort *Enthüllung* verweist Paul (1989) vor allem auf die metaphorische Bedeutung in Bezug auf die Offenlegung des wahren Charakters, eines Geheimnisses oder eines Skandals, z. B. durch *Enthüllungsjournalismus*.¹⁸¹ Als konkretes Beispiel wird für *enthüllen* „durch Entfernen einer Hülle der Öffentlichkeit übergeben: ein Denkmal, eine Büste e[nthüllen]“¹⁸² angegeben. Als sinnverwandte Wörter gelten *auspacken* und *ausziehen*, wobei auch hier zum einen der enge Bezug zur Ware und zum anderen der zur Kleidung deutlich wird.¹⁸³

Alle Formen des deutschen Wortes *Hülle* haben die gemeinsame und ursprüngliche Bedeutung, dass der Körper, oder auch nur ein Teil, durch eine Hülle ein-, um- und verhüllt wurde und die Hülle aus einem textilen Material und daher formbar, beweglich und auch weich war.

¹⁷⁴ Der Duden 1989, S. 406.

¹⁷⁵ Der Duden 1989, S. 406.

¹⁷⁶ Der Duden 1989, S. 1113.

¹⁷⁷ Der Duden 1989, S. 1113.

¹⁷⁸ „fest in etw. packen u. so zum Versenden, Transportieren, zu längerem Aufbewahren herrichten: Bücher, Gläser sorgfältig v.; die Waren werden maschinell verpackt; soll ich Ihnen die Vase als Geschenk v.?“ (Der Duden 1989, S. 1656). „zum Transport in einen dafür vorgesehenen Gegenstand legen [...] mit einer Hülle aus Papier o. ä. umwickeln“ (Der Duden 1985, Bd. 10, S. 208). Siehe auch Der Duden 1985, Bd. 10, S. 711, Der Duden 2006, Bd. 7, S. 579 u. Der Duden 1997, Bd. 8, S. 199.

¹⁷⁹ DWB 1984, Bd. 10, S. 1899.

¹⁸⁰ DWB 1984, Bd. 3, S. 558. u. *nudare*: enthüllen, entkleiden, entblößen u. *nudus*: unbekleidet, nackt, bloß. Stowasser 1980, S. 302.

¹⁸¹ Der Duden 1989, S. 435.

¹⁸² Der Duden 1989, S. 435.

¹⁸³ Der Duden 1985, Bd. 10, S. 221.

Aus dieser ursprünglichen Bedeutung entwickelte sich eine allgemeine, bei der *Hülle* für alles, was etwas umhüllt, stehen kann, und so bildet *Umhüllung* den Gegensatz zu *Inhalt*.¹⁸⁴ Neben dieser allgemeinen Bedeutung existieren wiederum spezifische Bezeichnungen, die in der Regel Aufschluss über das Verhältnis zwischen Hülle und Verhülltem geben und auf besondere Merkmale verweisen, wie z. B. Kleidung, Mantel, Umhang, Schleier, Vorhang, Wickeltuch usw., also z. B. bekleiden, ummanteln, umhängen, verschleiern, verhängen, einwickeln usw.

Da *Hülle* allgemein das Äußere um etwas bezeichnet, kann damit z. B. auch das Äußere einer zum Transport verpackten Ware benannt werden. Eine Verpackung Hülle zu nennen, gilt als unpräzise, denn, wenn es sich um eine Verpackung handelt, kann mit einem Wort mit Wortstamm *pack* der Bezug zur *Ware* eindeutig hergestellt werden, es sei denn, es ist beabsichtigt und die Bedeutung einer Verpackung soll z. B. in einen anderen Sinnzusammenhang gestellt werden.

Das erst im neueren Sprachgebrauch verwendete Wort *einpacken* im Sinne von *warm anziehen* zeigt genau die Umkehrung des oben genannten Falls von *verpacken* und *verhüllen*. Hier wird durch eine Bezeichnung, die eigentlich *Dingen* vorbehalten war und auch sinngemäß immer noch ist, der Mensch in die Nähe einer Ware oder eines Dings gerückt.

Hieraus ergibt sich eine Frage: Was wird mit dieser unpräzisen Verwendung der Worte *verpacken* und *verhüllen* bewusst oder unbewusst erreicht?

Im Französischen und im Englischen lassen sich ebenso wie im Deutschen allgemeine Bezeichnungen für Hülle finden (frz.: *enveloppe*, engl.: *wrap(per)*, *cover(ing)*), die wiederum einen spezifischen Ursprung haben.

Enveloppe und *wrap* bzw. *cover* haben wie *Hülle* eine ursprüngliche Bedeutung und gleichzeitig sind die Wörter zu einem Überbegriff geworden. Je nach Sinnzusammenhang kann die allgemeine Bezeichnung, besser aber noch die spezielle gewählt werden.

Im Französischen bezeichnen *enveloppe*, *enveloppeur* und *enveloppement* die zahlreichen Formen von *Hülle*, *verhüllen* und *Verhüllung* allgemein.¹⁸⁵

Als spezielle Formen der Hülle werden z. B. *vêtement* (Gewand), *couverture* (Überzug), *draperie* (Gewandung), *voile* (Schleier) u. a. genannt.¹⁸⁶ Ebenso bezeichnet z. B. *enveloppement* allgemein *Umhüllung*, aber *revêtement* (Verkleidung) und *emballage* (Verpackung) geben den besonderen Sinnzusammenhang wieder. Für *emballer* (packen, ein- und

¹⁸⁴ Der Duden 1992, Bd. 23, S. 206.

¹⁸⁵ Gamillscheg 1969, S. 378.

¹⁸⁶ Das Große Wörterbuch Französisch 1976, Teil II, S. 305.

verpacken) wird der Ursprung von Gamillschegg (1969) mit „14. Jh., ist Abl. von *balle* „Ballen“, vgl. *mettre en balle*, dass.“¹⁸⁷ angegeben.¹⁸⁸

In weiteren Wortfamilien lassen sich die besonderen Formen der Hülle zusammenfassen, z. B. *voile* (Schleier)¹⁸⁹, *voiler* (verschleiern) und *dévoiler* (entschleiern) und *couvrir* (decken, bedecken, verdecken), *découvrir* (aufdecken) und *recouvrir* (zudecken), welche von dem altfranzösischen Wort *couverte* (12. Jh., Decke, Überzug)¹⁹⁰ abstammen.

Das lateinische Wort *velare* liegt dem französischen Wort *révéler*, welches Gamillschegg (1929) ausschließlich mit *enthüllen* und dem Bezug auf seinen Ursprung wiedergibt, zugrunde.¹⁹¹ Das Große Wörterbuch Französisch (1976) erklärt *révéler* und *révélation* als *enthüllen* und *Enthüllung* im religiösen Sinne von *offenbaren* oder *Offenbarung*.¹⁹²

Im Französischen gibt es im Gegensatz zum Deutschen für *ein Denkmal enthüllen* eine konkrete Bezeichnung für *enthüllen*: *inaugurer* bedeutet „einweihen, 14. Jh., aus lat. (*inaugurare*)“¹⁹³. Mit diesem Wort wird also gleichzeitig *feierlich einweihen* und *enthüllen* assoziiert.¹⁹⁴

Im Englischen ist eine allgemeine Bezeichnung für Hülle eher selten und wird von Holthausen (1949) mit *envelopment* und für *hüllen* *to envelop* angegeben, wobei *envelop* von Holthausen (1949) ausschließlich mit *einhüllen* übersetzt wird und vom altfranzösischen Wort *voluper* abstammt (s. a. im Französischen *enveloppe*).¹⁹⁵

Wesentlich häufiger als *to envelop* ist *to wrap up*, es wird als Synonym für *to envelop* angegeben.¹⁹⁶ Die Herkunft von *to wrap* ist unbekannt, es bezeichnet *hüllen* allgemein und in Verbindung mit *~ up* verhüllen und umhüllen.¹⁹⁷

Die speziellen Formen der Hülle können z. B. mit *case* (Futtermal, Gehäuse), *coat* (Überzug), *clothes* (Kleidung), *shroud* (Leichentuch, Hülle) und *folder* oder *jacket* (Dokumentenhülle) bezeichnet werden.¹⁹⁸

¹⁸⁷ Gamillschegg 1969, S. 356.

¹⁸⁸ Siehe auch *balle* bei Gamillschegg 1969, S. 76.

¹⁸⁹ Auch: „Segel [...], verhüllende Decke und Umhüllung“. Das Große Wörterbuch Französisch 1976, Teil I, S. 599.

¹⁹⁰ „**couvert** [...] ist subst. Part. von *couvrir*, s. d.; desgleichen das schon im 12. Jh. bezeugte **couverte** „Decke“, „Überzug“, afrz. „das Bedeckte“, „das Verdeckte“ u. ä.“ und „**couvrir** „bedecken“ 11. Jh., aus lat. *cooperire*“ (Gamillschegg 1969, S. 277).

¹⁹¹ Gamillschegg 1929, S. 762.

¹⁹² Das Große Wörterbuch Französisch 1976, Teil I, S. 504 u. Teil II, S. 426.

¹⁹³ Gamillschegg 1969, S. 535.

¹⁹⁴ Das Große Wörterbuch Französisch 1976, Teil I, S. 330.

¹⁹⁵ Barnhart 1988, S. 334, Holthausen 1949, S. 70 u. Klein 1966, Bd. 1, S. 527 f.

¹⁹⁶ Oxford Dictionary 1966, S. 318 u. Oxford Thesaurus of English 2006, S. 288.

¹⁹⁷ Barnhart 1988, S. 1246, Cassell 1999, S. 681 u. Klein 1967, Bd. 2, S. 1753.

¹⁹⁸ Das große Wörterbuch Englisch 1977, Teil II, S. 306 u. Teil I, S. 582.

Ebenso kann *wrapping* neben *Hülle* oder *Umhüllung* auch *Verpackung* bedeuten, wobei es für *Verpackung* den Begriff *packing*¹⁹⁹ und für die maschinell erstellte Einzelverpackung die Packung, den Ballen, das Frachtstück, das Gebinde und das Paket *pack(age)* gibt.

Die besonderen Formen der Hülle lassen sich in Wortfamilien zusammenfassen, z. B. *to cover* (bedecken) ist von dem altfranzösischen *covrir* (lat. *cooperire*)²⁰⁰ abgeleitet und *cover* bezeichnet *Decke, Deckel, Buchdeckel, Schutzumschlag* und *Bezug*.

Ebenso *veil* (Schleier), *to veil* (verschleiern) und *to unveil* (entschleiern), wobei *veil* von dem altfranzösischen *velum* (aus lat., *velum*) stammt und allgemein mit „article of attire covering head or face“²⁰¹ definiert wird.²⁰² Die Übersetzungsbeispiele im Großen Wörterbuch Englisch (1977) verweisen auf den religiösen Bezug von *veil*, so ist z. B. mit *to take the veil* gemeint *den Schleier nehmen*²⁰³ im Sinne von *Nonne werden* gemeint und *veil* kann auch Tempelvorhang und Velum (Kelchtuch) bedeuten.²⁰⁴ *Unveiling* bezeichnet aber insbesondere die Enthüllung des Gesichtes oder eines Denkmals.²⁰⁵

Das Wort *enthüllen* im Sinne von *offenbaren* hat im Englischen seinen Ursprung im altfranzösischen *révéler* (aus lat. *revelare*) und heißt *to reveal*, und mit *revelation* wird die Enthüllung und Offenbarung bezeichnet, wobei auch hier auf eine sog. göttliche Offenbarung und *veil* verwiesen wird.²⁰⁶

Die etymologische Untersuchung der Begriffe *Hülle*, *Verhüllung*, *Umhüllung* und *Verpackung* hat gezeigt, dass es zum einen sehr allgemeine und umfassende und zum anderen sehr spezifische, auf einen ausgewählten kulturellen Kontext bezogene Bezeichnungen im Zusammenhang mit dem Begriff *Hülle* gibt.

Das Wort *Hülle* bezeichnete in seiner ursprünglichen Bedeutung etwas Spezifisches und heute ist es zum Überbegriff geworden und bezeichnet etwas Allgemeines. *Hülle* als allgemeine Bezeichnung ist dadurch gekennzeichnet, dass zahlreiche Varianten existieren, die sich in Form und Material stark unterscheiden können. Diese Varianten können aber in den hier vorgestellten Sprachen differenziert werden, d. h. die Hülle, und in manchen Fällen auch ihr Inhalt, können genauer bezeichnet werden. In unserem Sprachgebrauch machen wir mehr oder

¹⁹⁹ Das Wort *packing* ist die spezielle Bezeichnung für Warenverpackung.

²⁰⁰ Barnhart 1988, S. 228, Holthausen 1949, S. 49 u. Oxford Thesaurus of English 2006, S. 180.

²⁰¹ Oxford Dictionary 1966, S. 972.

²⁰² Holthausen 1949, S. 215 u. Klein 1967, Bd. 2, S. 1695. siehe auch *voile* im Französischen.

²⁰³ Siehe auch im Französischen *voiler* „eine Nonne *einkleiden*“. Das große Wörterbuch Französisch 1976, Teil I, S. 599.

²⁰⁴ Das Große Wörterbuch Englisch 1977, S. 706 f.

²⁰⁵ „**unveil** **I.** *v/ t.* *Gesicht etc.* entschleiern, *Denkmal etc.* enthüllen [...]“ (Das große Wörterbuch Englisch 1977, Teil I, S. 699). Siehe auch Oxford Thesaurus of English 2006, S. 947 f.

²⁰⁶ Holthausen 1949, S. 166.

weniger bewusst oder unbewusst von dieser Differenzierungsmöglichkeit Gebrauch. So sprechen wir von Kleidung, wenn wir unseren Körper verhüllen, oder von Verpackung oder Paket, wenn etwas zum Transport geschützt werden soll.

Durch eine Bezeichnung wie *Verpackung* oder *Verhüllung* aufgrund der äußeren Erscheinungsform wird auch bei den sog. Verhüllungskunstwerken auf einen inhaltlichen Zusammenhang verwiesen, der eine Interpretation mit einschließt oder einschließen kann, denn mit *Verpackung* wird etwas anderes assoziiert als mit *Verhüllung*.

Wird demnach die Sprache als *Verschleierung* genutzt, um so z. B. dem Kunstwerk seine numinose Wirkung, sein Geheimnis nicht zu entreißen?

So werden die in Kapitel 1. 2 vorgestellten Arbeiten der Christos im Englischen z. B. mit *package*, *packaging* oder *wrapped* ~ bezeichnet,²⁰⁷ wenn man aber z. B. die Werkbezeichnungen *Wrapped Chairs* mit *Verhüllte Stühle* und *Chaises Empaquetées*²⁰⁸ miteinander vergleicht, wird deutlich, dass unterschiedliche Sinnzusammenhänge assoziiert werden können.

Im Katalog zur Ausstellung Christo and Jeanne-Claude „Early Works“ (2001) lassen sich z. B. weitere Beispiele für diese Übersetzungsproblematik finden. So lautet eine englische Überschrift eines Artikels von Bourdon (2001) *Packaging: Revelation through Concealment*, die deutsche Übersetzung dazu: *Verpacken und verhüllen: durch Verbergen offenbaren* und die französische: *Empaqueter: révéler cachant*;²⁰⁹ in der Überschrift eines Artikels von Alloway (2001) wird *packages* mit *Verpackungen* übersetzt, wobei dies nicht nur falsch ist, sondern es sich sichtlich bei den abgebildeten Kunstwerken um Ballen, Bündel oder eher Pakete handelt.²¹⁰ Hier wurde außer Acht gelassen, dass *Verpackung* nur eine Hülle bezeichnet und *package* etwas, was aus Inhalt und Hülle besteht und gebündelt, umhüllt und verschnürt sein kann und in diesem Fall auch ist.

Die Liste der Beispiele, in denen sich durch Sprache herbeigeführte Differenzierungen oder auch Verallgemeinerungen zeigen, ließe sich fortführen und zu einem gesonderten Forschungsgegenstand im Bereich der Übersetzungswissenschaften zusammenfassen.

²⁰⁷ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 18 ff. u. S. 29 ff.

²⁰⁸ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 16 f.

²⁰⁹ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 29, S. 33 u. S. 35.

²¹⁰ Siehe auch die Übersetzungen des Artikels *Packages* von Alloway (2001): „In 1959 he made tables which carried wrapped objects, packaged in such a way as obscure their identity“, u. „1959 fertigte er Tableaus, auf denen verhüllte Dinge standen, deren Verpackung ihre Identität verschleierte“, u. „En 1959, il crée des tables portant des objets emballés, empaquetés de façon à masquer leur identité“ (Alloway 2001, S. 56).

Dabei ist die Mehrdeutigkeit wesentlich „für den flexiblen Einsatz sprachlicher Mittel und Voraussetzung für eine effiziente Kommunikation“²¹¹. Im Alltag bereitet diese Mehrdeutigkeit in der Regel keine Probleme, da sie durch sprachliche Konkretisierung oder durch den situationsbezogenen Kontext erklärt werden kann.²¹²

Die Verwendungsvielfalt von *Hülle* z. B. ist im Sprachgebrauch von Vorteil, wenn diese Hülle nicht differenziert werden soll oder kann. Für die Übersetzung ist im Allgemeinen ein „Kontext-, Welt-, Sach- und Erfahrungswissen [notwendig und] angemessenes Übersetzen setzt eine gewisse Tiefe des Textverstehens voraus“²¹³.

Auf die Verhüllungskunstwerke bezogen heißt das, dass mit dem Betiteln eines Werkes oder dem Übersetzen eines Titels diese ‚gewisse Tiefe des Textverstehens‘ und damit Kunstverständnis, besser noch Werkverständnis vorausgesetzt wird. Mit der gewählten Bezeichnung wird ein Verweis auf die Bedeutung des Kunstwerkes oder die Intention der Kunstschaffenden gegeben, und dabei wird in der Regel assoziiert, was im kulturellen Kontext möglich und bekannt ist.

Für die Übersetzer besteht die Möglichkeit, eine Festlegung zu umgehen: Die Mehrdeutigkeit kann bewusst eingesetzt werden, um dabei „auch eine Wirklichkeitsverschleierung, ein In-der-Schwebe-Lassen“²¹⁴ zu erreichen. Das mehrdeutige Wort *verhüllen* lässt im Deutschen viele Sinnzusammenhänge und Assoziationen zu – hier sind nicht die individuellen und persönlichen Assoziationen gemeint, sondern die, die sich auf das Wissen um die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *verhüllen* beziehen – und die Kommentare, die in zahlreichen Tageszeitungen zur Reichstagsverhüllung erschienen sind, haben diese Mehrdeutigkeit spekulativ genutzt.

Der deutsche Journalist Johannes Gross (1995) fasste dieses Wirrwarr zusammen: „Christo war in Deutschland gelungen, was andernorts nicht möglich gewesen wäre. Er gab seinem Werk noch höhere Weihen, den herrschenden Hang zur politischen Korrektheit ausnutzend, indem er den Reichstag nicht einfach verpackte, sondern ‚verhüllte‘; beim Pont Neuf musste er mit ‚emballé‘ zufrieden sein und im Englischen mit ‚wrapped‘, was beides schlicht ‚eingewickelt‘ heißt“²¹⁵.

An dieser Stelle sei vorerst angemerkt, dass diese in den Bereich der Interpretation hineinragende Übersetzungsproblematik in den folgenden Kapiteln wieder aufgegriffen wird.

²¹¹ Handwerker 2004, S. 362.

²¹² Handwerker 2004, S. 362.

²¹³ Handwerker 2004, S. 366.

²¹⁴ Handwerker 2004, S. 369.

²¹⁵ Gross 1995, S. 25.

Rückblickend auf die in 1. 2 vorgestellten Veröffentlichungen und die kritisch angemerkte unsystematische Verwendung der Worte *Verhüllung* und *Verpackung* kann vorerst festgehalten werden, dass z. B. Aussagen wie die von Rotzler (1975)²¹⁶, Inoue (1992)²¹⁷ und Gross (1995) (s. o.) eher verwirrend als hilfreich für eine Interpretation sind.

Die hier erwähnten Autoren bzw. erwähnte Autorin und auch zahlreiche andere haben die Bezeichnungen *Verhüllung* und *Verpackung* jeweils in ihrem Sinne oder oftmals gar nicht definiert oder ausgelegt. Inwieweit z. B. die Dadaisten und Surrealisten wirklich verpackt haben und religiöse Dinge durch eine angemessene Verpackung geadelt werden, bleibt von den Autoren und der Autorin unbeantwortet.

Die Frage nach einem Sinnzusammenhang von *Verpackung* und *Verhüllung* in Bezug auf die in Kapitel 1. 2 vorgestellten Kunstwerke scheint mir für diese Untersuchung von zunehmender Bedeutung zu sein.

2. 2 Verhüllung in Alltag, Text, Ritual und Bild

Eine Verhüllung steht im Allgemeinen für alles, was eine schützende, verhüllende oder verbergende Wirkung hat. Dabei kann die Verhüllung sehr vielfältige Erscheinungen und Bedeutungen haben.

Als bekannte und alltägliche Verhüllungen können hier sehr verschiedenen Formen in den zahlreichen und sehr unterschiedlichen Bereichen des alltäglichen Lebens genannt werden, z. B. die Kleidung einer Privatperson, einer Amts- und Würdenträgerin (Pastorin) oder die Dienstkleidung (Feuerwehrmann oder –frau, Pflegepersonal), ebenso die Schutzhülle für z. B. Brillen, Musikinstrumente oder Computer, die als Etui, Koffer oder Tasche bezeichnet werden. Verhüllungen sind aber auch in Form von Waren- und Geschenkverpackungen bekannt.

Hier wird deutlich, dass wir es mit sehr unterschiedlichen Formen von Hüllen und Materialien zu tun haben. Diese Hüllen können aufgrund ihrer Formbarkeit die Konturen des Verborgenen wiedergeben, wie es bei Transportkoffern für Musikinstrumente üblich ist, oder Form gebend sein, wie es häufig bei Warenverpackungen, insbesondere bei Flüssigkeiten, der Fall ist.

²¹⁶ „Ähnliche ‚Verpackungskünste‘ haben schon die Dadaisten und Surrealisten beschäftigt“ (Rotzler 1975, S. 187).

²¹⁷ „Anregungen für Verpackungen in der Kunst sind bereits im Grundbedürfnis des Menschen verborgen, Dinge aufzubewahren und zu schützen. Besonders wichtige Dinge, mit religiösem, materiellem oder persönlichem Wert erfahren dabei eine Nobilitierung durch eine angemessene Verpackung“ (Inoue 1992, S. 125).

Verhüllungen finden aber auch z. B. mittels textilen Materials bzw. der Begriffe dafür als Motiv und Metapher in Literatur, Kunst und Ritual Verwendung.²¹⁸ Dabei gilt im Allgemeinen das Gewebe als *die* Metapher für Kultur schlechthin. So erläutert z. B. der amerikanische Kulturanthropologe Clifford Geertz (* 1926) in seinem Aufsatz „Dichte Beschreibung“²¹⁹ u. a. den übertragenen Sinn, der dem *Gewebe* zukommt.²²⁰

Aber es gibt auch Formen von Verhüllungen, die nicht durch ein textiles Medium stattfinden oder symbolisiert werden. Sie müssen lediglich die Funktion des Verbergens erfüllen.

In der Literatur z. B. gibt es verschiedene Formen der Verhüllung: So bezeichnet z. B. *Integumentum*²²¹ einen verhüllenden Text der Antike und des Mittelalters, in dem religiöse, kosmologische, moralische u. a. Inhalte transportiert werden.²²² Der Begriff *Integumentum* hat sich seit 1970 besonders als mediävistischer Fachterminus durchgesetzt. „Berührungspunkte ergeben sich zu neuzeitlichen Modellen von Dichtung als Schleier, Gewebe, Arabeske“²²³. Neben dieser Form der literarischen Verhüllung eines gesamten Inhaltes können auch Metaphern, Symbole oder auch Allegorien innerhalb eines Textes als verhüllende Elemente bezeichnet werden.²²⁴

Grundsätzlich können der Verhüllung reale und/oder fiktive Funktionen zugrunde liegen, wie sie z. B. in religiösen Ritualen in Form eines Schleiers oder Vorhanges eine sog. „Darstellung des Undarstellbaren“ zum Ausdruck bringt.²²⁵ „[Ein] ‚Begegnungsraum‘ zwischen Gott und Mensch, in dem sich das Göttliche zugleich zeigt und entzieht [wird konzipiert]. Schleier und Maske sind die typischen Metaphern für diese dialektische Spannung zwischen Geheimnis und Offenbarung. [...]. In den Religionen, in denen sich die göttliche Offenbarung nicht im Kosmos, sondern in der Schrift vollzieht, nimmt der Text selbst daher die Qualität des

²¹⁸ Zahlreiche Beispiele für die unterschiedlichen Erscheinungen und Funktionen von Verhüllungen mittels eines Schleiers in Religion, Mythos, Kult, Kunst und Literatur siehe A. u. J. Assmann 1997 ff. (Hg.) (3 Bde.) u. Endres u. a. (Hg.) 2005.

²¹⁹ Geertz (1983) bezieht sich mit der Bezeichnung ‚dichte Beschreibung‘ auf einen Ausdruck von Gilbert Ryle. Geertz 1983, S. 10.

²²⁰ Dabei bezeichnet die Methode der ‚dichten Beschreibung‘ eine Arbeitsweise, die ursprünglich für Ethnologinnen und Ethnologen vorgesehen war. Die Erforschung einer fremden Kultur soll neben einer Beschreibung von Verhaltensweisen, auch den Fokus auf die Deutung von sozialen Handlungen als symbolische Handlungen legen.

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete und dessen Nützlichkeit ich in den folgenden Aufsätzen zeigen möchte, ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe“ (Geertz 1983, S. 9).

²²¹ „integumentum [...] Decke, Hülle“ (Stowasser 1980, S. 241).

²²² Bernt 1991, S. 458, Fulda 2005, S. 171 ff. u. Oster 2005, S. 106 ff.

²²³ Huber 2000, S. 158.

²²⁴ Huber 2000, S. 156 ff.

²²⁵ Bätzner 2005, S. 199 u. Fulda 2005, S. 166.

Geheimnisses an²²⁶. Die Verhüllung in realer wie fiktiver Gestalt trennt hier Profanes von Sakralem.

Die textile Hülle als Schwelle bezeichnet eine Grenze oder einen Übergang zwischen *nicht sichtbar* und *sichtbar*, zwischen *nicht kennen* und *kennen* und zwischen Geheimnis und Offenbarung. Und in diesem Zusammenhang treffen wir auf weitere mit der Verhüllung und Enthüllung assoziierte Begriffe: Täuschung und Wahrheit, Illusion und Wirklichkeit, Mysterium und Offenbarung. „Die metaphorische Rede vom Schleier in der Kunst und seiner intrinsischen Verschränkung von Zeigen und Verbergen ist seit alters und in topischer Weise in den theoretischen Diskursen um das Verhältnis von Kunst und Religion, von Dichtung und Wahrheit, von Imagination und Wirklichkeit verankert“²²⁷.

Die Verhüllung kann also sowohl als Medium, welches erst ein Verständnis oder eine Lesbarkeit herstellt, als auch als ein die Sichtbarkeit störendes Element verstanden werden.

In zahlreichen Religionen wird die Anwesenheit eines Gottes mittels inszenierter Verhüllung, als Darstellungsmedium für das Unsichtbare, den Gläubigen vor Augen geführt.

Eine besondere Eigenschaft der Verhüllung ist eine Bezugnahme auf etwas anderes, genauer, auf das, was verhüllt wird. Wenn wir also von Verhüllung reden, so liegt neben einer Hülle, z. B. in Form eines Textes, Stilmittels oder von Textilien, immer auch etwas Verhülltes vor.

Zu *verhüllen* gehört als Gegensatz *enthüllen*, und damit ergeben sich zahlreiche Assoziationen: Etwas Verhülltes kann enthüllt, ein Geheimnis gelüftet, ein Versteck entdeckt, ein Rätsel gelöst und das Verborgene aufgedeckt werden.

Spielt dieser Gedanke an eine Enthüllung bei der Interpretation der sog. Verhüllungskunstwerke eine Rolle?

Neben dem für Kunstwerke allgemein angenommenen verhüllt dargestellten Inhalt können in den sog. Verhüllungskunstwerken unterschiedliche Formen der Verhüllung vorliegen. Alle hier vorgestellten Kunstwerke haben eine Verhüllung, die visuell und taktil erfahrbar ist. Als weitere Verhüllung wäre das Verborgene zu nennen, wenn es sich z. B. um ein Symbol handelt; eine weitere Möglichkeit der Verhüllung besteht auf der sprachlichen Ebene, wenn der Titel auf weitere Sinnzusammenhänge verweist.

Und weitere Fragen ergeben sich aus der Überlegung, Verhüllungen als Kunst zu betrachten: Welche Beziehung gibt es bei den sog. Verhüllungskunstwerken zwischen Hülle und Verhülltem? Kommen wir der Aussage eines sog. Verhüllungskunstwerkes näher, wenn wir das Verborgene identifizieren können?

²²⁶ A. u. J. Assmann (Hg.) (Bd. 2) 1998, S. 11 f.

²²⁷ Krüger 1997, S. 8.

Welche Zusammenhänge bestehen zwischen traditionell eingebundenen Funktionen des textilen Mediums und den sog. Verhüllungskunstwerken?

Mit welcher Funktion wird die Hülle von den Kunstschaffenden belegt?

Für das weitere Vorgehen ist es wichtig, diese mehrschichtigen Verhüllungen und ihre Bedeutungen zu erfassen, d. h. die verschiedenen Formen der Verhüllung müssen unterschieden werden.

Eine Kategorisierung der Merkmale der Verhüllungen soll hierfür im folgenden Kapitel 3 die notwendige Systematisierung liefern und damit sowohl Fragen nach dem Verborgenen als auch nach der Form der Hülle ermöglicht. Eine erste Deutung der Gestaltungsmerkmale soll ebenfalls an dieser Stelle erfolgen.

Des Weiteren ist es nach den in der Literatur geäußerten Vermutungen, dass es zwischen den sog. Verhüllungskunstwerken und sakralen und profanen Verhüllungen einen Sinnzusammenhang gebe, notwendig, eine Betrachtung der in unserem kulturellen Kontext gebräuchlichen Verhüllungen und Verpackungen vorzunehmen. Dies geschieht in Kapitel 4.

3. Kategorien der Verhüllung

Die in diesem Kapitel gebildeten Kategorien sollen eine Grundlage dafür schaffen, die Merkmale der sog. Verhüllungskunstwerke und deren Bedeutung im Vergleich mit denen der sakralen und profanen Verhüllungen betrachten zu können.

3.1 Kategorienbildung

Mit einer Kategorisierung der Merkmale der sog. Verhüllungskunstwerke können die verschiedenen Bestandteile und auch die verschiedenen Formen der Verhüllung differenziert werden.

3.1.1 Was wird verhüllt?

Bei allen von mir ausgesuchten Werken der sog. Verhüllungskunst ist eine Hülle zu sehen, die *etwas* verbirgt. Inwieweit dieses *etwas* zu identifizieren und zu benennen ist, werde ich in diesem Kapitel untersuchen. Dabei habe ich drei Unterscheidungsmerkmale festgelegt.

3.1.1.1 Das Bekannte

Diese Kategorie von Verhüllungskunstwerken zeichnet sich dadurch aus, dass das Verhüllte identifiziert werden kann. Hier sind zahlreiche Variationsmöglichkeiten anzutreffen: Das Verhüllte ist vor und auch nach der Verhüllung für das Publikum zugänglich und damit bekannt, oder aber es kann dank eindeutiger Erkennungsmerkmale oder einer unvollständigen Verhüllung bestimmt werden.

In einer weiteren Variante von Verhüllungskunstwerken bleiben die Objekte aufgrund einer transparenten Hülle sichtbar.

Die Christos haben seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit sog. Teilverhüllungen geschaffen. Bereits die ersten Arbeiten von 1958 zeigen verhüllte sowie unverhüllte Dosen und Flaschen verschiedener Größe und Form in unterschiedlichen Arrangements. Eine Identifikation dieser Objekte wird durch eine Gegenüberstellung von unverhüllten und verhüllten Dosen und Flaschen nahe gelegt.

In dieser frühen Schaffensperiode entstehen zahlreiche Arbeiten, die durch eine unvollständige Verhüllung gekennzeichnet sind. So sind z. B. ein Kinderhochstuhl, ein Stuhl, ein Motorroller, Verkehrsschilder und ein Spielzeugpferd nur teilweise verhüllt und damit eindeutig zu identifizieren.²²⁸

²²⁸ Christo and Jeanne-Claude 2001, z. B. Abb. 62, 72, 73, 77 und 95.

Unvollständig verhüllt sind auch die verschiedenen Versionen von *Verhüllte Bäume*. Hier werden nur die Baumkronen verhüllt, und eine transparente Hülle lässt die Struktur der Äste erkennen. Als Miniatur-Nachbildungen sind seit 1964 zahlreiche Varianten von *Verhüllte Bäume* entstanden.

In zahlreichen Arbeiten der Christos führt eine Verwendung von transparenter Folie als Hülle dazu, dass die eingepackten Objekte sehr gut erkennbar bleiben. Nennen möchte ich an dieser Stelle eine Auswahl. So sind ein Fahrrad, ein Kerzenständer, Stühle, verschiedene Schreibmaschinen, Telefone, ein Filmprojektor, Zeitschriften und Magazine, Blumensträuße und Porträts, u. a. auch von Christos Frau Jeanne-Claude, eindeutig zu erkennen, auch wenn die Folie manchmal eine bräunliche Einfärbung aufweist.²²⁹

Eine weitere Variante von Verhüllungen bekannter Objekte haben die Christos mit ihren sog. Großraumprojekten seit Mitte der 60er Jahre verfolgt und umgesetzt.

Es handelt sich hierbei um befristete Ver- und Umhüllungen von sog. Naturelementen bzw. -räumen und von öffentlichen Gebäuden. Als Beispiele können der Küstenstreifen in Australien, die Wege des Jacob L. Loose Parks in Kansas City, der Pont Neuf und der Reichstag genannt werden.

Seit etwa 1960 beschäftigte sich Christo mit einer besonderen Art der Verhüllung: Er wickelte Frauen in transparente Folie ein und verschnürte sie zu einem lebendigen Paket.²³⁰

Verhüllungen von Menschen haben auch Kaprow und Walther durchgeführt. Diese Verhüllungen weisen auf eine Veränderung des Kunstbegriffs hin: Die Menschen werden als Material aufgefasst, das einen aktiven Beitrag zur Entstehung des Kunstwerkes liefert.²³¹

Als bekannte Objekte, die vor ihrer Verhüllung sichtbar waren, können hier auch die Exponate und Schaukästen der Neuen Galerie Kassel genannt werden, die Kosuth in seinem *Passagen-Werk* unter Tüchern verborgen hat.

3. 1. 1. 2 Das Erahnbare

Hier geht es um Verhüllungen, die das Verborgene aufgrund seiner Konturen erahnen lassen. Oft wird diese Vermutung durch eine Aussage der Kunstschaffenden oder durch Hinzunahme weiterer Daten bekräftigt. Das Verhüllte kann von der Betrachterin und dem Betrachter identifiziert werden, ist jedoch in der Regel nicht bewusst unverhüllt wahrgenommen worden.

Das verhüllte Objekt, das die Fotografie von Man Rays *L'énigme d'Isidore Ducasse* aus dem Jahre 1920 zeigt, gehört sowohl in die Kategorie der bekannten als auch in die der erahnbaren und sogar in die der unbekannt verborgenen Gegenstände. Zahlreiche Autorinnen und

²²⁹ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. 63 u. 88 ff.

²³⁰ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. 122-128.

²³¹ Adriani (Hg.) 1972 u. 1977, Diederichs 1975, S. 29, Krauss 1983, S. 14, Meyer 1972 u. Vogel 1972.

Autoren haben sich über die Interpretation den Weg zum vermeintlich Verhüllten gebahnt und gehen davon aus, dass eine Nähmaschine unter der Hülle verborgen ist. Die Einordnung in alle drei Kategorien lässt sich erklären:

Für die erste Version gab Man Ray keine Auskünfte bezüglich des verwendeten Materials. Das Verborgene blieb vorerst unbekannt, doch lässt sich das Schwungrad einer Nähmaschine unter der Decke erahnen. Seit den Reproduktionen von 1971 ist das Kunstwerk häufig mit einem Zusatz versehen, der die verwendeten Materialien bezeichnet.²³² So kann das Verhüllte in den Reproduktionen von 1971 benannt werden. Je nachdem, welche Version des Kunstwerkes vorliegt, wird sich die Betrachterin und der Betrachter einem unbekanntem, erahnbaren oder bekannten Verhüllten gegenüber sehen.

Eindeutig hingegen ist die Identifizierung des Verborgenen in *Hommage à Paganini* von Henry. Die unverwechselbare Form eines Instrumentes aus der Familie der Geigen ist wegen der eng anliegenden Bandage gut zu erkennen. Die Hülle reduziert hier das Objekt auf seine Konturen, Details, wie z. B. Saiten und Steg des Instrumentes fehlen. Auch wenn sich keine Geige unter der Hülle befinden sollte, lässt die erkennbare Form nur eine solche Assoziation zu.

Gleiches gilt für das von Henry bandagierte Telefon. Die Form verweist eindeutig auf ein Telefon, und die unverhüllte Wahlscheibe erlaubt es nicht, zu einem anderen Urteil zu kommen.

In den Arbeiten von Beuys lassen sich wegen ihrer unverkennbaren Form die verhüllten Musikinstrumente eindeutig erahnen. Der Flügel und auch das Cello sind vor ihrer Umhüllung sichtbar gewesen und in ihrer ursprünglichen Funktion als Musikinstrument gespielt worden.²³³ Beuys machte zudem kein Geheimnis um das Verborgene.

Weniger eindeutig scheinen die zwischen 1958 und 1965 entstandenen zahlreichen Arbeiten von Christo, in denen die Konturen der Umhüllung nur vage Rückschlüsse auf das Verhüllte zulassen. Zumindest kann dies für einen Teil der verhüllten Objekte gesagt werden.

So zeichnen sich unter der Hülle der *Packages* runde und zylindrische Formen ab, so dass unter dem Stoff Schüsseln und anderen Behältnissen vermutet werden können.²³⁴ Eindeutig lässt sich dies jedoch nicht für alle der verhüllten Gegenstände sagen, und oft ist nur ein Teil des Verhüllten zu entschlüsseln. Auch geben die Christos mit der Bezeichnung *Package* keinerlei Hinweise auf die verhüllten Gegenstände.

²³² www.tate.org.uk [29.04.2008]

²³³ Bastian 1988, S. 327 u. Schneede 1994, S. 115.

²³⁴ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. 65 ff.

Naumans verhülltes Objekt *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* lässt sich dagegen nur aufgrund seines Titels und der angegebenen Materialien errahnen. Ein zusammengerolltes Papier soll mit einem Filztuch bedeckt sein. Hier könnte eine Arbeitsskizze des Künstlers für ein Bodenobjekt aus Metall verborgen sein, aber ob sich wirklich eine Skizze auf dem Papier befindet, bleibt ungeklärt. Wir müssen hier der Aussage des Künstlers Glauben schenken.

Anders bei Tàpies' Arbeit *Verhüllter Stuhl* von 1970: Durch den Titel wird in fast unnötiger Weise auf das verborgene Objekt hingewiesen. Hier stellt sich nicht die Frage, ob wirklich ein Stuhl unter der Leinenhülle verborgen ist. Das verhüllte Objekt kann durch seine Form, die erkennbaren Rücken- und Armlehnen, eindeutig als Stuhl wahrgenommen werden.

Die im gleichen Jahr entstandene *Skulptur mit Decke* lässt einen scharfkantigen Quader, z. B. einen Pappkarton, unter der Hülle vermuten, aber auch nicht mehr.

3. 1. 1. 3 Das Unbekannte

Einige wenige Verhüllungen erlauben keine Mutmaßungen über das Verhüllte. Oft kann sogar die Frage, ob überhaupt etwas verhüllt ist, oder, wie dieses *Etwas* zu beschreiben wäre, nicht beantwortet werden.

So ist gerade die Verhüllung unbekannter Objekte charakteristisch für zahlreiche frühe Arbeiten der Christos. Seit 1961 sind sehr unterschiedliche *Packages* entstanden.

Eine stoffliche Hülle verbirgt „etwas“, und weder durch die Konturen noch durch andere Hinweise, wie z. B. Angaben der Christos, ist das Verborgene zu identifizieren.²³⁵

Wie bereits erwähnt, lässt die Version von Man Rays *L'énigme d'Isidore Ducasse* von 1920 nur Vermutungen zu, denn neben dem errahnten Schwungrad einer Nähmaschine können sich noch andere Dinge unter der Decke zu befinden. Eine Vorstellung von dem Verhüllten nimmt erst viel später Gestalt an, wenn man sich eingehender mit dem Titel und dem Objekt beschäftigt hat. Auf den ersten Blick gibt es bei dieser Arbeit wenige Möglichkeiten, das verborgene Objekt zu identifizieren.

Die Frage nach dem, *was* verhüllt wird, hat gezeigt, dass die Kategorie der bekannten Objekte ein breites Spektrum von alltäglichen Gegenständen, aber auch historische Gebäude sowie Lebendiges umfasst.

Die sog. errahnbaren Objekte scheinen aus dem Verständnis unseres Kulturkreises als „allgemein bekannt“ bezeichnet werden zu können. Die verhüllten Musikinstrumente lassen genauso wie die alltäglichen Gebrauchsgegenstände aufgrund ihrer Form kaum eine andere Vermutung und somit Identifikation zu.

²³⁵ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. 31-59.

Folgende Zusammenhänge der vorgeschlagenen Kategorien *bekannt*, *erahnbar* und *unbekannt* lassen sich mit der charakteristischen Eigenschaft einer Verhüllung, das Verhüllte einer Betrachtung zu entziehen, herstellen:

- Das Verhüllte ist zum Teil sichtbar und daher bekannt. Hier können die Teilverhüllungen und die mit transparenter Folie genannt werden, die von den Christos angefertigt wurden.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar, ist aber aufgrund seiner vorherigen Sichtbarkeit bekannt. Hier sind alle temporären Verhüllungen gemeint, wie sie die Christos herstellen (z. B. die Reichstagsverhüllung), aber auch die Verhüllung von Menschen in den Arbeiten von Kaprow und Walther.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar und aufgrund seiner Konturen erahnbar. Hier können die Arbeiten von Man Ray, Henry, die der Christos (z. B. *Package on Luggage Rack*),²³⁶ Beuys, Nauman und Tàpies genannt werden.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar und auch nicht erahnbar, also unbekannt. Hier zu gehören zahlreiche *Packages* der Christos, aber auch die Arbeiten von Nauman und *Skulptur mit Decke* von Tàpies reichen in diesen Bereich hinein.

Folgende Fragen haben sich in dem Zusammenhang nach dem verborgenen Objekt ergeben:

Welche Bedeutung und Veränderung erfährt das uns bekannte Objekt durch eine Verhüllung?

Welcher Sinn liegt in der Verhüllung eines erahnbaren Gegenstandes, und was kann mit der Verhüllung eines unbekanntes Objektes ausgedrückt werden?

3. 1. 2 Womit wird verhüllt?

Das verwendete Material für die Hüllen reicht von gebrauchtem groben Sackleinen über Leinentücher, Kunststoffe und Aluminium-Folie zu hochwertigen bis hin zu extra für die Verhüllung angefertigten textilen Materialien. Für die verwendeten Schnüre ist Ähnliches zu beobachten: Einfache Sisalschnüre finden genauso Verwendung wie besonders belastbare extra angefertigte Kunststoffseile.

Die von Man Ray in *L'énigme d'Isidore Ducasse* verwendete Wolledecke scheint von grober Webstruktur zu sein. Die Farbe kann aufgrund der SW-Fotografie nur mit „dunkel“ bezeichnet werden.

Bandagen, wie sie als medizinisches Hilfsmittel bekannt sind, oder auch einfache Stoffstreifen sind von Henry und Kaprow eingesetzt worden. Sie sind weder in der Farbe noch in der Art

²³⁶ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. auf S. 52.

der Verwendung entfremdet worden. Da es sich hier um einzelne Stoffbahnen handelt, die mehr oder weniger eng an dem Trägerobjekt anliegen müssen, – sie bilden also nicht automatisch eine geschlossene Hülle – ist das verborgene Objekt aufgrund seiner Konturen erkennbar.

In den 1960er Jahren haben einige Kunstschaffende naturfarbene Baumwolle oder Nesselstoffe verwendet. Bei den Christos weisen die Stoffe zum Teil Gebrauchsspuren auf und die Oberfläche ist mit einem Farb-Sand-Gemisch behandelt.²³⁷ Der Stoff diente hier im ursprünglichen Sinne einer Leinwand auch als sog. Malgrund.

In wenigen Arbeiten aus den 1960er Jahren haben die Christos schwarze Jute eingesetzt und diese mit einer leuchtend roten Kordel kombiniert.²³⁸ Weiterhin finden bei den Christos verschiedene Kunststoffe in Form von Lkw-Planen oder auch transparenter Folie in verschiedenen Stärken, Verwendung. Bei diesen frühen Arbeiten entsteht der Eindruck, dass es sich hier überwiegend um gebrauchte Materialien handelt. Diese Vermutung wird durch zahlreiche Aussagen von Jeanne-Claude bestätigt;²³⁹ Dazu Chernow (2000): „Da er sein wenig Geld für Kunstmaterialien ausgegeben hatte, war Christo immer auf der Jagd nach weggeworfenen Gegenständen und eignete sich heimlich auch Familieneigentum an“²⁴⁰.

Erstmals 1972, bei der Wahl des Materials für *Valley Curtain*, ändert sich die Farbe der Hülle: Ein leuchtendes Orangerot wird für den Talvorhang gewählt. Seit diesem Projekt ist ein bewusster Einsatz der Farben deutlich zu erkennen. Der gelb-sandige Farbton für den *Pont Neuf* in Paris ist ebenso auf die Umgebung und das Verhüllte abgestimmt wie das Silber-Grau der Reichstagshülle.

Die ausgesuchten Objekte des 1. Werksatzes von Walther sind aus Baumwolle bzw. Nessel, Schaumstoff und Kunststoffplane hergestellt. Der Schaumstoff hat eine polsternde Funktion und wird nicht als Oberfläche eingesetzt. Die Materialien scheinen keinerlei farbliche Veränderung erfahren zu haben und wirken in diesem natürlichen Zustand fast unauffällig. Walther äußerte dazu: „Außerdem hat mir die Naturfarbe und die Oberfläche des Nessels gefallen [...]“²⁴¹.

Die von Tàpies verwendeten Stoffe sind durch eine besonders taktil wirkende Stofflichkeit geprägt. Die Oberfläche der Stoffe erscheint weich und beweglich, und obwohl Tàpies die Form der hellen Decke in *Verhüllter Stuhl* mit Kunstharz fixiert hat, bleibt eine scheinbar fühlbare weiche Stofflichkeit der Textilie erhalten.

²³⁷ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. auf S. 12 ff.

²³⁸ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. auf S. 34 u. S. 53.

²³⁹ Chernow 2000, S. 114 ff., S. 130 u. S. 146 f.

²⁴⁰ Chernow 2000, S. 146.

²⁴¹ Walther, zit. n. Lingner 1985, S. 147.

Einen gänzlich unbearbeiteten Eindruck dagegen macht das von Nauman verwendete Material. Im Titel wird als Hülle Filz angegeben.

Beuys hat als Material für die Hülle ebenfalls Filz verwendet, doch ist der Filz in die Form des Verborgenen gebracht und eng anliegend zusammengenäht worden.

3. 1. 3 Wie, wo und wie lange wird verhüllt?

3. 1. 3. 1 Wie wird verhüllt?

Mit „Wie wird verhüllt?“ wird nach dem Vorgang des Verhüllens gefragt. Dabei geht es darum, ob dieser Vorgang als Bestandteil des Kunstwerkes zu verstehen ist, oder ob das Kunstwerk in Form eines verhüllten Objekts präsentiert wird. Drei Kategorien habe ich aufgestellt:

3. 1. 3. 1. 1 Es gibt keinen Vorgang einer Verhüllung

Der Vorgang des Verhüllens ist eine Handlung der Künstlerin bzw. des Künstlers und ist selbst nicht als sichtbare Handlung für die Öffentlichkeit vorgesehen. Die Hülle ist mit dem Objekt dauerhaft verbunden, und weder die Hülle noch das Verborgene sind als einzelne Gegenstände vorher sichtbar gewesen.

Die Arbeiten von Man Ray, Henry, Tàpies und zahlreiche Werke der Christos sind in diesem verhüllten Dauerzustand zu sehen.

3. 1. 3. 1. 2 Der verborgene Vorgang

Die Ver- und Enthüllung soll, soweit möglich, unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden, aber das Verborgene ist durchaus bekannt, d. h. vorher sichtbar gewesen.

So sind die Christos stets bemüht, den Vorgang der Verhüllung unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu vollziehen und soweit möglich, in kurzer Zeit durchführen zu lassen. Diese ist wegen der immensen Ausmaße des zu Verhüllenden nur begrenzt möglich.

So dienten z. B. bei der Reichstagsverhüllung Bauzäune zur Abschirmung gegen neugierige Blicke und sicherten so die aufwendige Technik, die für die Entstehung des Kunstwerks notwendig war. Der Vorgang der Verhüllung konnte aufgrund der räumlichen und zeitlichen Ausmaße nicht verborgen werden.

Auch die in Kosuths *Passagen-Werk* verhüllten Ausstellungsobjekte in der Neuen Galerie Kassel sind vor und nach der *documenta* zu sehen. Aufgrund der Räumlichkeiten konnte die Verhüllung unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden, da der Vorgang selbst nicht als Teil des Kunstwerkes vorgesehen war.

3. 1. 3. 1. 3 Der sichtbare Vorgang

Bei Kaprow und Walther ist der Vorgang der Ver- und Enthüllung Teil der Werkhandlung. Dieser Vorgang scheint nach meinen Informationen ein unspektakuläres Moment gewesen zu sein, aber für das Verständnis des Kunstwerkes notwendig. Walther „wollte [...] das Gebilde um seinen Entstehungsprozess bereichern und es damit gleichsam vollständiger und umfassender machen“²⁴². Die Frage liegt nahe: Welche Bedeutung hat das Vorhandensein, aber auch das Weglassen eines Verhüllungsvorganges?

3. 1. 3. 2 Wo wird verhüllt?

In diesem Kapitel wird zum einen thematisiert, an welchem Ort Verhüllungskunstwerke präsentiert werden, und zum anderen, an welchen Orten Verhüllungen stattfinden.

Dabei wird zwischen Kunstwerken unterschieden, die in der Öffentlichkeit an einem gewählten Ort, wie z. B. dem Museum präsentiert werden und solchen, die ursprünglich nicht ausschließlich für den Museumsbetrieb vorgesehen waren und dort oft nur in einer „Ruhestellung“ aufbewahrt werden.

Eine weitere Kategorie von Verhüllungen findet an ausgewählten Orten statt, weil nur dort das Objekt und die Hülle zusammentreffen können.

3. 1. 3. 2. 1 Der Ort der Präsentation

In der Regel können Kunstwerke an beliebigen Orten einer breiten Öffentlichkeit gezeigt werden. So bietet sich neben dem Museum in zahlreichen privaten und öffentlichen Institutionen die Gelegenheit einer Präsentation. Aber auch die Verbreitung durch den Einsatz verschiedenartiger Medien wie Film und Printmedien ist möglich.

Eine Besonderheit der Präsentationsform stellt die Demonstration oder Aufführung bzw. Entstehung von Kunstwerken an ausgesuchten Orten dar, denn die Verbindung von „Handlung + Zeit + Ort = Kunstwerk“ führt uns zu einem neuen Materialbegriff, wie ihn Walther verwirklicht hat.

Zahlreiche Arbeiten der Christos, vor allem die Modelle als Teil der Projekte, sind in Museen präsentiert worden. Bei einem Großteil der dort gezeigten Arbeiten handelt es sich um Vorstudien in Form von Zeichnungen und Modellen für sog. Großprojekte.

Neben diesen Arbeiten verweise ich auf eine besondere Präsentationsform einiger kleinformatiger Arbeiten der Christos: Einige *Packages* sind in einen schmuckvollen Bilderrahmen gestellt oder werden auf einem quaderförmigen Sockel präsentiert.²⁴³

²⁴² Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 88.

²⁴³ Christo and Jeanne-Claude 2001, Abb. 31 f. u. 52 ff.

Es ist nicht bekannt, ob Man Rays *L'énigme d'Isidore Ducasse* von 1920 jemals als Objekt ausgestellt wurde. Es wurden lediglich Abbildungen veröffentlicht, und erst die Reproduktionen von 1971 werden in verschiedenen Museen ausgestellt.

Ebenso unbekannt ist der Verbleib von Henrys *Silence, Hôpital*. Auch für *Hommage à Paganini* gibt es keinen lückenlosen Nachweis. Bekannt ist, dass das Werk 1936 in Paris ausgestellt wurde.²⁴⁴ Ob es nach dieser Zeit verloren ging oder zerstört wurde ist nicht bekannt, nur dass 1968 das Werk rekonstruiert wurde, und sich 2002 im Besitz von Elda Henry befand.²⁴⁵ Die Ausstellung dieser Reproduktionen ermöglicht heute wieder den Zugang zu diesen Arbeiten.

Naumans *Felt formed over Sketch for a Metall Floor Piece* war bis zu seiner Zerstörung 1972 in Ausstellungen zu sehen, eine Reproduktion wurde vom Künstler bisher nicht angefertigt.

Eine Besonderheit stellen die Objekte von Beuys und Walther dar, die ursprünglich als Teil einer Aktion oder Werkdemonstration in Museen zu sehen sind. Die Exponate sind sog. materielle Überbleibsel eines Kunstwerkes,²⁴⁶ dessen weitere Gestaltungselemente, wie z. B. Zeit, Ort, Handlung, Publikumsreaktionen und vieles mehr vergänglicher Natur und somit nicht ausstellbar sind. Die von Beuys als „physische Vehikel“²⁴⁷, von Walther auch als „Instrumentarium“²⁴⁸ bezeichneten Gegenstände finden so oftmals nur einen Platz zur Aufbewahrung. Das Objekt selbst befindet sich weder an dem Ort, wo es Teil eines Kunstwerkes war, noch ist hier in der Regel etwas von dem ursprünglichen Kontext zu finden.

Eine Sonderstellung nehmen bei der Frage nach dem Ort der Präsentation die bereits erwähnten und uns heute nur noch als Fotografien oder Reproduktionen erhaltenen Arbeiten der Künstler Man Ray, Maurice Henry und Bruce Nauman ein.

Die Frage, ob *Silence, Hôpital* jemals ausgestellt wurde, muss unbeantwortet bleiben. Die von Batz (1997) in die Mitte der 1960er Jahre eingeordnete Arbeit scheint nur als Fotografie erhalten zu sein. Von *Hommage à Paganini* (1936) gibt es eine Fotografie, anhand derer 1968 eine Reproduktion angefertigt wurde. Die Fotografie zeigt die Arbeit von 1936 mit einer Rasenfläche als Hintergrund, die Abbildung der Rekonstruktion dagegen zeigt, dass die umwickelte Geige auf einem Stück Kunstrasen liegt und von einem dunklen Rahmen eingefasst ist. Wie diese Rahmung, falls vorhanden, beim dem ursprünglichen Objekt aussah, lässt sich nicht in Erfahrung bringen.

²⁴⁴ Picon 1988, S. 152 u. Rubin 1968, S. 267.

²⁴⁵ Spies 2002, S. 285 u. S. 458.

²⁴⁶ Rohsmann 1999, S. 397 ff.

²⁴⁷ Beuys, zit. n. Vischer 1991, S. 47.

²⁴⁸ Walther, zit. n. Schmalenriede 1972, S. 27.

Über *Felt Formed Over Sketch for Metall Floor Piece* von Nauman ist bekannt, dass das Objekt bis 1972 ausgestellt wurde. Die Fotografie ist ein Zeugnis der Existenz dieser Verhüllung, und wie wir wissen, ist das Werk während einer Ausstellungsreise an verschiedenen Orten zu sehen gewesen. Es existieren heute noch verschiedene Abbildungen in Form von Fotografien.

Ein veränderter Kunstbegriff hat dazu geführt, dass „Kunst“ seit den 1950er Jahren auch in Form von Demonstrationen, Aktionen und Happenings an sehr unterschiedlichen Orten präsentiert wurde. Hier stellt sich heraus, dass einerseits zwei Orte existieren, ein Entstehungsort der Kunst und ein Ausstellungsort, und andererseits beide genannten Orte in einem Zusammentreffen können.

Die verschiedenen Handlungsorte seines Happenings *Calling* wählte Kaprow selbst aus; sie waren zugleich Bestandteil und Aufführungsort seines Kunstwerkes. Von diesem Happening gibt es Fotografien, die einzelne Stationen des Ablaufes dokumentieren, aber es sind keinerlei Objekte bekannt, die als Teil dieses Kunstwerks noch heute einem Publikum gezeigt werden könnten.

Im Happening fallen Entstehungsort und Ausstellungsort zusammen und so kann das Kunstwerk nur zu einem bestimmten Zeitpunkt erlebt werden. Eine identische Wiederholung eines Happenings ist nicht möglich, aber durch Fotografien und Filme, besteht die Möglichkeit, einen Eindruck von dem Werk und die künstlerische Idee zu vermitteln.

Auch bei Beuys' Aktionen entsprechen sich der Ort der Handlung und der Ort der Ausstellung. Die von ihm durchgeführten Arbeiten sind von begrenzter Dauer, aber durch die Wiederholung der Aktionen in Form von Variationen, wie z. B. die von *Infiltration Homogen für Cello*, erfährt das Kunstwerk eine Vervielfältigung. Mit der Erhaltung und Ausstellung einzelner Gegenstände der Aktionen nutzt Beuys die Möglichkeit, seine Ideen „materiell“ zu präsentieren.

Die Werkdemonstrationen von Walther fanden, wie zahlreiche Fotodokumente belegen, an verschiedenen Orten statt. Weil für die Entstehung einiger seiner Kunstwerke u. a. eine Ausdehnung im Raum notwendig war, wurden sie im Freien, aber auch in Universitätsräumen, Galerien und Museen umgesetzt. Die im Museum ausgestellten Objekte sind nur Bestandteile der in erster Linie aus Handlung und Vorstellung bestehenden Werke.

Für das *Passagen-Werk* (1992) von Kosuth in der Neuen Galerie in Kassel ist der zur Verfügung stehende Raum für 90 Tage gleichzeitig Ort der Existenz und Präsentation.

3. 1. 3. 2. 2 Das Zusammentreffen von Objekt und Hülle an einem Ort

Hier geht es um Werke, deren Ausstellungsort festgelegt ist. An einem ausgewählten Ort befindet sich das zu verhüllende Objekt bzw. der Ort selbst ist das zu verhüllende Objekt, wie z. B. die verhüllte Küste in Australien oder andere Landschaftselemente.

In solchen ausschließlich von den Christos geschaffenen Arbeiten wird ein öffentlicher, und daher auch in der Regel erreichbarer Ort, oder ein sich dort befindendes Bauwerk mit einer Hülle versehen.

Eine Besonderheit stellt bei diesen Verhüllungen die Möglichkeit dar, das Kunstwerk von unterschiedlichen Positionen und somit aus verschiedenen Perspektiven zu sehen.

Die Christos betonen, dass ihre Arbeiten einem breiten Publikum zugänglich sein sollen: „Wir lieben es, wenn die Menschen unsere Arbeiten sehen, wenn sie weit reisen, für diesen Eindruck. Im Übrigen finden unsere Arbeiten dort statt, wo Menschen leben. [...] Die Zugangsmöglichkeit zum Kunstwerk ist bei allen unseren Arbeiten ein wesentlicher Bestandteil“²⁴⁹.

3. 1. 3. 3 Wie lange wird verhüllt?

In diesem Kapitel wird die Dauer der Verhüllung untersucht. In der Literatur wird dabei von *permanenten* oder *temporären* Verhüllungen gesprochen. Als temporäre Verhüllungen werden dabei die Arbeiten bezeichnet, bei denen die Künstlerinnen bzw. der Künstler die Dauer der Verhüllung als Teil des Kunstwerkes festgelegt haben. Im Gegensatz dazu stehen die Arbeiten, die als permanente Verhüllungen bezeichnet werden. Sie sind für eine unbegrenzte Dauer geschaffen worden.

3. 1. 3. 3. 1 Permanente Verhüllungen

Hier lassen sich zahlreiche Arbeiten nennen, die ohne zeitliche Begrenzung durch den Kunstschaffenden *als* Verhüllungskunstwerk existieren sollen.

Viele Arbeiten der Christos, die zur Veranschaulichung der Projekte dienen, zeigen die Bauwerke mit ihrer Hülle für unbegrenzte Zeit. Als realisiertes Projekt waren sie in diesem Zustand nur für kurze Zeit zu sehen. Die Modelle und Collagen sind Bestandteile der Vorbereitungsphase und zugleich Demonstrations- und Dokumentationsobjekte.

Die unzähligen Verhüllungen, wie z. B. die sog. *Packages*, die zwischen 1958 und 1969 entstanden sind, wurden als permanente Verhüllungen geschaffen.

Zu dieser Form der permanenten Verhüllung zählen auch die heute teilweise nur noch als Fotografie erhaltenen bzw. reproduzierten Arbeiten von Man Ray (*L'énigme d'Isidore Ducasse*) und Henry (*Hommage à Paganini* und *Silence, Hôpital*) und die zerstörte Arbeit von Nauman (*Felt Formed Over a Sketch for Metal Floor Piece*).

²⁴⁹ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

Die Arbeiten *Verhüllter Stuhl* und *Skulptur mit Decke* von Tàpies sind ebenfalls als permanente Verhüllungen zu bezeichnen, in denen dauerhaft eine Verbindung zwischen dem verborgenen Gegenstand und der Hülle besteht.

Eine Besonderheit in dieser Kategorie stellen die Arbeiten von Beuys dar.

In den Aktionen *Infiltration Homogen für Konzertflügel* oder *~ Cello* von Beuys waren das Klavier und das Cello dauerhaft verhüllt. Der unverhüllte Konzertflügel wird jedoch wie auch die Hülle gesondert ausgestellt. Von der Cello-Version dieser Aktion wird dagegen das Cello mit seiner Hülle gezeigt. Inwieweit hier von einer permanenten Verhüllung gesprochen werden kann und muss, wird die Analyse in Kapitel 5 zeigen.

3. 1. 3. 3. 2 Die temporäre Verhüllung

Als temporäre Verhüllung bezeichne ich diejenigen Arbeiten, die für eine von der Künstlerin bzw. vom Künstler festgelegte und zumeist bekannte Dauer in diesem Zustand und somit als Kunstwerk existieren.

Zahlreiche Verhüllungen der Christos sind als temporäre Kunstwerke zu bezeichnen, denn durch die Wahl der Objekte bedingt, ist die Dauer der Verhüllung begrenzt. Dies ist Teil des Konzeptes des Künstlerehepaares, denn die Objekte erscheinen nach der Verhüllung wieder in ihrem ursprünglichen Zustand. Die Verhüllungsprojekte der Christos haben bisher eine Zeitspanne von 7 Stunden bis zu 10 Wochen umfasst. In der Regel legen die Christos die Dauer der Verhüllung fest, aber es ist durchaus möglich, dass durch unvorhergesehene Einflüsse wie Unwetter usw. die Verhüllungsdauer und somit die Existenz des Kunstwerkes verkürzt werden muss.²⁵⁰

Auch die hier vorgestellten Arbeiten von Walther unterliegen einer zeitlichen Begrenzung. Da erst durch die Benutzung durch das Publikum aus den Objekten Kunstwerke entstehen, stellt dieser Benutzungszeitraum gleichzeitig die Existenzdauer des Kunstwerkes dar. In seinen sog. Diagrammen zu diesen Arbeiten hat Walther teilweise einen zeitlichen Rahmen vorgegeben. So findet man z. B. für *Blindstück* eine zeitliche Vorgabe von einer Stunde für das Gehen in dieser Umhüllung.²⁵¹

Einen zeitlichen Rahmen hat auch Kaprow für sein Happening *Calling* vorgegeben. So war der verhüllte Zustand, in dem sich die Menschen während dieses Happenings befanden, im Ablauf der Handlungen eingebunden.

Ebenfalls zeitlich begrenzt war das *Passagen-Werk* Kosuths. Die Verhüllung bestand für die Dauer der *documenta* etwa 90 Tage.

²⁵⁰ So musste z. B. das Projekt *Valley Curtain* wegen Unwetter vorzeitig abgebrochen werden. Baal-Teshuva 1995 b, S. 46 ff.

²⁵¹ National Galerie Berlin (Hg.) 1981, S. 129.

3. 1. 4 Welche Dimensionen haben die Verhüllungen?

Seit den 1960er Jahren ist eine deutliche Expansion der Kunst in den Raum und gleichzeitig eine Nutzung des Raumes für die Kunst zu beobachten.

Aus dem menschlichen Blickwinkel kann je nach Position der Betrachterin oder des Betrachters das Kunstwerk oftmals nicht überschaut werden. Zahlreiche Projekte der Christos sind nicht mit einem Blick zu erfassen. Eine Begehung oder auch „Umgehung“ ist möglich und manchmal auch notwendig. Die räumliche Ausdehnung erlaubt es, Standort und Perspektive zu verändern, d. h. die Verhüllung z. B. aus der Ferne oder von oben zu betrachten.

Bei den Arbeiten von Kaprow, Beuys und Walther spielt u. a. die Bewegung im Raum eine zentrale Rolle. Hier werden Raum, Handlung und Zeit miteinander in Beziehung gesetzt, d. h. der Ausdehnung in den Raum sind zeitliche Grenzen gesetzt und so ist dieses Bezugssystem wie die Aktion bzw. Werkvorführung selbst nur vorübergehend expansiv.

3. 1. 5 Wie werden die Verhüllungen benannt?

In diesem Kapitel wird die bereits definierte Verwendung von *verhüllen* und *verpacken* im Zusammenhang mit den Bezeichnungen der Kunstwerke und deren Übersetzungen aufgegriffen.

Meines Wissens sind alle Titel der Arbeiten, die hier zur Untersuchung herangezogen werden, von den Kunstschaffenden selbst gewählt worden. In der Regel werden in Katalogen u. ä. diese Bezeichnungen in der Originalsprache beibehalten und lediglich Übersetzungen in der jeweiligen Landessprache hinzugefügt. Die hier vorgenommene Kategorisierung geht von der Sprache aus, in der das Kunstwerk ursprünglich bezeichnet wurde.

3. 1. 5. 1 Ursprünglich französische und katalanische bzw. spanische Titel

Silence, L'Hôpital von Maurice Henry wurde bisher in der Literatur mit dem Originaltitel in französischer Sprache bezeichnet. Dazu ist anzumerken, dass ich diese Arbeit nur in einer Veröffentlichung gefunden habe.²⁵² *Hommage à Paganini* dagegen ist eine sehr populäre Arbeit von Henry und wird in der deutschsprachigen Literatur überwiegend mit französischem Titel angegeben,²⁵³ eine Übersetzung des französischen Originaltitels in eine

²⁵² Eine Abbildung von *Silence, L'Hôpital* ist bei Billeter (Hg.) (1980) zu finden. Sie entspricht der bei Batz (1997), der als Quelle Billeter (Hg.) (1980) angibt. Siehe Batz 1997, S. 398 u. Billeter (Hg.) 1980, S. 54.

²⁵³ Batz 1997, S. 95, Billeter (Hg.) 1980, S. 54, Pickel 1995, S. 63, Picon 1988, S. 152, Rotzler 1975, S. 72 f. u. Spies 2002, S. 285 u. S. 458.

andere Sprache zeigt wenig Spielraum für Abweichungen, da der Begriff *Hommage* und der Name *Paganini* beibehalten werden.²⁵⁴

Die Arbeiten *Skulptur mit Decke* und *Verhüllter Stuhl* von Antoni Tàpies werden in ihrer Originalsprache, dem Katalanischen, mit *Escultura amb flassada* und *Cadira coberta* bezeichnet.²⁵⁵

In der französischen Ausgabe des Gesamtwerkverzeichnisses von Agustí (1999) werden diese beiden Arbeiten mit *Sculpture à la couverture* und *Chaise recouverte*²⁵⁶ und im Englischen mit *Sculpture with Blanket* und *Covered Chair* bezeichnet.²⁵⁷

Agustí (1992 b) weist darauf hin, dass es durch die Übersetzungen aus dem Katalanischen ins Englische oder Französische möglich sein kann, unterschiedliche Bezeichnungen für ein und dasselbe Werk zu finden. Aus diesem Grund geht die Gesamtausgabe vom Katalanischen aus und gibt den jeweiligen Originaltitel an.²⁵⁸

3. 1. 5. 2 Ursprünglich deutsche Titel

Infiltration Homogen für Cello und *Infiltration Homogen für Konzertflügel* von Joseph Beuys finden sich in der deutschsprachigen Literatur einheitlich unter diesen Titeln oder sie sind verkürzt auf *Infiltration Homogen*.²⁵⁹ In englischer Sprache lautet der Titel *Infiltration-homogen for cello*.²⁶⁰

Die Titel der Arbeiten von Franz Erhard Walther können sich durch die im Laufe der Zeit gemachten Erfahrungen mit den Objekten verändert haben.²⁶¹ So stehen bei Walther die Titel im engen Bezug zu den gewünschten auszuführenden Handlungen. *Fünf* kann dann auch mit *für fünf*²⁶² oder mit *Five bag piece* → *one person lying in each bag* betitelt sein, *Blindstück* mit *walking blindly in a sackform*, oder mit *Objet aveugle*, *Ummantelung* mit *lying in the piece* und *Plastisch* mit *In the sack segments going step by step from the centre to the ends* oder mit *Plastique*.²⁶³

²⁵⁴ In der englischsprachigen Ausgabe von Rubin (1969) ist Henrys Arbeit mit *Hommage to Paganini* betitelt. Siehe Rubin 1968, S. 267, und im Italienischen wird die Arbeit mit *Omaggio a Paganini* bezeichnet. Siehe www.caldarelli.it/fotografia/henry. [29.04.2008].

²⁵⁵ Siehe Agustí 1992 a, S. 180 f.

²⁵⁶ Siehe Agustí 1999, S. 180 f. Rotzler (1975) und auch Billeter (Hg.) (1980) geben in ihrer deutschsprachig erschienenen Veröffentlichungen den Titel *Chaise couverte* an. Siehe Rotzler 1975, S. 142 u. Billeter (Hg.) 1980, S. 108.

²⁵⁷ Siehe Agustí 1992 b, S. 180 f., Franzke 1992, S. 152 u. 166 u. Tàpies 1995, S. 120 u. S. 124.

²⁵⁸ Agustí 1992 b, S. 22.

²⁵⁹ Der Titel dieser Arbeiten unterscheidet sich lediglich in der Groß- bzw. Kleinschreibung von *homogen* und teilweise ist der Zusatz *der grösste Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* weggelassen. Siehe Bastian 1988, S. 327, Buschkühle 1997, S. 191 f., Murken 1995, S. 247 u. Schneede 1994, S. 112 ff.

²⁶⁰ Bastian 1988, S. 327.

²⁶¹ Lingner u. Walther 1985, S. 43.

²⁶² Adriani (Hg.) 1972, S. 226.

²⁶³ Für die Angaben in englischer Sprache siehe Adriani (Hg.) 1977, o. S. und für die in französischer Sprache Walther 1992, S. 48 u. S. 53.

3. 1. 5. 3 Ursprünglich englische Titel

Man Ray lebte bis 1921 in den USA, wo er 1920 *The Riddle of Isidore Ducasse*²⁶⁴/*The Enigma of Isidore Ducasse*²⁶⁵ schuf. Der Originaltitel ist demnach englisch verfasst worden, aber da dieses Werk im Zusammenhang mit der surrealistischen Bewegung in Paris als Fotografie veröffentlicht wurde und Man Ray lange Zeit in Paris gelebt hat, wird der Titel des Werkes überwiegend in französischer Sprache als *L'énigme d'Isidore Ducasse* angegeben.²⁶⁶ Im Deutschen wird diese Arbeit von Man Ray überwiegend mit *Das Rätsel des Isidore Ducasse* betitelt;²⁶⁷ Picon (1988) und Vowinckel (1989) geben neben dem Titel den Zusatz *Verpackung* an.²⁶⁸

Die Titel der Arbeiten der Christos sind vor allem in englischer Sprache angegeben. Zahlreiche Arbeiten, die in den frühen Jahren entstanden sind, trugen wahrscheinlich zuerst einen französischen Titel, da die Christos bis 1964 in Frankreich lebten. Seitdem sie in New York leben, haben die meisten ihrer Werke englische Titel. In der deutschsprachigen Literatur werden die Titel nicht durchgängig übersetzt, hier ist manchmal ein Sprach-Mix²⁶⁹ zu finden bzw. die Titel werden in Englischer Sprache angegeben.²⁷⁰

Die irritierende Bezeichnung der Kunstwerke als *Verpackung* taucht in der Literatur immer wieder auf. So wird z. B. von der Verpackung eines Reiterstandbildes oder eines Brunnens gesprochen.²⁷¹ Allgemein lässt sich jedoch eine Tendenz erkennen: In der neueren deutschsprachigen Literatur werden seit etwa den 1990er Jahren die Kunstwerke mit *wrapped* und nicht wie vorher üblich mit *packed* bzw. *verpackte/r/s* bezeichnet.²⁷²

²⁶⁴ Naumann 1989, S. 83.

²⁶⁵ Metken 1979, S. 35 u. Rubin 1968, S. 475.

²⁶⁶ Hermann u. Martin 1982, S. 130, Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, Katalogteil, Abb. 11 u. Penrose 1989, S. 89.

²⁶⁷ Hauschild 1990, S. 80, Metken 1979, S. 31, Picon 1988, S. 66, Rotzler 1975, S. 74 u. Spies 2002, S. 114. Schneede (2006) gibt neben dem französischen Titel in deutscher Sprache *Das Geheimnis des Isidore Ducasse* an. Schneede 2006, S. 176. Bei Franzke (2000) weicht der Titel ebenfalls geringfügig von den üblichen ab, er lautet: *Das Rätsel von Isidore Ducasse*. Franzke 2000, S. 112. (Abweichungen sind unterstrichen)

²⁶⁸ Picon 1988, S. 66. Bei Vowinckel (1989) ist die Erläuterung im Französischen angegeben mit ‚Empaquetage‘ (Verpackung)“. Vowinckel 1989, S. 437, Fußnote 840.

²⁶⁹ Billeter (Hg.) (1980) stellt Werke mit folgenden Titeln vor: *Packed Table*, 1961, *Package*, 1961 *Package on Luggage Rack*, 1962 und *Le Diable*, 1963. Billeter (Hg.) 1980, S. 186.

Baal-Teshuva (1995 a u. b) gibt die Titel entweder in deutscher oder in englischer Sprache an, wie z. B. *Pakete* und *Verhüllte Objekte*, oder *Surrounded Islands* und *Over the River*. Baal-Teshuva 1995 a, S. 138 ff. u. 1995 b, S. 94 f. und in Christo and Jeanne-Claude (2001) sind neben den Texten in englischer, deutscher und französischer Sprache auch die Kunstwerke teilweise in diesen drei Sprachen bezeichnet. Bei den Kunstwerken, die mit einem ausführlichen Kommentar versehen sind, hat man versucht, den Originaltitel zu übersetzen. Christo and Jeanne-Claude 2001.

²⁷⁰ Rotzler 1975, S. 185 ff. u. Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) 2001, (2 Bde.).

²⁷¹ Museum Ludwig (Hg.) 1981, S. 31, S. 41 f. u. S. 125.

²⁷² Museum Ludwig (Hg.) 1981, Museum Würth (Hg.) 2004 u. Schellmann 1982.

Im Französischen wird für die Werke der Christos überwiegend die Bezeichnung *Empaquetage* bzw. Formen von *empaqueter*, aber auch *emballage* und *emballer* verwendet.²⁷³

Eine differenzierende Verwendung von *empaquetage*, *package*, *packed* ~ oder *wrapped* ~ konnte ich nicht ausmachen. So gibt es z. B. neben *Packed Armchair* auch *Wrapped Chair*.²⁷⁴ Festgehalten kann aber werden, dass die Christos *empaquetage* und *package* überwiegend dann wählen, wenn der gesamte Inhalt eines Paketes unter einer Hülle verborgen, und nur ein geschnürter Packen zu sehen ist.²⁷⁵ Bei diesen Werken scheint eine Benennung des Verborgenen nicht beabsichtigt zu sein.

Die Zeichnungen, die Christo im Zusammenhang mit seinen Projekten anfertigt, tragen handschriftlich hinzugefügte Titel, wie z. B. *Wool Bales Wrapped*,²⁷⁶ *3 Chênes Empaquetés*,²⁷⁷ *Lower Manhattan Packed Buildings* und auch *Empaquetage of a Public Building*.²⁷⁸

Das Happening von Kaprow mit dem Titel *Calling* ist mir bisher nur mit diesem Titel in der Literatur begegnet.²⁷⁹ Eine zusätzliche Übersetzung lautet *Rufen*.²⁸⁰

Felt Formed Over Sketch for Metall Floor Piece von Nauman wird in der Literatur mit dem englischen Originaltitel angegeben, van Bruggen (1988) gibt bei allen von ihr thematisierten Arbeiten Naumans eine Übersetzung des Titels ins Deutsche an.²⁸¹

Der Titel von Kosuths Arbeit *Das Passagen-Werk (Documenta - Flânerie)* war während der Ausstellung auf der *documenta IX* über den Ein- bzw. Ausgängen der beiden übereinander liegenden von Kosuth gestalteten Räume zu lesen. In dieser Form wird er auch in der Literatur zitiert.²⁸² Hier liegt ein Mix aus einem deutschsprachigen literarischen Titel,²⁸³ dem Ausstellungstitel und dem französischen Wort *Flânerie* vor.

Wie dieser Blick auf die Titel der Kunstwerke gezeigt hat, entstehen vor allem bei den Werken, die sich direkt auf die Hülle und das Verhüllte beziehen, durch die Verwendung von

²⁷³ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 35 ff. u. Schellmann (Hg.) 1982, o. S. Hier werden zahlreiche Arbeiten im Deutschen mit *verpackte/s/r* ~ bezeichnet, wie z. B. die Verhüllung der Kunsthalle in Bern, der Küste Australiens und der Parkwege. Siehe auch Museum Ludwig (Hg.) 1981.

²⁷⁴ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 63, S. 65 u. S. 67.

²⁷⁵ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 29 ff.

²⁷⁶ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 92 f.

²⁷⁷ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 100.

²⁷⁸ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 173 ff.

²⁷⁹ Kaprow 1986, S. 126 u. Moore 1993, S. 128.

²⁸⁰ Diederichs 1975, S. 78.

²⁸¹ Die Übersetzung lautet: „Filz über Skizze für metallenes Bodenobjekt“ (van Bruggen 1988, S. 12 u. S. 43).

²⁸² Siehe auch die englischsprachige Ausgabe des *Documenta-Kataloges*, 1992, Bd. 2, S. 288 ff., Haase 1992, S. 214 u. Kimpel 1997, S. 369.

²⁸³ Die Angabe *Passagen-Werk* bezieht sich auf *Das Passagen-Werk* von Walter Benjamin, welches in Kapitel 3. 2. 4 ausführlicher dargestellt wird. Siehe auch Benjamin 1982, Bd. V 1 u 2.

wrapped oder *packed* welches mit *verhüllt* übersetzt wird, Assoziationsmöglichkeiten, die, wenn man der etymologischen Herleitung von *verhüllen* folgt, andere sein können, als wenn man *wrapped* mit *unwickelt* und *packed* mit *ein-*, bzw. *verpackt* übersetzen würde.

Des Weiteren ist für die Verwendung der Titel in Originalsprache und/oder in einer Form der Übersetzung keinerlei System in der Literatur zu erkennen. So verwendet z. B. Rotzler (1975) für Man Rays Arbeit den Titel in englischer und deutscher Sprache, gibt aber für eine weitere in diesem Zusammenhang angeführte Arbeit Man Rays den Titel in Französisch an.²⁸⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zwei unterschiedliche Kategorien der Bezeichnungen vorliegen: Die eine Kategorie ist dadurch gekennzeichnet, dass die Worte *verhüllen* oder *verpacken* in unmittelbarem Bezug zum Verhüllten genannt werden.

Die Titel der anderen Kategorie verweisen auf den ersten Blick nicht auf das Verhüllte, sondern auf einen weiteren Sinnzusammenhang.

3. 2 Deutung der Kategorien

Die Deutung der Kategorien soll Aufschluss darüber liefern, ob es sich z. B. bei dem Verborgenen um ein Symbol handelt und somit eine weitere Form der Verhüllung vorliegt und welche Bedeutungen der Hülle und den weiteren Kategorien im Allgemeinen zugrunde liegen können. Es werden an dieser Stelle erste Ansätze geliefert, die später für die Interpretation wieder aufgegriffen werden.

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, dass sowohl neue bzw. für die Kunst bisher ungebrauchliche Materialien verwendet wurden als auch der Materialbegriff, der hier Verwendung findet, sich weit von dem, der Materie und ausschließlich einen physischen Stoff bezeichnet, entfernt hat.²⁸⁵

So ist z. B. in der Form des Happenings der Grundgedanke, den sog. Kunstbegriff, den Werkbegriff und somit auch den Materialbegriff zu verändern, bereits angelegt. Im Happening soll die Trennung zwischen den verschiedenen Kunstformen und Medien aufgehoben werden.²⁸⁶

Kaprow hat neben Menschen als Akteure, deren Bewegungen und verschiedene Orte als sog. Materialien in seinem Happening *Calling* eingesetzt.

²⁸⁴ Rotzler 1975, S. 73 ff.

²⁸⁵ Zum Begriff des Material und der Materie siehe Raff 1994, S. 13 f. Zum künstlerischen Material, insbesondere des in der Moderne verwendeten siehe Wagner 2002 a, Wagner u. Rübél (Hg.) 2002 u. Wagner, Rübél u. Hackenschmidt (Hg.) 2002.

²⁸⁶ Zur Geschichte des Happenings siehe Harris 1993, S. 117, Kellein 1985, S. 438 ff., Knapstein 2005, S. 85 ff., Moore 1993, S. 125 f. u. Wick 1974.

An verschiedenen Stellen gibt Walther Auskunft über sein Verständnis von Material. Die von ihm bereitgestellte Hülle ist für ihn ein Instrument. Weitere sog. Materialien, wie Zeit, Raum, der eigene Körper und Sprache lassen das Kunstwerk entstehen.²⁸⁷ Walther dazu: „Ich habe den Stoff-Objekten ganz ausdrücklich immer ‘nur’ eine instrumentale Funktion zugemessen und den eigenen Körper, Zeit, Raum, Sprache – [...] – als das eigentliche Material betrachtet“²⁸⁸.

Um eine Veränderung und Erweiterung des Kunstbegriffs, so „dass er jede menschliche Tätigkeit umgreifen kann“²⁸⁹, ging es Beuys (1994) in seinen Aktionen. In seinem Kommentar zum Werkverzeichnis der beuys’schen Aktionen nennt Schneede (1994) „Objekt und Skulptur, Raum und Zeit, Zeichnung und Sprache, Körper und Musik“²⁹⁰ als die Elemente, die durch Handlungen in den Aktionen miteinander verbunden wurden.

Auch die zahlreichen Projekte der Christos haben gezeigt, dass die Realisierung ihrer monumentalen Kunstwerke eine umfassende Planungsphase voraussetzt. Diese dient gleichzeitig der Finanzierung dieser Projekte sowie dem Gelingen: Das Zusammenspiel von Menschen, Technik, Wetter und sogar Politik sind entscheidend für eine erfolgreiche Umsetzung der monumentalen Verhüllungsaktionen der Christos.²⁹¹

Neben sog. neuen Materialien können demnach der Vorgang, der Ort und die Zeit im weitesten Sinne als Bestandteil der Projekte gesehen und somit auch wie das Verborgene, die stoffliche Hülle und die Idee als „Material“ des Kunstwerkes bezeichnet werden.

Dass lange Zeit von Seiten der Kunstgeschichte ein eher geringes Interesse an einer „Ikonologie der Materialien“²⁹² bestand, lässt sich auch darauf zurückführen, dass die Materialien schon lange in einer Wertehierarchie gesehen wurden und Materie an sich lange Zeit keine besondere Wertschätzung in der Theorie der Künste erfuhr.

Seit der Antike ist die Ablehnung der Materie, Materialbewertung und Materialhierarchien in zahlreichen Schriften zur Theorie der Künste zu finden.²⁹³ Mit den Diskussionen um die Ausführung, um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Wert des Materials und dem Geistigen in der Kunst sind in den folgenden Jahrhunderten Namen wie von Leone Battista

²⁸⁷ Lingner u. Walther 1985, S. 149 f. u. S. 183 u. Meyer 1972, S. 271 f.

²⁸⁸ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 56.

²⁸⁹ Beuys, zit. n. Schneede 1994, S. 8.

²⁹⁰ Schneede 1994, S. 8.

²⁹¹ Chernow 2000, S. 258.

²⁹² Raff 1994, S. 9.

²⁹³ Raff 1994, S. 18 ff.

Alberti (1401-1472), Denis Diderot (1713-1784), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) oder Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) verbunden.²⁹⁴

Über die Angemessenheit der Gestaltung und des verwendeten Materials wurden vor allem seit dem frühen 19. Jahrhundert unter der Bezeichnung der „Materialästhetik“ Themen wie Form und Material, Materialgerechtigkeit und neue Materialien diskutiert.²⁹⁵

Seit den 1960er Jahren zeichnet sich ein zunehmendes Interesse an den Aussagemöglichkeiten der Materialien ab. Nicht zuletzt durch die individuellen Bedeutungen, die einzelne Kunstschaffende dem Material zuwiesen, wurde eine Auseinandersetzung mit dem Material notwendig. Sie zeigt sich heute deutlich in den Publikationen zu einzelnen Materialien oder auch Künstlerinnen und Künstlern.²⁹⁶

In diesem Kapitel werden die in den Verhüllungskunstwerken benennbaren Bestandteile – damit sind der verborgene Gegenstand und die Hülle genauso gemeint, wie der Vorgang und die damit verbundenen Zeit-Raum-Konzeptionen – auf ihre möglichen Bedeutungen hin untersucht. Die Zuweisungen bzw. Aufladungen mit weiteren Eigenschaften und Inhalten, wie sie von einigen Kunstschaffenden vorgenommen wurden, werden in Kapitel 5 Berücksichtigung finden.

3. 2. 1 Das Verborgene

In Kapitel 3. 1 habe ich bereits für das, was sich unter der Hülle befindet, drei Kategorien festgelegt, welche die weitere Betrachtung und Interpretation des jeweiligen Kunstwerks in entscheidendem Maße beeinflussen. Dabei ist die Wirkung, die das Erkennen und besonders das Erahnen oder Nicht-Erkennen des Verhüllten hervorrufen, von besonderem Interesse.

Vor allem die zwei letztgenannten Aspekte bringen die Betrachterin und den Betrachter in einen momentanen Zustand der Unsicherheit; das Nicht-Wissen um das Verborgene führt zu Irritationen oder erscheint zumindest rätselhaft. Das Verhüllte wirkt hier besonders mit der Hülle verbunden. Soll es demnach nur in den Formen der Hülle wahrgenommen werden?

Eine Betrachtung des jeweils Verborgenen soll Aufschluss darüber geben, ob im Kunstwerk seine unverhüllte und/oder die verhüllte Form von Bedeutung ist.

²⁹⁴ Kultermann 1998 u. Rübel, Wagner u. Wolff (Hg.) 2005.

²⁹⁵ Raff 1994, S. 25 ff. u. die Zusammenstellung von Quellentexten zur Materialästhetik von Rübel, Wagner u. Wolff (Hg.) 2005.

²⁹⁶ Siehe auch Wagner 2002 a, Wagner u. Rübel (Hg.) 2002 u. Wagner, Rübel u. Hackenschmidt (Hg.) 2002.

3. 2. 1. 1 Das Bekannte

Das bekannte Verborgene kann bei Betrachtung ein Gefühl der Sicherheit auslösen,²⁹⁷ denn durch das Erkennen oder auch nur Erahnen kann es trotz Hülle als etwas „Bekanntes“ in den Interpretationsprozess einbezogen werden. „Bekannt“ heißt in diesem Zusammenhang, dass der verborgene Gegenstand aufgrund der persönlichen Erfahrungen einem Kontext zugeordnet und somit identifiziert werden kann.

Grundsätzlich gehört zum Erkennen, dass Betrachterin, Betrachter und Gegenstand über eine gemeinsame Kultur und/oder einen Kontext miteinander verbunden sind. In einer Gesellschaft, in der der Gebrauch von Sitzmöbeln, z. B. in Form von Stühlen, üblich ist, gilt ein Stuhl als bekannter Gegenstand. Das Verhüllte kann aufgrund seiner Identifikation alle die ihm zugesprochenen Bedeutungen und Eigenschaften vermitteln. Denn auch wenn der Gegenstand nicht gesehen wird, existieren Bedeutungszusammenhänge in Form von mentalen Bildern bzw. Symbolen in der Vorstellung der Betrachterin bzw. des Betrachters.

Die Begriffe *Ding*, *Gegenstand* und *Objekt* sollen hier weitgehend gleichbedeutend verwendet werden,²⁹⁸ „die impliziten Nebenbedeutungen, also ‚unabhängig vom Menschen vorhanden zu sein‘, oder relational, ‚dem Menschen gegenüber zu stehen‘, schwingen im Gebrauch dieser Wörter stets mit“²⁹⁹. Auf die zahlreichen Auseinandersetzungen mit einer möglichen Differenzierung dieser Begriffe soll und kann hier nicht eingegangen werden,³⁰⁰ denn für diese Untersuchung steht das Interesse, welche Bedeutung und Eigenschaften dem Verborgenen zugewiesen werden, im Vordergrund.

Das, was in den ausgewählten Kunstwerken verhüllt wird, kann als Ding des Alltags, als Bauwerk, als Landschaft oder, und hier verlassen wir die „Sach-Ebene“, als Mensch bezeichnet werden, und in dieser Reihenfolge werden ihre möglichen Bedeutungen im Folgenden dargestellt.

3. 2. 1. 1. 1 Dinge des Alltags

Von den Kunstschaffenden sind häufig Gegenstände verhüllt worden, die aus dem Alltag bekannt sind. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird teilweise zwischen den Be-

²⁹⁷ Hahn 2005, S. 37.

²⁹⁸ „Objekte (von lat. ‚obicere‘= entgegenwerden, vorsetzen) sind (scheinbar unabhängig vom Betrachter) da; Gegenstände stehen dem Betrachter Ent-Gegen oder Gegen-Über“ (Hahn 2005, S. 20).

²⁹⁹ Vgl. Hahn 2005, S. 20.

³⁰⁰ Zu den Begrifflichkeit materieller Kultur, dem Ding, der Sache und dem Gegenstand siehe Hahn 2005, S. 18 ff. u. zur Auffassung vom Gegenstand in der Kunst siehe Haftmann 1971, S. 11 ff.

griffen Ding, Sache, Zeug und Objekt unterschieden, da man dadurch versucht, die verschiedenen Beziehungen, die ein Mensch zu einem Gegenstand hat, zu differenzieren.³⁰¹

Für die Veränderung, Verwendung und Zusammensetzung von Dingen in der Kunst muss an dieser Stelle auf eine Vielzahl an Literatur verwiesen werden,³⁰² Readymade, Objets trouvés und Objektkunst, aber auch Collage und Assemblage sind nur einige der Begriffe,³⁰³ die im Zusammenhang mit einem veränderten Umgang mit dem Ding im Kunstwerk bzw. als Kunstwerk genannt werden können.

Entscheidend für die Betrachtung der verhüllten Gegenstände sind die Art der Verwendung und die Frage, inwieweit ihre tradierte Bedeutung erhalten bleibt oder wie durch Veränderungen, Umgestaltungen oder Zusammenstellungen neue Sinnzusammenhänge geschaffen werden.

Allein durch die Hülle können die für uns alltäglichen Gegenstände eine Veränderung in ihrer Aussage erfahren. Ob und wie weit dies von der ursprünglichen Bedeutung oder Funktionalität des Gegenstandes wegführt und Einfluss auf die Interpretationsmöglichkeiten hat, kann eine Betrachtung der verborgenen Dinge und ihrer Zusammensetzung liefern.

Tische, Stühle, Hausrat, Nähmaschinen, Telefone, aber auch Musikinstrumente und Kunstwerke wurden von Kunstschaffenden mit einer Hülle versehen. Dadurch, dass Man Ray, Henry, Beuys und Kosuth ihren Kunstwerken einen Titel hinzugefügt haben, der nicht den verhüllten Gegenstand oder eine Handlung mit diesem Gegenstand bezeichnet, wird durch den Titel auf einen bestimmten Kontext verwiesen. Auf den Zusammenhang zwischen Verborgenen und Titel wird in Kapitel 3. 2. 4 und 5 eingegangen.

In Man Rays Titel *L'énigme d'Isidore Ducasse* werden das Rätsel und der Namen Isidore Ducasse miteinander in Beziehung gesetzt. Die Autoren, die sich in erster Linie auf die erste Version von *L'énigme d'Isidore Ducasse* aus dem Jahre 1920 beziehen, äußern sich vage dazu, was sich unter der Decke befinden könnte.³⁰⁴ Die Angaben zur Reproduktion von 1971 machen aus einer Vermutung eine Gewissheit: Unter der Decke befindet sich eine Näh-

³⁰¹ So unterscheidet z.B. Heidegger (1999) zwischen den Bezeichnungen Ding, Werk und Zeug. Das *Ding* ist etwas unwandelbares, vom Menschen nicht gestaltetes oder produziertes. Als *Zeug* bezeichnet er alles das, was der Mensch sich „dienstbar“ gemacht hat und als *Werk* nennt er als Beispiel „Kunstwerke“. Heidegger 1999, S. 11 ff. u. siehe auch Hahn 2005, S. 20.

Weitere Literatur, zum *Ding* siehe auch Baudrillard 2001, Foucault 2000 u. Reisenwedel-Terhorst 1999, S. 202.

³⁰² Siehe auch Franzke 2000, Kunsthalle Nürnberg (Hg.) 1970, Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) 1971, Pickel 1995, Reisenwedel-Terhorst 1999 u. Rotzler 1975.

³⁰³ Viele der Bezeichnung, wie z. B. „Objekt“ sind erst in den 1950er Jahren und später entstanden. Pickel 1995, S. 7 ff. u. Reisenwedel-Terhorst 1999, S. 6.

³⁰⁴ Schneede 2006, S. 176.

maschine.³⁰⁵ Da Man Ray diesen Sachverhalt nicht geheim gehalten hat, ist das Rätsel, was sich unter der Decke befindet, gelöst. Was bleibt, ist das Rätsel um die Bedeutung der Nähmaschine. Ihre Bedeutung scheint nicht mit ihrer ursprünglichen Funktion, der Verarbeitung von Textilien und Herstellung von Kleidung u. ä. in Verbindung zu stehen. Ihre Bedeutung muss im Zusammenhang mit Isidore Ducasse gesucht werden, dem in Kapitel 5 mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

Auch das von Henry umwickelte Telefon, welches als ein Gerät für neuzeitliche Kommunikation steht, wird nicht nur durch die Umwicklung, sondern auch durch den Titel in einen anderen Sinnzusammenhang gestellt.

Die verhüllten Musikinstrumente, die Violine Henrys und das Klavier und das Cello von Beuys stehen für die Erzeugung von Tönen und für die menschliche Fähigkeit, Musik zu erzeugen. Für musizierende Betrachtende kann allein dadurch, dass er durch den Umgang mit dem Instrument den Sinn des Instrumentes erfahren kann, die Assoziation mit Klang oder mit konkreten Musikstücken stärker sein als für Betrachtende, denen eine Musikausübung fremd ist. In jedem Fall kann vorerst festgehalten werden, dass mit den Musikinstrumenten Tonerzeugung, Klang, und/oder Musik assoziiert werden kann.

Die Musikinstrumente verkörpern die Sinnebene der Klangerzeugung, und der von Beuys gewählte Titel *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Künstler der Gegenwart ist das Contergankind* verweist auf weitere Sinnebenen, die auf viel komplexere Bedeutungszusammenhänge hindeuten. Eine Annäherung an das Kunstwerk kann demnach nur durch eine Beschäftigung mit der von Beuys erarbeiteten Materialvorstellung und seiner Theorie von einer „sozialen Plastik“ verständlich werden.

Kosuths *Passagen-Werk* nimmt eine besondere Stellung ein: Hier wurden im Rahmen der *Documenta IX* zwei Räume der Neuen Galerie in Kassel umgestaltet. Jan Hoet, der Leiter der *Documenta IX* 1992, forderte die Künstlerinnen und Künstler auf, sich mit der Idee und dem Konzept des Museums auseinanderzusetzen und sie zu kommentieren.³⁰⁶

Kosuth bezog nicht nur das Inventar der Räume, sondern die Räume selbst, deren Zugang und Begrenzungen, d. h. Wände, Boden und Decke in seine Arbeit mit ein. An den Wänden der übereinander liegenden Räume wurden Textzitate angebracht und die sich in den Räumen befindlichen Exponate mit Stoff verhängt. Vor der *Documenta IX* waren die im *Passagen-Werk* verdeckten Kunstwerke zugänglich, d. h. möglicherweise bekannt. Bei Kosuth dienten

³⁰⁵ Bei den Reproduktionen ist das Material mit „Nähmaschine und Decke“ angegeben. Rotzler 1975, S. 74 u. www.tate.org.uk [29.04.2008].

³⁰⁶ Kunstforum international, Bd. 119, 1992, S. 425.

sie den mit Zitaten bedruckten Tüchern als Untergrund bzw. Träger, ohne dass ihre Existenz verleugnet wurde.

Nauman verrät, was sich unter der Decke befindet, denn als verwendete Materialien werden Pappe und Filz angegeben.³⁰⁷ Der Titel verweist auf eine sich auf dem zusammengerollten Papier befindliche Skizze, die aber wegen der Hülle unbekannt bleibt. Somit ist das Verborgene ein bekannter Gegenstand, auf dem ein unbekannter Gegenstand, das metallene Bodenobjekt, skizziert ist. Damit ist das Verborgene sowohl bekannt als auch erahnbar bzw. unbekannt.

3. 2. 1. 1. 2 Denkmäler und Bauwerke

Eine Besonderheit stellen die verborgenen Denkmäler und Bauwerke in den Kunstwerken der Christos dar. Mit ihnen wird der Ort des Kunstwerkes festgelegt. Das Verborgene verfügt dabei in der Regel über besonders große Ausmaße. Dazu später mehr, wenn es um die verhüllten Landschaftsabschnitte geht.

Über die symbolische Bedeutung, die Denkmälern, insbesondere Personendenkmälern zugewiesen wird, wird in Kapitel 4 ausführlich berichtet. In diesem Zusammenhang können auch die Verhüllungen von Bauwerken gesehen werden.

Welche Bedeutung einem historischen Gebäude zugeschrieben werden kann, soll die Diskussion um die Reichstagsverhüllung zeigen. Nicht nur die Realisierung des Projektes im Sommer 1995 war beeindruckend, sondern auch die Ausdauer, mit der die Christos über 24 Jahre, die zwischen den ersten künstlerischen Ideen und der Realisierung lagen, das Projekt verfolgten.

Zum Kunstwerk gehören wie auch bei den Projekten *Running Fence*, *Pont Neuf*, *Surrounded Islands* u. a. auch die Vorbereitungen sowie die unzähligen Anhörungen, Diskussionen und Treffen mit Politikerinnen und Politikern. Die Positionen der Fürsprecher und der Gegner des Projektes *Verhüllter Reichstag* werden zeigen, wie unterschiedlich das Verständnis von Kunst, aber vor allem auch das Verständnis vom Reichstag als Denkmal und Symbol sein kann.³⁰⁸

Die Geschichte des Reichstags als Sitz des Reichstags des Deutschen Reichs seit seiner Einweihung 1894, bis hin zum Brand im Februar 1933 und seiner Bestimmung, ab 1999 als Sitz des Parlaments eines wiedervereinten Deutschlands zu dienen, ist ausführlich, auch im Zu-

³⁰⁷ van Bruggen 1988, S. 43 u. Simon (Hg.) 1994, S. 201.

³⁰⁸ Siehe Baal-Teshuva 1995 a, S. 7-75 u. 1995 b, S. 78 ff., Christo & Jeanne-Claude 1995 a, Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 9-260 u. Meiering 2006, S. 69-96. Zum Kunstbegriff und zum Reichstag als Symbol siehe besonders Engelniederhammer 1995, S. 27 ff.

sammenhang mit dem Projekt *Verhüllter Reichstag*, dokumentiert und deshalb wird an dieser Stelle vorerst auf die Literatur verwiesen bzw. in Kapitel 5 wieder aufgegriffen.³⁰⁹

Um aber die symbolische Bedeutung, die dem Reichstagsgebäude zugewiesen wurde, und die damit verbundene Argumentation für oder auch gegen das Projekt verstehen zu können, werden hier einige Aussagen, die im jahrelangen Entscheidungsprozess geäußert wurden, kurz wiedergegeben.³¹⁰ Auch die Aussagen der Christos, die eine Zustimmung für eine Verhüllung des Reichstages fördern sollten, werden hier aufgeführt, um zu zeigen, welche symbolische Bedeutung die Christos in dem von ihnen gewählten Gebäude sahen.

Kaum ein anderes Beispiel als das Projekt *Verhüllter Reichstag* kann besser verdeutlichen, wie sich aufgrund der veränderten historischen und politischen Situation in Deutschland der argumentativ verwendete Symbolgehalt des Reichstages und seiner Verhüllung veränderte.

In den unzähligen Gesprächen, die die Christos seit Beginn des Projektes *Verhüllter Reichstag* mit Journalisten und Politikern aller Parteien führten, wurde der Reichstag in den 1970er Jahren als „Sinnbild deutscher Geschichte und Demokratie“³¹¹, als „einmalig und spezifisch deutsch“³¹² und als „Symbol der deutschen Einheit“³¹³ gesehen. Weiterhin wurde er als „prekäreres Symbol deutscher Geschichte“³¹⁴, „nationales Symbol“³¹⁵, als „ein Symbol der fortbestehenden Einheit der Nation“³¹⁶ bezeichnet und sein Standort als Inbegriff der „politischen Wirklichkeit unserer Tage“³¹⁷. Einige äußerten, dass das Gebäude „ein Stück ärgerliche Erinnerung“³¹⁸ und kein besonderes Mahnmal der Demokratie sei³¹⁹. Andere wiederum sahen in ihm ein „Symbol unserer demokratischen Tradition“³²⁰; 1985 schreibt die Berliner Morgenpost: „Heute symbolisiert der Reichstag in seiner bloßen Existenz die offene deutsche Frage. Er steht für den Tag, an dem die Deutschen wieder eins sind“³²¹.

Das Vorhaben der Christos wurde auch in den 1970er Jahren als interessantes Experiment gesehen,³²² Befürworterinnen und Befürworter meinten durch eine „Entfremdung“ des

³⁰⁹ Siehe Cullen 1995 a, Cullen 1995 b, Roeck 2005 u. Meiering 2006, S. 51-68.

³¹⁰ Eine übersichtliche Analyse des Entscheidungsprozesses und der Argumentationslinien liegt bei Engelniederhammer 1995, S. 65 ff. vor.

³¹¹ Lothar Löffler (SPD) 1976, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 15.

³¹² Cullen 1976, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 16.

³¹³ Carstens 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 25.

³¹⁴ Jürgen Hohmeyer, 21. 3. 1977 in *Der Spiegel*, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 32 f.

³¹⁵ Nicola Greiff (CDU) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 36.

³¹⁶ Karl Carstens 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 49.

³¹⁷ Richard Stücklen (CSU), Bundespräsident, 1981, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 68.

³¹⁸ Heinrich Senfft, Rechtsanwalt, 1982, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 72.

³¹⁹ Heinrich Senfft, Rechtsanwalt, 1982, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 72.

³²⁰ Philipp Jenninger (CDU), Bundestagspräsident 1985, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 97.

³²¹ *Berliner Morgenpost* 25.12.1985, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 108.

³²² Ulrich Roloff (FDP) 1976, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 15.

Hauses würde die Idee einer deutschen Nation belebt werden können.³²³ Anfang der 1980er Jahre sagte Walter Scheel, damaliger Bundespräsident und Befürworter: „Das Projekt Christos, den Reichstag zu verpacken, zielt auf die Symbolkraft des Gebäudes ab – Christo verhüllt die Hül-le, um die Seele freizugeben. Sein Beitrag ist nur der des Aufrufs und der Verpackung. Das Werk zu entfalten liegt in dem Betrachter, der Öffentlichkeit, die die Kraft des Symbols Reichstag auf sich wirken läßt“³²⁴. Auch wolle Christo mit seinem Projekt das historische und politische Bewusstsein wach halten bzw. ~ machen.³²⁵

1985 wurde auf der ersten Seite der Wochenzeitung *Die Zeit* ähnlich argumentiert: Durch die Verhüllung werde der Reichstag aus der Vergessenheit und der Anonymität gerissen und den Deutschen wieder ins Bewusstsein gebracht.³²⁶

Andere Stimmen meinten, das Projekt habe positive Auswirkungen für die Stadt Berlin, es könne das Ansehen fördern³²⁷ und die Stadt brauche Wagnisse.³²⁸ Zudem mache es auf die besondere Situation Berlins als geteilter Stadt, in einem geteilten Deutschland mit einem geteilten Volk aufmerksam.³²⁹ Für die deutsche Bevölkerung und die Bundesrepublik Deutschland könne die Verhüllung ein Anstoß für die politische Bildung sein,³³⁰ denn mit diesem Projekt suche Christo die Diskussion mit der Öffentlichkeit, ohne deren Mitwirkung es nicht möglich wäre. Hierdurch erhalte das Kunstwerk eine soziale Dimension.³³¹ Die FDP warf dem damaligen Bundespräsidenten Jenninger 1987 vor, dass es eine „kulturpolitische Torheit“³³² sei, der Reichstagsverhüllung nicht zuzustimmen.

Die Gegnerinnen und Gegner des Projektes befürchteten 1977, dass vor allem die Bevölkerung der DDR dem Projekt gegenüber kein Verständnis aufbringen würde, weil der Reichstag die Einheit der Nation symbolisiere.³³³ Die Verhüllung könne von der Bevölkerung missverstanden werden und damit die Gefühle derer, die das Projekt ablehnten, verletzen.³³⁴ Kritik übten die Gegnerinnen und Gegner auch an der farblichen Gestaltung der Verhüllung, und

³²³ Dieter Biewald (CDU) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 21.

³²⁴ Walter Scheel, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 66.

³²⁵ Walter Scheel 1981, zit. n. Cullen u. Volz 1995, S. 66.

³²⁶ Ulrich Greiner am 13.9.1985 in *Die Zeit*, zit. n. Cullen u. Volz 1995, S. 99.

³²⁷ Dieter Biewald (CDU) 1976, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 14.

³²⁸ Horst Kollat (SPD) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 22.

³²⁹ Pressedienst der CDU 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 30.

³³⁰ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, 22, 43 u. Engelniederhammer 1995, S. 112 ff.

³³¹ Wieland Schmied, Kunsthistoriker 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 37 f., Christo 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 41 ff.

³³² Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 116.

³³³ Edmund Mattig, Reichstagsverwaltung 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 21.

³³⁴ Carstens 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 25., Funcke 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 32, Ursula Besser (CDU) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 43 u. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 72.

Als der Chefredakteur der *Morgenpost* Johannes Otto in einer TV-Sendung am 16.10.1985 behauptete, „das Projekt verletze die Gefühle der Berliner, hagelt es Proteste und später sogar in der *Berliner Morgenpost* Leserbriefe: Viele Leser verbitten es sich, dass Otto ihnen verletzte Gefühle unterstellt“ (Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 102).

zudem merkten sie an, dass dies keine Kunst und eine Beleidigung des Reichstags sei.³³⁵ Grundsätzlich wurde die Frage gestellt, ob dieses Projekt eine Verunglimpfung des Reichstages sei³³⁶ und die Diskussionen um die Verhüllung nicht nur „dem Symbolcharakter des Gebäudes“,³³⁷ sondern auch Deutschland schadeten.³³⁸

Die Leserbriefe an die Tagespresse zeigten das große Interesse der Bevölkerung. Wer das Projekt ablehnte, befürchtete, dass die Zustimmung des Bundestages für eine Verhüllung des Reichstages die Selbstachtung der Deutschen zerstöre,³³⁹ auch 1982 sei „die Verhüllung dem Gefühl für Demokratie und Geschichte abträglich“³⁴⁰.

Seit den 1980er Jahren wurde zunehmend das Argument angeführt, dass man das Projekt und seine Auswirkungen erst beurteilen könne, wenn es zugelassen und die Verhüllung stattgefunden habe.³⁴¹ Diesen Mut müsse man aufbringen, die Genehmigung des Projektes zeuge von einem souveränen Umgang mit der Geschichte.³⁴² Durch das Projekt würde „die Freiheit im Osten vor der Unfreiheit im Westen herausgestellt“³⁴³ und „die neue Verhüllung werde das Haus nur sichtbarer machen“.³⁴⁴

Christo äußerte sich auf die Frage, warum er denn unbedingt den Reichstag und nicht die Siegestsäule oder die Berliner Mauer verhüllen wolle, dass der Reichstag für ihn eine politische wie eine metaphysische Bedeutung habe und kaum ein anderes Gebäude durch eine Verhüllung zu einer Bewusstseinsweiterung beitragen könne. Vor allem in Berlin und hier besonders am Reichstag würden die Ideologien zweier Welten, der Kapitalismus und der Kommunismus, aufeinander treffen.³⁴⁵ Durch das Projekt würde Deutschland mehr kulturelles Profil erhalten,³⁴⁶ und es solle keine Beleidigung sondern eher eine Aufwertung sein.³⁴⁷

Die Verhüllung des Reichstages wurde 1985 damit befürwortet, dass im Gegensatz zur Vergangenheit nun der Symbolgehalt des Reichstags stärker und positiver gesehen werde; „schließlich bedeutet Verhüllung nicht zweideutige Ironie oder Frivolität, sondern Trauer, Schmerz, Festlichkeit, Geschenk und Vorfreude“³⁴⁸.

³³⁵ Roswitha Wisniewski 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 29, Enno von Loewenstein 1982, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 74.

³³⁶ Ulrich Roloff (FDP) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 36.

³³⁷ Karl Carstens 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 49.

³³⁸ Karl Carstens 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 47.

³³⁹ FAZ Oktober 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 57.

³⁴⁰ Enno von Loewenstein 1982, zit. n. Cullen u. Volz 1995, S. 74.

³⁴¹ Hermann Josef Abs, Ehrenvorsitzender der Deutschen Bank, 1985, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 97.

³⁴² Engelniederhammer 1995, S. 117 ff.

³⁴³ Alfred Lippschütz (SPD) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 22.

³⁴⁴ Horstmar Hale (SPD) 1977, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 22.

³⁴⁵ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 13 f. u. S. 17.

³⁴⁶ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 23.

³⁴⁷ Christo, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 25.

³⁴⁸ Hassemer an Jennings 1985, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 94.

Als im November 1989 die Berliner Mauer fiel, änderte sich die politische Situation schlagartig, und die von Jenninger im Oktober 1985 geäußerte Bedingung, dass er einer Verhüllung nur zustimmen könne, wenn „dieses Ereignis mit einer Neugestaltung des Gebäudes und des davor liegenden Platzes der Republik einherging“³⁴⁹, erhielt eine ungeahnte Aktualität. Nach der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 wurde nicht nur entschieden, dass Berlin Hauptstadt, sondern auch, dass das Reichstagsgebäude Regierungs- und Parlamentssitz werden sollte. Die Zeit vor dem geplanten Umbau schien nun der beste Moment,³⁵⁰ die Verhüllung des Reichstags umzusetzen und so nahmen die Christos die Gespräche mit den Politikerinnen und Politikern wieder auf. Christo sagte in einem Interview mit dem *Spiegel* im Januar 1993, dass trotz der veränderten politischen Situation eine Verhüllung aktueller denn je sei, denn „früher war der Reichstag nur eine leere historische Hülle. Durch die Wiedervereinigung hat er sich mit Bedeutung gefüllt“³⁵¹.

In den Gesprächen und Reden, die der Parlamentsdebatte vorausgingen, in der über den Antrag entschieden werden sollte, ob das Reichstagsgebäude von den Christos verhüllt werden darf oder nicht, wurden annähernd dieselben Argumente angeführt, wie sie schon in den Jahren zuvor von Gegnern und Befürwortern vertreten worden waren. Doch durch die neuen politischen Verhältnisse kam ein wichtiger Aspekt hinzu: Es gab nun einen geeigneten Zeitraum für die Verhüllung, der sich zu Gunsten des Projektes auslegen ließ.

Nun konnte nicht nur die Verhüllung als ein Stück Verwandlung, die „zugleich der Schärfung der Wahrnehmung [dient]“³⁵² als Argument angeführt, sondern auch der Enthüllung eine Bedeutung zugewiesen werden: „Mit der Enthüllung des Reichstagsgebäudes vor dem Umbau zum Bundeshaus wird der Neubeginn in der Geschichte des Baues deutlich gemacht“³⁵³.

Auch andere Politikerinnen und Politiker verwiesen auf diese mögliche sinnvolle Funktion der Verhüllung, die Refunktionalisierung des Reichstagsgebäudes sichtbar zu machen. 1993 sah Rita Süßmuth in der Verhüllung des Reichstags ein Sinnbild für den Übergang, und Wolfgang Thierse eine ästhetische Zäsur.³⁵⁴ Ähnlich sah es der Politiker Konrad Weiß, für den mit einer Verhüllung ebenfalls ein Übergang und mit der Enthüllung ein Neubeginn

³⁴⁹ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 103.

³⁵⁰ Dieser günstige Moment wurde z. B. von Friedbert Pflüger (CDU) in einem Brief an Rita Süßmuth so formuliert: „Wir können den Reichstag verpacken, und nach einiger Zeit der Debatten im In- und Ausland den Bundestag wieder auspacken“ (Pflüger Juni 1991, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 121).

³⁵¹ Christo, zit. n. *Der Spiegel* 1/1993, S. 128.

³⁵² Rita Süßmuth 7.1.1993, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 142.

³⁵³ Karljosef Schattner 1993, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 146.

³⁵⁴ Engelniederhammer 1995, S. 120.

symbolisiert würde.³⁵⁵ „Durch die Verhüllung wird unsere Erinnerung an [...] die Wiedergeburt der Demokratie belebt. Die Verhüllung ist Erinnerungsarbeit. [...]. Die Enthüllung schließlich ist das Symbol für die Wiedergeburt der Demokratie, [...].“³⁵⁶.

Ein Argument, welches später noch häufig als Erklärung für die Reichstagsverhüllung angeführt werden sollte, tauchte im März 1993 das erste Mal auf: Heribert Scharrenbroich (CDU-MdB) erwähnte im Zusammenhang mit einem Vortrag Christos vor dem Publikum in der Bonner Kunsthalle, dass in den katholischen Kirchen in der Karwoche die Christusfiguren verhüllt würden und er und andere Katholiken darin keine Verletzung der Würde Christi sehen.³⁵⁷

Dieses Verhüllungsritual der katholischen Liturgie wurde von dem Kunsthistoriker Tilmann Buddensieg in seinem im März 1993 gehaltenen Vortrag „Hülle und Fülle“ aufgegriffen und als „eine tiefe Dimension der Arbeit Christos“³⁵⁸ bezeichnet, und auch Konrad Weiß plädierte 1994 mit einem Verweis auf dieses Verhüllungsritual für eine Reichstagsverhüllung. Eine Verhüllung entweihe nicht, sondern adelte vielmehr.³⁵⁹

Im Oktober 1993 wurden die wichtigsten Thesen zum Projekt *Verhüllter Reichstag* von Projektleiter Michael S. Cullen und Projektmanager Wolfgang Volz in 16 Punkten zusammengefasst. Hier sind neben den schon erwähnten frühen Äußerungen der Christos zur Bedeutung des Projektes auch die zu finden, die auf die neue Situation Bezug nehmen. Durch die Verhüllung könne die Zäsur in der Geschichte Deutschlands deutlich gemacht werden.³⁶⁰

Bis zur Abstimmung, die nach einer Plenarsitzung im Februar 1994 stattfinden sollte, erfolgten noch zahlreiche Berichterstattungen, Diskussionen und Redebeiträge, in denen die Fragen und auch die Kritik fast immer die Gleichen waren.³⁶¹

In der einstündigen Debatte am 25. Februar 1994, nach der über die Verhüllung des Reichstags entschieden werden sollte, gab es nicht einen Redebeitrag, in dem nicht die symbolische Bedeutung des Reichstags hervorgehoben wurde, und es waren sich alle einig, dass es sich bei dem Reichstagsgebäude um ein „besonderes Symbol der deutschen Geschichte“ handele.³⁶²

Wolfgang Schäuble mahnte in diesem Zusammenhang zu einem behutsamen Umgang mit diesem Symbol,³⁶³ und er kritisierte „die Beliebigkeit, mit der die Begründungen in diesen 20

³⁵⁵ Engelniederhammer 1995, S. 119 ff.

³⁵⁶ Konrad Weiß 1994, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 238 f.

³⁵⁷ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 151 ff.

³⁵⁸ Buddensieg 1995 b, S. 326.

³⁵⁹ Konrad Weiß 1994, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 238.

³⁶⁰ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 186.

³⁶¹ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 197 ff. u. Buddensieg 1995 b, S. 326.

³⁶² Siehe Protokoll der 211. Sitzung des Deutschen Bundestags vom 25. Februar 1994, in: Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 221-260.

³⁶³ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 247.

Jahren abwechseln, die für das Projekt vorgetragen worden sind“³⁶⁴. Schäuble wollte mit diesem Hinweis auf den Wandel in der Argumentation den Christos Beliebtheit in ihrer Intention nachweisen, und mit dieser Meinung stand er gewiss nicht alleine da, aber er zeigte damit vor allem, dass durch die politischen Veränderungen Argumente hinzugekommen waren, die die Christos aufgrund des Prozesshaften ihres Projektes ebenso nutzen konnten. Für die gegnerische Seite war der Reichstag ungeachtet der veränderten politischen Lage immer noch ein unantastbares Symbol deutscher Geschichte, dessen Umbau sie demnach auch nicht hätten zustimmen dürfen.³⁶⁵

Dieses Beispiel macht deutlich, wie Symbole inhaltlich aufgeladen sind oder werden können und wie kontrovers die Meinungen über einen entsprechenden Umgang mit solchen Symbolen sein können.

Darüber hinaus zeigt die Diskussion um die Verhüllung des Reichstags, welche Merkmale der Verhüllung zugewiesen und wie die Verhüllung und Enthüllung in diesem Zusammenhang interpretiert wurden.³⁶⁶ Eine Verhüllung erzeuge nicht nur Aufmerksamkeit, d. h. sie mache sichtbar und gebe dem Gebäude eine erhöhte Plastizität,³⁶⁷ sondern sie sei auch „ein dramatisches Erlebnis von großer visueller Schönheit“³⁶⁸.

Zusammenfassend lassen sich die Vermutungen hinsichtlich der Bedeutung der Verhüllung des Reichstags wie folgt kategorisieren und daraus folgende Verweise ableiten:

- Die sog. Zäsur in der Geschichte Deutschlands kann durch eine Verhüllung des Reichstags deutlich gemacht werden. Dabei könnte das Gebäude mit neuen Inhalten aufgeladen werden. In diesem Zusammenhang ist auch von einer symbolischen Bedeutung der Enthüllung die Rede.³⁶⁹ Die Enthüllung wurde von Konrad Weiß als „Symbol für die Wiedergeburt der Demokratie“³⁷⁰ bezeichnet. Diese Merkmale verweisen auf eine besondere Form der Verhüllung, besser der Enthüllung hin, und zwar die der Denkmalthüllung.
- Durch die Äußerung „Christo verhüllt die Hülle, um die Seele freizugeben. Sein Beitrag ist nur der des Aufrufs und der Verpackung. Das Werk zu entfalten liegt in dem Betrachter, der Öffentlichkeit, die die Kraft des Symbols Reichstag auf sich wirken

³⁶⁴ Wolfgang Schäuble 1994, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 246.

³⁶⁵ Engelniederhammer 1995, S. 148 ff.

³⁶⁶ Engelniederhammer 1995, S. 117 ff.

³⁶⁷ Christo 1976, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 17.

³⁶⁸ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 186.

³⁶⁹ Siehe hierzu die bereits angeführten Äußerungen von Rita Süßmuth, Wolfgang Thierse und Konrad Weiß.

³⁷⁰ Konrad Weiß zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 238 f.

läßt“³⁷¹ hat Walter Scheel auf die symbolische Bedeutung verwiesen, die Geschenken oder auch besonderen Konsumartikeln durch eine individuelle Beziehung zugesprochen wird. Ein Verweis auf die Geschenkverhüllung ist auch in Hassemer Aussage „schließlich bedeutet Verhüllung [...], Festlichkeit, Geschenk und Vorfreude“³⁷² zu finden.

- Ein Verweis auf eine Verhüllung im sakralen Kontext wurde von Heribert Scharrenbroich angeführt und von Tilmann Buddensieg aufgegriffen.³⁷³ Es handelt sich dabei um die Ver- und Enthüllungen, die während der Karwoche in den katholischen Kirchen stattfinden.

An dieser Stelle konkretisieren sich die Assoziationen, die mit einer Verhüllung einhergehen. Wie bereits seit den frühen 1970er Jahren in der Literatur angedeutet, wird eine Verhüllung in der Kunst mit folgenden bekannten Verhüllungen assoziiert: der Denkmalverhüllung und -enthüllung, der Geschenk- und Warenverpackung und den sakralen Verhüllungen als Bestandteil der katholischen Liturgie. Diese verschiedenen Formen der Verhüllungen werden in Kapitel 4 betrachtet, um an anderer Stelle inhaltliche und formale Merkmale der Verhüllungen vergleichen zu können.

Ein weiterer Aspekt der Verhüllung von Bauwerken ist, dass sich ein Bauwerk an einem bestimmten Ort, an *seinem* Ort, befindet und dort auch ein Kontext vorhanden ist. Dies trifft auch auf die im nachfolgenden Kapitel behandelte Einbeziehung von Landschaftselementen zu.

3. 2. 1. 1. 3 Naturelemente und Landschaftsabschnitte

Naturelemente bzw. Landschaftsabschnitte sind von den Christos in sehr unterschiedlicher Art und Weise in zahlreichen ihrer Arbeiten einbezogen worden. Dabei wurde das textile Material in Form eines Vorhanges wie z. B. bei *The Valley Curtain* (1972) und *The Running Fence* (1976) oder als Abdeckung der Oberfläche wie bei *Wrapped Coast* (1969) und *Wrapped Walk Ways* (1978) verwendet.

Allen Arbeiten ist eine enorme Ausdehnung im Raum gemeinsam. Bourdon (2001) spricht im Zusammenhang mit *Wrapped Coast* von einer sich früh „abzeichnenden Neigung zur Weiträumigkeit und zum heimlich Monumentalen“³⁷⁴.

³⁷¹ Walter Scheel zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 66.

³⁷² Hassemer zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 94.

³⁷³ Buddensieg 1995 b, S. 326 u. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 151 ff.

³⁷⁴ Bourdon 2001, S. 245.

Wenn ich hier von einer räumlichen Ausdehnung spreche, ist damit ein vom Künstler gestalteter Raum an einem von ihm ausgesuchten Ort gemeint. Bei den Arbeiten der Christos ist die Ausdehnung in den Raum ein vor der Umsetzung festgelegtes Merkmal des Kunstwerkes, es findet keine Ausdehnung als Vorgang statt, sondern das Kunstwerk hat ungewöhnlich große Ausmaße.

Die Projektbeschreibung zu *Wrapped Coast* von Bourdon (2001) macht deutlich, dass diese Vereinnahmung des Raumes eine starke Wirkung auf die Empfindungen der Besucherinnen und Besucher ausgeübt hat,³⁷⁵ denn eine derart großflächige Veränderung durch eine Hülle hat es vorher nicht gegeben.

Durch die Begehbarkeit des mit Gewebeplane bedeckten Landschaftsabschnittes wurde es möglich, das Kunstwerk auch taktil zu erfahren. Für das Publikum gestaltete sich *Wrapped Coast* zu einem Spaziergang auf unsicherem Untergrund, und „trotz der Gefahren genossen viele abenteuerlustige Besucher über alle Maßen die dargebotene Mischung von Reizen für Augen, Nase, Kopf und Bauch“³⁷⁶.

Die Erfahrungen des Publikums, dass die Küste „eine dramatische Verwandlung erfahren hatte“³⁷⁷, ist im Kontext mit den damaligen allgemeinen weltpolitischen Veränderungen und den künstlerischen Reaktionen auf diese Situation zu sehen.³⁷⁸

Christo experimentierte bereits seit Anfang der 1960er Jahre mit großräumigen Projekten wie z. B. den verschiedenen Versionen für *Project for a Wrapped Public Building*, die er in Fotomontagen visualisierte.³⁷⁹ Kellein (1989) verweist in „Sputnik-Schock und Mondlandung“ darauf, dass nicht nur in der Kunst seit Ende der 1950er Jahre ein größerer Aktionsradius gefordert wurde, sondern auch „nach der Mondlandung [...] mit Christo die Kategorie des Utopischen angeblich außer Kraft [trat]“³⁸⁰.

Christo demonstrierte mit *Wrapped Coast* nicht nur die Fähigkeit, künstlerisch und technisch einen Küstenabschnitt zu verwandeln und somit das Unvorstellbare möglich zu machen,³⁸¹ sondern auch, dass er mit seiner Kunst die Menschen durch eine „dramatische Verwandlung“³⁸² beeindrucken kann. Die Einbeziehung von Landschaftselementen ist eine unmittelbare Verortung von Kunst, und wie z. B. bei *Wrapped Coast* wird eine Verbindung von

³⁷⁵ Bourdon 2001, S. 251.

³⁷⁶ Bourdon 2001, S. 252.

³⁷⁷ Bourdon 2001, S. 251.

³⁷⁸ Die Eroberung des Weltraumes 1957 durch den ersten Flugkörper im All zeigte einen „zunächst unüblichen Hang [der Künstler] zu Expansion und Imposanz“ (Kellein 1989, S. 11).

³⁷⁹ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 153 ff.

³⁸⁰ Kellein 1989, S. 9.

³⁸¹ „Das Problem, das Christo lösen will, besteht darin, in neuem Maßstab konzipierte Kunstwerke nicht nur zu projektieren, sondern zu realen Objekten und Ereignissen zu machen, [...]“ (Alloway 1969, S. XII).

³⁸² Bourdon 2001, S. 251.

menschlichen Erfahrungen und Empfindungen mit den besonderen Merkmalen der Landschaft, hier dem zerklüfteten felsigen Gelände hergestellt. Die von den Christos ausgewählten Orte haben eine spezifische Wirkung, d. h. jeder Ort hat eine unverwechselbare Wirkung und kann z. B. als etwas Vertrautes in neuer Form oder mit neuem Symbolgehalt wahrgenommen werden und ist daher als Bestandteil des Kunstwerks zu sehen. Die durch die Projekte der Christos hervorgerufenen Diskussionen lassen das Verhältnis, das die Menschen zu diesem von den Christos ausgewählten Ort haben, deutlich werden. Auch das sehen die Christos als Teil ihrer Arbeit an.

Mit der Verhüllung eines Küstenabschnittes hat Christo neue Dimensionen in der Kunst eröffnet: Bereits 1969 äußerte er den Wunsch „ich möchte etwas zeigen, das noch nicht dagewesen ist. Etwas, das kein Abbild ist, sondern etwas Wirkliches – wie die Pyramiden in Ägypten oder die große chinesische Mauer“³⁸³.

3. 2. 1. 1. 4 Menschen

Eine schon von den Dadaisten vertretene Kunstauffassung, die alle künstlerischen Ausdrucksformen umfasst, wird seit den 1950er Jahren durch zahlreiche Kunstschaaffende erneut aufgegriffen. Der Mensch steht nicht mehr einem Kunstwerk als Rezipientin oder Rezipient gegenüber, sondern ist ein integrierter und ausübender Teil des Kunstwerks. Das Lebendige, Bewegliche und zum Teil auch Unvorhergesehene wird so als „Material“ verstanden.

Über Kaprows Akteure im Happening *Calling* ist wenig bekannt, aber nach eigenen Aussagen wollte Kaprow keine professionellen Darstellerinnen und Darsteller für seine Aufführungen.³⁸⁴ Die eingewickelten Menschen erinnern an verletzte und bandagierte Unfallopfer, die aufgrund der Ganzkörperbandage sehr hilflos und anonym wirken.

Christo umwickelte 1963 ein Model mit Folie und äußerte in diesem Zusammenhang, „die Idee war, ein organisches Wesen auf Skulpturbasis zu zeigen“³⁸⁵. Hier wird der Mensch nicht mit seinen künstlerisch kreativen Eigenschaften als mitgestaltendes Element des Kunstwerkes verstanden, sondern als etwas Lebendiges in eine Skulptur verwandelt und so anonymisiert.³⁸⁶

Ganz anders ist die Bedeutung des Menschen in den Kunstwerken von Walther. Hier werden die vom Künstler gefertigten Werkobjekte zum Gebrauch angeboten, und wie auch beim Umgang mit Alltagsdingen³⁸⁷ erschließt sich auch hier der Sinn vor allem, wenn der Gegenstand, in diesem Fall die Hüllen, in Gebrauch genommen wird. Der Mensch begibt sich in die Hülle und trägt damit eigenverantwortlich zum Entstehen des Werks bei. Der Beitrag des Menschen

³⁸³ Christo, zit. n. Alloway 1969, S. XII.

³⁸⁴ Kaprow, zit. n. Lucie-Smith 1990, S. 121.

³⁸⁵ Christo, zit. n. Chernow 2000, S. 177.

³⁸⁶ Chernow 2000, S. 173 ff.

³⁸⁷ Hahn 2005, hier besonders Kapitel 3, „Zum Umgang mit Dingen“, S. 50 ff.

beinhaltet alle Emotionen, die durch die Handlung hervorgerufen werden, alle äußeren und inneren Einflüsse. Das Werk ist insofern nicht vorhersehbar, denn auch wenn es räumliche und zeitliche Vorgaben gibt, hängen die Ausführung und das Erleben sehr von dem Menschen ab, der gerade in der Hülle steckt. Walther bringt hier ganz entschieden unvorhersehbare Elemente in das Kunstschaffen und in den Werkbegriff ein. Eine Verschiebung findet hinsichtlich der Position von Rezipient und Künstler statt. Der Betrachter wird Ausführer des Kunstwerkes und damit tritt ein neues Verständnis von künstlerischem Material in die Kunst ein.

Seit seinem *1. Werksatz* aus den 1960er Jahren lädt Walther die Museumsbesucher dazu ein, wie z. B. 2002 die Kinder und Jugendlichen in seiner Ausstellung „Mit dem Körper formen“ im Kunstmuseum Bonn, „Werkstücke aus Stoff körperlich zu erfahren und diese durch eigene Handlung lebendig zu machen“³⁸⁸. Eine sehr große Freiheit in der Gestaltung wird hier gegeben und gleichzeitig die Bedeutung von Handlung und Erfahrung betont, ohne die Walthers Werke nicht existent wären.

3. 2. 1. 2 Das Erahnbare

Für die erahnbaren Dinge, deren Identifikation nur durch einen Abdruck der Konturen möglich ist, können die gleichen Bedeutungsmöglichkeiten wie bei den bekannten Gegenständen angenommen werden. Aber neben einer symbolischen oder durch die Kunstschaffenden kreierten Bedeutung weist das Erahnbare ein besonderes Merkmal auf.

Bei den „erahnbaren“ Dingen schwingt neben den Assoziationen mit dem vermeintlich erahnten Gegenstand auch die durch die unbestätigte Identifikation des Verhüllten bedingte Unsicherheit mit. Diese Unsicherheit kann als Teil des Kunstwerkes den Interpretationsvorgang erheblich stören, was von der Künstlerin bzw. vom Künstler bewusst oder unbewusst eingesetzt worden sein kann.

Die „erahnbaren“ Dinge befinden sich also zwischen den bekannten und den unbekanntem Dingen in einer sog. Schnittmenge, da sie zum einen die Assoziationen auslösen können, die durch ein vermeintliches Erkennen hervorgerufen werden, und zum anderen die Betrachterin und den Betrachter in einer Unsicherheit belassen. Mit den „erahnbaren“ Dingen können wir uns einerseits auf die hier vorgestellten Bedeutungen der bekannten Dinge beziehen, andererseits stehen sie gleichzeitig in enger Nachbarschaft mit den unbekanntem Dingen.

Identifizierbar ist der verborgene Gegenstand, wenn er trotz seiner spezifischen Form über allgemein bekannte Merkmale verfügt, denn dann kann er erahnt werden.

³⁸⁸ www.kunstmuseum.bonn.de/ausstellungen/walther [29.05.2008].

Die Nähmaschine bei Man Ray, die Violine bei Henry, der Stuhl und die Skulptur bei Tàpies und die zahlreiche Gegenstände, z. B. Schüsseln, Töpfe, Eimer,³⁸⁹ usw. bei den Christos können aufgrund von spezifischen Merkmalen benannt werden. Diese Erahnbarkeit des Verborgenen als Merkmal des Kunstwerkes weist auf eine besondere Semantik der Merkmale innerhalb des Kunstwerkes hin.

Hier sollen kurz die Merkmale des Verborgenen, welches durch die Hülle sichtbar oder nicht sichtbar ist, in Erinnerung gerufen werden. In Kapitel 3. 1 wurden folgende Zusammenhänge zwischen Verborgenen und Hülle konstatiert:

- Das Verhüllte ist zum Teil sichtbar und daher bekannt.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar, ist aber aufgrund seiner vorherigen Sichtbarkeit bekannt.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar und aufgrund seiner Konturen erahnbar.
- Das Verhüllte ist nicht sichtbar und aufgrund seiner Konturen nicht erahnbar, also unbekannt.

Gegenstände, die nur aufgrund ihrer Konturen wahrgenommen werden können, erscheinen „fremd“, da von ihnen weniger Hinweise ausgehen. Die äußere Form vermittelt weniger Details wie Materialbeschaffenheit, Oberfläche und genaue Gestaltung.

Die materielle Gegenwart eines verhüllten und dadurch nur noch erahnbaren Gegenstandes verweist auf die Vorstellung, die wir von einem Gegenstand haben. Diese mentalen Bilder sind aufgrund von Wissen und Erfahrungen „über“ und „mit“ diesem Gegenstand vorhanden. Der „erahnbare“ Gegenstand evoziert demnach nicht nur seine spezifischen Eigenschaften als Gegenstand, sondern er verweist auch viel stärker als der uns bekannte Gegenstand auf die Vorstellung, die wir von dem Gegenstand haben.

Festzuhalten ist, dass der erahnbare Gegenstand eine andere, weitaus stärkere Verbindung mit der Hülle eingeht, da das Wissen um das Verborgene auf die Konturen bzw. einen Abdruck reduziert wird. Hülle und Verborgenes gehen ineinander über und bilden eine scheinbar untrennbare Einheit. Gedanklich lässt sich das Verborgene aufgrund fehlender Details nicht aus der Hülle lösen, die Aufmerksamkeit bleibt sowohl an der Oberfläche der realen Verhüllung als auch in seiner Vorstellung von dem Verborgenen.

3. 2. 1. 3 Das Unbekannte

In den Kunstwerken, in denen das Verborgene uns unbekannt bleibt, wird der Versuch, die materielle Präsenz der Objekte und die gedanklichen Assoziationen zusammenzubringen, in die Irre geführt. Auge und Verstand sind trotz der Greifbarkeit des Objekts dazu aufgefordert,

³⁸⁹ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 51 f.

andere Wege zum Verständnis des Kunstwerkes zu beschreiten, d. h. es kann hier nicht um ein Erkennen des Inhalts und dessen symbolischer Bedeutung gehen, wie z. B. bei *Verhüllter Reichstag*.

Das Unbekanntsein ist ein entscheidendes gestalterisches Mittel, das sich in Bezug auf das Wesen der Verhüllung in seiner radikalsten Form nur als gefüllte Hülle präsentiert. Ein solches Paket wirkt trotz seines unbekanntes Inhaltes sehr physisch. Die Vorstellung von dem, was verborgen sein könnte, kann sowohl beliebig und individuell sein, als auch als Paradoxon erscheinen, wenn man sich bewusst wird, dass es keine Lösung gibt.

Zusammenfassend lässt sich über das Verborgene Folgendes sagen: Es ist von Bedeutung, in welcher Funktion es eingesetzt wird, ob es sich um einen Gegenstand handelt, der in seiner Funktion belassen wird, ein Symbol darstellt oder dem aufgrund seiner erkennbaren Konturen Eigenschaften und eine Bedeutung zugewiesen werden können.

Wie die Berichterstattung zum verhüllten Reichstag zeigt, wurde durch die jahrelange öffentliche Diskussion um die Reichstagsverhüllung eine symbolische Bedeutung der Verhüllung festgelegt, aber diese lässt sich nicht ohne weiteres auf andere Kunstwerke übertragen.

Eine Besonderheit stellt in jedem Fall der Mensch als „Verborgenes“ dar, denn er trägt in einigen Kunstwerken zur Entstehung und Gestaltung des Werkes bei. Hier haben die Künstler ihre Idee umgesetzt und machen andere Menschen zum Material, aber auch zu kreativen mitgestaltenden Teilen des Kunstwerkes.

Ob und inwieweit dem Verborgenen außer die ihm innewohnenden Eigenschaften auch symbolische Bedeutung zukommt, erklärt sich in der Regel vor allem aus der Semantik aller verwendeten Materialien und künstlerischen Hinweise.

3. 2. 2 Die Hülle: das stoffliche Material

Zahlreiche Künstlerinnen und Künstler verschiedener Kunstrichtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben dazu beigetragen, dass sich nicht nur das Verständnis, was Kunst sei, sondern auch was unter künstlerischen Materialien zu verstehen ist, gewandelt hat.³⁹⁰

Materialien wie z. B. Bast, Leder, Fell, Rinden und Pflanzenfasern, aber auch Zeitungspapier, Billets, Holz und Metall fanden Verwendung, und gleichzeitig wurde der bereits fertige Gegenstand als Material verwendet oder als Kunstwerk an sich bezeichnet.³⁹¹

³⁹⁰ Zur Verwendung verschiedener Materialien in der Kunst siehe: Schneckenburger 2000, S. 457 ff., Wagner 2002 a, Wagner u. Rübél (Hg.) 2002 u. Wagner, Rübél u. Hackenschmidt (Hg.) 2002.

³⁹¹ Siehe Billeter (Hg.) 1980, Franzke 2000, S. 102 ff.

Diese grundlegende Veränderung des Kunstverständnisses ermöglichte den Einsatz zahlreicher für die Kunst bisher fremder Materialien.³⁹²

Bisher wurden z. B. für Plastiken und Skulpturen im traditionellen Sinne ausschließlich harte und feste Werkstoffe wie Holz, Stein, Marmor und Bronzeguss verwendet. Für kleinere Ausführungen waren und sind Materialien wie Keramik, Glas, Edelmetalle, Elfenbein, Kristalle usw. verbreitet.³⁹³ Mit dieser Eigenschaft des Festen wurde auch eine lange Lebensdauer und oft sogar Unvergänglichkeit verbunden.³⁹⁴ So wurden bestimmte Gesteinsarten bevorzugt für den Sockel eines Denkmals gewählt, da Stein an sich als dauerhaftes und bodenständiges Material galt.³⁹⁵ Im 19. Jahrhundert wurde Granit mit „deutsch“ und „vaterländisch“ gleichgesetzt, obwohl auch schon damals bekannt war, dass Granit in zahlreichen Regionen der Welt zu finden ist.³⁹⁶

Auch mit Textilien werden bestimmte Eigenschaften verbunden. Durch ihre Verwendung in der Kunst können neue Inhalte transportiert werden.

Das Wort *Textilie* wird vom Lateinischen *textile* (Gewebe), *textilis* (gewebt) und *texere* (weben) hergeleitet.³⁹⁷ *Textilie* bezeichnet ein flexibles Material, welches bis in das 20. Jahrhundert ausschließlich aus tierischen oder pflanzlichen Fasern und heute auch aus Kunststofffasern hergestellt wird. *Textilien* ist der Oberbegriff für alle aus Fasern hergestellten Materialien, die z. B. durch Weben, Stricken, Flechten oder Walken hergestellt werden können.³⁹⁸

Anders als die sog. Stoffe, die durch eine Verarbeitung von einzelnen Fäden entstehen, wird Filz hergestellt. Filz ist ein aus Tier- oder auch Menschenhaaren bestehendes Material, welches aus einem Gewirr von Haaren gewalkt und durch Wasser, Wärme und mechanisches Einwirken zu einer Fläche verdichtet (verfilzt) werden kann.³⁹⁹ Dieser Vorgang der Verdichtung wird auch als „Filzen“ bezeichnet. Filz kann aufgrund seiner sehr dichten Materialstruktur ausgesprochen strapazierfähig sein und vor Kälte, Wind und auch Nässe schützen; aufgrund dieser Eigenschaften wurde und wird er für Schuhe, Kleidung, Decken und auch Zelte verwendet.⁴⁰⁰ Der Rohstoff, aus dem man Filz fertigt, kann von verschiedenen Tieren wie z. B. Ziegen, Kamelen, Schafen und Rentieren stammen, und deshalb wird Filz vor allem mit

³⁹² Billeter (Hg.) 1980, S. 15 ff. u. Rotzler 1980, S. 11 ff., Wagner 2002 a, Wagner u. Rübél (Hg.) 2002 u. Wagner, Rübél u. Hackenschmidt (Hg.) 2002.

³⁹³ Hegel 2005, S. 40 ff., Reudenbach 2002, S. 1 ff. u. Raff 1994, S. 44 ff.

³⁹⁴ Billeter (Hg.) 1980, S. 15.

³⁹⁵ Raff 1994, S. 37 f.

³⁹⁶ Raff 1994, S. 75 ff.

³⁹⁷ Stowasser 1980, S. 461.

³⁹⁸ Tammen 2002, S. 217.

³⁹⁹ Heck u. Thomas 2000, S. 47 ff.

⁴⁰⁰ Wagner 2002 b, S. 98.

den nomadischen Kulturen, vor allem mit den Mongolen in Verbindung gebracht.⁴⁰¹ Filz wurde wegen seiner Ausgangsmaterialien auch als „armes Material“⁴⁰² bezeichnet und hat eine für ihn typische Farbgebung, die zwischen Grau und Braun anzusiedeln ist. Farblich einheitlicher Filz, wie z. B. aus weißer oder schwarzer Wolle galt dagegen als hochwertiger als der grau-braune Filz. Seit den 1980er Jahren erfreuen sich die Herstellung von Filz und das Material selbst im Kunsthandwerk und in der Kunst immer größer werdender Beliebtheit.⁴⁰³

Durch den Einsatz von Textilien in der Kunst seit etwa Ende des 19. Jahrhunderts können ihre besonderen Eigenschaften unmittelbar, fast spürbar, in Erscheinung treten, was bisher durch eine plastische Darstellung mittels relativ fester Materialien wie Bronze oder Stein kaum möglich war. Auch wenn das Material nicht berührt wird, vermittelt es eine größere Greifbarkeit und damit weitaus stärkere Sinneseindrücke, als es z. B. ein Abbild in Form einer Fotografie oder ein Faltenwurf aus Marmor vermag.⁴⁰⁴

Zum Einsatz einer textilen Hülle kann grundsätzlich gesagt werden, dass besondere Gestaltungsmöglichkeiten und Erscheinungsformen be- und entstehen, die eine starke Faszination bei einer Betrachtung ausüben können. Wolfgang Volz (2000), ein enger Mitarbeiter der Christos, berichtet über die Reichstagsverhüllung: „[Die] Besucher [...] umlagerten den Reichstag rund um die Uhr. Sie beobachteten den ständigen Wechsel der Farbe und die sanfte Bewegung des Stoffes“⁴⁰⁵.

Als Merkmale des textilen Materials können die weiche Oberfläche und die leichte Formbarkeit sowie die an der Zeitvorstellung des Menschen gemessene Kurzlebigkeit der Textilie genannt werden. Aufgrund dieser Eigenschaften können Textilien mit dem Organischen, dem Lebendigen und mit der Vergänglichkeit in Verbindung gebracht werden.

Für die Verwendung von Textilien in der Kunst bedeuten diese Eigenschaften auch, dass die Werke instabiler und vergänglicher sein können. So berichtet Billeter (Hg.) (1980), dass viele der Leihgaben, die sie für die Ausstellung „Softart“ erbaten, aufgrund „ihrer allzu grossen Fragilität, nicht auf Reisen gesandt werden“⁴⁰⁶ konnten.

Textilien können transparent, durchlässig, beweglich und anpassungsfähig sein und aufgrund dieser sich zwischen *transparent* und *undurchsichtig* bewegenden Eigenschaft sind sie stets

⁴⁰¹ Strieder 2006, S. 95 u. Wagner 2002 a, S. 215 f.

⁴⁰² Wagner 2002 a, S. 213.

⁴⁰³ Evers 2000, S. 233 ff., P. Schmitt 2000, S. 11 ff. u. Wagner 2002 b, S. 98.

⁴⁰⁴ Schawelka 2002, S. 24 f.

⁴⁰⁵ Volz 2000, S. 463.

⁴⁰⁶ Billeter (Hg.) 1980, S. 8.

auf etwas Anderes bezogen,⁴⁰⁷ denn durch sie bleibt etwas sichtbar oder wird verborgen und die in vielen Lebensbereichen inszenierte Ver- und Enthüllung verweist „auf die alte Funktion des Textils, Raum zu definieren und zu verwandeln, wie auf die Verknüpfungen von → Haut, Gewand und Wand“⁴⁰⁸.

3. 2. 3 Der Vorgang, der Ort und die Zeit

In Kapitel 3. 1. 3 ist festgestellt worden, dass der Vorgang, der Ort und die Dauer der Verhüllung künstlerische Gestaltungselemente und damit neue Materialien sein können. Diese Aspekte sollen nun zusammen betrachtet werden, da ein Prozess ohne Vorgang, Bewegung, Dauer, also ohne Zeit und Ort nicht denkbar ist. Welche Bedeutung kommt diesen „Materialien“ zu und was kann man daraus für die sog. Verhüllungskunstwerke ableiten?

Die genannten „neuen Materialien“ können an dieser Stelle nicht umfassend dargestellt werden, mein Anliegen kann es daher nur sein, das Bewusstsein auf die Eigenschaften dieser Materialien und dem damit verbundenen „Neuen“ in der Kunst zu lenken.

In den Arbeiten von Kaprow, Beuys, Walther und den Christos spielen Ort, Zeit und Vorgang eine besondere Rolle, wobei der Vorgang und die Dauer der Verhüllung sehr unterschiedlich gewichtet werden.

Als *Vorgang* bezeichnet man etwas, das sich entwickelt. Das Wort kommt von *gehen*, welches sich im Deutschen auch auf Bewegung und damit auf eine Veränderung in Bezug zum *Ort* bezieht. Sämtliche Präfixbildungen und Zusammensetzungen mit dem Wort *gehen* bezeichnen eine Handlung.⁴⁰⁹ Der Vorgang steht im Zusammenhang mit einem *Ort*, an dem zu einer bestimmten *Zeit* eine Handlung stattfindet. Der Begriff *Ort* kann sowohl einen Punkt als auch eine Fläche im Sinne von Ortschaft bezeichnen.⁴¹⁰

Was die *Zeit* ist, darüber wird seit Menschengedenken nachgedacht.⁴¹¹ Der in diesem Zusammenhang viel zitierte Augustinus (354-430) hat unser Verhältnis zu diesem Begriff treffend formuliert: „Was ist also die Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären soll, weiß ich es nicht ...“⁴¹².

⁴⁰⁷ Nixdorff (Hg.) 1999, S. 7.

⁴⁰⁸ Tammen 2002, S. 220.

⁴⁰⁹ Der Duden 1989, S. 1692.

⁴¹⁰ Der Duden 2006, Bd. 6, S. 576 f.

⁴¹¹ Weiterführende Literatur zum Begriff *Zeit* z. B. Dupré 1974, S. 1799 ff., Gumin u. Meier (Hg.) 1998, Reusch (Hg.) 2004 u. Wendorff (Hg.) 1989.

⁴¹² Augustinus, zit. n. Pochat 1996, S. 10.

Das, was unter *Zeit* verstanden wird, fällt je nach Weltanschauung und Blickwinkel anders aus: „Während Newton eine gleichmäßig vergehende, absolute Zeit postulierte, ist Zeit seit Einsteins Relativitätstheorie selbst für Physiker schlicht relativ“⁴¹³.

Mit dem Begriff der *Zeit* werden Augenblicke oder auch etwas Abgeteiltes im Sinne von Abschnitt, wie z. B. Tageszeit, Jahreszeit usw. bezeichnet,⁴¹⁴ und häufig wird die Dauer von etwas mit *noch nicht* oder *nicht mehr* begrenzt.⁴¹⁵ Die vom menschlichen Bewusstsein wahrgenommenen Veränderungen von etwas, das entsteht und vergeht, wird als *Zeit* bezeichnet, die messbar z. B. durch die Bewegung bzw. eine zurückgelegte Strecke von Himmelskörpern ist oder relativ wahrgenommen wird aufgrund des Erlebten.⁴¹⁶

Mit dem Begriff der *Zeit* sind die der Dauer, des Vorganges, der Bewegung, des Ortes und des Raumes verbunden. Die *Zeit* wird auch als vierte Dimension bezeichnet, die zu einem Ort als Punkt, einer Bewegung als Strecke und der Verbindung von Ort und Bewegung, dem Raum, zugeordnet werden kann.

Der Begriff *Raum* wird in der Alltagssprache als ein relatives Verhältnis von *etwas zu oder um etwas* verstanden, wobei eine räumliche Orientierung in der Sprache durch Präpositionen ausgedrückt werden kann.⁴¹⁷

Vorgänge und Ereignisse können nach unserem Zeitverständnis gleichzeitig oder nacheinander stattfinden. Dabei liegt auch bei der Gleichzeitigkeit eine aus drei Zeitperspektiven sich ergebende Erlebnisstruktur aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor. Da jeder gegenwärtige Moment einerseits einmal in der Zukunft lag und andererseits irgendwann zur Vergangenheit gehört, sind diese drei Zeitbegriffe miteinander verbunden, und unsere Reflexion des Vergangenen beeinflusst unsere gegenwärtige Wahrnehmung. Somit wirkt die Vergangenheit über die Gegenwart auf die Zukunft.⁴¹⁸

In der Malerei oder Plastik z. B. haben wir eine Gleichzeitigkeit aller Inhalte, sie sind immer gegenwärtig. Da wir aber die Merkmale eines Kunstwerkes mehr oder weniger nicht gleichzeitig wahrnehmen können, umfassen die verschiedenen Phasen der Wahrnehmung und der Reflexion eine relative *Zeit*. Diese Zeitspanne wird als *Erlebniszeit* bezeichnet.⁴¹⁹

⁴¹³ Reusch 2004, S. 7.

⁴¹⁴ Der Duden 1989, S. 1770 u. Der Duden 2006, Bd. 7, S. 941 f.

⁴¹⁵ Dupré 1974, S. 1809.

⁴¹⁶ Philosophisches Wörterbuch 1982, S. 767.

⁴¹⁷ Janich u. Mittelstraß 1973, S. 1154 ff.

⁴¹⁸ Pochat 1996, S. 11 ff., Husserls Struktur des Zeitbewusstseins bei Pochat 1996, S. 15 ff., Philosophisches Wörterbuch 1982, S. 767 u. M. Sommer 2004, S. 19 ff.

⁴¹⁹ Pochat 1996, S. 10 ff., besonders S. 19 u. S. 22.

In der Musik,⁴²⁰ im Tanz oder in der Literatur haben wir durch die Abfolge von Ereignissen, unzähligen Augenblicken, in denen das Werk *ist*, eine besondere Form der Dauer eines Werkes und dadurch eine besondere Art der Erlebniszeit.⁴²¹ Das Werk erschließt sich dem Zuhörer oder Zuschauer aus einer Summe von gegenwärtig erlebten Momenten und während einer bestimmten Zeit, die wir als Dauer, „als Zeitspanne von bestimmter Länge“⁴²², der Ausführung oder Lesung bezeichnen.

In der Bildenden Kunst finden sich zahlreiche Möglichkeiten, sich mit dem Aspekt der Zeit auseinanderzusetzen, denn das Phänomen Zeit kann als narrative Struktur oder ikonografische Darstellung in Erscheinung treten sowie als sog. Erlebniszeit.⁴²³

Kaprow, Beuys, die Christos und Walther betonen das Prozesshafte in ihrem Werk, und bei ge-nauerer Betrachtung wird deutlich, dass der Prozess bei jedem der hier erwähnten Kunstschaffenden in seiner Bedeutung und als gestaltendes Element variiert.

Mit dem Begriff *Prozess* wird etwas Fortschreitendes, ein Hergang, ein Ablauf oder eine Entwicklung innerhalb eines Zeitrahmens verbunden.⁴²⁴ So sagt Kaprow: „Die Grenzen zwischen Happening und täglichem Leben sollten so flüssig wie unbestimmbar gehalten bleiben. [...] Happenings sollten nicht geprobt werden und nur einmal von Nicht-Professionellen aufgeführt werden“⁴²⁵. In dieser Aussage wird die Forderung nach einem gegenüber den Handlungen im Alltag nicht abgegrenzten Raum deutlich. Das Happening wird Kaprow zufolge nicht auf einer Bühne aufgeführt. In dem Happening *Calling* war die Umhüllung von Menschen im Ablauf des Happenings eingebettet und von einer bestimmten Dauer. Die Menschen wurden erst in Alufolie und dann in Leinentücher eingewickelt oder von einem Wäschesack umhüllt, ein Vorgang, der während einer Autofahrt begann und an einem bestimmten Ort, dem Bahnhof, von den Teilnehmenden beendet wurde.

Das Temporäre ist dem Happening eigen, denn es ist nicht nur als Vorgang konzipiert, sondern es soll auch keine Wiederholungen geben. Kaprow hatte die meisten seiner Happenings „als einmaliges Erlebnis geplant; sie bezogen sich auf ganz bestimmte Leute an bestimmten

⁴²⁰ „Musik formt aus der Zeit, und in der Zeit eine Struktur mit strengen Proportionen, und sie geht in der Zeit durch diese Struktur hindurch mit einer genau und streng regulierten Bewegung, die wahrhaftig einzigartig ist“ (Epstein 1998, S. 346). Gemeint ist hier das Zusammenwirken von Linearität, Gleichzeitigkeit und einer begrenzten Freiheit in der Gestaltung der Dauer im Zusammenspiel. Epstein 1998 u. Kellein 1989, S. 87 ff.

⁴²¹ Pochat 1996, S. 9.

⁴²² Der Duden 1989, S. 321.

⁴²³ Boehm 1987, 1 ff., Pochat 1996, S. 22 u. 1999, S. 9 f. u. Rohsmann 1984.

⁴²⁴ Unter dem Begriff *Prozess* ist „ein sich über eine gewisse Zeit erstreckender Vorgang, bei dem etw. (allmählich) entsteht, sich herausbildet“ (Der Duden 1989, S. 1191) zu verstehen. Siehe auch Der Duden 2006, Bd. 7, S. 636.

⁴²⁵ Kaprow, zit. n. Lucie-Smith 1990, S. 121.

Orten zu einer festgelegten Zeit“⁴²⁶. Wichtigen Elemente, wie z. B. die verrinnende Zeit an einem ausgewählten Ort, die das Happening und das alltägliche Leben als etwas Gegenwärtiges kennzeichnen, kommen hier zum Ausdruck, und dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Leben. „Das Happening? Das war irgendwann, irgendwo?“⁴²⁷.

Mit dem bereits zu Beginn der Aktion *Infiltration Homogen für Konzertflügel* in Filz eingnähten Konzertflügel wird von Beuys kein Verhüllungsprozess dargestellt, aber die Verhüllung ist Bestandteil der prozesshaften Werkdemonstration.

Beuys hat die Idee von *Infiltration Homogen* in verschiedenen Aufführungen an unterschiedlichen Orten wiederholt dargestellt bzw. darstellen lassen. Dabei sind die Verhüllungen permanent gewesen und später wurden lediglich die Filzhülle des Konzertflügels und die Blechente als wichtige Bestandteile der Aktion ausgestellt. Die permanente Verhüllung hebt die von Beuys festgelegte Bedeutung, die aus der Verbindung von Musikinstrument und Filzhülle entstanden ist, hervor. Durch die Wiederholung der Aufführungen und Verbreitung von sog. Multiples sollte die Werkidee bekannt werden, woran Beuys sehr gelegen war.⁴²⁸

Bei den Arbeiten von Walther ermöglichen die sog. Vehikel des ersten Werksatzes aus den 1960er Jahren und auch zahlreiche folgende Arbeiten jeder Museumsbesucherin bzw. Werkdemonstrationsteilnehmer das Werk zu gestalten. Dabei sind die Handhabung und auch der Zeitrahmen in der Regel von Walther vorgegeben. Auch wenn die Dauer des Zuschauens und des Ausprobierens gleich ist, werden sich aufgrund der veränderten Situationen die Zeit- und Raumwahrnehmungen erheblich voneinander unterscheiden.⁴²⁹

Bei Walther sind die Kunstwerke nicht das Ergebnis eines Entstehungsprozesses, sondern die Entstehung während einer bestimmten Dauer und der Prozess ist gleichbedeutend mit der Existenz des Kunstwerkes. Durch die Wiederholungen mit unterschiedlichen „aktiven Rezipienten und Rezipienten“ können die Entstehungsprozesse und somit auch das Kunstwerk in seiner Gestaltung variieren. Dadurch, dass erst durch die Handlung der Rezipierenden das Werk entsteht, hat Walther einen neuen Werkbegriff geschaffen, und „der andere Werkbegriff erlaubt von neuen Materialien zu sprechen“⁴³⁰. In seiner auch grafisch dargestellten Vorstellung von Werk- und Materialbegriff, hat Walther unter Material folgende Begriffe zusammengestellt: „Chemie, Entwurf, Temperatur, Körper, Energie, Volumen, Tätigkeit,

⁴²⁶ Kaprow 1986, S. 23.

⁴²⁷ Kaprow, zit. n. Hoffmann u. Jonas 2005, S. 132.

⁴²⁸ Schellmann 1992, S. 9 u. S. 19.

⁴²⁹ Rohsmann 1999, S. 161.

⁴³⁰ Walther, zit. n. Adriani (Hg.) 1972, o. S.

Planung, Denken, Ort, Sprache“⁴³¹. Und in diesem Zusammenhang wird der Rezipient „Produzent von Zeitmomenten, von Tätigkeit in der Zeit, von bestimmten Distanzen, bestimmten Handlungen [...]“⁴³². Für Walther ist das, was der Mensch mitbringt und einbringt „Material“⁴³³.

Der Ort war in den sechziger Jahren für seine Kunst von besonderer Bedeutung, denn Walther verließ mit seinen Werkdemonstrationen das Museum. Eine Expansion in den Raum war auch „der optimistische Glaube an die Unbegrenztheit der Möglichkeiten, die jedem einzelnen offenstehen“⁴³⁴. In den späteren Arbeiten nahm Walther diese räumliche Ausdehnung zurück, denn „man kann nicht unendlich expandieren, das ist tödlich“⁴³⁵.

Bei den Christos wird das Kunstwerk ebenso als „Prozess“ bezeichnet, wobei hier die verschiedenen Phasen des Kunstwerkes, von den Christos selbst als „Phasen der Software und Hardware“ bezeichnet,⁴³⁶ eine Rolle spielen.

Christo äußerte 1969 zu *Wrapped Coast*: „[...]“; auf dem Weg vom einen zum anderen Ende ließen sich die Leute viel Zeit. Für mich war eben dieses Zeitelement das Bedeutsamste und Einflussreichste“⁴³⁷. Wovon Christo hier spricht, ist nicht die von ihm als Gestaltungselement verwendete Zeit, sondern die Zeit, die der Rezipient als Gestaltungsmittel zu dem Werk beiträgt, die gleichzeitig seine Erlebniszeit ist.

Bei allen Projekten, die von den Christos nur als temporäre Verhüllungen geplant gewesen sind, wurde vor allem aus einer Verbindung von Zeit und Ort ein zeitlich begrenztes Erleben des Kunstwerkes vorgegeben. Das Kunstwerk selbst besteht, wie die Christos seit den 1970er Jahren betonen, aus einem langen Prozess, der sich aus Idee, Planungsphase und Umsetzung zusammensetzt.⁴³⁸ Diesem Prozess schließt sich die temporäre Verhüllung als Höhepunkt des Prozesses an. Hier wird ein allmählicher Schaffensprozess aus „Werden – Sein – Vergehen“ deutlich. Diese Phasen sind dabei von sehr unterschiedlicher Dauer: Die Entstehungsphase ist in ihrer Dauer sehr ungewiss, nimmt aber häufig die meiste Zeit in Anspruch; die Seins-Phase hat eine begrenzte Dauer und ist meist auf wenige Wochen festgelegt. Die dritte Phase, die des Vergehens, wird so kurz wie möglich gehalten.

⁴³¹ Walther, zit. n. Adriani (Hg.) 1972, o. S.

⁴³² Walther, zit. n. Meyer 1972, S. 271.

⁴³³ Walther 1970, zit. n. Meyer 1972, S. 275.

⁴³⁴ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 155.

⁴³⁵ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 156.

⁴³⁶ Christo, zit. n. Yanagi 1995, S. 21.

⁴³⁷ Christo, zit. n. Chernow 2000, S. 258.

⁴³⁸ Christo, zit. n. Yanagi 1995, S. 21 f.

Zum Temporären in ihren Kunstwerken erklären die Christos 1998: „Das Temporäre eines Kunstwerkes erschafft ein Gefühl der Zerbrechlichkeit, der Verletzlichkeit und die Dringlichkeit, es zu betrachten sowie auch die Gegenwart des Fehlens, da wir wissen, daß es morgen vergangen sein wird“⁴³⁹. Die zeitliche Begrenzung ihrer Werke soll auch als eine „Wahl aus ästhetischen Gründen“⁴⁴⁰ verstanden werden. Eine zeitliche Begrenzung sieht Christo als Herausforderung der Unvergänglichkeit, durch die Hülle erhalten sie eine sog. „nomadische Qualität“⁴⁴¹.

Für die Aspekte der Zeit, des Ortes und des Vorganges lässt sich zusammenfassend sagen, dass den hier genannten Werken sehr unterschiedliche Zeitkonzepte zugrunde liegen. Durch eine begrenzte Dauer der Verhüllung und/oder aber auch durch das Prozesshafte im Kunstwerk können der Aspekt der Vergänglichkeit und der des Wandels zum Ausdruck kommen. Der Vorgang einer Verhüllung deutet auch auf eine Veränderung hin, die das Verborgene durch die Verhüllung erfahren kann.

Ein Aspekt, der der Präsentation der Verhüllungen (Kapitel 3. 1. 3. 2. 1), sei hier noch kurz in Erinnerung gerufen: Christo hat in den 1960er Jahren einige seiner *Packages* in einen Rahmen gesetzt oder auf einen Sockel gestellt. Dazu gibt es Folgendes anzumerken: Ein Sockel oder auch ein Rahmen kennzeichnen grundsätzlich ein Kunstwerk. Ein Gegenstand wird damit in höhere Sphären erhoben oder in einen ihm entsprechenden Rahmen gestellt. Der Status der *Packages* – in ihrem Äußeren unterscheiden sie sich nicht von einem zum Transport geschnürten Bündel – als Kunstwerk wird durch einen Sockel oder Rahmen sichergestellt. Rahmen und Sockel dienen hier als Zeichen, die *Packages* im Kontext der Kunst zu sehen und nicht in einem alltäglichen Gebrauch. Rahmen und Sockel sind auch hier nach wie vor Kennzeichen für ein Kunstwerk.⁴⁴² Besonders deutlich wird durch diese Verbindung von *Package* und Rahmen bzw. Sockel die Gegensätzlichkeit von Alltäglichem und schmuckvoller Rahmung.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle gesagt werden, dass dem Verborgenen, der Hülle und den weiteren Merkmalen der Verhüllungen sowohl allgemeingültige und tradierte, als auch neuartige Bedeutungen nachgewiesen werden konnten. Eine Analyse der Kunstwerke wird

⁴³⁹ Christo und Jeanne-Claude, zit. n. Sammlung Museum Würth (Hg.) 2004, S. 95.

⁴⁴⁰ Christo und Jeanne-Claude, zit. n. Sammlung Museum Würth (Hg.) 2004, S. 95.

⁴⁴¹ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 16.

⁴⁴² Morris 1979, S. 97 ff. u. Pöhlmann 2007, S. 243 ff. u. S. 267 ff.

zeigen, ob und inwieweit die Kunstschaffenden diesen Bestandteilen weitere Funktionen zugewiesen haben.

Durch die eingehende Betrachtung der Diskussionsargumente, die im Zusammenhang mit dem Projekt *Verhüllter Reichstag* geäußert wurden, ist deutlich geworden, mit welchen Verhüllungen unserer Kultur die Reichstagsverhüllung assoziiert wird.

Diese verschiedenen Formen der Verhüllungen werden im Kapitel 4 dargestellt.

3. 2. 4 Der Titel

In Kapitel 3. 1. 5 habe ich dargelegt, wie die Verhüllungen von den Künstlern benannt wurden. Dabei konnten zwei Kategorien festgelegt werden: In der ersten Kategorie beschreibt der Titel in gewisser Weise das Kunstwerk, wie z. B. in *Verhüllter Reichstag* oder *Verhüllter Stuhl*. In der zweiten Kategorie wird das Verhüllte im Titel nicht direkt benannt, sondern es werden zusätzliche Hinweise geliefert.

Die Titel beider Kategorien sollen hier auf weitere Hinweise hin untersucht werden.

Fast alle Kunstwerke, die wir heute in (populär-)wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Museen, Galerien, privaten Sammlungen u. ä. sehen, tragen einen Titel. Nicht immer stammt dieser Titel von der Künstlerin oder vom Künstler selbst, sondern er wurde bzw. wird von z. B. Kuratorinnen und Kuratoren u. a. aus Gründen der Differenzierung und Benennbarkeit gegeben.

Dabei wird in der Regel ein Merkmal oder ein Hinweis auf den Inhalt des Kunstwerkes als Bezeichnung gewählt. Allerdings birgt dieses Vorgehen die Gefahr einer vorschnellen Interpretation und infolge dessen eines unpassenden Titels, was in der Regel erst dann zutage tritt, wenn das Kunstwerk in einen anderen als bisher angenommenen Kontext gestellt wird.

Die Verwendung von Titeln als zusätzliche Quelle zur Erschließung des Bedeutungsinhaltes eines Kunstwerkes, ist also mit Bedacht vorzunehmen. Nur wenn sichergestellt ist, dass die Kunstschaffenden den Titel dem Werk selbst gegeben hat bzw. der Titel als Teil des Werkes zu verstehen ist, kann dieser zu einem tieferen Verständnis des Kunstwerkes herangezogen werden. Im anderen Fall kann darüber spekuliert werden, inwieweit der Titel zutreffend oder für eine Interpretation eher hinderlich ist.

Grundsätzlich bleibt aber festzuhalten, dass der Titel einen wichtigen Aspekt bei der Betrachtung und Interpretation von Kunstwerken darstellt.⁴⁴³

⁴⁴³ Korte-Beuckers 1999, S. 189 f.

Für die von mir ausgewählten Kunstwerke ergibt sich folgende Überlegung: Der Titel ist von den Künstlern häufig so gewählt, dass er sachlich und ohne Umschweife das Verhüllte, das für uns erkennbar ist, benennt. Die Übersetzungen dieser Titel weichen jedoch teilweise erheblich von den in der Originalsprache gewählten Bezeichnungen ab und können so unterschiedliche, kulturell abhängige Assoziationen hervorrufen.

Diese sprachlichen und sich eventuell auf die Interpretation auswirkenden Abweichungen werden in Kapitel 3. 2. 4. 1 betrachtet.

Einige der Titel verweisen direkt oder indirekt auf einen Vorgang oder ein Thema; diese werden aufgrund der komplexen Zusammenhänge in den Kapiteln 3. 2. 4. 2. 1 bis 3. 2. 4. 2. 3 geklärt.

Ausgewählt habe ich für eine eingehende Betrachtung folgende Begriffe: das Rätsel (Man Ray: Das Rätsel des Isidore Ducasse), das Hommage⁴⁴⁴ (Maurice Henry: Hommage à Paganini) und die Passage (Joseph Kosuth: Passagen-Werk, Documenta – Flânerie).

3. 2. 4. 1 Assoziation und Deutung

Wie in den Kapiteln 2. 1 und 3. 1. 5 bereits erwähnt, werden für einige Kunstwerke aus unterschiedlichen Gründen voneinander abweichende Titel genannt. Inwieweit dadurch Anlass für neue oder andersartige Assoziations- und Deutungsmöglichkeiten gegeben wird, soll hier kurz dargestellt werden.

Für die Arbeiten der Christos lassen sich zahlreiche verschiedene Bezeichnungen der Werke finden, in der Regel aber gibt Christo für seine Zeichnungen und Collagen, die Teil der Projekte sind, die Titel mit *wrapped* ~ oder *packed* ~ an, die mit *verpackte/r* ~ oder *verhüllte/r* ~ übersetzt werden.⁴⁴⁵ In seinen frühen Arbeiten aus den 1960er Jahren findet man in seinen handschriftlich formulierten Werkbeschreibungen die Bezeichnungen *l'emballage*, die im Englischen mit *wrapping* und im Deutschen mit *Verpackung* angegeben werden.⁴⁴⁶

Für das Reichstagsprojekt fiel bereits 1978 eine bewusste Entscheidung, das Projekt nicht mit *verpackter Reichstag*, sondern mit *verhüllter Reichstag* zu bezeichnen: „Man spricht allgemein über die Bezeichnungen ‚verpacken‘ und ‚verhüllen‘. Man einigt sich auf das Wort ‚Verhüllung‘, weil es nicht so aggressiv klingt“⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ Ich schließe mich der von Gohr (1975) in Erinnerung gerufenen richtigen Verwendung des Wortes *Hommage* als Neutrum, also in der Form von *das Hommage* an. Gohr 1975, S. 6.

⁴⁴⁵ Baal-Teshuva 1995 a, Katalogteil, S. 30 ff. u. Baal-Teshuva 1995 b, S. 41.

⁴⁴⁶ Neuburger 2005, S. 62 ff.

⁴⁴⁷ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 59.

Wenn man sich für den Titel *verpackter Reichstag* entschieden hätte, hätte sich die sog. „tiefe Dimension“, die Buddensieg (1994) in den Werken der Christos sieht,⁴⁴⁸ wahrscheinlich nicht einstellen können, vorausgesetzt man hätte sich auf die etymologische Bedeutung beider Begriffe bezogen. Auch zeigt die Entscheidung Rita Süßmuths, in einer Rede im Januar 1993 anlässlich der Eröffnung einer Christo-Ausstellung das Wort *Verhüllung* dem der *Verpackung* vorzuziehen,⁴⁴⁹ dass in den Bezeichnungen unterschiedliche Interpretationspotentiale enthalten und auch gesehen worden sind. Bei der Reichstagsverhüllung gehe es nicht um Abwertung, „sondern um Hervorhebung, um tief empfundene Pietät“⁴⁵⁰. Mit dem Begriff des *Verpackens* wäre der Reichstag in die Nähe des Begriffs *Ware* gerückt, und eine Abwertung wäre damit einhergegangen. Inwieweit diese Begriffe bei anderen Arbeiten der Christos für die Interpretation eine Rolle spielen, muss im Einzelnen betrachtet werden und kann an dieser Stelle wegen der Vielzahl ihrer Werke nicht geleistet werden. Dieses Beispiel zeigt aber anschaulich, wie durch die Wortwahl Interpretationen beeinflusst und in eine bestimmte Richtung gelenkt werden können oder wollen.

Neben den Titeln der Werke der Christos weisen auch die von Tàpies Abweichungen durch Übersetzungen auf. Das Werk *Cadira coberta*⁴⁵¹ wird im Deutschen mit *Verhüllter Stuhl*, im Englischen mit *Covered Chair* und im Französischen mit *Chaise recouverte* wiedergegeben.⁴⁵² Außer im Deutschen verweist die Wortwahl auf einen *bedeckten* oder *zugedeckten* Stuhl. Im Deutschen dagegen werden durch die Verwendung des Wortes *verhüllen* ganz andere Vorstellungen evoziert. Aus einem sachlich klingenden „zugedeckt“ wird ein geheimnisvolles „verhüllt“. Weder das Wort noch das Objekt legen „verpacken“ nahe.

Für den Titel *L'énigme d'Isidore Ducasse* von Man Ray habe ich, gleich ob in englischer (*enigma* oder *riddle*) oder deutscher Übersetzung (*Rätsel*) nur eine geringfügige Abweichung bei Schneede (2006) gefunden, der *l'énigme* mit *Geheimnis* übersetzt.⁴⁵³ Wie in Kapitel 3. 2. 4. 2. 1 noch dargelegt wird, gibt es tatsächlich einen inhaltlichen Bezug, der eine Gleichsetzung der Begriffe rechtfertigt.

⁴⁴⁸ Buddensieg 1995 b, S. 326 u. Buddensieg 1995 a, S. 24.

⁴⁴⁹ „Es geht nicht darum, etwas [...] mit Verpackung zu umgeben, wie ohnehin der Begriff Verpackung nicht zutreffend ist, sondern vielmehr im Deutschen von Verhüllung gesprochen werden soll“ (Süßmuth 1993, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 142).

⁴⁵⁰ Rita Süßmuth 1993, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 142.

⁴⁵¹ Im Spanischen und Katalanischen bedeutet *cadira Stuhl*, und im Katalanischen wird *cobert* (adj.) mit *bedeckt* und *coberta* mit *Bedeckung* oder *Hülle* übersetzt. Langenscheidts Handwörterbuch Katalanisch-Deutsch 1992, S. 186 u. S. 240 f.

⁴⁵² Agustí 1992 b, S. 180 f. u. 1999, S. 180 f.

⁴⁵³ Schneede 2006, S. 176.

Als *Rätsel* wird grundsätzlich eine Denkaufgabe bezeichnet,⁴⁵⁴ die intellektuell gelöst werden kann bezeichnet. *Geheimnis* dagegen leitet sich von geheim ab, welches ursprünglich „zum Haus gehörig, vertraut“⁴⁵⁵ und heute „verborgen, streng vertraulich, nicht für Außenstehende bestimmt“ bedeutet. Ein Geheimnis ist also ein „nur für einen kleinen Personenkreis bestimmtes Wissen“.⁴⁵⁶

3. 2. 4. 2 Begriffe im Titel

Einige Titel der für diese Untersuchung ausgewählten Kunstwerke verwenden Begriffe, die auf einen komplexeren Inhalt verweisen. Deren Bedeutung soll an dieser Stelle geklärt werden, damit dargestellt werden kann, inwieweit diese Bedeutungen im Zusammenhang mit den Kunstwerken stehen.

3. 2. 4. 2. 1 Das Rätsel

Um dem Kunstwerk *Das Rätsel des Isidore Ducasse* von Man Ray näherzukommen, wird an dieser Stelle erläutert, was unter dem Begriff *Rätsel* verstanden wird.

Ein Rätsel bezeichnet, so der Duden (1985), eine „als Frage gestellte, durch Nachdenken zu lösende Aufgabe“⁴⁵⁷. *Rätsel* wird von *raten* abgeleitet und gilt als intellektuelles Spiel, welches neben dem Sinn einer Unterhaltung auch den der Anregung der Phantasie hat.⁴⁵⁸ Das Deutsche Wörterbuch (1984) weist zudem auf eine allgemeine Bedeutung hin, in der „rätsel alles [ist], was dem Geiste dunkel erscheint und ihn zum nachdenken und zum streben darüber klar zu werden, auffordert“⁴⁵⁹.

Für *Das Rätsel des Isidore Ducasse* von Man Ray bedeutet das, dass eine Verhüllung im doppelten Sinne vorliegt: Im Titel wird mit der Bezeichnung *Rätsel* sprachlich auf etwas Verborgenes hingewiesen, gleichzeitig zeigt das Kunstwerk etwas Verborgenes, Rätselhaftes.

Ein kurzer Exkurs zur Bezeichnung *Rätsel* kann eventuell weitere für die Betrachtung von Man Rays Arbeit hilfreiche Informationen liefern.

Von Seiten der Wissenschaft haben sich vorrangig die Volkskunde, die Ethnologie und die Literaturwissenschaften für das Rätsel interessiert.⁴⁶⁰ Es liegen deshalb zahlreiche Untersuchungen über Form, Inhalt, Struktur und kulturellen Kontext des Rätsels vor.⁴⁶¹

⁴⁵⁴ Der Duden 1989, S. 1216.

⁴⁵⁵ Der Duden 2006, Bd. 7, S. 260.

⁴⁵⁶ Etymologisches Wörterbuch 1993, Bd. 1, S. 411.

⁴⁵⁷ Der Duden, Bd. 10, S. 511.

⁴⁵⁸ Bentzien 1987, S. 246, J. Dünninger 1963, S. 51 u. Jolles 1965, S. 135.

⁴⁵⁹ DWB 1984, Bd. 14, S. 196.

⁴⁶⁰ Jolles 1965, S. 126 ff.

Grzybek (1987) kann bereits für die Antike eine Auseinandersetzung mit dem Rätsel und Definitionsversuche vorlegen, er verweist dabei auf Aristoteles: „Denn das Wesen des Rätsels besteht darin, unvereinbare Wörter miteinander zu verknüpfen und hiermit gleichwohl etwas wirklich Vorhandenes zu bezeichnen“⁴⁶². Einige wesentliche Merkmale des Rätsels fasse ich knapp zusammen: Dem Rätsel kommt grundsätzlich eine soziale Funktion zu,⁴⁶³ hat eine spezifische dialogische Kommunikationsform, die aus der Verschlüsselung (Verhüllung) eines Wortes, eines Begriffs oder einer Tatsache, der Entschlüsselung (Enthüllung) und der Aufforderung zum Raten besteht.⁴⁶⁴ Das Rätsel steht mit seiner auffordernden Frage und der Möglichkeit des mehrmaligen Antwortens bzw. Ratens und Annäherns dem Spiel nahe, in dem bekanntermaßen das Ziel häufig nicht im ersten Anlauf erreicht werden kann.⁴⁶⁵

Das Rätsel wird häufig mit sprachlichen Mitteln, wie der Metapher und der Verfremdung hergestellt, aber diese beiden Merkmale sind keine spezifischen Kriterien für das Rätsel.⁴⁶⁶

Die zahlreichen Aspekte, unter denen das Rätsel bisher wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, können hier nicht alle genannt werden; erwähnenswert sind eine Untersuchung, die eine Nähe russischer Rätsel zur Traumsymbolik⁴⁶⁷ Freuds⁴⁶⁸ und eine andere, die für das Rätsel eine den Mythen ähnliche Funktion nachweist:⁴⁶⁹ „Das Rätsel diene im Altertum dem Kult; es war die Offenlegung eines religiösen Geheimnisses oder eine Form der Übermittlung religiöser Vorstellungen – der Mythen“⁴⁷⁰ Eine Nähe zum Orakel, welches sich in Rätseln ausdrückt,⁴⁷¹ oder zu anderem esoterischen Wissen,⁴⁷² welches nur Eingeweihten verständlich und somit Außenstehenden rätselhaft erscheint, ist für das Rätsel ebenso erkennbar.

⁴⁶¹ Hain 1966, S. 47. In seinem Aufsatz „Riddling and the Structure of Context“ gibt David Evans (1976) einen umfangreichen Einblick über die ethnologische Rätselforschung. Zahlreiche Artikel über verschiedene Ethnien und ihre Rätselkultur s. a. in *The Journal of the American Folklore*.

⁴⁶² Aristoteles, Kapitel 22, Poetik, zit. n. Grzybek 1987, S. 1.

⁴⁶³ Grzybek 1987, S. 10 ff.

⁴⁶⁴ „[...] in der Form Rätsel werden wir gefragt, und zwar so gefragt, daß wir antworten müssen. [...], deshalb bedeutet [...], Rätsel eine Beklemmung“ (Jolles 1965, S. 130). Siehe auch Schönfeldt 1978, S. 60 u. S. 66 ff. u. Tomasek 1994, S. 6 ff., S. 20 ff. u. S. 117 f. u. Grzybek 1987, S. 21 f.

Eine Beschreibung und Untersuchung der verschiedenen Rätselemente s. auch bei Schönfeldt 1978, S. 60 ff.

⁴⁶⁵ Schönfeldt 1978, S. 72 u. Tomasek 1994, S. 9 ff.

⁴⁶⁶ Inwieweit diese beiden Merkmale ein Rätsel kennzeichnen können, ist bei Grzybek 1987, S. 1 ff. u.

Schönfeldt 1978, S. 64 f. erörtert.

⁴⁶⁷ „rätsel und die vorläufer und vertreter des wortes im ahd. und mhd. haben einen engeren und einen weiteren sinn: [...] und selbst somniare bedeuten [...] [kann], letzteres wegen der vorraussagenden kraft der traumgesichte. ein solcher doppelter sinn hat sich auch im nhd. ergeben“ (Grimm 1984, S. 195).

Siehe auch Schenck 1973, S. 15.

⁴⁶⁸ Grzybek 1987, S. 12 f.

⁴⁶⁹ „Mythe ist eine Antwort, in der eine Frage enthalten war; Rätsel ist eine Frage, die eine Antwort heischt“ (Jolles 1965, S. 129). Siehe auch J. Dünninger 1963, S. 51 u. Jolles 1965, S. 138.

⁴⁷⁰ Sokolov 1938, zit. n. Grzybek 1987, S. 14.

⁴⁷¹ Jolles 1965, S. 139 u. Schenck 1973, S. 15. „Während nämlich durch Botschaften Mitteilungen gemacht werden, soll ein Rätsel prüfen, ob eine verschlüsselte Äußerung verstanden wird“ (Tomasek 1994, S. 90), und Tomasek (1994) spricht in diesem Zusammenhang von „(Boten-)Rätsel“. Tomasek 1994, S. 89 ff.

⁴⁷² Bentzien 1987, S. 248 u. Jolles 1965, S. 149.

Eine intellektuelle Transferleistung innerhalb einer mehrdeutigen Laut-, Zeichen- oder Bildsprache, die verschiedene Bedeutungsebenen beinhaltet, ist bei allen Formen des Rätsels notwendig.⁴⁷³ Die Vieldeutigkeit der Sprache und auch die der Bilder als Schwierigkeit oder Hemmnis beim Lösen des Rätsels, sieht Jolles (1965) bereits in den griechischen Bezeichnungen für Rätsel, welche zum einen mit „Verrätselung“ und zum anderen mit „Netz“, in dem sich der Ratende verfängt, übersetzt werden.⁴⁷⁴

Häufig sind Rätselfragen derart formuliert, dass sie als unlösbar, als Scherzfragen oder als reine Wissensfragen gelten.⁴⁷⁵ J. Dünninger (1963) weist darauf hin, dass mit dem Rätsel eigentlich kein Wissen abgefragt werden soll, denn „das echte Rätsel [...] erprobt nicht das Gedächtnis, sondern im Spiel mit Wort und Bild den beweglichen Geist“⁴⁷⁶. Dennoch war das Rätsel im religiös-mythologischen Kontext eine beliebte Form, Wissen spielerisch zu vermitteln oder abzufragen,⁴⁷⁷ und sich so vor allem durch das Bilderrätsel sog. Eselsbrücken bauen zu können.⁴⁷⁸

So dienten Rätselfragen auch außerhalb eines sakralen Kontextes als Aufnahme- oder Prüfungsritual eine besondere Rolle, wie z. B. bei der Brautwerbung, bei Handwerkerinnungen oder im Brauchtum der Jäger.⁴⁷⁹ Unlösbare Rätsel,⁴⁸⁰ deren Antwort nur der Rätselfragende weiß, sind entweder als magische und kultische Elemente Teil einer Initiation, oder vor allem

⁴⁷³ Jolles (1965) spricht von einer von Porzig (1925) als „Sondersprache“ bezeichneten Sprache des Rätsels, im Sinne von Geheimsprache. Jolles 1965, S. 142 f. Die Beispiele, die Jolles (1965) von Porzig (1925) anführt, würden wir heute in den meisten Fällen als Metaphern bezeichnen. Der übertragende Sinn einer Metapher stellt natürlich häufig die Bedeutungsebene dar, in der die Lösung eines Rätsels zu finden ist.

⁴⁷⁴ Jolles 1965, S. 144 f. Jolles (1965) interpretiert das Netz in Bezug auf das Rätsel, als „ein Netz, das uns fängt, in dessen Verknötungen wir uns verwirren“ und „die Heimtücke der Verrätselung“ ausdrückt (Jolles 1965, S. 144 f.).

⁴⁷⁵ „Die *Wissensfrage* steht funktional in der Nachfolge der [...] formelhaften katechetischen Rätsel, mehr noch der Aufgabenrätsel [...]. Signifikant ist der Gegensatz zum Rätsel: Man muß wissen, kann nicht raten“ (Bentzien 1987, S. 258 f.). Siehe auch Bentzien 1987, S. 25, Hain 1966, S. 50, Jolles 1965, S. 129 f. u. S. 140 f. u. Tomasek 1994, S. 81 ff.

⁴⁷⁶ J. Dünninger 1963, S. 52.

⁴⁷⁷ Tomasek 1994, S. 147 ff.

⁴⁷⁸ „Dem Humanismus des beginnenden 15. Jahrhunderts war der Wert des Studiums des Memorierens und der didaktischen geprägten Interpretation antiker und mittelalterlicher Autoren bewußt. Unanschauliche Begriffe wurden mit sinnlich-körperhaften Bildern in Verbindung gebracht“ (Schenk 1973, S. 45).

⁴⁷⁹ „Viele europäische Rätselthemen und -formen sind in den alten Kulturen vorgegeben. Dort zeigen sich schon die unterschiedlichen Lebensformen des Rätsels (Rätselspiele beim Gastmahl, öffentliche Wettkämpfe, Brautwerbung, Kinderspiel, rituelle Fragen in katechistischer Form)“ (Hain 1966, S. 1). Siehe auch J. Dünninger 1963, S. 58 f. u. Hain 1966, S. 49. Jolles (1965) weist darauf hin, dass „die Lösung also eine Parole, ein Lösungswort [ist], das Zugang zu etwas Abgeschlossenem verleiht“ (Jolles 1965, S. 135). Jolles 1965, S. 135 f.

⁴⁸⁰ Unlösbare Rätsel werden nicht als ‚echte‘ Rätsel bezeichnet, bzw. sie bilden eine Sonderform des Rätsels. Bentzien 1987, S. 251 u. Schönfeldt 1978, S. 67 f. und allgemein zur Lösbarkeit von Rätseln siehe auch Tomasek 1994, S. 12 ff.

als sog. Halslöserätsel bekannt, vom Richter und vom Verurteilten gestellt bzw. beantwortet werden müssen.⁴⁸¹

In der Kategorie der als volkstümlich bezeichneten Rätsel⁴⁸² sind solche weit verbreitet, bei denen sich eine nahe liegende Antwort mit obszönem oder sexuellem Inhalt als Lösung anbietet und die wahre Lösung aber eine harmlose ist.⁴⁸³

Weitere Formen des Rätsels sind das Scherzfragen, Kreuzworträtsel, Puzzle oder Bilderrätsel. Das Bilderrätsel, auch Rebus genannt,⁴⁸⁴ ist ein Rätsel welches sich sehr viel häufiger aus den Lauten der Bildbegriffe als aus den Bezeichnungen des Dargestellten zusammensetzt.

In Form von sog. Bildschriftsystemen, in denen zum einen das Bild in seiner ursprünglichen Bedeutung, aber auch als Laut eingesetzt werden kann, existierten solche Verbindungen von Bild, Laut und Sprache in zahlreichen alten Kulturen und heute ist sie uns noch aus der chinesischen Schrift und Sprache bekannt.⁴⁸⁵ Bilderrätsel erfreuen sich nachweisbar schon seit der Antike großer Beliebtheit,⁴⁸⁶ und mit der Erfindung des Buchdrucks sind Bilderrätselbücher seit dem 16. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet.⁴⁸⁷ Bilder und Zeichen wurden ebenso in Geheimschriften, die hier aber nicht als Rätsel aufzufassen sind,⁴⁸⁸ verwendet, so hat z. B. Leonardo da Vinci (1452-1519) nicht nur in Spiegelschrift, sondern auch unter Verwendung von Bildern, Abkürzungen, Anagrammen und Schriftzeichen verschiedener Sprachen seine Gedanken niedergeschrieben.⁴⁸⁹ Geheimschriften allgemein sind seit Menschengedenken vor allem in Kreisen der Herrschenden von Staat und Kirche verwendet worden und sie bezogen alle möglichen Schrift- und Darstellungsformen, wie Wappen, Emblem, Symbol, Allegorie,⁴⁹⁰ Metapher und auch die Notenschrift seit dem 14. Jahrhundert, mit ein.⁴⁹¹

„Rätsel muss man unbedingt in Verbindung mit dem gesamten Werk, Brauch oder Spezialfall erforschen, mit dem sie verbunden sind; nur bei einer solchen Erforschung des Rätsels erhält

⁴⁸¹ „Ausschlaggebend ist dabei aber, daß die beschreibenden Elemente auf Erscheinungen hinweisen, die ausschließlich dem Rästelsteller bekannt sein können. [...] Insofern ist auch hier nicht von Rätseln zu sprechen“ (Schönfeldt 1978, S. 68). Siehe auch J. Dünninger 1963, S. 58 f. u. Jolles 1965, S. 132 f.

⁴⁸² Tomasek (1994) weist darauf hin, dass eine Kategorisierung in ‚Volksrätsel‘ und ‚literarisches Rätsel‘ einer differenzierteren Betrachtung bedarf, als es bisher in der Literatur geschehen ist und die bisher zugeordneten Merkmale nicht haltbar sind. Tomasek 1994, S. 65 ff.

⁴⁸³ Bentzien 1987, S. 245. Siehe auch Hain 1966, S. 51 f., Jolles 1965, S. 146 u. Schönfeldt 1978, S. 73.

⁴⁸⁴ Die Bezeichnung *Rebus* ist in zahlreichen europäischen Ländern, wie z. B. Frankreich, Italien, den Niederlanden und England bekannt. Weiter Bezeichnungen siehe auch Schenck 1973, S. 54 und zur Etymologie von *Rebus* Schenck 1973, S. 55 f.

⁴⁸⁵ Schenck 1973, S. 11.

⁴⁸⁶ Hain 1966, S. 34 u. Schenck 1973, S. 14 ff.

⁴⁸⁷ Hain 1966, S. 52 u. Schenck 1973, S. 23-53.

⁴⁸⁸ „Es ist offensichtlich, daß mit dem Begriff des Verschlüsseln im Falle des Rätsels nicht die ‚nachrichtendienstliche‘ Bedeutung als ‚chiffrieren‘, ‚in Geheimschrift übertragen‘ gemeint sein kann“ (Tomasek 1994, S. 27).

⁴⁸⁹ Grzybek 1987, S. 17 f. u. Schenck 1973, S. 34.

⁴⁹⁰ Tomasek 1994, S. 78 ff.

⁴⁹¹ Schenck 1973, S. 63 ff.

man den Ort, an dem sie entstanden, den Hintergrund, auf dem sie sich abzeichneten“⁴⁹². Auch J. Dünninger (1963) betont, dass vor allem ein Wissen um den kulturelle Kontext bzw. eine Beschäftigung damit zur Lösung eines Rätsels führen kann.⁴⁹³

3. 2. 4. 2. 2 Das Hommage

Als der Künstler Maurice Henry 1936/1968 seine Arbeit mit dem Titel *Hommage à Paganini* schuf, galt das Hommage als eine bekannte Form der Künstlerhuldigung.

Diese Arbeit steht aufgrund der uns bekannten biografischen Daten des Künstlers in der Tradition der surrealistischen Bewegung. Um darlegen zu können, inwieweit diese Geisteshaltung Einfluss auf die Darstellungsform des Hommage genommen hat, wird das Hommage hier in einem Exkurs vorgestellt, zumal im Zusammenhang mit *L'énigme d'Isidore Ducasse* von Man Ray in der Literatur auch von einem Hommage gesprochen wird.⁴⁹⁴

Das Hommage war ursprünglich im 12. Jahrhundert als „Angelobung des Vasallen dem Lehnsherrn gegenüber“⁴⁹⁵ zu verstehen, d. h. damit wurde „die Ablegung eines Treueides, den ein Untergebener seinem Herrn schwört“⁴⁹⁶, bezeichnet. Im heutigen Sprachgebrauch bedeutet der Begriff so viel wie Ehrerbietung. Er ist, so Gohr (1975), im Zusammenhang mit dem sog. Künstler- bzw. Geniekult zu sehen.⁴⁹⁷ Der Geniebegriff seinerseits leitet sich aus den in der Antike verwendeten Begriffen Ingenium und Genius einerseits und Inspiration andererseits ab.

Schon im Altertum beschäftigten Philosophen und Gelehrte sich mit dem Phänomen und der Ursache der besonderen Begabung. Seit dem 16. Jahrhundert verändert sich die Vorstellung von einer göttlichen Inspiration als Genius immer mehr zu einer überaus kreativ begabten Person selbst. Unter dem Begriff *Genius* wurde im römischen Altertum ein Schutzgeist des Menschen verstanden, welcher sich auf die griechische Bezeichnung *Daimon* im Sinne von einer im Menschen wirkenden Kraft bezog.⁴⁹⁸ Beide Begriffe waren jedoch nicht an den Kunstschaffenden gebunden.⁴⁹⁹

⁴⁹² Morkov 1909, zit. n. Grzybek 1987, S. 11.

⁴⁹³ J. Dünninger 1963, S. 58.

⁴⁹⁴ Hermann u. Martin 1982, S. 130.

⁴⁹⁵ Gamillscheg 1969, S. 526.

⁴⁹⁶ H. Müller 1953, S. 1.

⁴⁹⁷ „Bei El Greco hat die Huldigung schon etwas von dem Bekenntnishaften, das erst im 19. Jahrhundert sich wieder in den Vordergrund drängen wird. Die von El Greco ausgewählten Künstler sind nur um ihrer selbst und ihrer künstlerischen Haltung willen, nicht aus allegorischen oder geschichtstheoretischen Erwägungen heraus gewählt. Künstler, [...], werden posthum zu einer Genieversammlung vereinigt“ (Gohr 1975, S. 21).

⁴⁹⁸ Brög 1973, S. 14 ff. u. Krieger 2007, S. 19 ff. Sehr ausführlich zur Bezeichnung *Genie* siehe auch bei H. Sommer 1998.

⁴⁹⁹ Brög 1973, S. 18 ff. u. S. 27 f.

Bis ins 16. Jahrhundert hinein wurde das Genie vor allem mit der Dichtkunst in Zusammenhang gebracht und bildende Kunst dem Handwerk zugeordnet, wobei in den Autobiografien von z. B. Benvenuto Cellini⁵⁰⁰ und G. Cardanus⁵⁰¹ zahlreiche Hinweise zu finden sind, dass sie sich selbst als Genie sahen oder zumindest nach Ruhm und Anerkennung strebten. Bereits in der Renaissance bildete sich die Grundlage für den später einem Heiligenkult gleichenden Personenkult.⁵⁰² Was jedoch als Genie galt, diskutierten Philosophen, Dichtern und Denker wie z. B. Locke, Leibniz, Kant und Lessing.⁵⁰³ Im *Sturm und Drang* erreichte der Geniekult seinen Höhepunkt. Herder sah z. B. im Genie „ein höchstes Unbeschreibliches, Tierisches, halb Göttliches von expressiver Gewalt des Geistes“⁵⁰⁴.

Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde das Schaffen des Künstlers mit dem der Natur gleichgesetzt, bei Leibniz hat das Genie „Gottähnlichkeit“. Nicht nur diese philosophische These förderte den Geniekult, sondern auch die mit dem Rationalismus und der Aufklärung einhergehende Säkularisierung und die damit verbundene Suche, vor allem des aufkommenden Bürgertums, nach Religionsersatz.⁵⁰⁵ „In der Äußerung des Genies sieht man eine Offenbarung des Metaphysischen“⁵⁰⁶ so Brög (1973).⁵⁰⁷ Im ausgehenden 18. Jahrhundert war das Werk untrennbar mit seinem Schöpfer verbunden, und der Personenkult musste sich zwangsläufig einstellen.⁵⁰⁸

Die Vorstellung von einem sog. verkannten Genie, dessen Leistungen und Lebenswandel von der Mehrheit der Gesellschaft keine Anerkennung erfährt und das ein Leben in Armut führen muss, war einerseits ein Mythos, andererseits eine Realität: Kunstschaffende waren von Mäzenen und Auftraggeberinnen abhängig; grundsätzlich hing seine Existenz vom Wohlwollen der Gesellschaft gegenüber ihrem Schaffen und ihrer Person ab.⁵⁰⁹

Krieger (2007) nennt drei Stereotypen, die sich als Charakteristika des Künstlergenies seit 1800 herausgebildet hatten: „Innerlichkeit“, das „Außenseitertum“ und das „Leiden“.⁵¹⁰ In zahlreichen Darstellungen dieser Zeit werden Künstler mit entrücktem oder nachdenklichem Blick gezeigt, die Wendung des Künstlers nach Innen demonstrierte Inspiration, die aus ihm

⁵⁰⁰ Benvenuto Cellini 1996.

⁵⁰¹ Brög 1973, S. 27.

⁵⁰² Brög 1973, S. 26 ff. u. S. 43, Gohr 1975, S. 87 ff. u. Krieger 2007, S. 13 ff.

⁵⁰³ Schmidt 1985, Bd. 1, S. 69 ff.

⁵⁰⁴ Brög 1973, S. 40., Krieger 2007, S. 37 ff. u. Schmidt 1985, Bd. 1, S. 96 ff. u. S. 120 ff.

⁵⁰⁵ Brög 1973, S. 35 ff.

⁵⁰⁶ Brög 1973, S. 42.

⁵⁰⁷ „Galt die Dichtung zu Anfang des 18. Jahrhunderts [...] als ergötzliche und belehrende Angelegenheit, so erhält sie schon bald nach der Jahrhundertmitte das Pathos und die einmalige Verbindlichkeit einer Offenbarung – einer Offenbarung von Wahrheiten, die nur dichterisch zugänglich sind und deshalb nur vom Dichter vermittelt werden können“ (Schmidt 1985, Bd. 1, S. 1).

⁵⁰⁸ Brög 1973, S. 42 ff.

⁵⁰⁹ Krieger 2007, S. 50 f.

⁵¹⁰ Krieger 2007, S. 44 ff.

selbst kam. Neben der Innerlichkeit galt das Außenseitertum, das sich seit dem 19. Jahrhundert in einer Abkehr vom bürgerlichen Lebenswandel zeigte,⁵¹¹ als ein Merkmal des genialen Künstlers. Wertmaßstäbe des Bürgertums, wie z. B. geregelte Arbeitszeiten und Disziplin, galten für ihn nicht, Unberechenbarkeit und Wildheit wurden als Merkmale des Genies angesehen.⁵¹²

Im Geniekult des 18. u. 19. Jahrhunderts war die Vorstellung von einem unter den gesellschaftlichen Bedingungen leidenden Künstler verbreitet, und hinzu kam die Überzeugung, dass das Wesen des Künstlers dem eines Melancholikers oftmals entspricht. Seit dem 15. Jahrhundert wurde dem Melancholiker eine besondere geistige Begabung zugeschrieben.⁵¹³ Der Topos vom melancholischen Künstler wurde später vor allem von den Künstlern der Romantik gepflegt, die in der Melancholie entweder ein Hemmnis oder eine Bedingung der Kreativität sahen.⁵¹⁴

Im Gegensatz zur realistischen Einschätzung des Künstlerberufes, vor allem was den finanziellen Aspekt angeht, entstand ein Mythos, der die Person des Genies noch geheimnisvoller erscheinen ließ: der Mythos von einer Verbindung von Genie und Wahnsinn.

Dieser Gedanke lässt sich bis auf Platon zurückverfolgen, der im künstlerischen Schaffen – im Altertum ist damit das von Dichtern und Musikern gemeint – einen göttlichen Ursprung sah. Genies, Priester und Propheten teilten ihre Botschaft den Menschen in enthusiastischem oder besessenem Zustand, im Wahn, mit.⁵¹⁵

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die begriffliche Verbindung von Genie und Wahn vor allem durch Schopenhauer geprägt; bis ins 20. Jahrhundert hinein hielt sich die Faszination des Mythos von „Genie und Wahnsinn“, auch wenn Schopenhauer dem Künstlergenie aufgrund seines empfindsamen Wesens nur eine „Nähe zum Wahnsinn“ zugesprochen hatte. Für Schopenhauer bestand eine Nähe von Genie und Wahnsinn und damit auch die Möglichkeit einer Überschreitung zwischen den jeweiligen Gemütszuständen, aber er ging nicht von einer grundsätzlichen Verbindung von „Genie und Wahnsinn“ aus.⁵¹⁶

Aus heutiger Sicht stützten sich die Veröffentlichungen zu diesem Thema bis in die 1930er Jahre hinein auf unzulängliche Materialien und deshalb haben sich die darin vertretenen Thesen von einem das Genie bedingenden Wahnsinn als nicht haltbar erwiesen.⁵¹⁷

⁵¹¹ Lepenies 1969, S. 79 ff.

⁵¹² Krieger 2007, S. 44 ff.

⁵¹³ Hohl 1992, S. 17 ff. u. Krieger 2007, S. 96 ff.

⁵¹⁴ Krieger 2007, S. 104 f.

⁵¹⁵ Krieger 2007, S. 21 u. S. 95.

⁵¹⁶ Krieger 2007, S. 95 ff.

⁵¹⁷ Brög 1973, S. 48 ff. u. Krieger 2007, S. 109 f.

Im Geniekult drückt sich nicht nur eine besondere Haltung gegenüber außerordentlich begabten Menschen aus, sondern auch die Anerkennung einer solchen genialen Begabung. Mit diesem Verständnis war man dem Genie näher und konnte sein eigenes geniales Verständnis von künstlerischem Schaffen zum Ausdruck bringen. Diese Möglichkeit der Selbstdarstellung nutzten zahlreiche Künstler in Huldigungsdarstellungen für Künstler der Vergangenheit.⁵¹⁸ Vor allem im 19. Jahrhundert war das Hommage ein verbreitetes Motiv in der Kunst.

Die Huldigung als Bildtypus kann über die verschiedenen Aspekte der Beziehung, die zwischen Künstler und gehuldigtem Künstlergenie zum Ausdruck gebracht werden, Aufschluss geben.⁵¹⁹ Hervorhebung der eigenen Stellung als Künstler oder Mittel zur Öffentlichkeitswirksamkeit können Funktionen der Künstlerhuldigung sein.⁵²⁰

Das Künstlerhommage war seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch „expliziter Teil einer Salonkritik, die [...] von den Avantgarden vorgetragen wurde“⁵²¹.

Neben der bildenden Kunst kennen auch die Dichtung und die Komposition für Schriftsteller sowie für Musiker und die Musik allgemein das Hommage.⁵²² Die beiden grundlegenden Arbeiten von Gohr (1975) und Hattendorff (1998) behandeln das Hommage in der Form des Bildes als Huldigung für bildende Künstler, doch gibt es die Huldigung auch als Bildmotiv.

So wurde z. B. dem Komponisten Christoph W. Gluck (1714-1787) von zahlreichen Künstlern bereits zu Lebzeiten gehuldigt.⁵²³ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich die Vorstellung von einer Nähe der Malerei zur Dichtkunst zu einer Nähe der Malerei zur Musik, und Huldigungsbilder für die Musiker der Romantik, wie Rossini, Berlioz, Schumann, Wagner⁵²⁴ u. a. entstanden.⁵²⁵ Diese Nähe zwischen Kunst und Musik drückt sich seit dem 19. Jahrhundert durch Vertonungen von Gemälden aus.⁵²⁶

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Zahl der Hommagen zu. Vor allem die Kompositionstechnik der Fuge und das Werk *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach regte zahlreiche Kunstschaffende seit Beginn des 20. Jahrhunderts dazu an, nicht nur ihre Verehrung für den Komponisten auszudrücken, sondern auch den Versuch zu unternehmen, Musik und Klang darzustellen.⁵²⁷ Zahlreiche bildende Künstler dieser Zeit pflegten ein enges Verhältnis zur

⁵¹⁸ Krieger 2007, S. 105.

⁵¹⁹ Hattendorff 1998.

⁵²⁰ Hattendorff 1998, S. 63 ff.

⁵²¹ Hattendorff 1998, S. 11.

⁵²² Über die verschiedenen Formen der musikalischen Hommage siehe auch K. Schneider 2004.

⁵²³ Gohr 1975, S. 175 f.

⁵²⁴ S. Weber 1993, S. 75 ff.

⁵²⁵ Gohr 1975, S. 178.

⁵²⁶ Eine Übersicht von vertonten Gemälden ist bei Schneider 1985, S. 452 ff. zu finden.

⁵²⁷ Bach 1985, S. 328 ff. u. v. Maur 1985, S. 28 ff.

Über die verschiedenen Verbindungen von Musik und Kunst ist mit umfangreichen Literaturangaben bei v. Maur (1985) nachzulesen.

Musik und zu zeitgenössischen Komponisten,⁵²⁸ wie z. B. Klee, der das Violinenspiel virtuos beherrschte, oder Braque, der mit Satie befreundet war, und Schönberg, der selbst malte und mit Kandinsky engen Kontakt pflegte.⁵²⁹

Die Abbildungen von Musikinstrumenten, Notensystemen oder musizierenden Menschen sind nicht mehr wie bis ins 17. Jahrhundert hinein vorrangig als Symbol, Emblem oder Allegorie zu verstehen, die z. B. eine Vorstellung der harmonischen Weltordnung verdeutlichen,⁵³⁰ sondern werden im 20. Jahrhundert zur Darstellung von Räumlichkeit, Musik und Klang eingesetzt⁵³¹ oder wie seit Dada und dem Surrealismus als dreidimensionaler Gegenstand in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt.⁵³²

Zahlreiche Kunstschaaffende versuchten sich nicht nur in der Darstellung von Musik, sondern sie unterstreichen eine Verbindung zwischen Kunst und Musik auch durch die Wahl des Bildtitels.⁵³³ Für die künstlerische Auseinandersetzung mit Musik scheint ein wichtiger Aspekt der Zusammenhang zwischen Klang, bzw. Ton und Farbe zu sein. Schon seit Menschengedenken beschäftigen sich Philosophen mit den Zusammenhängen von Musik, Mathematik, Kunst und Poesie und mit der Vorstellung, dass Töne einem Farbton entsprechen, Farben Assoziationen oder Gemütszustände auslösen oder darstellen können und ähnlichen Harmoniegesetzen unterliegen.⁵³⁴ All diese Aspekte können neben der Huldigung Inhalt des Musiker-Hommage sein.

3. 2. 4. 2. 3 Die Passage, der Flâneur und das Passagen-Werk von Walter Benjamin

Der von Kosuth gewählte Titel *Passagen-Werk, Documenta – Flânerie* verweist in erster Linie auf das *Passagen-Werk*⁵³⁵ von Walter Benjamin und in diesem Zusammenhang auf zwei bedeutende Phänomene im Europa des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um das architektonische Bauwerk der Passage und um die Bezeichnung *Flâneur*.

Um die Faszination, die die Passage und der Flâneur auf Zeitgenossen und Schriftsteller ausübten, zu verstehen, sollen diese Begriffe hier kurz erläutert werden.

⁵²⁸ Wehmeyer 1985, S. 384 ff.

⁵²⁹ Grebe 1986, S. 203 ff. Siehe auch Hahl-Koch 1985, S. 356 f. u. v. Maur 1985, S. 58 ff. u. S. 377 f.

⁵³⁰ Siehe auch Gutknecht 2003 u. Heckmann u. a. (Hg.) 1994.

⁵³¹ v. Maur 1985, S. 374 ff.

⁵³² v. Maur 1985, S. 132 ff. u. S. 242 ff.

⁵³³ Gohr 1975, S. 181 ff. u. v. Maur 1985, S. 68 ff.

⁵³⁴ Zu den verschiedenen Aspekten und Zusammenhänge siehe auch Bach 1985, S. 331, Bogner 1985, S. 351, Bott 1997, S. 31 ff., D. Eberlein 1985, S. 342, Geelhaar 1985, S. 422 ff., Guderian 1985, S. 434 ff., Loef 1974, v. Maur 1985, S. 67, Abb. 77 u. 404, Motte-Haber 2004, S. 87 ff., Pehnt 1985, S. 397 ff. Besonders empfehlenswert Jewanski 1999.

⁵³⁵ Walter Benjamin (1982): *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 1 u. V, 2. Die Seitenzahlen sind in den zwei Bänden fortlaufend, so dass eine Angabe des jeweiligen Bandes in der Literatur nicht notwendig ist.

Die Passage in ihrer ursprünglichen Bedeutung bezeichnet einen Übergang oder Durchgang,⁵³⁶ der bereits im 18. Jahrhundert als schmale Straße in Paris mehrere hintereinander liegende Geschäfts- und Wohnblöcke zugänglich machte.⁵³⁷

Geist (1969) definiert die Passage wie folgt: „Mit dem Namen Passage bezeichnet man einen zwischen belebten Straßen hindurchgeführten, glasüberdachten Verbindungsgang, der auf beiden Seiten gesäumt ist von Reihen einzelner Läden. [...]. Sie ist das Angebot öffentlichen Raumes auf privatem Gelände und bietet [...] Schutz vor der Witterung und nur dem Fußgänger zugängliche Flächen“⁵³⁸.

In der Architekturgeschichte stellt die Passage einen eigenen Bautyp dar,⁵³⁹ der sich bereits im späten 18. Jahrhundert entwickelte,⁵⁴⁰ und dessen Variantenreichtum von Geist (1969) detailliert dargelegt wurde.⁵⁴¹ Ausgehend von den ersten Passagen in Paris, deren Bauweise noch sehr einfach und ohne die später als Kennzeichen geltenden Stahlkonstruktionen und Glasdächer war, verbreitete sich die Bauform der Passage im Laufe des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Städten Europas⁵⁴² und sogar in den USA, Kanada, Australien, Brasilien und Singapur.⁵⁴³

Zur ursprünglichen Funktion der Passage, einen Industrie- oder Wohnblock trotz Bebauung zugänglich zu machen,⁵⁴⁴ kamen bald weitere Elemente hinzu: Die über mehrere Etagen reichenden Bauten wurden durch Arkadengänge in private und öffentliche Bereiche getrennt,⁵⁴⁵ und als Ladenpassage wurden sie „einem speziellen Zweig des Detailhandels, der Luxuswarenindustrie“⁵⁴⁶ zugeordnet.⁵⁴⁷

Von Bedeutung für die Entwicklung der Passage war auch der damals zunehmende und für die Fußgänger dadurch immer gefährlicher werdende Straßenverkehr. Droschken, Pferdefuhrwerke und Menschen teilten sich die Straße, und bis in die 1850er Jahre waren Fußwege

⁵³⁶ Das französische Wort *passage* lässt sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen und gilt als unmittelbare Ableitung von *pas* in der Bedeutung von *Fußspur*, und in der Form von *passager* bedeutet es *vorübergehend*. Gamillscheg 1969, S. 683 u. Das Große Wörterbuch Französisch 1976, S. 425 f.

⁵³⁷ Geist 1969, S. 11.

⁵³⁸ Geist 1969, S. 12.

⁵³⁹ Der Passage verwandte und ähnliche Bauten und Strukturen, wie z. B. den Bazar, das Gefängnis, den Bahnhof, den Ausstellungsbau, das Warenhaus und das Gewächshaus hat Geist (1969) ausführlich untersucht. Geist 1969, S. 40 ff.

⁵⁴⁰ Geist 1969, S. 9.

⁵⁴¹ Geist 1969, S. 13 ff.

⁵⁴² In Paris entstanden die ersten Passagen und es folgte bis 1820 die Städte London und Brüssel. In den folgenden Jahren wurden Passagen in ganz Frankreich und England gebaut. Mailand erhielt 1832, Hamburg 1845, Berlin 1873 und Moskau 1893 seine erste Passage. Geist 1969, S. 94 ff.

⁵⁴³ Geist (1969) liefert eine Liste der erbauten Passagen mit ihrer Entstehungszeit und welches Bauschicksal sie erlitten. Geist 1969, S. 92 ff. u. S. 123 ff.

⁵⁴⁴ Geist 1969, S. 47 ff.

⁵⁴⁵ Geist 1969, S. 51.

⁵⁴⁶ Geist 1969, S. 67.

⁵⁴⁷ Zur Entwicklung der Form, Waren anzubieten siehe Geist 1969, S. 67 ff.

unbekannt.⁵⁴⁸ Mit der Passage wurde ein verkehrssicherer Bereich für Passanten geschaffen, als witterungsunabhängiger Raum⁵⁴⁹ bot sie mit ihrem Angebot von Waren aller Art einen neuen Absatzmarkt für Luxusgüter.⁵⁵⁰ Zusätzlich wurden mit Cafés und Restaurants Menschen aus allen Bevölkerungsschichten angezogen, vor allem dem Bürgertum boten die Passagen Zeit und Raum zum Verweilen.⁵⁵¹ Als „Galerie“, in Anlehnung an die Gemäldegalerie, Kunstgalerie oder Ahnengalerie der Aristokratie, bezeichnet, war sie ein öffentlicher Raum einer neuen Gesellschaftsschicht, dem Bürgertum.⁵⁵²

Für Reisende war die Passage, nicht zuletzt durch die Anpreisung im Reiseführern, wie z. B. dem schon damals bekannten Baedeker, und wegen ihrer kulturellen Einrichtungen, wie Theater oder Oper, eine touristische Attraktion,⁵⁵³ sondern weil sie auf engstem Raum in eine eigene Welt zu entführen schien.⁵⁵⁴

Die Fortschritte in der Glas- und Stahlverarbeitung ließen neuartige Glasdachkonstruktionen zu. Gewaltige Glaskuppeln und größere Dimensionen der Passage prägten das Bild einer jeden Großstadt. Die Passage wurde „als ein Symbol für zivilisatorische Modernität [interpretiert]“⁵⁵⁵. Die Passagen der 1830er Jahre boten nicht mehr wie die ersten ihrer Art eine direkte oder sogar abkürzende Verbindung von mehreren Straßen, sondern mit ihnen wurde eine eigene „Welt im Kleinen“⁵⁵⁶, wie z. B. die *Passage de l'Opéra* in Paris geschaffen. Die Passage wurde von den zeitgenössischen Journalisten in Feuilletons und sog. Physiologien als Ort, an dem Besuchende allen seinen Wünschen und Phantasien begegnet, beschrieben.⁵⁵⁷

⁵⁴⁸ Schaper 1988, S. 21 f.

⁵⁴⁹ Die Überdachung von ganzen Straßenzügen wurde immer wieder vielfach diskutiert und man „verstand [...] das Glasdach als ‚Klimahülle‘“ (Schaper 1988, S. 23). Die Utopie von einer vollständig überdachten Stadt war ein verbreitetes Thema des 19. Jahrhunderts. Siehe auch Schaper 1988, S. 23 f. u. S. 67 ff. u. Lindner 1984, S. 32 ff.

⁵⁵⁰ Geist 1969, S. 90.

⁵⁵¹ Geist 1969, S. 33 u. Schaper 1988, S. 24.

⁵⁵² „Verwandelt sich die aristokratische Galerie in die Großstadtpassage oder ist die Passage die zum Interieur gewordene Straße? Der transitorische Charakter, der zum Geschäft genutzt wird, prägt den Bautyp, der sich in der entwickelten Form dann zu legitimieren sucht durch das ‚Galerie-Sein-Wollen, um die Tatsache, daß es dabei um nackte Profite geht und um höchste Ausnutzung, zu verschleiern. Genau von diesem Zeitpunkt an ist die Passage überwölbt“ (Geist 1969, S. 83 f.).

⁵⁵³ Es liegen zahlreiche Reiseberichte und Briefe vor, in denen die Neuartigkeit und Besonderheit der Passagen Erwähnung fanden, und die Eindrücke der Besucher wieder geben. In einem Brief von Friedrich Hebbel, der 1844 in Paris verweilte, ist z. B. zu lesen: „[...] und dazu kommt diese herrliche Einrichtung der sogenannten Passagen, breiter und langer bedeckter Gänge, die man in allen Theilen der Stadt trifft, und wo man zwischen den prachtvollsten Boutiken spazieren geht und Alles, was man braucht oder nicht braucht, zur Auswahl um sich herum aufgestellt sieht. Ich spaziere entweder im Palais royal oder in der Passage des Panoramas“ (Hebbel 1999, Bd. 1, S. 541). Siehe auch Schaper 1988, S. 20 u. Stierle 1993, S. 216 ff. u. S. 293 ff.

⁵⁵⁴ Benjamin 1982, V S. 62. Siehe auch Geist 1969, S. 29 f. u. S. 35 u. Schaper 1988, S. 22 ff. u. S. 48.

⁵⁵⁵ Geist 1969, S. 98.

⁵⁵⁶ Schaper 1988, S. 24.

⁵⁵⁷ Schaper 1988, S. 25 f.

Für die Händler, Handwerker und einfache Bevölkerung, die in den Passagen, und hier vor allem in den weniger luxuriösen lebten, sah die Welt anders aus: In schlechter Luft, ohne Fenster zum Freien und wegen des Gaslichtes in extremer Hitze lebten viele Menschen in ärmlichen Verhältnissen auf engstem Raum, oft nur durch dünne Gipswände von einander getrennt.⁵⁵⁸

Die Welt des Luxus und des Konsums tat sich allein dem Besucher auf. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts gesellte sich zum bürgerlichen Publikum der sog. Flaneur⁵⁵⁹, der weitaus mehr implizierte als bürgerlichen Müßiggang.⁵⁶⁰ „Der Flaneur betritt die Pariser Szene, der die Passagen zu seinem Lieblingsaufenthalt erklärt“⁵⁶¹.

Die Merkmale eines Flaneurs lassen sich verallgemeinernd zusammenfassen: Er geht keiner Arbeit, sondern dem Flanieren nach,⁵⁶² da er über ausreichend Geld verfügt. Er verbringt den Tag mit dem Umherschlendern in den Passagen, in denen er jedes Geschäft, dessen Angebote und Auslagen, die Reklameschilder und das Treiben um sich herum wahrnimmt und beobachtet, „er konsumiert mit den Augen, was sich ihm [...] als flirrende Oberfläche einer neuen, unablässig produzierenden und Handel treibenden Gesellschaft darbietet“⁵⁶³.

Der Flaneur galt als Zuschauer, nicht als potenzieller Käufer, aber er erfüllte mit seiner Anwesenheit eine wichtige Funktion: Die Passage schien durch ihn belebt und lockte dadurch andere Menschen an.⁵⁶⁴ Bereits in den 1840er Jahren wurde an diesem mit der Passage verbundenen neuen „Sozialtyp“⁵⁶⁵, dem Flaneur, Kritik geäußert: „Man sollte in Paris diese Isolierungswut bekämpfen, dieses gedankenlose, selbstquälerische Flanieren, das wie Opium auf die Phantasie wirkt und orientalische Träume weckt“⁵⁶⁶.

⁵⁵⁸ Schaper 1988, S. 27 f.

⁵⁵⁹ Das Wort *flâneur* bedeutet „umherschlendern“, „Zeit vertrödeln“ und *flanier* „Bummler“, lit. seit dem 16. Jh. *flâneur*“ (Gamillscheg 1969, S. 430). Siehe auch Schaper 1988, S. 28. Ich verwende die eingedeutschte Form *Flaneur*.

⁵⁶⁰ Obwohl „eitles Stolzieren und müßiggängerisches Nichtstun [...] zunächst für alle Schichten abgelehnt [wurde]“ (König 1996, S. 51), sah bereits das Bürgertum des ausgehenden 18. Jahrhunderts den Spaziergang in der Natur für sich und die herrschenden Klassen als legitimes Mittel an, dem Müßiggang nachzugehen. König 1996, S. 51 ff.

Neben den Passagen, wurde erst mit dem Bau und der Verbreitung von Bürgersteigen und breit angelegten Promenaden das Flanieren unter freiem Himmel auch in der Stadt möglich. Oxenius 1992, hier vor allem S. 90 ff. u. Schaper 1988, S. 25 f.

Auch wenn Paris im 19. Jahrhundert als Stadt der Flaneure galt – und Benjamin sah das auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch so – so entwickelte sich auch in Berlin diese besondere Form des Müßiggangs unter der Bezeichnung des *Bummlers*. Neumeyer 1999, S. 144 ff.

⁵⁶¹ Schaper 1988, S. 28.

⁵⁶² Flanieren wurde zeitweise von einigen Autoren als Beruf angesehen, „nicht als Dichter oder als Philosoph flanierte man, sondern als – Flaneur“ (Stierle 1974, zit. n. Severin 1988, S. 26, hier Fußnote 1).

⁵⁶³ Schaper 1988, S. 29.

⁵⁶⁴ Schaper 1988, S. 32.

⁵⁶⁵ Schaper 1988, S. 32.

⁵⁶⁶ Karl Gutzkow 1842, zit. n. Schaper 1988, S. 33.

Im Gegensatz zu dem seit Ende des 18. Jahrhunderts immer populärer gewordenen Spaziergang,⁵⁶⁷ der vor allem für die bürgerliche Gesellschaft eine Einteilung in Arbeits- und Freizeit kennzeichnete,⁵⁶⁸ galt das Flanieren als eine Beschäftigung, die den Alltag bestimmte und „sehr wohl eine Tätigkeit höchster Konzentration und Anstrengung“⁵⁶⁹ war, und nicht der Geselligkeit oder Erholung diente.⁵⁷⁰

In Paris konnten die ursprünglichen Passagen mit groß angelegten Bauprojekten nicht standhalten, und seit es nach 1850 weitaus interessantere Spekulationsobjekte wie die ersten Warenhäuser gab, war der Verfall der Passagen nicht mehr aufzuhalten.⁵⁷¹ Die langfristigen städtebaulichen Planungen sahen nicht nur große Boulevards und neue Straßenverbindungen vor, sondern auch die ganzer Stadtviertel.⁵⁷² Ein vorläufiges Ende der Passagen zeichnete sich in Paris vor allem durch eine radikale Umgestaltung ganzer Stadtviertel bereits ab 1853 ab. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden immer mehr der legendären Passagen abgerissen und mit ihnen zerfiel „die Erinnerung an eine ganze Epoche“⁵⁷³.

Mit dem zunehmenden Wirtschaftswachstum entstanden neue Passagen, die als Warenhaus bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa ins Gigantische wuchsen.⁵⁷⁴ Banken, Handels- und Aktiengesellschaften und private Spekulanten initiierten den Bau immer größerer Passagen, die sich nun vollends von einem verbindenden Durchgang zu einem mehrgeschossigen, oftmals freistehenden und überwiegend kommerziellen Zwecken dienenden Bau-

⁵⁶⁷ Der Altphilologe Karl Gottlob Schelle veröffentlichte 1802 eine Theorie des Spaziergangs, in der er verschiedene Aspekte des Spaziergehens, wie z. B. das Lustwandeln, die Promenade und die Lustgärten erörtert. König 1996, S. 31 ff. Siehe auch Neumeyer 1999, S. 9 ff., Rapp 2000 a, S. 31 f. u. Schelle 1990.

⁵⁶⁸ Der Spaziergang im Freien und in der Natur diene in erster Linie der geistigen und körperlichen Erholung und die Öffnung der fürstlichen Gärten, wie z. B. in Wien oder Berlin im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, bot einen neuen öffentlichen Raum für das Bürgertum. Vor allem der Sonntagsspaziergang war seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ein Symbol bürgerlicher Familienkultur. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden Fußgängerwege in erster Linie in den Großstädten gebaut und als Promenade genutzt. König 1996, S. 13 ff. Mit dem Spaziergang durch die Stadt „signalisierte die herrschende Schicht öffentlich ihre Souveränität über die Zeit, nicht ohne dies wiederum als amüsanter Schauspiel zu inszenieren. Dementsprechend spielen das Sehen und Gesehenwerden, das Erkennen, Identifizieren und Qualifizieren des jeweils Anderen eine entscheidende Rolle“ (Rapp 2000 b, S. 39).

⁵⁶⁹ Rapp 2000 c, S. 45.

⁵⁷⁰ Die Attribute, die einen Flaneur – auch in der Literatur – kennzeichneten, variieren nicht nur bei Benjamins Untersuchungen zu Baudelaire und Poe, Neumeyer (1999) definiert deshalb: „Ausgehend von der Minimaldefinition, daß der Flaneur richtungs- und ziellos durch die Großstadt streift, soll die Figur des Flaneurs als ein ‚offenes Paradigma‘ gesehen werden“ (Neumeyer 1999, S. 17). Siehe auch Neumeyer 1999, S. 14 ff.

⁵⁷¹ Fürnkäs 1988, S. 20 u. S. 41. Siehe auch Geist 1969, S. 81 f. u. Schaper 1988, S. 36 ff.

⁵⁷² Der Präfekt E. Haussmann sah für Paris groß angelegte und langfristige Veränderungen hinsichtlich der Straßenführung und der Stadtentwicklung vor. Oxenius 1992, S. 99 ff.

„Bei der Neubebauung nutzte man theatralische Effekte und ließ ganze Straßenzüge bis zu ihrer völligen Fertigstellung mit großen Tüchern verhängt, um sie erst danach dem staunenden Publikum vorzuführen. Ein Spektakel, das Begeisterung wecken sollte, denn die Kritiker waren zahlreich“ (Schaper 1988, S. 34).

Siehe auch Benjamin 1982, V S. 56 u. Schaper 1988, S. 38 ff.

⁵⁷³ E. de Montcorin zit. n. Schaper 1988, S. 38.

⁵⁷⁴ Neue Maßstäbe wurden z. B. mit der ersten Weltausstellung 1851 in London gesetzt. Der sog. Crystal Palace, ein temporäres Bauwerk aus Stahl und Glas, welches nach der Weltausstellung demontiert und in Südlondon wieder aufgestellt wurde, fanden zahlreiche Nachahmer. Braun 2001, S. 128 ff. u. Mattie 1998, S. 10 ff.

werk entwickelt hatten.⁵⁷⁵ Das Kaufhaus hatte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert und die Passage alten Stils bis zu Beginn des 1. Weltkrieges weitgehend verdrängt.⁵⁷⁶ Nach dem 2. Weltkrieg kam aus den USA nicht nur der sog. Supermarkt mit seiner Selbstbedienungsfunktion nach Europa, sondern auch das Einkaufszentrum. Durch den Bau großer Einkaufszentren am Stadtrand und außerhalb der Stadt verloren die Innenstädte seit Ende der 1960er Jahre an Attraktivität und somit an Umsatz. Dem versuchte man mit der Errichtung von Fußgängerzonen und einzelner Passagen,⁵⁷⁷ die „als Ergänzung des stark frequentierten Wegenetzes [entstanden]“⁵⁷⁸ entgegenzuwirken.

Die Innenstadt sollte als Wohn-, Arbeits-, Freizeit- und Erholungsraum revitalisiert werden. Der Bau von Passagen wurde von Städten und Kommunen unterstützt,⁵⁷⁹ denn mit ihrer Bauform fügen sie sich in die vorhandene Bausubstanz ein, so dass der innerstädtische Raum optimal genutzt werden kann.⁵⁸⁰ Die heutigen Passagen bieten neben den abkürzenden Verbindungswegen zahlreiche Konsum- und Freizeitangebote, die den Aufenthalt in der Passage angenehm gestalten sollen.⁵⁸¹

Die Bezeichnung *Passage* wird seit ihrer Renaissance in den 1970er Jahren nicht einheitlich verwendet, *Galerie*, *Center*, *Hof* oder *Arkade* sind weitere mögliche Bezeichnungen,⁵⁸² die „nicht nach architektonischen Definitionsmerkmalen, sondern entsprechend des vom Betreiber gewünschten Images ausgewählt“⁵⁸³ werden.

In der Bundesrepublik Deutschland sind seit 1978 in fast allen größeren Städten neue Passagen entstanden, Florian (1990) spricht von etwa 160 Passagen in 80 deutschen Städten.⁵⁸⁴ Eine der wohl ersten und bekanntesten ist die *Hanseviertel Passage* in Hamburg. 1980 als eine der ersten neuen Passagen in Deutschland fertiggestellt, bildet sie mit sechs weiteren Passagen ein gesamtes Stadtviertel, das sog. Passagenviertel.⁵⁸⁵

⁵⁷⁵ Florian 1990, S. 45 ff. u. Geist 1969, S. 98 ff.

⁵⁷⁶ Brune 1996, S. 29 ff. u. Florian 1990, S. 45 f.

⁵⁷⁷ Kähler 1998, S. 46 f.

⁵⁷⁸ Florian 1990, S. 49.

⁵⁷⁹ Florian 1990, S. 23 ff.

⁵⁸⁰ Brune 1996, S. 111 ff. u. Florian 1990, S. 56 f. u. S. 190 ff.

⁵⁸¹ Brune 1996, S. 225 f.

⁵⁸² Brune 1996, S. 3 f. Dörhöfer (2007) verweist auf eine andere Nutzungsfunktion der heutigen Passagen gegenüber denen aus dem 19. Jahrhundert. Die Autorin spricht sich daher für eine Verwendung des Begriffs *Shopping Mall* aus. Dörhöfer 2007, S. 61 ff.

⁵⁸³ Florian 1990, S. 60.

⁵⁸⁴ Florian 1990, S. 57 ff.

⁵⁸⁵ Brune 1996, S. 202 ff.

Passagen erfreuten sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts als Szenario von Romanhandlungen einer großen Beliebtheit,⁵⁸⁶ denn sie stellten einen eigenen Kosmos, einen Illusionsraum und einen Ort für Träume dar.⁵⁸⁷

Vor allem die alten Passagen in Paris wurden von zahlreichen Autoren, wie z. B. Balzac, Zola, Céline und Aragon, als Ort ihrer Romanhandlungen gewählt.⁵⁸⁸ In zahlreichen Couplets⁵⁸⁹ galt das literarische Motiv der Passage als Symbol des alten, engen Paris.⁵⁹⁰

Die Passage und der Flaneur waren auch als literarisches Motiv eng miteinander verbunden. Als der Flaneur in der Pariser Passage der 1820er Jahre als sog. sozialhistorischer Typ in Erscheinung trat, wurde er schon sehr bald zur literarischen Figur.⁵⁹¹ Auch in anderen Großstädten, wie z. B. Berlin und Wien war der Flaneur bis in die 1930er Jahre anzutreffen und fand so als ein bekanntes Großstadtphänomen Eingang in der Literatur.⁵⁹²

Die Passage und der Flaneur wurden zum Mythos, in dem sich die Spuren der alten und die Errungenschaften der modernen Welt vereinten.

Das ziellose und absichtslose, aber beobachtende Schlendern des Flaneurs, „das paradoxe Problem einer teilnehmenden Teilnahmslosigkeit im Verhältnis [...] zu seiner Umwelt“⁵⁹³, machte den Flaneur zum geeigneten literarischen Sujet. Der Flaneur ließ sich vom Zufall leiten, er bezog keine wertende Position zum Geschehen, sondern reflektierte über das Gesehene. Er galt als exzentrischer Außenseiter, der durch seine Beobachtungen Eindrücke sammelte. Diese Einstellung machte ihn zum vermeintlich objektiven Beobachter; aus seiner Sicht wurden Reisebeschreibungen, Stadtansichten und Alltagsgeschehnisse berichtet.⁵⁹⁴ Der Mythos von der Passage und dem Flaneur bildete den Topos von der lesbaren Stadt: Paris, das wie ein Buch ist, in dem der Flaneur liest.⁵⁹⁵

Die Perspektive des Flaneurs, der sich in der Masse bewegt und sich dennoch hervorhebt, diente dazu, das Leben in den Großstädten darzustellen; der schweifende Blick, diese besondere Art der Wahrnehmung, macht den Unterschied zur sonst üblichen Aufzählung.⁵⁹⁶

⁵⁸⁶ Geist 1992, S. 50 ff.

⁵⁸⁷ Schaper 1988, S. 133. u. S. 222 ff.

⁵⁸⁸ Neumeyer 1999, S. 266 ff. u. Schaper 1988, S. 42 ff.

⁵⁸⁹ Als Couplet bezeichnet man ein kurzes Lied in Vaudeville, komischer Oper, Singspiel, Operette, o. ä. mit witzigem oder satirischem Inhalt, der sich häufig auf aktuelle gesellschaftliche Ereignisse bezieht. Meyers Taschenlexikon Musik 1984, Bd. 1, S. 209.

⁵⁹⁰ Schaper 1988, S. 26 u. S. 35.

⁵⁹¹ Bereits 1841, als Louis Huart seine *Physiologie du flâneur* veröffentlichte, war der Flaneur als literarisches Sujet etabliert. Neumeyer 1999, S. 54. Siehe auch Schaper 1988, S. 26 u. Severin 1988, S. 7 ff.

⁵⁹² Die Städte Wien und Berlin als sog. Flaneurstädte in der Literatur siehe auch Neumeyer 1999, S. 20 f., S. 38 ff. u. S. 144 ff., Schaper 1988, S. 205 ff. u. Severin 1988, S. 1 ff., S. 62 ff. u. S. 153 ff.

⁵⁹³ Severin 1988, S. 3.

⁵⁹⁴ Geist 1969, S. 35 f. Siehe auch Neumeyer 1999, S. 11 ff. u. Severin 1988, S. 6 ff. u. S. 74 ff.

⁵⁹⁵ Stierle 1993, S. 216 ff.

⁵⁹⁶ Severin 1988, S. 62 ff.

Neben den bereits erwähnten Autoren verwenden u. a. Apollinaire, Baudelaire, Grillparzer, Rilke und R. Walser die Erzählperspektive des Flaneurs, wobei der Ort der Romanhandlung und die Funktion dieser Flaneur-Perspektive variieren.⁵⁹⁷

Walter Benjamins *Passagen-Werk* ist, wie Tiedemann (1982) in der Einleitung zum Gesamtwerk Benjamins angibt, unvollendet geblieben.⁵⁹⁸ Vorerst als ein Essay mit dem Titel *Pariser Passagen*⁵⁹⁹ geplant, war es Benjamins Absicht, sich mit der konventionellen Geschichtsschreibung auseinanderzusetzen und eine neue Methode für seine „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ zu finden.⁶⁰⁰

Als Grundlage seiner Betrachtung dienten Walter Benjamin (1892 -1940) für sein *Passagen-Werk* Paris und die dort entstandenen Passagen, denn sie erschienen ihm „als geheimnisvoller Wahrnehmungs- und Lebensraum“⁶⁰¹, was nicht nur an dem diffusen Licht gelegen haben mag.⁶⁰² Die Passage war für Benjamin ein Ort, an dem sich der Mythos von Paris als eine Stadt der Moderne zeigte und in der die Lesbarkeit von Paris zu Tage trat.⁶⁰³ Die Passage war „raumgewordene Vergangenheit“⁶⁰⁴ und wie andere „Traumhäuser des Kollektivs“⁶⁰⁵ war sie ein erstes Zeichen der Moderne.

In Kontakt mit den Passagen des 19. Jahrhunderts kam Benjamin durch seine Übersetzungstätigkeit.⁶⁰⁶ Besonders beeindruckt hat ihn *Passage d'Opéra*, ein Text von Louis Aragon, der bereits 1924 ein surrealistisches Bild des Lebens in der Passage gegeben hatte. Fürnkäs (1988) vermutet, dass Benjamin die *Passage de l'Opéra* nur aus der Literatur gekannt haben kann, „Aragon und dem französischen Surrealismus verdankte Benjamin die Entdeckung der Passagen als einer rätselhaften, mythischen unerlösten, technischen Dingwelt des Scheins, die aus dem 19. Jahrhundert unter der Drohung ihres Verschwindens noch überdauert hat [...]“⁶⁰⁷. Stilistisch wollte sich Benjamin an Aragons surrealistischem Stadtporträt *Paysan de Paris* orientieren, „zeitweise dachte er sogar daran, eine Zitat-Montage, ohne jeglichen Kommentar,

⁵⁹⁷ Neumeyer 1999, S. 67 ff. u. Severin 1988, S. 83 ff.

⁵⁹⁸ Tiedemann 1982, S. 11 ff. Kany (1987) gibt an, dass das *Passagen-Werk* nicht nur wie von Tiedemann (1982) bezeichnet unvollendet, „sondern ungeschrieben geblieben ist“ (Kany 1987, S. 224).

⁵⁹⁹ Kindlers Literatur Lexikon (1986) gibt an, dass es sich bei *Pariser Passagen* um einen vorläufigen „Arbeitstitel“ handelt. Kindlers Literatur Lexikon 1986, S. 7193.

⁶⁰⁰ Benjamin 1982, V S. 587 f u. S. 591 ff. Siehe auch Tiedemann 1982, S. 15.

⁶⁰¹ Fürnkäs 1988, S. 21.

⁶⁰² Benjamin 1982, V S. 698 ff. Siehe auch Bürger 1996, S. 103 f. u. Schaper 1988, S. 146 f.

⁶⁰³ Stierle 1993, S. 15 ff.

⁶⁰⁴ Benjamin 1982, V S. 1041 u. V S. 1001 f.

⁶⁰⁵ Benjamin 1982, V S. 511 u. V S. 679.

⁶⁰⁶ Fürnkäs 1988, S. 14 ff. Siehe auch Geist 1969, S. 36 u. 1992, S. 55 f. , Neumeyer 1999, S. 14 ff. u. Tiedemann 1982, S. 1081 ff.

⁶⁰⁷ Fürnkäs 1988, S. 22.

herzustellen“⁶⁰⁸. Durch das Zitieren wird, so Benjamin, „der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhang gerissen“⁶⁰⁹, aber dies ermöglicht eine immer neue Konstellation und damit eine neue geschichtsphilosophische Konstruktion der Geschichte des 19. Jahrhunderts, wie sie Benjamin vorschwebte.⁶¹⁰

Für Benjamin erschlossen sich durch die surrealistischen Methoden, wie z. B. das Verwerten von Traumbildern und die Erfahrungen mit Drogen, neue Erfahrungsebenen: „Traum und Rausch schienen ihm einen Bereich von Erfahrungen aufzuschließen, in dem das Ich noch mimetisch-leibhaft mit den Dingen kommunizierte“⁶¹¹.

Die Passage war als sog. transitorischer Raum,⁶¹² der weder Innen noch Außen ist, der durch sein künstliches Licht die Wirklichkeit verbarg und Täuschung und Illusion erzeugte, für Benjamin etwas Besonderes: „Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben – wie der Traum“⁶¹³, sie sind „Traumhäuser des Kollektivs“⁶¹⁴. Benjamin wählte die Passage als zentralen Ort seiner Untersuchung, weil sich aus ihr das Material gewinnen ließ, welches Benjamin zur Rettung der Geschichte,⁶¹⁵ durch Zitieren von Geschichte,⁶¹⁶ benötigte. In ihr zeigten sich die veränderte Warenwirtschaft und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft.⁶¹⁷

Das uns heute zu Verfügung stehende und aufgearbeitete Material, welches als *Das Passagen-Werk* bezeichnet wird, beinhaltet auf über 1000 Seiten eine Sammlung von Notizen, Entwürfen, Aufzeichnungen, Exzerpten, Texten, Zitaten, Übersetzungen und zwei Exposés.⁶¹⁸ In welcher Form diese Sammlung zusammengestellt und veröffentlicht werden sollte, ist nicht bekannt. Benjamin (1982) selbst hatte sich dazu nur soweit geäußert: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. [...] Es kann als eines der methodischen Objekte angesehen werden, einen historischen Materialismus zu demonstrieren, [...]“⁶¹⁹.

⁶⁰⁸ Kindlers Literatur Lexikon 1986, S. 7193.

⁶⁰⁹ Benjamin 1982, V S. 595.

⁶¹⁰ Benjamin 1982, V S. 587. Siehe auch Geist 1969, S. 38, Kany 1987, S. 229, S. 235 u. S. 246 f. u. Weidmann 1992, S. 53 f.

⁶¹¹ Tiedemann 1982, S. 18.

⁶¹² Geist 1969, S. 83 ff.

⁶¹³ Benjamin 1982, V S. 513 u. V S. 1006.

⁶¹⁴ Benjamin 1982, V S. 511.

⁶¹⁵ Benjamin 1982, S. 491. Siehe auch Kany 1987, S. 233 u. S. 251.

⁶¹⁶ „Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren“ (Benjamin 1982, V S. 595).

⁶¹⁷ Benjamin (1982) bezeichnet die „Passagen als Tempel des Warenkapitals“ (Benjamin 1982, V S. 1021).

Weitere Beispiele von Benjamin (1982) für den Zusammenhang von Wirtschaft, Passage und Erinnerung siehe auch Benjamin 1982, V S. 1003 u. V S. 1034.

⁶¹⁸ Benjamin 1982, V S. 81.

⁶¹⁹ Benjamin 1982, V S. 574.

Das „Passagen-Werk“ von Benjamin stellt trotz seiner thematischen Strukturierung eine Flânerie des 19. Jahrhunderts dar, in der sich die Lesenden wie beim Flanieren unbehelligt von Zeit und Raum von ihren Gedanken und dem Gelesenen leiten lassen und erinnern können. Die Äußerung von Hofmannsthal „Flanieren bedeutet zu lesen, was nie geschrieben wurde“⁶²⁰, welche Benjamin im Zusammenhang mit dem Flaneur notierte,⁶²¹ bezieht sich auf den Topos von der Lesbarkeit der Stadt Paris.⁶²² Paris ist die Stadt, in der der Flaneur liest, „was nie ge-schrieben wurde“ und in diesem Sinne kann das „Passagen-Werk“ als eine Aufzeichnung des Flaneurs Benjamin verstanden werden, der sich in das Gedächtnis der Stadt Paris und damit in das 19. Jahrhundert eingelesen hat.

„Nichts geringeres als eine materielle Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts hätte das Passagenwerk dargestellt, wäre es vollendet worden“⁶²³.

Zusammenfassend kann hier gesagt werden, dass Begriffe, die im Titel vom Künstler genannt werden, auf einen komplexeren Zusammenhang hindeuten und daher ist eine Auseinandersetzung mit solchen im Titel genannten Themen von großer Bedeutung für die Werkanalyse. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass die im Titel der Kunstwerke verwendeten Worte *verhüllt* und *verpackt* unterschiedliche Assoziationen und Interpretationsansätze hervorrufen können. Eine gewissenhafte Recherche nach den ursprünglichen, von den Kunstschaffenden gegebenen Titeln scheint daher sinnvoll.

⁶²⁰ Rapp 2000 c, S. 43.

⁶²¹ Benjamin 1982, V S. 524.

⁶²² Stierle 1993, S. 17 ff. u. S. 205 ff.

⁶²³ Tiedemann 1982, S. 11.

4 Sozialgeschichte der Verhüllungen

Wie in Kapitel 3 gezeigt wurde, werden mit den Verhüllungen als Kunst bekannte sakrale und profane Verhüllungen assoziiert.

Bis heute wurden diese Verhüllungen jedoch kaum detaillierter betrachtet; nur die im Christentum gebräuchlichen Verhüllungen wurden von Meiering (2006) im Zusammenhang mit seiner Untersuchung zur Reichstagsverhüllung dargelegt.

Für meine Arbeit sind die Verhüllungen der christlichen Tradition ebenfalls von Bedeutung. Die verwendete Literatur entspricht in weiten Teilen der von Meiering (2006) angegebenen,⁶²⁴ zahlreiche weitere Titel und Themen, wie z. B. das der Kreuzverhüllung, ergänzen das von Meiering zusammengestellte Material.

Neben einer Darstellung der sakralen Verhüllungen folgen als Beispiele für profane Verhüllungen die Denkmalthüllungen und die Geschenk- und Warenverpackungen.

4.1 Sakrale Verhüllungen

*„Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich;
was aber unsichtbar ist, das ist ewig“
(2. Kor. 4, 18).*

Eine Eingrenzung auf eine Vorstellung von Verhüllungen in christlicher Tradition scheint sinnvoll, weil sie nicht nur von zahlreichen in Kapitel 1. 2 genannten Autorinnen und Autoren erwähnt werden, sondern weil auch die Künstler der in Kapitel 1 vorgestellten Werke in vom Christentum geprägten Ländern leben oder gelebt haben.⁶²⁵

Die Frage nach Funktion und Bedeutung von Verhüllungen im religiösen Kontext führt in die Forschungsbereiche der Kirchengeschichte und der Liturgie, die als „öffentlicher, von der Kirche geübter Kultus“⁶²⁶ bezeichnet wird.⁶²⁷ Eine Wiederholung von Ritualen und das

⁶²⁴ Meiering 2006, S. 108-139.

⁶²⁵ Alle hier erwähnten Kunstschaaffenden leben in den Teilen Europas bzw. der USA wo die Zugehörigkeit zu einer christlichen Religion gegenüber anderen Religionen überwiegt.

⁶²⁶ Brockhaus 1981, S. 491.

⁶²⁷ In einer Veröffentlichung der deutschen Bischöfe (1999) heißt es: „Die Feier der Liturgie ist die Mitte des kirchlichen Lebens. Das Zweite Vatikanische Konzil bezeichnet sie als den Höhepunkt, dem das ganze Tun der Kirche zustrebt und zugleich als die Quelle, aus der alle ihre Kraft strömt. [...] Das liturgische Handeln ist ein Handeln des Herrn selbst“ (Die deutschen Bischöfe, 1999, S. 11). Siehe auch Adam u. Berger 1980, S. 314.

Zusammenwirken von Textilien und Handlungen haben Erinnerungscharakter und stellen somit einen wichtigen Aspekt der Liturgie dar.⁶²⁸

Zum Einstieg in die Thematik werden zu Beginn dieses Kapitels der allgemeine Gebrauch von Textilien im Gottesdienst, die Bedeutung von liturgischen Gewändern und besonders häufig verwendete Textilien dargestellt.

Weiterhin sind als eine besonders ausgeprägte Erscheinungsform einer liturgischen Verhüllung die Bilderwand bzw. Ikonostase der sog. Ostkirchen und das Fastentuch von Bedeutung. Von großem Interesse scheinen mir die Kreuzverhüllung und die Verhüllung von Heiligenbildern zu sein, denn diese nehmen in der Literatur eine zentrale Stellung ein und sollen deshalb nicht unerwähnt bleiben.

„Alles Reden über sakral und profan, [...], über Velum oder Wandteppich hat nur Sinn, wenn wir uns darüber Rechenschaft geben, welchen Sinn denn Gewänder erfüllen. Werden Gewänder, Tücher und Vorhänge beachtet und ‚gelesen‘ dann sind Textilien die ersten ‚Texte‘“⁶²⁹.

4. 1. 1 Textilien im religiösen Kult

Textilien spielen seit jeher eine zentrale Rolle im religiösen Kult. Im Zusammenwirken mit liturgischen Handlungen sind Textilien für das sinnliche Erleben des Gottesdienstes von großer Bedeutung. Der menschlichen Wahrnehmung mittels der Sinne und den gottesdienstlichen Ausdruckshandlungen wird in der Liturgieforschung ein großer Stellenwert beigemessen, und so lassen sich in der Literatur ausführliche Untersuchungen dazu finden,⁶³⁰ denn „der Mensch erfährt seine Welt durch seine Sinne. [...] Daher ist der Mensch auf sinnenfälligen Ausdruck angewiesen“⁶³¹.

Allerdings haben sich innerhalb der christlichen Kirche seit der Reformation verschiedene Tendenzen in der Liturgie herausgebildet und der Gebrauch von Textilien ist somit sehr unterschiedlich. Der protestantische Gottesdienst ist im Gegensatz zum katholischen eher schlicht und wird oft als „Wortgottesdienst“ bezeichnet. Die Vermittlung der Lehre steht im Mittelpunkt. „Der Mensch als ganzheitliches Wesen ist von der evangelischen Liturgik lange Zeit vernachlässigt worden“⁶³², so Otfried Jordahn (1995) über den evangelischen Gottesdienst.

⁶²⁸ Thönnies 1997, S. 83 ff.

⁶²⁹ Volp 1992, S. 265.

⁶³⁰ Adam 1985, S. 60 ff. Siehe auch Berger, T. 1995, S. 761 ff., Jordahn 1995, S. 537 ff. u. Sequeira 1990, S. 7 ff.

⁶³¹ Sequeira 1990, S. 20.

⁶³² Jordahn 1995, S. 537.

Auch Rainer Volp (1992) kritisiert in seinem Artikel „Textilien als Texte“ das mangelnde Interesse der protestantischen Kirche an liturgischen Textilien, wie ein Blick auf die gegenwärtige Literatur zeigt, setzen sich die Autorinnen und Autoren demzufolge fast ausnahmslos mit den im katholischen Gottesdienst gebräuchlichen Textilien auseinander.⁶³³

An dieser Stelle gehe ich kurz auf die liturgischen Gewänder ein, da sie in der Liturgie von großer Bedeutung sind und auch als „das textile Gedächtnis der Kirche“⁶³⁴ bezeichnet werden.

Erst im Laufe der Jahrhunderte bildete sich eine liturgische Kleidung heraus. Schon seit jeher schien es selbstverständlich, sich festlich für den Gottesdienst zu kleiden, wobei über die alltägliche Arbeitskleidung in der Regel ein sog. Pallium, ein mantelförmiger Umhang, übergezogen wurde.⁶³⁵ Etwa seit dem 6. Jahrhundert entwickelten sich die Gewänder der Bischöfe und Priester zu einem Kennzeichen des gehobenen sozialen Status. Die Farbgebung der Kleidung hob die Stellung innerhalb einer sich herausbildenden Hierarchie hervor. So galt z. B. die antike Purpurfärbung aufgrund ihrer aufwendigen Herstellung als ein Zeichen hoher Würdenträger.⁶³⁶

Erst im 12. Jahrhundert setzten sich vielerorts verbindliche Farbgeln für die liturgische Oberbekleidung durch. Für die heutige Verwendung der Farben im Gottesdienst gilt vor allen Dingen, dass sie „den Charakter des jeweiligen Festes hervorheben“⁶³⁷ sollen. Liturgische Kleidung soll zum einen „die Privatperson verhüllen“⁶³⁸ und zum anderen hat sie die Funktion, eine schmückende, dem Anlass entsprechende Würde und soziale Stellung auszudrücken.⁶³⁹

Zugleich werden durch die Form und Farbe der Gewänder Erinnerungen an liturgisches Geschehen bewahrt. Dietmar Thönnies (1997) sieht in diesem kollektiven Erinnern oder Wachhalten von Traditionen mehr als nur ein Gedächtnis in der Liturgie, er spricht von einer Visualisierung von Glaubensinhalten: „Der Inhalt, die Offenbarung, die auch mittels textiler Zeichen anschaulich gemacht und übermittelt wird, ist [...] zugleich in der Erinnerung Gegenwart [...]“⁶⁴⁰.

Hier sei angemerkt, dass hinsichtlich der liturgischen Kleidung seitens der Kirche Erneuerungsbemühungen zu erkennen sind. Werner Hahne (1995) forderte in diesem Zusam-

⁶³³ Volp 1992, S. 262.

⁶³⁴ Thönnies 1997, S. 78 ff.

⁶³⁵ R. Berger 1990, S. 320 ff.

⁶³⁶ R. Berger 1990, S. 328 f.

⁶³⁷ R. Berger 1990, S. 330.

⁶³⁸ R. Berger 1990, S. 333.

⁶³⁹ Hahne 1995, S. 51 ff.

⁶⁴⁰ Thönnies 1997, S. 80.

menhang dazu auf, „nach einer neuen, zeit-, kultur- und liturgiegemäßen Kleidersprache zu suchen“⁶⁴¹. So hat z. B. 1992 die Ausstellung *Casulae* in Köln gezeigt, dass eine Auseinandersetzung moderner Künstler wie Markus Lüpertz, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer u. a. mit liturgischen Gewändern z. B. durch die Art der Darstellung theologischer Themen zu einer Entwicklung neuer liturgischer Zeichen führen kann.⁶⁴²

4. 1. 2 Das Tuch der Verhüllung: das Velum

Die in der christlichen Liturgie verwendete Textilie zum Zwecke des Verhüllens wird in der Regel *Velum* genannt.⁶⁴³ Dabei handelt es sich um ein Tuch aus Leinen oder Seide, welches in seiner Größe je nach Funktion variiert.

Kleinere Velen werden u. a. zum Verdecken der liturgischen Geräte verwandt.⁶⁴⁴ Aber auch die Vorhänge, wie sie sich z. B. im Narthex der Ostkirchen,⁶⁴⁵ als Schmuck am Altar⁶⁴⁶ oder als sog. Fastentuch im Altarraum der römisch-katholischen Kirchen befinden, werden als Velen bezeichnet.

„Velen nennt man auch die Vorhänge, die an den Altarschranken angebracht waren [...], und die Tücher zur Verhüllung der Kreuze und Bilder [...], ferner die fahnenartigen Gebilde, die man bei Predigten vor ausgesetztem Allerheiligsten vor die Monstranzen zu stellen pflegte“⁶⁴⁷.

Die Tradition der Velen ist weit verbreitet und reicht lange zurück. Dabei können diese Traditionen nicht immer ganz eindeutig in ihrer Entwicklung zurückverfolgt werden,⁶⁴⁸ denn religiöse Vorstellungen und Herrscherkult sind seit der Spätantike nicht voneinander zu

⁶⁴¹ Hahne 1995, S. 56.

⁶⁴² Richter 1992, S. 332.

Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat 1992 eine Ausstellung von modernen künstlerisch gestalteten Messgewändern organisiert. In einem Beitrag von Friedhelm Mennekes zur Ausstellung ist über die Auseinandersetzung der Kunstschaffenden mit dem Messgewand folgendes zu lesen: „In diesen alten Gewändern begegneten den Kunstschaffenden unserer Tage aber nicht nur betrachtenswerte einzelne Kunstobjekte, sondern auch ein ganz bestimmtes Programm: die liturgischen Farben und die „Welt der Liturgie“, das bewegt bewegende „heilige Spiel“, das „teatrum sacrum“, jenes Ineinander von Farbe, Form, Bewegung, Sprache, Gesang; von Optik und Gehör, von Geruch und Geschmack, von unmittelbarem Empfinden und selbstbewegendem, antwortendem Tun. Immer wieder wurden in diesen „Verlängerungen“ der Bildenden Kunst geschichtliche oder persönliche Erinnerungen bei den ausstellenden Künstlern laut“ (Mennekes 1992, S. 330).

⁶⁴³ Onasch 1981, S. 367.

⁶⁴⁴ Braun 1924 a, S. 162.

⁶⁴⁵ Onasch 1981, S. 367.

⁶⁴⁶ Eine ausführliche Untersuchung zum Begriff und zur historischen Entwicklung der Altarvelen liefert Braun 1924 b, S. 133 ff.

⁶⁴⁷ Adam u. Berger 1980, S. 530.

⁶⁴⁸ J. K. Eberlein 1982, S. 92 f.

trennen.⁶⁴⁹ So lässt sich z. B. eine Verwendung von Vorhängen im Isis- und Mithraskult auf eine Übernahme religiöser Vorstellungen und Elemente in den sog. Herrscherkult zurückführen.⁶⁵⁰ „Der vergöttlichte Herrscher wurde durch bestimmte Attribute [...] symbolisch in den Himmel gerückt. Ein Velum [...] verbarg den Kaiser in seiner himmlischen Wohnstatt vor den Augen der irdischen Welt. In einem ebenfalls von religiösen Kulturen herzuleitenden Zeremoniell wurde der Schleier gelüftet, [...], und in einer Epiphanie erschien der Gottkaiser vor seinen Untertanen“⁶⁵¹. Auch gab es schon früh eine fast dauerhafte Verhüllung von Götterbildern, die nur für wenige Momente aufgehoben wurde.⁶⁵²

Johann Konrad Eberlein (1982) nennt in seiner Untersuchung zum Motiv des Vorhangs in der Kunst zahlreiche Quellen, die eine Darstellung von Herrscherbildern mit Vorhängen seit der Spätantike belegen.⁶⁵³ Dabei ist nicht unbedingt von den bildlichen Quellen auf die Realität zu schließen,⁶⁵⁴ aber über die Symbolik des Vorhangs lassen sich Rückschlüsse ziehen. Der Vorhang als Symbol für die trennende Schicht zwischen Himmel und Erde, zwischen Diesseits und Jenseits ist Teil kosmologisch-religiöser Vorstellungen.⁶⁵⁵

Im frühchristlichen Sakralbau gelten z. B. im Abendland der Baldachin und im Orient das Zelt als Symbol des Himmelsgewölbes.⁶⁵⁶ Schon im alten Testament ist die Vorstellung vom Himmelsgewölbe in Form einer über der Erde ausgebreiteten Halbkugel zu finden.⁶⁵⁷ In diesem Zusammenhang werden Vorhänge, Schleier und Gewänder oft auch als *kosmisches Gewebe* bezeichnet. Sie sind gleichsam Symbol des von Gott über die Welt ausgebreiteten Mantels wie auch der Weltherrschaft oder „Zeichen des glorreichen Eingehens in die himmlische Welt“⁶⁵⁸.

Im alttestamentarisch-jüdischen Kultus war das Velum als permanent verhüllender Vorhang vor dem sog. Allerheiligsten⁶⁵⁹ mit der Bundeslade im jüdischen Tempel zu finden. Im neutestamentarischen Kult findet neben der Verhüllung (*velatio*), dem Verbergen des Göttlichen, auch eine Enthüllung (*relevatio*) als Symbol einer göttlichen Offenbarung statt.⁶⁶⁰

⁶⁴⁹ H. Dünninger (1987) nennt einige Beispiele für Verhüllungs- und Enthüllungszereemonien am Hofe des oströmischen Kaisers. H. Dünninger 1987, S. 141.

⁶⁵⁰ Sigel 1977, S. 42 f.

⁶⁵¹ Sigel 1977, S. 45.

⁶⁵² Sigel 1977, S. 42 ff.

⁶⁵³ J. K. Eberlein 1982, S. 108 ff.

⁶⁵⁴ Schramm 1956, S. 723, zit. n. Sigel 1977, S. 64.

⁶⁵⁵ Sigel 1977, S. 6 f.

⁶⁵⁶ Sigel 1977, S. 41 u. S. 47.

⁶⁵⁷ Heinz-Mohr 1998, S. 139 f.

⁶⁵⁸ Sigel 1977, S. 52.

⁶⁵⁹ Meiering 2006, S. 101 f.

⁶⁶⁰ J. K. Eberlein 1982, S. 83 ff. u. Sigel 1977, S. 54 ff.

Die weiteren Kapitel werden zeigen, inwieweit Verhüllung und Enthüllung in einem wechselseitigen Bezug zueinander stehen.

4. 1. 3 Altarraumverhüllungen

Auf seine Grundstruktur reduziert, lässt sich das Kirchengebäude in drei Bereiche gliedern: in Vorhalle, Mittelschiff und Altarraum. Der Eingangsbereich ist vom Mittelschiff, der Zentralraum durch eine Chorschranke o. ä. vom Altarraum getrennt.⁶⁶¹ Diese Gliederung entspricht der liturgischen Funktion und wird ebenso als Ort des Zusammentreffens des Irdischen und Himmlischen als auch als Abbild der hierarchischen Struktur der Kirche gesehen.⁶⁶² Der Altar als heiliger Tisch, an dem die Eucharistie gefeiert wird, ist gleichsam Symbol für Jesus Christus und Zentrum des liturgischen Geschehens.

Seit etwa dem 8. Jahrhundert wird der Altar durch Schranken von der Gemeinde abgetrennt und eine leichte Erhöhung betont die besondere Stellung des Altarraumes innerhalb der Kirche.⁶⁶³ Eine Trennung von Gemeinde und Altarraum finden sich auch heute noch in Form der Ikonostase und des Fastentuchs.

4. 1. 3. 1 Permanente Verhüllung: die Ikonostase

Die Ikonostase oder auch Bilderwand ist ein typisches Merkmal des orthodoxen Kirchenbaus. Die Entwicklung dieser Altarraumverhüllung reicht weit in das 5. Jahrhundert zurück und erlangte seit der Zeit des Bilderstreits⁶⁶⁴ im 8./9. Jahrhundert seine besondere Ausprägung.⁶⁶⁵

Ohne hier weiter auf die Geschichte des Ikonoklasmus im 8./9. Jahrhundert innerhalb der christlichen Kirche, die daraus stärker resultierende Verstärkung des Trennenden und die unterschiedliche Entwicklung der Kirchen eingehen zu wollen, möchte ich doch die in diesem Zusammenhang häufig verwendeten Bezeichnungen *Ostkirche* und *orthodoxe Kirche* kurz erläutern.

Mit dem Begriff *orthodoxe Kirche* werden in der Regel die sog. Ostkirchen bezeichnet, was eine gewisse Ungenauigkeit darstellt, da es heute orthodoxe Gemeinden in allen Teilen der Welt gibt und die Ostkirchen keine konfessionelle Einheit darstellen. Der Ökumenische Rat

⁶⁶¹ Döpman 1991, S. 113 ff.

⁶⁶² Döpman 1995, S. 129 u. Emminghaus 1990, S. 385 f.

⁶⁶³ Adam u. Berger 1980, S. 17 ff.

⁶⁶⁴ Biedermann 1983, S. 151 f.

⁶⁶⁵ Chatzidakis 1996, S. 326 ff.

der Kirchen unterscheidet vielmehr zwischen den Bezeichnungen *östliche Orthodoxie* und *orientalische Orthodoxie*.⁶⁶⁶

Aufgrund meiner auf die europäische Kultur bezogenen Betrachtung beschränke ich mich auf Altarraumverhüllungen der östlichen orthodoxen Kirche. Auch wenn es vergleichbare Verhüllungsriten in der sog. orientalischen orthodoxen Kirche gibt, zu der z. B. die koptische, die äthiopische und syrische Kirche gehören, gibt, wird an dieser Stelle nur auf die einschlägige Literatur verwiesen.⁶⁶⁷

Das Gotteshaus der östlichen Orthodoxie unterscheidet sich von denen anderer christlicher Kirchen durch seine permanente Altarraumverhüllung: Eine geschlossene Bilderwand, die Ikonostase, trennt das Mittelschiff vom Altarraum.

Ursprünglich waren an den verlängerten Pfosten und oberen Querbalken der Chorschranken Vorhänge befestigt. Im Laufe der Zeit wurden diese Velen durch Ikonen ersetzt, so dass etwa seit dem 14. Jahrhundert von einer geschlossenen Bilderwand gesprochen werden kann.⁶⁶⁸

Den Zugang in den Altarraum ermöglichen nun drei Türen, die in der Ikonostase eingelassen sind. Die mittlere, deutlich größere Tür wird als Königstür bezeichnet und ist dem den Gottesdienst vollziehenden Priester vorbehalten, während die beiden kleineren Türen für die sog. Liturgen vorgesehen sind. Den Gemeindemitgliedern und niederen Altardienern ist der Durchgang durch keine der Türen gestattet. Wann die Königstür bzw. der dahinter angebrachte Vorhang während des Gottesdienstes geöffnet und somit der Blick in den Altarraum für die Gemeinde freigegeben wird, gibt die jeweilige Liturgieform vor.⁶⁶⁹

Die Gestaltung der Ikonostase ist sehr vielfältig, sie richtet sich nach dem orts- und zeitbedingten Stil, doch hat sich mit der Zeit ein inhaltlich fast einheitliches Bildprogramm herausgebildet.⁶⁷⁰

Die Bilderwand kann aus bis zu acht übereinander angeordneten Reihen Ikonen bestehen, in der Regel sind es aber vier bis fünf Reihen, die von einem Kreuz gekrönt werden.

In den oberen Reihen sind alttestamentarische, in den darunter liegenden neutestamentarische Themen dargestellt, insbesondere Stationen der Leidensgeschichte Jesu Christi, wie z. B. die Geburt Christi, der Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung und Auferstehung. Das Zentrum der

⁶⁶⁶ Döpman 1991, S. 11 f.

⁶⁶⁷ Braun (1924 a) führt in einer kurzen Übersicht die verschiedenen Messliturgien der orthodoxen Kirchen auf. Dabei wird deutlich, dass das Ver- und Enthüllen des Altarraumes mittels eines Vorhanges eine wichtige symbolische Handlung im Gottesdienst darstellt. Braun 1924 a, S. 210 ff. Siehe auch Hammerschmidt 1962, S. 182 ff., Heinz 1998, Liesel 1960, Tamke u. Heinz (Hg.) 2000 u. Wegmann 1979.

⁶⁶⁸ Schulz 1989, S. 36.

⁶⁶⁹ Durchgesetzt haben sich für den Gottesdienst die nach Johannes Chrysostomos bzw. nach Basileios dem Großen benannten byzantinischen Liturgien. Ausführliche Darstellungen zum Ablauf des Gottesdienstes sind z. B. bei Döpman 1991, S. 156 ff. u. Ivánka (Hg.) 1962 zu finden.

⁶⁷⁰ Döpman 1991, S. 124 ff. u. Suttner 1983, S. 152 f.

Ikonostase bildet eine Darstellung von Christus als Pantokrator, die darunter befindliche Königstür zeigt Darstellungen der Verkündigung an Maria und der vier Evangelisten. Innerhalb dieses Schemas gibt es unzählige Variationen.⁶⁷¹

Die Bedeutung der Ikonostase wird in der Literatur einheitlich dargestellt: „Die Kirchenväter vergleichen diese Wand mit der Grenze zwischen zwei Welten, der göttlichen und der menschlichen (erschaffenen)“⁶⁷².

Das auf der Bilderwand dargestellte Mysterium wird als die gegenwärtige und sichtbare Welt verstanden. Durch das Öffnen und Schließen der Türen bzw. des Vorhanges wird die Grenze zum Altarraum, dem Reich Gottes, aufgehoben und eine Verbindung zum sakralen Geschehen entsteht. Dieser Vorgang symbolisiert das Öffnen der Himmelsportalen.⁶⁷³

Die gesamte zum Mysteriendrama gesteigerte Liturgie ist darauf ausgerichtet, die Heilsv Verkündigung zu vergegenwärtigen. Die Vorstellung von einer christlichen Gemeinde als Raum und Zeit überschreitende Gemeinschaft mit Gott und damit von irdischer und himmlischer Verbundenheit findet ihren Ausdruck in der räumlichen Gliederung des Kirchengebäudes und der Liturgie, in der Verhüllung und Enthüllung ineinander übergehen.

„Auf diese Weise macht die Bilderwand durch ihren Inhalt das sichtbar, was im Altarraum unsichtbar geschieht. Das Mysterium der Erlösung, das sich in Worten und symbolischen Handlungen vollzieht und sich im Sakrament vollendet, wird hier im Bilde anschaulich erschlossen, und dieses Bild erhält dadurch einen konkreten Inhalt und seinen Platz im Komplex der Gottesdiensthandlung. Die Gesamtheit von Wort und Bild ergibt die Fülle der Beteiligung der Betenden an dem sich vollziehenden Mysterium“⁶⁷⁴.

4. 1. 3. 2 Temporäre Verhüllung: das Fastentuch

Ein weiteres Beispiel für eine Altarraumverhüllung ist das sog. Fastentuch, auch bekannt als *Hungertuch*, *Fastenvelum* oder *velum quadragesimale*.⁶⁷⁵

Die Suche nach einer Erklärung für den Gebrauch von Fastentüchern führt in die Liturgie des Osterbrauchtums. Ostern gilt als das höchste Fest der Kirche.⁶⁷⁶ Die christliche Gemeinde erinnert sich in der vorösterlichen Fastenzeit an die Leidensgeschichte Jesu Christi.

⁶⁷¹ Diedrich 1989, S. 84 ff. u. Ouspensky 1962, S. 64 f.

⁶⁷² Ouspensky 1962, S. 63.

⁶⁷³ Sigel 1977, S. 58 f.

⁶⁷⁴ Ouspensky 1962, S. 65.

⁶⁷⁵ Über die Herkunft und Entstehung der verschiedenen Bezeichnungen für diese besondere Form des Vorhanges informiert Sörries 1988, S. 15 ff.

⁶⁷⁶ Auf der Maur 1983, S. 133 ff. Siehe auch Kirchhoff 1990, S. 117 ff. u. Rauchenecker 1985, S. 103 ff.

Der im Mittelalter weit verbreitete Brauch, für die Dauer der sog. *Quadragesima*, der 40-tägigen Fastenzeit vor Ostern, den gesamten Chorraum mittels eines Tuches zu verhängen, ist heute nur noch im römisch-katholischen Gottesdienst anzutreffen.

Der wissenschaftlichen Forschung ist es gelungen, die Existenz und Verwendung des Hungertuches in Europa bis ins 10. Jahrhundert zurückzuverfolgen.⁶⁷⁷ Reiner Sörries (1988) gibt als damaliges geographisches Verbreitungsgebiet die Länder Italien, Deutschland, Frankreich und England an.⁶⁷⁸ Im Laufe der folgenden Jahrhunderte werden die literarischen Quellen so wie die Anzahl der erhaltenen Tücher zahlreicher und bestätigen die Vermutung, dass Fastentücher in ganz Europa zu finden waren.⁶⁷⁹

Aufgrund ihres vergänglichen Materials sind Fastentücher aus dem Mittelalter nur in geringer Anzahl erhalten: Eine Übersicht der noch erhaltenen Fastentücher aus dem deutschsprachigen Raum ist bei Emminghaus (1981) zu finden.⁶⁸⁰

Seit dem späten 16. Jh. ging im Zuge der Reformation der Gebrauch der Fastentücher in protestantischen Gebieten vollends zurück, „Luther gab 1526 die Anweisung: ‚Die fasten, palmtag, und marterwochen lassen wir bleiben ... doch nicht also, das man das hungertuch, palmen schießen, bilde decken, und was des gaukelwerks mehr ist, halten ...‘ soll“⁶⁸¹.

In einigen katholischen Gemeinden erlebte dieser Brauch dagegen im Zusammenhang mit der Gegenreformation einen Aufschwung. Die konservative Haltung und das Festhalten an alten Traditionen führten dazu, dass sich in einigen Regionen wie in Westfalen und teilweise in den Alpenländern sog. geschlossene Gruppen von Hungertüchern erhalten haben.⁶⁸² Dort, wo dieser Brauch vernachlässigt wurde, bestand mangels Verwendung kein Interesse an einer Erhaltung der Hungertücher. Gebauer (1999) nennt auch die liturgischen Praktiken der Aufklärung als Grund für das Seltenwerden der Fastentücher.⁶⁸³

Aber in Spanien, Italien, Österreich und der Schweiz waren Tücher als Symbol der Fastenzeit sogar noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet, und in einigen deutschsprachigen Gegenden, wie z. B. in Westfalen, Kärnten und im Breisgau, konnte sich diese Tradition sogar bis in die Gegenwart durchsetzen.⁶⁸⁴

⁶⁷⁷ Braun 1924 b, S. 148 ff. u. Emminghaus 1981, S. 827.

⁶⁷⁸ Sörries 1988, S. 10.

⁶⁷⁹ Braun 1924 b, S. 150.

⁶⁸⁰ Emminghaus 1981, S. 838 ff.

⁶⁸¹ Emminghaus 1981, S. 828.

⁶⁸² Die westfälischen Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert wurden bereits 1961 von Engelmeier (1961) katalogisiert und über die sog. alpenländischen Fastentücher hat Sörries (1988) eine umfangreiche Untersuchung verfasst.

⁶⁸³ Gebauer 1999, S. 258.

⁶⁸⁴ Heim 1981, S. 36 f.

Der genaue Zeitpunkt, wann das Fastentuch in der Passionszeit aufgehängt wurde, variierte und richtete sich nach den jeweiligen ortsüblichen Gepflogenheiten. In der Regel wurde es am Aschermittwoch oder am ersten Fastensonntag im Chorraum angebracht und vor Ostern wieder entfernt.⁶⁸⁵ In Gegenden, wo das Hungertuch aus zwei Teilen bestand, wurde es an den Sonntagen der Fastenzeit während des Gottesdienstes zeitweilig aufgezogen.⁶⁸⁶

Trotz der lückenhaften Quellenlage kann man von einem Wandel für die Gestaltung der Fastentücher im Laufe der Jahrhunderte sprechen.

Über das Aussehen und die Beschaffenheit der frühmittelalterlichen Tücher gibt es leider sehr wenige Hinweise, erst für das 13. Jahrhundert lassen sich in literarischen Quellen einige Informationen finden. Danach waren die Hungertücher aus Leinen, seltener aus Seide.⁶⁸⁷ Einige der Tücher waren mit einfachen Verzierungen, wie Stickereien versehen und „vermutlich war - wie noch heute in Spanien - das weiße, unverzierte Leintuch am gebräuchlichsten“⁶⁸⁸. Je nach Material und Verarbeitung waren die Tücher mehr oder weniger lichtdurchlässig. Die Transparenz der Fastentücher ermöglichte es, dass die Handlungen des Priesters in dem durch Kerzenlicht erleuchteten Altarraum schemenhaft zu erkennen waren.

Allerdings gab es bereits im 12. Jahrhundert auch bebilderte Fastentücher mit unterschiedlichen Bildprogrammen; die Heiligenlegenden, Tugenden, Allegorien und alt- und neutestamentliche Themen umfassten.

Im 15. Jh. setzte sich ein in gleichmäßige Bildfelder aufgeteiltes Fastentuch gegenüber dem einfachen Leinentuch in seiner Verbreitung durch.⁶⁸⁹ Waren die Fastentücher des 15. und 16. Jahrhunderts noch von enormen Ausmaßen – so misst z. B. das sich noch heute im Gebrauch befindende Fastentuch aus dem Dom zu Gurk in Österreich fast 9 x 9 m und zeigt auf 99 Bildfeldern Szenen aus dem alten und neuen Testament⁶⁹⁰ – haben die Tücher des 17. Jahrhunderts meist nur eine Größe von etwa 3 x 4 m.⁶⁹¹

Auf den kleineren Tüchern sind nicht mehr ganze Bildfolgen dargestellt, sondern es wird oftmals nur eine christliche Szene zu sehen. Dieser Wandel ging einher mit der sich verändernden Funktion der Fastentücher. Sie sollten nicht mehr den Raum verhüllen, sondern das Altarbild.

⁶⁸⁵ Emminghaus 1981, S. 830.

⁶⁸⁶ Braun 1924 b, S. 151 ff. u. Engelmeier 1961, S. 11.

⁶⁸⁷ Braun 1924 b, S. 156.

⁶⁸⁸ Emminghaus 1981, Sp. 832.

⁶⁸⁹ Sörries 1988, S. 276.

⁶⁹⁰ Sörries 1988, S. 37 ff. Aber es gibt noch größere Tücher: „Von den bemalten Hungertüchern ist noch das große Hungertuch von Freiburg i. Br. aus dem Jahre 1612 zu nennen. Das Velum hat die gewaltigen Ausmaße von 12,25 x 10,00 m und gilt als das größte Hungertuch in Europa!“ (Engelmeier 1961, S. 11 f.).

⁶⁹¹ Emminghaus 1981, S. 838 ff.

Eine sog. Revitalisierung erfährt die Tradition des Fastentuches seit 1976 durch das deutsche Missionswerk *Misereor*.⁶⁹² Dieses sah seine Aufgaben nicht nur in der finanziellen Entwicklungshilfe und -zusammenarbeit, sondern auch in partnerschaftlichem Austausch von Impulsen. Dabei suchte *Misereor* u. a. Möglichkeiten für die Darstellung des Grundgedankens der Fastenaktion: *Fasten, um zu teilen*. Durch ein einheitliches Fastentuch und durch die Wahl eines Künstlers durch *Misereor* sollte die Verbundenheit der Christen in allen Teilen der Welt betont werden.⁶⁹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Fastentuch als Sinnbild der Fastenzeit gilt. Seit dem 17. Jahrhundert erfüllt es in den meisten Fällen nur noch sehr selten die Funktion einer Altarraumverhüllung, und die kleineren Tücher verhüllen oft nur das Altarbild.

Als Erklärung für diese Tradition wird im Allgemeinen gesagt, dass es für die Gläubigen unwürdig ist, während der Zeit der Buße das Heiligtum des Altares zu sehen. Der verhüllte Altar ist hier auch symbolisch für die im Leiden verborgene Gottheit Christi zu sehen.⁶⁹⁴ Auf eine solche Erklärung durch den Bischof Wilhelm Durandus von Mende (13. Jh., Südfrankreich) verweisen auch Adam u. Berger (1980).⁶⁹⁵

4. 1. 4 Kreuzverhüllung

Die Kreuzverhüllung steht wie der Gebrauch und Brauch des Fastentuchs im Kontext der Liturgie der Passionszeit. Die Kreuzverhüllung und -enthüllung stellt eine besondere Form der Kreuzverehrung dar⁶⁹⁶ und ist ein fester Bestandteil des Gottesdienstes am Karfreitag. Im

⁶⁹² Heim 1981, S. 30.

⁶⁹³ Heim 1981, S. 30 ff. Als grundsätzliche Neuheit bezeichnet Heim (1981) die wechselnde Gestaltung der Hungertücher. 1978 wurde das Tuch von einem äthiopischen Künstler gestaltet, 1980 folgte eine Reproduktion des berühmten Meditationsbildes des heiligen Nikolaus von Flüe, und für die nachfolgenden Hungertücher hat man Entwürfe indonesischer, haitianischer und afrikanischer Künstler vorgesehen.

Die Gestaltung war dem jeweiligen Künstler freigestellt, sollte aber möglichst viele Christen aufgrund seiner allgemein verständlichen Symbolik ansprechen. Das Hungertuch wurde in zwei unterschiedlichen Größen produziert: Das 2,8 x 2 m große Tuch sollte so in der Kirche aufgehängt werden, dass es gut sichtbar ist. Eine kleinere Reproduktion im Format von etwa 0,8 x 0,6 m war als Wandschmuck für den privaten Gebrauch gedacht. Als Hilfe für die Neubelebung dieser alten Tradition bot *Misereor* eine Werkmappe an. Sie enthielt u. a. Texte zur Geschichte und liturgischen Funktion des Hungertuches. Die Nachfrage stieg stetig an, so bezog 1979 etwa die Hälfte aller bundesdeutschen Pfarreien ein Tuch, und die Reaktion der Kirchenbesucher wurde als überwiegend positiv bezeichnet. Auch auf die private Initiative von Kunstschaffenden und Pfarrern ist es zurückzuführen, dass der Gedanke des Hungertuches weitere Verbreitung findet. So wurde z. B. der in Wien lebende Künstler Alfred Graf durch ein Gespräch mit einem Pfarrer über Sinn und Tradition der Fastentücher dazu angeregt, 1988 und 1990 jeweils ein Fastentuch, welches jedoch nur das Altarbild verhüllt, für die Pfarrkirche St. Elisabeth in Wien zu gestalten. Altmann 1985, S. 40, Graf 1990, S. 226, Heim 1981, S. 37 ff. u. S. 45 u. Schindler 1997, S. 89.

⁶⁹⁴ Engelmeier 1961, S. 10.

⁶⁹⁵ Adam u. Berger 1980, S. 530.

⁶⁹⁶ „Für die Kreuzverehrung liegen zwei Formen vor: Enthüllung und Verehrung oder zeigen des unverhüllten Kreuzes und Verehrung“ (Auf der Maur 1983, S. 137).

Osten und Westen haben sich daraus verschiedene Festformen entwickelt.⁶⁹⁷ „Das Herzstück der Karfreitagsliturgie ist ohne Zweifel die Verehrung des Kreuzes, die Andacht zur *crux fidelis*, durch die die Freude wieder in die Welt kam“, so Römer (1955).⁶⁹⁸

Die Kreuzverehrung lässt sich bis ins 4. Jahrhundert zurückverfolgen, dabei geht man davon aus, dass damals eine Kreuzreliquie mit einer Verneigung und einem Kuss verehrt wurde.⁶⁹⁹

In Rom ist ein ähnlicher Brauch für das 7. Jahrhundert bekannt.⁷⁰⁰

Die Kreuzverehrung in Form einer Ver- und Enthüllung wird von Römer (1955), Auf der Maur (1983) und Klöckener (1991) in fränkischem Gebiet für das 8./9. Jahrhundert nachgewiesen; im Laufe der Zeit wurde diese Form der Kreuzverehrung reicher ausgestaltet.⁷⁰¹ Das Verhüllen der Kreuze und Heiligenbilder verbreitete sich im 10. Jahrhundert bis nach Rom.⁷⁰²

Der genaue Ablauf der damaligen Kreuzverhüllung lässt sich aus erhaltenen Messbüchern⁷⁰³ verschiedener Länder und Regionen erschließen. Die Abweichungen sind in der Regel gering. Die Kreuzverhüllung findet im Rahmen der 40-tägigen Fastenzeit vor Ostern, am letzten Sonntag vor Ostern statt.⁷⁰⁴

Eine Beschreibung der Kreuzenthüllung, wie sie seit dem 8. Jahrhundert bis zum MR 1570 ablief, findet sich bei Klöckener (1991): „Als eigener Teil gewinnt die Kreuzverehrung ein neues Profil. Losgelöst vom parallelen Wortgottesdienst (OR XXIII) [...], wird Raum geschaffen für Gesänge zur Kreuzverehrung, die [...] ab Mitte des 8. Jahrhunderts in die römische Karfreitagsliturgie Eingang finden. [...] Ineins damit geht sukzessiv sowohl im Frankenreich als auch in Rom die dramatische Ausgestaltung der Handlung, wie das Hereintragen eines verhüllten Kreuzes und die Enthüllung zum Gesang des Trishagion und die dramatische Steigerung in Form der dreistufigen Enthüllung, später unterstützt durch das dreimal in höherer Tonlage gesungene *Ecce lignum crucis* und drei Kniebeugen, was bis zum MR 1570 bleibt. [...]. Mit dem MR 1570 findet die mittelalterliche Entwicklung der Karfreitagsliturgie ihren Schlusspunkt. Typisch für sie war die Erweiterung zeremonieller Elemente und

⁶⁹⁷ Onasch 1981, S. 182.

⁶⁹⁸ Römer 1955, S. 70.

⁶⁹⁹ Römer 1955, S. 39 u. S. 41. Siehe auch Adam u. Berger 1980, S. 287, Onasch 1981, S. 182 u. S. 223.

⁷⁰⁰ Jungmann 1960, S. 30 u. Römer 1955, S. 51 u. S. 71 ff.

⁷⁰¹ Römer 1955, S. 73 f. Siehe auch Auf der Maur 1983, S. 110, Klöckener 1991, S. 227.

⁷⁰² Römer 1955, S. 76 u. S. 80.

⁷⁰³ Die hier öfter genannten Quellen sind das *Ordines romani* (9. Jahrhundert) (OR), das *Missale Romanum* aus dem Jahre 1570 (MR 1570) und das *Missale Romanum* von 1970 (MR 1970).

⁷⁰⁴ „Der fünfte Fastensonntag wurde nun Passionssonntag genannt und durch die Verhüllung der Kreuze und Bilder [...] auch äußerlich als Sonntag vor dem Leiden des Herrn gekennzeichnet (Adam u. Berger 1980, S. 403). Siehe auch Adam u. Berger 1980, S. 442 f. u. S. 530, Jungmann 1955, S. 213 u. Kirchgässner 1959 a, S. 56 u. Kirchgässner 1959 b, S. 509.

die Dramatisierung der Handlung“⁷⁰⁵. Ähnliche Beschreibungen finden sich bei Römer (1955), Baur (1959) und Jungmann (1960).⁷⁰⁶

Durch das MR 1970 ist geregelt, dass es auch heute noch zwei Formen für die Kreuzverehrung – eine davon ist die Zeremonie mit verhülltem Kreuz – gibt.⁷⁰⁷ Eine genaue tabellarische Auflistung der Passionsliturgie gibt Klöckner (1991) in „Der Feier vom Leiden und Sterben Jesu Christi nach dem MR 1970/Messbuch 1975“ an. Stichwortartig sind hier die Ausführenden, der Vollzugsort, die Textgattung, die Vortragsweise, die Körperhaltung und Bewegungsform aufgeführt. Es geht daraus eindeutig hervor, dass die Kreuzenthüllung auch heute noch ausgeführt wird.⁷⁰⁸

Wie bereits die Beispiele zur Revitalisierung des Hungertuches gezeigt haben, ist ein Bemühen von Seiten der christlichen Kirchen zu erkennen, alte Traditionen – auch in veränderter Form – wieder in die Liturgie aufzunehmen.

In dem Installationsprojekt *Kreuzverhüllung* in Winnenden bei Stuttgart hat man den ursprünglichen Gedanken der Kreuzverhüllung aufgegriffen und neu gestaltet. Der Künstler Frederik Bunsen hat 1999 mit drei weiteren Künstlern und Künstlerinnen⁷⁰⁹ eine Rauminstallation mit dem Ziel, „die Kirchenbesucher durch verschiedene Raumobjekte für die Osterbotschaft visuell-ästhetisch zu sensibilisieren“⁷¹⁰, in der Borromäuskirche in Winnenden gestaltet.⁷¹¹ Obwohl die künstlerische Umsetzung von der bisherigen Tradition, das Kreuz mit einem Tuch zu verhüllen, abwich, wurde sie in das liturgische Geschehen integriert. Die

⁷⁰⁵ Klöckner 1991, S. 227 f.

⁷⁰⁶ Römer 1955, S. 73, S. 76 u. S. 83 f. Siehe auch Adam u. Berger 1980, S. 288 u. Baur 1959, S. 254 u. Jungmann 1960, S. 31.

⁷⁰⁷ „Für die Erhebung des Kreuzes (*ostensio sanctae crucis*) bietet das MR 1970 zwei Formen an. Sie unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, dass in der ersten, stärker hochmittelalterlichem Dramatisierungsbedürfnis verhafteten Weise, das Kreuz zunächst stufenweise enthüllt und dann gezeigt wird“ (Büsse 1972, S. 32).

⁷⁰⁸ Klöckner 1991, S. 234 f. u. S. 242.

⁷⁰⁹ Beteiligt an diesem Projekt waren neben Frederik Bunsen, Gisela Berger, Ute Renz und Wlodek Szwed. Gebauer 1999, S. 258 u. S. 260 ff.

⁷¹⁰ Rems-Murr-Nachrichten, 11.11.1998.

⁷¹¹ Die Auseinandersetzung mit dem Kirchenraum des seit über 20 Jahren in der Winnender Gemeinde lebenden Künstlers Frederik Bunsen führte zu einer besonderen Interpretation der Kreuzverhüllung. Vor dem Altarraum wurde ein steinartiges Objekt von etwa zwei Metern Durchmesser an fast unsichtbaren Stahlseilen so aufgehängt, dass vom Haupteingang und vom Mittelgang aus gesehen das im Altarraum hängende Altarkreuz nicht zu sehen, also verhüllt, war. Von anderen Standpunkten aus war der Blick in den Altarraum jedoch frei. An den Längsseiten des Gemeinderaumes waren zur gleichen Zeit je zwei ca. 2 x 6,5 m große abstrakt gestaltete Fastentücher aufgehängt. Als Teil dieses Projektes wurden verschiedene Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit der Kirchengemeinde und dem katholischen Bildungswerk Rems-Murr angeboten. Die als „interaktives Kunstprojekt zur Fastenzeit im kirchlichen Raum“ angekündigte Rauminstallation wurde durch Vorträge und Predigten über die Tradition der Fastentücher und Kreuzverhüllung sowie den liturgischen Kontext begleitet. Das in der Öffentlichkeit kontrovers diskutierte Projekt wurde mit einem offenen Symposium abgeschlossen, um Raum für eine Auseinandersetzung zu geben.

www.zvw.de/aktuell/1998/12/11/news3.htm, www.zvw.de/aktuell/1999/02/19/news5.htm [20.04.2008] u. Gebauer 1999, S. 259 ff.

Aussage dieser künstlerisch gestalteten liturgischen Handlung sollte trotz der andersartigen Ausführung nicht von der traditionellen Bedeutung abweichen.

Die Bedeutung der Kreuzverhüllung steht vermutlich im Zusammenhang mit der Tradition der Fastentücher und dem Verhüllen von Heiligenbildern.⁷¹² „Für die weitere Ausgestaltung bietet die Enthüllung des Kreuzes, [...], einen neuen Ansatzpunkt. Diese neu aufkommende Zeremonie ist gedanklich mit der Sitte des Fastenvelums verwandt. In der Fastenzeit wurde den Gläubigen der Blick zum Altar durch einen Vorhang verwehrt. Parallel damit ging die Verhüllung der Bilder und Kreuze in der Kirche. Am Karfreitag nahm man so gleichsam dem Volk die Binde von den Augen. Das büßende Volk konnte das Kreuz als Heil der Welt wieder erblicken. Die Bußzeit war zu Ende“⁷¹³.

Büsse (1972) interpretiert die Angaben aus dem Messbuch MR 1970 ebenfalls so, dass die Kreuzerhebung und -verehrung als ein Bußakt verstanden werden soll.⁷¹⁴

Während in den theologischen Publikationen bis etwa in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts der Bußcharakter der Fastenzeit sehr stark hervorgehoben wurde, tritt dieser in den nachfolgenden Veröffentlichungen in den Hintergrund. So erwähnt Klöckener (1991) den Bußcharakter des Fastens nicht, obwohl er als eine seiner Hauptquellen Römer (1955) nennt, für den die Fastenzeit vor allem als Zeit der Buße gilt.⁷¹⁵ Dies mag im Zusammenhang mit der Verminderung der Bußstrenge stehen,⁷¹⁶ so dass die Betonung heute eher im Ausdruck der Trauer zu sehen ist.

4. 1. 5 Verhüllung von Bildern und Heiligenfiguren

Die verschiedenen Verhüllungen bzw. Enthüllungen können in drei Kategorien unterteilt werden: die Verhüllung von Heiligenbildern, von Heiligenfiguren und die feierliche Enthüllung von Gnadenbildern.

Heute werden vornehmlich noch zwei Formen einer Verhüllung von Bildern und Heiligenfiguren praktiziert. Eine Art dieser Verhüllungen steht im Kontext mit dem Verhüllen der Kreuze und dem Aufhängen der Fastentücher zu Beginn der Fastenzeit. Entscheidend ist dabei der Gedanke, dass solche Bilder und Kreuze mit einem Tuch verhüllt werden, „die an die

⁷¹² Adam u. Berger 1980, S. 530 u. Auf der Maur 1983, S. 110.

⁷¹³ Römer 1955, S. 74 f.

⁷¹⁴ „Von entscheidender Bedeutung sind sowohl bei der Erhebung des Kreuzes als auch bei seiner Verehrung die östlicher und fränkischer Tradition entstammenden hymnischen Gesänge und Antiphonen, die den gesamten Vorgang zugleich als einen Bußakt unter dem Kreuz wie auch als einen Huldigungsruf an den Gekreuzigten und Auferstandenen ausweisen“ (Büsse 1972, S. 33).

⁷¹⁵ Klöckener 1991, S. 243.

⁷¹⁶ Römer 1955, S. 74, Anmerk. 26.

Glorie des Herrn erinnern⁷¹⁷, und durch die Enthüllung dieser sog. Triumph- und Auferstehungsbilder in der Osternacht die Anwesenheit des Göttlichen symbolisch wieder hergestellt werden soll.

Wie die Kreuzverhüllung ist auch die Verhüllung von Bildern etwa seit dem Mittelalter für das Gebiet der römisch-katholischen Kirche nachgewiesen. Die Verhüllung beginnt in der Regel am fünften Fastensonntag⁷¹⁸ und die dafür verwendeten Tücher sind oftmals in der für die Osterzeit vorgesehenen liturgischen Farbe Violett gehalten (Abb. 15). Für die heutige Form der Verhüllung ist im Messbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes nachzulesen, dass die Kreuze bis zum Ende der Karfreitagliturgie und die Bilder bis zum Beginn der Osternachtfeier verhüllt bleiben.⁷¹⁹



Abb. 15: sakrale Verhüllung, Göttingen 2008

Diese Form der Bilderverhüllung steht im Kontext mit der Osterliturgie und den dort stattfindenden Ver- und Enthüllungen. Die Verhüllung von Bildern, die die Auferstehung Christi darstellen, symbolisiert die Abwesenheit des Göttlichen. Durch die Enthüllung der Bilder soll die dargestellte Verherrlichung Christi wieder sichtbar und gleichzeitig die Gegenwart Gottes symbolisiert werden. „Das Verhüllen der Bilder ist mit dem Fasten vergleichbar, gleichsam ein Zwang zum Fasten der Augen“⁷²⁰. Wie schon für die Verwendung der Fastentücher und Kreuzverhüllungen, wird auch hinsichtlich der Verhüllung von Heiligendarstellungen eine Revitalisierung angestrebt. Für die heute wieder praktizierte Verhüllung von Heiligenfiguren im Zusammenhang mit der Osterliturgie gibt es aktuelle Beispiele. In drei aufeinander folgenden Jahren sind seit 2001 in der St. Martinus Kirche in Kaarst bei Düsseldorf während der Fastenzeit die Kreuzigungsgruppe und die Heiligenfiguren im Chorraum verhüllt. Die künstlerische Ausgestaltung der Verhüllungen haben drei Künstlerinnen ausgeführt, die in Düsseldorf und Umgebung leben und arbeiten.⁷²¹

⁷¹⁷ Kirchhoff 1990, S. 130.

⁷¹⁸ Adam u. Berger 1980, S. 403.

⁷¹⁹ Adam u. Berger 1980, S. 530.

⁷²⁰ H. Dünninger 1987, S. 139.

⁷²¹ Die Verhüllung 2001 hat Erika Maria Riemer-Sartory, die von 2002 Theresia Schüllner und die von 2003 Renate Hoffmann Korth gestaltet. www.kunstinmartinus.de/Ausstellungen/Verhuellungen. [20.03.2008] 2001 ist das Kreuz mit einer vertikal und die Heiligenfiguren mit einer horizontal hängenden schwarzen Stoffbahn derart verhüllt worden, dass ein großes schwarzes textiles Kreuz entstand und den Chorraum ausgefüllt hat.

Die zweite Kategorie einer Verhüllung wird im Zusammenhang mit den sog. Gnaden- und Andachtsbildern bzw. -figuren praktiziert. Dargestellt sind auf beiden Bildtypen Heilige, insbesondere die heilige Jungfrau Maria. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Bedeutungen weichen auch die Verhüllungstraditionen voneinander ab. Andachtsbilder und -figuren sind, um dem Bedürfnis der privaten Andacht nachzukommen, in öffentlichen Gebäuden wie auch Privathäusern anzutreffen. Sie werden oftmals mittels eines Vorhangs vor ihrer profanen Umgebung geschützt und für die Zeit der Andacht enthüllt. Eine Enthüllung ist relativ häufig und kann z. B. täglich, ohne besondere Zeremonie, stattfinden.

Gnadenbildern und -figuren werden dagegen wundertätige Kräfte zugesprochen, und die Kirchen, in denen sie sich befinden, werden durch diese Besonderheit zu Wallfahrtsorten.

Für die Gnadenbilder galt früher wie heute noch, dass sie in der Regel nur wenige Tage im Jahr, manche sogar noch seltener,⁷²² sichtbar sind.

Die frühesten Quellen, die eine Verhüllung von Gnadenbildern und -figuren belegen, stammen zum größten Teil aus dem 13. Jahrhundert. Sigel (1977) verweist auf Bildquellen, die eine frühere Zeit, etwa das 10. Jahrhundert, für die Entstehung dieses Brauches vermuten lassen.⁷²³ Neben einer Verwahrung der Bilder und Figuren in Schreinen und Tabernakeln ist häufig eine Verhüllung durch Vorhänge oder Tücher anzutreffen.

Die Verbreitung der Tradition der verhüllten Gnadenbilder und -figuren ist für ganz Europa nachgewiesen. So ist bereits für das 13. Jahrhundert ein Beispiel aus Spanien, eine Verhüllung eines Gnadenbildes in der Kathedrale von Sevilla, bekannt. Seit der Zeit der Reformation nimmt der Brauch zwar ab, aber in Gebieten mit überwiegend katholischer Bevölkerung wird er beibehalten.⁷²⁴

Für das Verhüllen von Heiligenbildern und -figuren in der Vergangenheit nennen Sigel (1977) und H. Dünninger (1987) zahlreiche Beispiele.⁷²⁵ Eines der bekanntesten Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum ist der in der Nürnberger Lorenzkirche hängende *Englische Gruß* aus dem Jahre 1518 von Veit Stoß. Von seinem Stifter Anton II. Tucher wurde für das Marienbild 1519 die Anfertigung einer Schutzhülle veranlasst. Diese Hülle bestand aus blauem Tuch und wurde vermutlich nur zu den Marienfesten abgenommen.⁷²⁶ Nach der Re-

Die Arbeit trägt den Titel *Ent-Äußerung*. Im darauf folgenden Jahr sind Kreuzigungsgruppe und Heiligenfiguren mit hellem Nessel verhüllt worden und 2003 wurden sie mit weißen Leinentüchern umwickelt. Die Künstlerin Renate Hoffmann Korth nennt als Grundgedanken ihrer Installation „Die Verhüllung weist den Weg vom äußeren Leid hin in die Verinnerlichung“ (Hoffmann Korth 2003, S. 2).

⁷²² So berichtet Sigel (1977) von einer Madonnenikone in der Kathedrale von Pisa, die nur etwa zehnmal in einem Jahrhundert enthüllt wurde. Sigel 1977, S. 89.

⁷²³ Sigel 1977, S. 86 u. Meiering 2006, S. 135.

⁷²⁴ H. Dünninger 1987, S. 140 ff.

⁷²⁵ H. Dünninger 1987, S. 135 ff. u. Sigel 1977, S. 82 ff.

⁷²⁶ Stolz 1983, S. 3.

formation hat der sog. Engelsgruß einige Jahre unbeachtet in dem immer unansehnlicher werdenden Stoffbeutel gehangen, und wurde nur noch an wenigen Tagen abgenommen. Dies erfolgte nicht mehr als Teil der Liturgie im Gottesdienst, sondern im Zusammenhang mit Staatsbesuchen.⁷²⁷ H. Dünninger (1987) sieht in diesem feierlichen Vorgang die Möglichkeit, „ein religiöses Ereignis zu bieten“⁷²⁸.

Die vielfach genannten und auch heute noch in Italien gebräuchlichen Verhüllungen sind z. B. die des Crucifixus im Dom zu Lucca,⁷²⁹ des Gnadenbildes von Impruneta bei Florenz und die der Madonna del Voto im Dom von Siena.⁷³⁰

Gnadenbilder und -figuren werden seit jeher während einer feierlichen Zeremonie enthüllt,⁷³¹ die meist von einem mehrtägigen Fest begleitet wird und zu den zahlreiche Pilger anreisen. Der religiöse Wert wird durch die Enthüllung und den damit verbundenen kurzzeitigen Kontakt zur wundertätigen Kraft des Bildes bzw. der Figur gesteigert.⁷³²

In der Tradition der verhüllten Gnadenbilder sieht Sigel (1977) eine Parallele zu dem Reliquienkult. „In der Reliquie war, [...], das Göttliche selbst anwesend [und es] wird noch einmal die uralte Furcht vor dem Anblick des Göttlichen fassbar, die zur Verhüllung der Kultbilder geführt hatte“⁷³³.

Die Betrachtung verschiedener Verhüllungen im religiösen Kontext hat gezeigt, dass es um die Verhüllung und Enthüllung christlicher Symbole und um die Verhüllung und Enthüllung als Symbol selbst geht. In der Vorstellung der Gläubigen verbirgt sich die Gottheit hinter einem Schleier und durch die Enthüllung soll die Anwesenheit Gottes symbolisch dargestellt werden und dabei das Göttliche sich offenbaren. Die Hülle und die mit ihr verbundenen liturgischen Handlungen haben hier die Funktion das sog. Undarstellbare darzustellen.

Die Verhüllung wird im Christentum als Verbergen und Geheimnis, die Enthüllung als Sehen und Offenbarung zugleich verstanden. Als bedeutende liturgische Handlung erfährt sie aus diesem Grund eine Wiederbelebung im Gottesdienst christlicher Kirchen.

⁷²⁷ H. Dünninger 1987, S. 136 ff.. Stolz (1983) gibt genaue Angaben über die wenigen Augenblicke, die der Engelsgruß anlässlich von Staatsbesuchen herabgelassen und enthüllt wurde. Stolz 1983, S. 5 u. S. 8 f.

⁷²⁸ H. Dünninger 1987, S. 138.

⁷²⁹ H. Dünninger 1987, S. 142.

⁷³⁰ Sigel 1977, S. 90.

⁷³¹ H. Dünninger 1987, S. 140 ff. u. Sigel 1977, S. 82.

⁷³² H. Dünninger 1987, S. 139 u. Meiering 2006, S. 137.

⁷³³ Sigel 1977, S. 82.

4.2 Profane Verhüllungen

Als profane Verhüllungen werden an dieser Stelle die Denkmalverhüllung und -enthüllung, sowie die Geschenk- und Warenverpackung dargestellt. Auch hier stehen die Fragen nach dem Verborgenen, der Hülle und die weiteren Umstände der Verhüllung im Mittelpunkt der Betrachtung.

4.2.1 Die Denkmalverhüllung und -enthüllung

Beispiele von Denkmalverhüllung und -enthüllung sollen hier veranschaulichen, wo und wie dieser Vorgang vollzogen wurde und wird. Die Frage nach dem Verhüllten und seiner Bedeutung wird dabei ebenso von Interesse sein wie die nach der Funktion einzelner Aspekte der Enthüllungsszenierung.

Die auch heute noch gebräuchliche Form der Ver- und Enthüllung von Denkmälern, geht auf eine lange Tradition zurück. Die Geschichte der Denkmaleinweihung und deren Entwicklung zur heutigen Form können an dieser Stelle nicht dargestellt werden, aber einzelne wichtige Aspekte sollen genannt werden, wobei eine Eingrenzung auf das sog. Personendenkmal⁷³⁴, Verallgemeinerungen und eine Vielzahl an Verweisen auf die Literatur in Kauf genommen werden müssen.

Regional begrenze ich mich mit den für das 19. Jahrhundert ausgesuchten Beispielen auf das Gebiet des deutschen Bundes bzw. des deutschen Kaiserreiches und für das 20. Jahrhundert auf das Gebiet der Bundesrepublik. Ein kurzer Blick auf Denkmalfeiern in weiteren europäischen Ländern soll die Darstellung ergänzen.

Der Begriff *Denkmal* wird im allgemeinen Sinn der lateinischen Bezeichnung *monumentum* als Zeichen der Erinnerung verstanden.⁷³⁵ Dabei wird zwischen materiellen Zeugnissen der Menschheitsgeschichte, die aufgrund ihrer besonderen kulturellen Bedeutung, erhaltenswert sind, und dem eigens zum Zweck des Gedenkens an Personen oder Ereignisse errichteten Monument unterschieden. Erinnerungsorte, Zeichen des Alltags, Symbole und Insignien, Erkennungszeichen und politisch-kulturelle Zeichen, sie alle weisen gemeinsame Merkmale auf: Sie verweisen auf eine Begebenheit, eine Idee oder identitätsstiftenden Inhalt und „sie können Ausdruck und Teil religiös-kultischer Betrachtung und Verehrung sein. [... und] schließlich

⁷³⁴ Benner 2003, S. 13 ff.

⁷³⁵ „Denkmal existiert als Objekt und als Bezeichnung desselben. Als Sprachsymbol bezeichnet Denkmal in der Regel etwas Konkretes, seltener wird es auch metaphorisch verwandt, z. B., sich durch eine Rede ein Denkmal setzen“ (Scharf 1984, S. 6). Zum Denkmalbegriff siehe auch Lipp 1999, S. 133 f., Riese 1994, S. 72, Scharf 1984, S. 5 ff. u. Speitkamp 1997, S. 6 f.

dient all dies dem expliziten oder impliziten emotionalen Appell an die Öffentlichkeit“⁷³⁶. Denkmalsetzungen waren und sind ein politisches und gesellschaftliches Ereignis der Gesellschaft und auch heute noch werden Gedenktafeln und Denkmäler in einer Denkmalfeier an die Öffentlichkeit übergeben, denn „Denkmäler haben Adressaten, haben in diesem Sinne eine jeweils zu definierende Öffentlichkeit. Denkmal und Öffentlichkeit sind voneinander nicht zu trennen“⁷³⁷.

Mit dem Begriff *Öffentlichkeit* war im 19. Jahrhundert eine politische Dimension der bürgerlich-liberalen und bürgerlich-demokratischen Kreise gemeint, die mit der Forderung nach einem freien Meinungs Austausch einherging.⁷³⁸ In dieser sog. Öffentlichkeit wurden und werden die Gesellschaftsstruktur und die Machtverhältnisse sichtbar. Mit einer Nutzung des öffentlichen Raums, z. B. durch ein Denkmal, wird dieser Raum mit dem o. g. „emotionalen Appell“ gefüllt. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts boten Gedenkfeiern und Denkmaleinweihungen daher eine hervorragende Möglichkeit, eine politische Öffentlichkeit herzustellen.⁷³⁹ „Das öffentliche Fest stellte sich den fürstenstaatlichen Regierungen und Behörden im beginnenden 19. Jahrhundert als eine, wenn auch politisch nicht unverdächtige, so doch politisch weniger gefährliche Form öffentlicher Versammlung dar. [...] Liberale und Demokraten ihrerseits hatten erkannt, daß sich – angesichts des strikten Verbots politischer Volksversammlungen ohne festlichen Veranstaltungsrahmen – das öffentliche Fest vorzüglich eignete, politische Meinungen zu transportieren“⁷⁴⁰.

Im alltäglichen Sprachgebrauch wird in der Regel nicht zwischen den Begriffen *Feier* und *Fest* unterschieden, in der Wissenschaft aber sind Versuche unternommen worden, eine Differenzierung hinsichtlich der zwei Bezeichnungen vorzunehmen.⁷⁴¹ Dem Fest und der Feier kommt eine wichtige soziale Funktion zu und beide bilden mit ihren rituellen Handlungen einen Gegensatz zum Alltäglichen.⁷⁴² Feste und Feiern stärken das Gruppengefühl und können somit zur Bildung von Identität beitragen.⁷⁴³ Durch die Vermittlung traditioneller Werte,

⁷³⁶ Speitkamp 1997, S. 7.

⁷³⁷ Lipp 1999, S. 151.

⁷³⁸ Kaschuba 1995, S.109 ff. Siehe auch Bookmann 1977, S. 167, Düding 1988, S. 11, Langewiesche 1995, S. 243 ff. u. A. Schmitt 1997, S. 716 ff.

⁷³⁹ „Diese frühen Forderungen nach mehr Öffentlichkeit zu erfüllen, war den im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts immer häufiger werdenden bürgerlichen Denkmalsetzungen vorbehalten“ (Benner 2003, S. 45). Siehe auch Benner 2003, S. 45 ff. u. Düding 1988, S. 10-15.

⁷⁴⁰ Düding 1988, S. 13.

⁷⁴¹ Gebhardt 1987, S. 44 ff. u. Homann 2004, S. 96 ff.

⁷⁴² In Festen werden soziale Werte, Vorstellungen, Erfahrungen und Erwartungen, also die Kultur einer Gesellschaft durch Wiederholung sinnhaft und sinnbildend eingeübt bzw. vergegenwärtigt. Siehe J. Assmann 1991, S. 13 ff., Gebhardt 1987, S. 36 ff., Hettling u. Nolte 1993, S. 7 ff., Homann 2004, S. 95 ff. u. Maurer 2004, S. 23 ff.

⁷⁴³ Gebhardt 1987, S. 37 f. u. Homann 2004, S. 103 ff.

Im Fest ist das Übertreten der alltäglichen Grenzen erlaubt, die Stimmung ausgelassen sein und dabei wird bis zu einem gewissen Grad eine Grenzüberschreitung hinsichtlich der sozialen Norm akzeptiert. Wolfgang Lipp

die auch in Zukunft gepflegt werden sollen, zeigt sich in der Feier eine Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁷⁴⁴ Der Ablauf der Feier ist minutiös geplant und folgt dem Anlass entsprechend einer festen Struktur.⁷⁴⁵ Als Kennzeichen der Feier bezeichnet Gebhardt (1987) „das gesprochene Wort, Symbole und symbolische Akte, musikalische Umrahmung, feierliche Kleidung und stilisierte Bewegungen und Bewegungsabläufe“.⁷⁴⁶ Fest und Feier müssen inszeniert werden; dabei werden Rituale wiederholt, aber trotz dieser Wiederholbarkeit stellen sie einen Gegenpol zur funktionalen und nüchternen Routine des Alltags dar.⁷⁴⁷

Denkmalsetzungen sind solche von der alltäglichen Routine abweichende Feiern, doch hatten bis ins späte 18. Jahrhundert nur wenige Gesellschaftsschichten Zugang zu dieser Form der Feier.

Denkmäler wurden bis zum Ende des 18. Jahrhundert fast ausschließlich für Fürsten, Könige und ranghohe Adlige und von diesen selbst gesetzt,⁷⁴⁸ denn mit einem Denkmal „ehrten die Herrscher [...] zunächst vor allem ihre eigenen Vorfahren und verwendeten das Denkmal in alter Tradition als Instrument der Herrschaftslegitimation“.⁷⁴⁹ Sie galten als Zeichen der Macht, mit ihnen wurde eine stellvertretende Vergegenwärtigung zum Ausdruck gebracht.⁷⁵⁰ Im Gebiet des deutschen Bundes wurden erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch Personen, die sich z. B. als Dichter oder Denker für die Nation verdient gemacht hatten, mit einem Denkmal geehrt.⁷⁵¹ In England, den Niederlanden, Frankreich und Italien sind weitaus frühere, wenn auch nur vereinzelte Denkmalsetzungen für Dichter, Musiker und Gelehrte seit dem 16. Jahrhundert bekannt. Häufig hat es sich dabei um private Auftraggeber und Aufstellungsorte gehandelt.⁷⁵²

In den europäischen Ländern entwickelten sich unterschiedliche Gruppierungen und Bezeichnungen für die durch Bildung oder/und Wirtschaft zu mehr Einfluss innerhalb der

(1989) weist darauf hin, dass sich das Erscheinungsbild von Festen gewandelt hat. Heutige Formen des Festes sind nach Lipp (1989) Happening, Festival, Messe, Freizeitpark, Szene und Warenhaus. Im Gegensatz zum Fest werden in der Feier ausgearbeitete Ideen oder Weltanschauungen aufs Neue beschworen. Die feierlichen Handlungen sollen Besinnung, Nachdenklichkeit, Ruhe, Hoffnung, Ergriffenheit und Innigkeit hervorrufen.

J. Assmann 1991, S. 15 f., Deile 2004, S. 3 ff., Gebhardt 1987, S. 44-56, Homann 2004, S. 108 ff., Lipp zit. n. Deile 2004, S. 3, u. Maurer 2004, S. 115 ff.

⁷⁴⁴ Deile 2004, S. 13 ff. u. Gebhardt 1987, S. 63.

⁷⁴⁵ Gebhardt 1987, S. 64.

⁷⁴⁶ Gebhardt 1987, S. 65.

⁷⁴⁷ J. Assmann 1991, S. 15 ff.

⁷⁴⁸ van der Dunk 1999, hier besonders Abb. auf S. 323, S. 360 u. S. 368 ff.

⁷⁴⁹ Benner 2003, S. 29.

⁷⁵⁰ Benner 2003, S. 27 ff.

⁷⁵¹ Benner 2003, S. 29. Siehe auch Rausch 2006, S. 249 ff. u. Scharf 1984, S. 179.

⁷⁵² Schneider 1977, S. 36 ff. Siehe auch Bookmann 1977, S. 164 f., Selbmann 1988, S. 6 ff. u. W. Weber 1972, S. 183 f..

Gesellschaft gelangten Bevölkerungsschichten. Entscheidend dabei ist, dass im 19. Jahrhundert eine bürgerliche Oberschicht aus Unternehmern, Beamten, Akademikern, Künstlern u. a. einen beachtlichen Anteil innerhalb der gesellschaftlichen Oberschicht stellte, der auch der Adel zugerechnet wurde, und sie damit der herrschenden Klasse angehörte.⁷⁵³ Diese Schicht des Wirtschafts- und Bildungsbürgertums war neben den Monarchen und dem Adel finanziell in der Lage, die sehr hohen Beträge für eine Denkmalerriichtung aufzubringen. So wurde es in zahlreichen europäischen Ländern seit Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend üblich, dass sich neben dem Staat immer mehr das Bürgertum⁷⁵⁴ mit seinem wachsenden Mäzenatentum⁷⁵⁵ für die Denkmalsetzung verantwortlich zeigte.⁷⁵⁶ Die eigens dafür gebildeten Komitees und Vereine übernahmen die Organisation der Finanzierung, und die Suche nach einem passenden Standort und einem geeigneten Künstler.⁷⁵⁷ Das Vereinswesen verbreitete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rasant,⁷⁵⁸ wobei die staatlichen Kontrollorgane darauf achteten, dass Vereine „gesellige, kulturelle und wohltätige Zusammenschlüsse blieben und sich nicht etwa in machtorientierte politische Parteien [verwandelten]“⁷⁵⁹. Mit diesen neuen Auftraggebern änderte sich auch das Publikum der Denkmalfeiern. Nicht mehr ausschließlich der Adel war bei den Denkmalsetzungen anwesend, sondern vor allem das Bürgertum, das seinen Einfluss auf die bestehende Gesellschaftsordnung in den Denkmalsetzungen feierte.⁷⁶⁰ Zahlreiche Denkmalenthüllungen wurden mit mehreren Tausend Zuschauern bzw. Teilnehmern gefeiert.⁷⁶¹

⁷⁵³ Für die unterschiedlichen Zusammensetzungen des sog. Bürgertums in England u. Frankreich siehe Cassis 1995, S. 9 ff., Mosse 1995, S. 9 ff. u. Haupt 1995, S. 81 ff., in Deutschland siehe Kaschuba 1995, S. 92 ff. und in Italien siehe Mayer 2004, S. 57 ff.

⁷⁵⁴ „Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte in Deutschland eine geistige Mobilität eingesetzt, auf deren Hintergrund sich eine neue gesellschaftliche Schicht zu formieren begann, die – bestehend aus protestantischen Geistlichen, Lehrern höherer Schulen, Wissenschaftlern, Ärzten, Juristen, Schriftstellern, Verlegern und besonders Staatsbeamte – durch ein neuartiges Merkmal verbunden war: Sie alle gehörten zum Bildungsbürgertum, d. h. sie waren in ihre beruflichen (und damit gesellschaftlichen) Position nicht aufgrund eines geburtsständischen Anrechts, sondern aufgrund eigener Leistung gelangt“ (Klein 2005, S. 53). Siehe auch Kocka (Hg.) 1995, 3 Bde.

⁷⁵⁵ Seit dem späten 18. Jahrhundert wurden Stiftungen zuerst im medizinischen und sozialen Bereich mit der Errichtung von Waisen- und Geburtshäusern tätig und förderten allgemein die Wissenschaft.

Roth 1996, S. 127 ff. Zu den Stiftern von Denkmälern siehe auch Rausch 2006, S. 104 ff.

⁷⁵⁶ Schneider 1977, S. 54 u. S. 142 ff. Siehe auch Agulhon 1995, S. 66 ff., Benner 2003, S. 25, Hojda u. Pokorný 1995, S. 241 ff., J. Müller 1996, S. 280 ff., Rausch 2006, S. 115 ff., Selbmann 1988, S. 67 f. u. Tacke 1995, S. 51 ff.

⁷⁵⁷ Die Subskription, der öffentliche Aufruf zum Spenden, war im 19. Jahrhundert eine verbreitete Möglichkeit in Deutschland und auch in Frankreich auf lokaler, regionaler und nationaler Ebene, Denkmalsetzungen u. ä. zu finanzieren, wobei diese Art der Geldbeschaffung vom Staat genehmigt werden musste. Tacke 1995, S. 135 ff.

⁷⁵⁸ Dann 1981 u. Sobania 1996, S. 170 ff.

⁷⁵⁹ Eisenberg 1995, S. 55.

⁷⁶⁰ Hardtwig 1999, S. 175 u. Klein 2005, S. 42 f.

⁷⁶¹ Bähring 1868, 18 ff. Siehe auch Burkhardt 1988, S. 219 ff., Endrulat 1879, S. 56 u. Steen 1988, S. 149.

Die Denkmalsetzungen in der Stadt nahmen nun direkten Einfluss auf die Stadtplanung, und die Bürger schufen sich durch diesen „räumlichen und ideellen Aneignungsprozess“⁷⁶² eine Öffentlichkeit, die vorher ausschließlich von der Obrigkeit gestaltet worden war.⁷⁶³

Unter diesen Umständen wurden nun in fast ganz Europa seit Beginn des 19. Jahrhunderts „Helden des Geistes“⁷⁶⁴ im Denkmal geehrt und Denkmalsetzungen wurden Mode.⁷⁶⁵ Dabei wurden zahlreiche Denkmäler im Rahmen von Gedenkfeiern enthüllt, die auf eine lange Tradition des Geniekults zurückblicken und im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichten.⁷⁶⁶ Anlässe für Gedenkfeiern waren und sind z. B. Geburts- und Todestage, die in den Geburtsstädten der auf diese Weise Geehrten besonders aufwendig gefeiert wurden.

„(Lokal)patriotischer Stolz auf ein Mitglied der gleichen Nation, der gleichen Landschaft, der gleichen Stadt, [mit dem Wunsch], der große ‚Verwandte‘ sollte dauerhaft inmitten seiner ‚Angehörigen‘ anwesend sein“⁷⁶⁷, sind nach Benner (2003) zentrale Gründe für die im 19. Jahrhundert zahlreichen Denkmalsetzungen.⁷⁶⁸

Diese Entwicklung verstärkte sich nach der gescheiterten Revolution von 1848, und jede Stadt gedachte nun ihrer lokalen und nationalen Helden mit einem Denkmal, um damit bürgerliche Selbstständigkeit, aber auch nationale Gesinnung auszudrücken.⁷⁶⁹ Diese Flut von Denkmalsetzungen wurde von Kritikern bereits seit den 1870er Jahren mit negativen Begriffen versehen.⁷⁷⁰ Bis zur Jahrhundertwende entstanden unzählige Denkmäler für Dichter, Gelehrte und Musiker, aber auch für Politiker und Herrscher in ganz Europa.⁷⁷¹ Im Gebiet des deutschen Bundes bzw. des deutschen Reichs wurde z. B. allein aus Anlass zu Schillers 100. Geburtstag 1859 und in der Folgezeit in jeder größeren Stadt ein Schiller-Denkmal errichtet.⁷⁷² Kaiser Wilhelm I (1797-1888) und Bismarck (1815-1898) erhielten nach ihrem Tod

⁷⁶² J. Müller 1996, S. 273.

⁷⁶³ Agulhon 1995, S. 55 u. J. Müller 1996, S. 270 ff.

⁷⁶⁴ Benner 2003, S. 35.

⁷⁶⁵ Zahlreiche Reiseberichte und Briefe geben Zeugnis von diesem außerordentlichen Ereignis der Denkmalenthüllung. So z. B. Hebbel und Börne, die in Paris einer Denkmalenthüllung beiwohnten.

⁷⁶⁶ Arndt 1981, S. 165. Siehe auch Gebhardt 1987, S. 125, Rausch 2006, S. 699 u. Schneider 1977, S. 68 ff.

⁷⁶⁷ Benner 2003, S. 33.

⁷⁶⁸ Tacke (1995) berichtet z. B. für die Auvergne in Frankreich: „Nicht so sehr die konkreten Taten standen im Vordergrund des Interesses, sondern die regionale Herkunft des Helden: Vercingetorix und Blaise Pascal, General Desaix und Papst Urban II. wurden [...] zu ‚großen Männern‘ der ‚Auvergne‘“ (Tacke 1995, S. 54).

⁷⁶⁹ Scharf 1984, S. 186 ff. Siehe auch Gebhardt 1987, S. 122 f., Hardtwig 1999, S. 175, u. Klein 2005, S. 42 f.

⁷⁷⁰ Dieses Phänomen wurde z. B. von Ferdinand Kürnberger 1877 als ‚Denkmalpest‘, von Max Schasler 1878 als ‚Denkmalwuth‘, von Richard Muther um 1902 als ‚Denkmalseuche‘ und von Scheffler 1907 als ‚Denkmalmanie‘ bezeichnet. Benner 2003, S. 30 ff. Siehe auch Agulhon 1995 a, Mittig 1972, S. 183 ff. u. Selbmann 1988, S. 129 ff.

⁷⁷¹ Arndt 1981, S. 176 ff. Siehe auch Mayer 2004, Rausch 2006, S. 241 ff. u. S. 699 ff., Scharf 1984, S. 202 ff., Selbmann 1988, S. 86 ff. u. Schneider 1977.

⁷⁷² Selbmann 1988, S. 93 ff. Siehe auch Mikoletzky 1995, Noltenius 1984 u. Noltenius 1988.

mehrere hundert Denkmäler.⁷⁷³ Für Italien z. B. können der Dichter Dante Alighieri und der Heerführer Giuseppe Garibaldi genannt werden, deren Denkmäler in keiner Stadt gefehlt haben.⁷⁷⁴

Zahlreiche Berichte belegen, dass die Enthüllung von Denkmälern in Europa in der Regel einem einheitlichen Schema folgte, und so lassen sich für die Denkmalfeiern gemeinsame Merkmale feststellen, deren Ausgestaltung vom jeweiligen gesellschaftlichen Rang der im Denkmal geehrten Person abhing.⁷⁷⁵

Im 19. Jahrhundert waren Gedenkfeiern von einer Dauer von bis zu drei Tagen keine Seltenheit. Wenn in diesem Zusammenhang eine Grundsteinlegung für ein Denkmal oder dessen Einweihung stattfand, stellten diese bei dreitägigen Veranstaltungen am zweiten Tag den Höhepunkt der Feierlichkeiten dar.⁷⁷⁶ Zahlreiche Veranstaltungen, wie Musik- oder Theateraufführungen, Fackelumzüge sowie Banketts fanden innerhalb dieser mehrtägigen Feier statt.⁷⁷⁷

Vor Beginn der Feierlichkeiten musste das Denkmal aufgestellt und die Verhüllung vorgenommen werden. Die Art der Verhüllung richtete sich nach der Größe des Denkmals: Für mehrere Meter hohe Standbilder wurden vier Pfosten errichtet, zwischen denen die Tücher aufgespannt wurden. Bei kleineren Denkmälern war eine Verhüllung möglich, bei der das Tuch das Denkmal umhüllte.⁷⁷⁸

Für die Gestaltung der Hülle sind verschiedene Ausführungen bekannt. So berichtet Benner (2003) von einer „prächtigen rot-weißen Verhüllung der bisher in Köln errichteten Denkmäler“⁷⁷⁹ sowie von einer Verhüllung durch Tücher aus schlichtem Leinen.⁷⁸⁰ Durch eine Verhüllung der Denkmäler mit Fahnen, wie z. B. der schwarz-weißen preußischen Fahne oder in England dem sog. Union-Jack, wurde eine besonders enge Verbindung des Dargestellten zur Nation bzw. zur Monarchie hergestellt.⁷⁸¹

⁷⁷³ Scharf 1981, 219 ff. Siehe auch Hardtwig 1990, S. 274, Hardtwig 1999, S. 177 f., Hedinger 1981, Plagemann 1972 u. Tittel 1981, S. 231 ff.

⁷⁷⁴ Gebhardt 1987, S. 125 u. Mayer 2004, S. 127 ff.

⁷⁷⁵ Mayer 2004, S. 307 ff. Siehe auch Rausch 2006, S. 141, S. 241 ff. u. S. 553, Schneider 1977, S. 72 ff.

⁷⁷⁶ Beispielhaft können hier die Feiern, die im Zusammenhang mit der Grundsteinlegung und der manchmal erst Jahre später folgenden Denkmalsetzung für Dürer, Gutenberg, Schiller, Luther, und Kaiser-Wilhelm I. genannt werden. Benner 2003, 165 ff. Siehe auch Bähring 1868, Hutchison 1977, S. 31 ff., Jaeger 1993, S. 78 f., Mende 1972, S. 168 ff., Noltenius 1988, S. 238 ff., Schellack 1988, S. 293 ff., Selbmann 1988, S. 91 ff. u. Steen 1988, S. 149 ff.

⁷⁷⁷ Bähring 1868, S. 18. Siehe auch Benner 2003, S. 165, Hutchison 1977, S. 34 f., Schellack 1988, S. 286 ff. u. Steen 1988, S. 149.

⁷⁷⁸ Abb. bei Benner 2003, S. 170 u. 171, Davidis 1989 u. Garlepp 1901 b, S. 73.

⁷⁷⁹ Benner 2003, S. 179.

⁷⁸⁰ Benner 2003, S. 179.

⁷⁸¹ Rausch 2006, S. 251 u. S. 407.

Neben der Verhüllung des Denkmals waren noch weitere Vorbereitungen notwendig: Festplatzaufbauten wie z. B. die Tribüne für die Ehrengäste und die Redner und die Absperrung um das Denkmal herum mussten errichtet werden.⁷⁸² Auch wurden sog. ephemere Denkmäler und architektonische Elemente wie Torbögen als Teil der Kulisse errichtet.⁷⁸³ Einige Städte änderten den Namen des Platzes eigens um, vor allem wenn es sich um die Geburtsstadt des im Denkmal Dargestellten handelte.⁷⁸⁴

Die Gedenkfeier bzw. der Tag der Denkmalenthüllung selbst begann in der Regel mit einem Gottesdienst.⁷⁸⁵ Im Anschluss wurden die angereisten hochrangigen Gäste, Vertreter von Kirche und Staat begrüßt und zu ihrem Ehrenplatz geführt. Die Anwesenheit von Bischöfen, Königen oder des Kaisers sollten der Denkmalfeier eine „höhere Weihe“⁷⁸⁶ geben. Die zahlreichen Zuschauerinnen und Zuschauer versammelten sich am Denkmalplatz, wo die Festumzüge, bestehend aus ortsansässigen und angereisten Vereinen und Vertretern aus Kirche und Staat aufmarschierten.

Etwa zur Mittagszeit begann die eigentliche Zeremonie der Enthüllung: Sakrale und eigens für diesen Anlass komponierte Hymnen⁷⁸⁷ und Redebeiträge leiteten den feierlichen Akt der Enthüllung ein.⁷⁸⁸ So wurde z. B. bei einer Denkmalsetzung für Gutenberg 1837 in Mainz ein eigens komponiertes *Tedeum*,⁷⁸⁹ bei der für Luther 1868 in Worms das *Halleluja* von Händel⁷⁹⁰ und bei der für Kaiser Wilhelm I. 1897 in Köln eigens komponierte Hymnen aufgeführt.⁷⁹¹

Die Redebeiträge wurden von hochrangigen Bürgern wie Rechtsanwälten, Richtern, Professoren und Verlegern, aber auch von Politikern gehalten.⁷⁹² Themen der Reden waren die Biografie und die Leistungen des Dargestellten, die entsprechend den historischen Umständen ausgelegt wurden. Im 19. Jahrhundert wurden Denkmäler zunehmend im Sinn einer sog. Sakralisierung der Nation gedeutet. So huldigte man z. B. Dürer 1871 „als deutschesten der

⁷⁸² Siehe z. B. die Abb. der Vorbereitungen zur Wagner-Denkmalenthüllung 1903 in Berlin. S. Weber 1993, Bd. II, S. 70.

⁷⁸³ Benner 2003, S. 169 u. Jaeger 1993, S. 77 ff.

⁷⁸⁴ Mende 1972, S. 163 u. Steen 1988, S. 149.

⁷⁸⁵ Bähring 1868, S. 15 ff., Davidis 1989, S. 7, u. Endrulat 1879, S. 46,

⁷⁸⁶ Benner 2003, S. 174.

⁷⁸⁷ Der Hymnus bezeichnet einen feierlichen religiösen Lob- und Preisgesang, der im 4. Jahrhundert entstanden ist und zumeist eine streng metrische bzw. rhythmische Struktur aufweist. Meyers Taschenlexikon Musik 1984, Bd. 2, S. 98.

⁷⁸⁸ Benner 2003, S. 169. Siehe auch Bähring 1868, S. 19 ff. u. Endrulat 1879, S. 46.

⁷⁸⁹ Steen 1988, S. 149.

⁷⁹⁰ Bähring 1868, S. 20.

⁷⁹¹ Benner 2003, S. 166 ff.

⁷⁹² Zwahr 1994, S. 129 ff.

deutschen Meister“⁷⁹³, während man ihn 1840 noch als größten Künstler aller Zeiten gefeiert hatte.⁷⁹⁴

Personkult und nationale Gesinnung fielen in zahlreichen Fällen zusammen.⁷⁹⁵ So äußerte Reichskanzler Graf von Bülow in der Rede zur Einweihung des Bismarck-Denkmal 1901 in Berlin: „Die Bewunderung und Dankbarkeit für ihn [werden] nicht aufhören, solange ein deutsches Herz schlagen, ein deutscher Mund sprechen, eine deutsche Faust sich ballen wird“⁷⁹⁶. Auch für andere europäische Länder lässt sich eine wechselseitige Beziehung zwischen Nationalismus und Inszenierung der Denkmalsetzungen erkennen.⁷⁹⁷

Hinsichtlich der Sprache ist eine Verwendung von Wörtern aus dem sakralen Bereich ersichtlich.⁷⁹⁸ So wurden z. B. im Zusammenhang mit den Gedenkfeiern 1859 für Schiller der Umzug als „Wallfahrt“, Schiller als „Propheten“ und das Denkmal als „Hochaltar“ bezeichnet.⁷⁹⁹

Am Ende der Rede, die unmittelbar vor der Enthüllung gehalten wurde, wurde der hochrangigste Anwesende, z. B. der Kaiser aufgefordert, seine Zustimmung oder ein Zeichen zur Enthüllung zu geben.⁸⁰⁰ Im Augenblick, in dem das verhüllende Tuch niedersank, setzten Glockengeläut und Kanonenschüsse ein.⁸⁰¹ Nationale Hymnen wie „Ein feste Burg ist unser Gott“,⁸⁰² „Heil dir im Siegerkranz“ oder später auch das Deutschlandlied wurden angestimmt.⁸⁰³ Dieser feierliche Augenblick der Enthüllung wurde in den zahlreich aufgelegten

⁷⁹³ Hübner 1871, zit. n. Hutchison 1977, S. 37.

⁷⁹⁴ Hartmann 1976, S. 23 ff.

Besonders deutlich zeigt sich diese Umdeutung in der Person Martin Luthers. So wurde seit Beginn des 19. Jahrhunderts Christsein zunehmend mit Deutschsein in Verbindung gebracht. Auch die Reden zur Denkmalsetzung in Worms bezeugen diese Entwicklung: Das Luther-Denkmal wurde als „Wahrzeichen deutscher Art, deutscher Kraft, deutscher Geistesfreiheit“ bezeichnet und an eine nationale Gesinnung der Teilnehmer mit den Worten „deutsche Männer und Frauen“ appelliert. Bähring 1868, S. 20, Baeumer 1977, S. 48 ff., Burkhardt 1988, S. 225 ff. u. Mosse 1976, S. 94 ff.

⁷⁹⁵ Benner 2003, S. 25 f. Siehe auch Gebhardt 1987, S. 124 f., Hedinger 1981, S. 279 ff., Plagemann 1972, S. 218 ff., Schellack 1988, S. 286 ff., Tittel 1981, S. 288 ff.

⁷⁹⁶ Bülow zit. n. Garlepp 1901 b, S. 71.

⁷⁹⁷ Agulhon 1995 b. Siehe auch Gebhardt 1987, S. 125 u. Mayer 2004, S. 83 ff., S. 127 ff., S. 169 ff. u. S. 293 ff.

⁷⁹⁸ Mosse 1976, S. 100.

⁷⁹⁹ Noltenius 1988, S. 249.

⁸⁰⁰ Benner 2003, S. 170., Endrulat 1879, S. 56.

⁸⁰¹ Bähring 1868, S. 19 f. Siehe auch Das Schillerfest zit. n. Davidis 1989, S. 7 u. Hutchison 1977, S. 34 f.

⁸⁰² Noltenius (1984) verweist auf die Rezeptionsgeschichte des Lutherliedes „Ein feste Burg ist unser Gott“: „Seitdem die Burschenschaftler das Lied auf dem Wartburgfest 1817 angestimmt hatten, hatte es eine säkularisiert-religiöse Bedeutung als spezifisch deutsches Kampflied auf dem Wege zur nationalen Einheit erhalten, das seine national-religiöse Verwertung auch nach der Gründung des Reichs 1871 bis hin zum 1. Weltkrieg behielt“ (Noltenius 1984, S. 115).

⁸⁰³ Der im 19. Jahrhundert üblich Lobgesang auf den deutschen Kaiser war „Heil dir im Siegerkranz“, der über die Melodie der englischen Hymne „God save the Queen“ gesungen wurde. Das bereits 1841 über eine von Haydn 1797 komponierte Melodie von Hoffmann von Fallersleben geschriebene sog. Lied der Deutschen setzte sich in den ersten Jahrzehnten nach seiner Entstehung nicht durch. In der Regel wurden heimatbezogene Lieder, die den Kleinstaat, den Fürsten oder die Landschaft huldigten bei feierlichen Anlässen gesungen. Als Nationallied galt bis 1871 das Lied „Wacht am Rhein“ und populär war bis zum ersten Weltkrieg „Heil dir im Siegerkranz“, vor allem, wenn der Monarch anwesend war. Erst 1922 wurde das „Lied der Deutschen“ vom ersten

Festschriften festgehalten. So wurde z. B. die Enthüllung des Schiller-Denkmal mit folgenden Worten wiedergegeben: „Auf einmal sank die Hülle ganz, die volle Musik fiel ein und wurde vom tausendstimmigen Jubel überhallt. Es war, als ob das Bild selbst, ungeduldig über die lange Verhüllung, den Schleier abgeworfen hätte“⁸⁰⁴, und die des Luther-Denkmal mit „[...]“, und die Musik begann das gewaltige Lutherlied: „Ein feste Burg ist unser Gott“ zu spielen. Der Jubel und dann die Rührung war aber, als sich das Haupt und die Statue Luthers [...] den staunenden Blicken zeigten, so groß, dass der Gesang anfangs gar nicht gehen wollte. [...]. Es waren unvergessliche Augenblicke. Noch nie hat sich das Gefühl von der unüberwindlichen Macht des evangelischen Protestantismus so gewaltig aufgedrängt, als durch diesen von dieser außerordentlichen Versammlung gesungenen Hymnus“⁸⁰⁵.

Der Einsatz von Musik bei solchen Veranstaltungen mit mehreren tausend Menschen intensiviert die emotionale Wirkung des Geschehens in hohem Maße. Das Singen von sog. Volksmusik in der Öffentlichkeit etablierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts und wurde im Zusammenhang mit der sog. Volksbildung grundsätzlich als Mittel zur Stärkung der Gemeinschaft und der sog. Nationalerziehung gesehen.⁸⁰⁶

Die Denkmalenthüllung, von geistlicher und weltlicher Musik umrahmt, war zugleich Mittelpunkt und Verbindung dieser beiden durch die Musik symbolisierten Bereiche. Religion und Nation wurden so zusammengeführt, und in Deutschland führte das so weit, dass „sich Nation über Religion und als Religion definierte“⁸⁰⁷.

Eine Kranzniederlegung am Denkmal oder eine Begehung durch die Vertreter des Staates und des Denkmalkomitees folgte, und im Anschluss daran durfte sich das bürgerliche Publikum dem Denkmal nähern. Die Denkmalfeier endete mit weiteren Aufführungen örtlicher und angereicherter Vereine und Gruppen.

In der Zeit zwischen dem ersten Weltkrieg und etwa 1950 sind sehr viel weniger Personen-denkmäler entstanden.⁸⁰⁸ Dies erklärt sich nicht nur durch die Kriege selbst und die Denkmalspolitik Hitlers,⁸⁰⁹ sondern auch damit, dass nach den Kriegen in erster Linie der sog. Helden bzw. der Opfer der Kriege in Denkmälern gedacht wurde.⁸¹⁰

Reichspräsidenten der Weimarer Republik Friedrich Ebert zur Nationalhymne bestimmt. Gensichen 1990, S. 30 ff. Siehe auch Knopp u. Kuhn 1988, S. 34 ff., Meyers Musik Lexikon 1984, Bd. 2, S. 31 u. Wolf 1990, S. 8 ff.

⁸⁰⁴ Das Schillerfest 1839, zit. n. Davidis 1989, S. 7.

⁸⁰⁵ Bähring 1868, S. 22 f.

⁸⁰⁶ Geisler 2001, hier vor allem S. 135 ff. u. S. 195 ff.

⁸⁰⁷ Hardtwig 1999, S. 172.

⁸⁰⁸ So wurde z. B. für Politikerinnen, Politiker und Wissenschaftler wie für F. Ebert 1926, für K. Liebknecht und R. Luxemburg 1927 und für W. C. Röntgen 1930 eine Denkmal errichtet. Scharf 1984, S. 273 u. S. 313.

⁸⁰⁹ Scharf 1984, S. 286 ff.

⁸¹⁰ Scharf 1984, S. 266 ff. u. S. 301 ff.

Berichte aus den letzten Jahrzehnten zeigen, dass sich die Elemente der Inszenierung und deren Abfolge im Vergleich zu 19. Jahrhundert kaum geändert haben. Ein mehrtägiges Rahmenprogramm ist für Denkmalsetzungen von sog. Zivilpersonen jedoch nicht mehr üblich.⁸¹¹

Auch heute noch werden die meisten Denkmalsetzungen von Vereinen initiiert. So haben z. B. für die Errichtung der Denkmäler⁸¹² für die Brüder Grimm 1959 in Göttingen, für Johann-Joachim Quantz 1991 in Scheden und für Karl Drais 2003 in Mannheim ortsansässige Vereine die organisatorischen Aufgaben für diese Unternehmung übernommen.⁸¹³

Die Anwesenheit von prominenten Persönlichkeiten unterstreicht heute wie früher die Wichtigkeit der Denkmalsetzung. Eingeladen werden als Redner Bürgermeister und auch Wissenschaftler, die sich mit der im Denkmal geehrten Person beschäftigt haben. Redebeiträge des Denkmalvereins und anderer Unterstützer sind ebenfalls üblich.

Während der Einweihungsfeier des Brüder-Grimm-Denkmal z. B. gab es u. a. Redebeiträge des Vorsitzenden des Göttinger Verschönerungsvereins, des Bürgermeisters und des Direktors des städtischen Museums. Das künstlerische Schaffen und Wirken des Musikers und Komponisten Johann-Joachim Quantz wurde bei der Denkmaleinweihung in Scheden von der promovierten Musikwissenschaftlerin Meike ten Brink gewürdigt, die auch einen musikalischen Beitrag lieferte. Die Anwesenheit prominenter Gäste wie bei der Karl Drais-Denkmal-einweihung, bei der neben Bürgermeister und Stadtrat auch ein ehemaliger Radsport-Bundestrainer anwesend war, geben auch heute noch der Denkmalsetzung ein sog. höhere Weihe.⁸¹⁴ Musikalische Beiträge werden von professionellen Ensembles und ortansässigen Gruppen geleistet. Eigens für die Denkmaleinweihung komponierte Lieder sind auch heute noch üblich.⁸¹⁵ Musik- und Redebeiträge bilden immer noch einen feierlichen Rahmen für die Enthüllung, die jedoch häufig weitaus weniger dramatisch als früher inszeniert wird. Die Feierlichkeiten enden mit volksfestähnlichen Darbietungen wie Musik- und Tanzaufführungen der örtlichen und auswärtigen Gäste und Vereine.⁸¹⁶

⁸¹¹ Brinkop 2005, o. S. Siehe auch www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [beide: 20.09.2008].

⁸¹² Im 19. Jahrhundert wurden Personen in Form von Reiterstand-, Stand- und Sitzbildern oder auch Büsten dargestellt. Im 20. Jahrhundert wurde es zunehmen üblich, besondere Errungenschaften oder etwas, was mit der dargestellten Person assoziiert wird und nicht die Person selbst dargestellt. Brinkop 2005, o. S. u. Storm-Rusche 1990, S. 709 f. u. S. 735 ff.

⁸¹³ Brinkop 2005, o. S. Siehe auch www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [20.09.2008].

⁸¹⁴ Brinkop 2005, o. S. Siehe auch www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [20.09.2008].

⁸¹⁵ Brinkop 2005, o. S. Siehe auch www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [20.09.2008].

⁸¹⁶ Brinkop 2005, o. S. Siehe auch www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [20.09.2008].

Die Denkmalver- und -enthüllung knüpft inhaltlich an eine von Sigel erwähnte Tradition im Herrscherkult an: „Ein Velum [...] verbarg den Kaiser in seiner himmlischen Wohnstatt vor den Augen der irdischen Welt. In einem ebenfalls von religiösen Kulturen herzuleitenden Zeremoniell wurde der Schleier gelüftet, [...] und in einer Epiphanie erschien der Gottkaiser vor seinen Untertanen“⁸¹⁷.

In Form eines Denkmals stand der Herrscher nicht mehr persönlich, sondern als Abbild aus Stein oder Bronze inmitten seiner Untertanen und mit der Enthüllung seines Denkmals wurde folglich eine leibhaftige Anwesenheit des Dargestellten inszeniert.

Zahlreiche Berichte aus dem 19. Jahrhundert belegen diese „leibhaftige Anwesenheit“ des im Denkmal Dargestellten.⁸¹⁸ So wird z. B. die Enthüllung des Schillerdenkmals 1839 in Stuttgart wie folgt beschrieben: „Zugleich hatte sich der Mantel, der das Standbild verhüllte, langsam geöffnet; [...]. Es war, als ob das Bild selbst, ungeduldig über die lange Verhüllung, den Schleier abgeworfen hätte“⁸¹⁹. Diese Berichterstattung läßt durch die Wortwahl den Eindruck eines belebten Denkmals entstehen: Die Hülle wurde als Kleidungsstück bezeichnet, und dem Denkmal selbst eine Gemütsverfassung und damit ein Eigenleben zugesprochen. Dieses Motiv der leibhaftigen Anwesenheit ist einer der Topoi der Berichterstattungen. Neben diesem Topos, gab es noch einen weiteren, der den o. g. Zusammenhang zwischen Herrscherkult und Enthüllungsinszenierung verdeutlicht. Es handelt sich dabei um die Beschreibung der Wetterverhältnisse im Augenblick der Enthüllung.

Im Moment der feierlichen Enthüllung – so der Topos – riss die Wolkendecke auf, die Sonne kam zum Vorschein und ihre Strahlen fielen auf das Denkmal und die anwesenden Menschen wurden von diesem Zusammenspiel tief ergriffen.⁸²⁰

Auch in den bildlichen Darstellungen ist dieses Motiv des Lichtes, auch in Kombination mit landschaftlichen oder historischen Motiven, zu finden. Wie auch bei den im 19. Jahrhundert sehr populären Panoramen⁸²¹ stellte *Licht* einen besonderen Aspekt der Inszenierung dar. So

⁸¹⁷ Sigel 1977, S. 45.

⁸¹⁸ Benner 2003, S. 196 ff.

⁸¹⁹ Das Schillerfest zit. n. Davidis 1989, S. 7.

⁸²⁰ So wurde z. B. von der Denkmalsetzung für Beethoven 1845 in Bonn berichtet, dass „[...] die deckende Hülle des Monumentes wie durch einen Zauberschlag sank, und das höchst gelungene Kunstgebilde in über-raschender Vollendung und gerade von den ersten Sonnenstrahlen dieses Tages fast magisch beleuchtet, sich den erwartungsvollen Blicken zeigte“ (Höroldt 1969, S. 5). Siehe auch Benner 2003, S. 166, Hess 1977, S. 152 f., hier besonders Fußnote 69 u. Selbmann 1988, S. 9 f. u. S. 142 f.

⁸²¹ Das Panorama ist eine Bezeichnung „für eine besondere Form von landschaftlichem Gemälde, das einen 360°-Ausblick wiedergab“ (Oettermann 1980, S. 7). Das Panorama wurde in sog. Rotunden, oftmals über mehrere Etagen präsentiert. So wurde ein Rundblick möglich und zugleich fühlten sich die Menschen, je nach Motiv des Panoramas in eine andere Zeit und/oder Ort versetzt, ohne eine Reise angetreten zu haben. Zum Panorama und seine Entwicklung siehe Oettermann (1980) und zum Zusammenhang von Panorama und Denkmal siehe Hess (1977).

zeigt z. B. die Reproduktion eines Ölgemäldes bei Selbmann (1988) die Enthüllungsfeier des Wagner-Denkmal in Berlin 1903: „Auch hier verstand es der Panorama- und Schlachtenmaler [Anton von] Werner, dem großen Augenblick durch Komposition und Lichtverhältnisse tiefere Bedeutung einzuhauchen“⁸²². Das Wagner-Denkmal erscheint auf dem Gemälde im hellen Sonnenlicht, und zu seinen Füßen, im Mittelpunkt des Gemäldes, stehen der Kaiser, der Denkmaltifter und der Künstler umringt von der höheren Gesellschaft.⁸²³

Im Christentum ist *Licht* so wie in vielen Religionen von symbolischer Bedeutung. Im Schöpfungsbericht wird mit „Und es ward Licht“⁸²⁴ zum Ausdruck gebracht, dass sich das Chaos ordnet. Licht und Erleuchtung beschreiben eine innere und äußere Welt und gelten als Leben und Heil. Im Gegensatz dazu gilt die Finsternis als Verderbnis, Strafe und Verdammnis.⁸²⁵ So wird z. B. die im Wolkenbruch endende Denkmalenthüllung in *Der Untertan* (1916) von Heinrich Mann als Zeichen des untergehenden Wilhelminischen Zeitalters gedeutet.⁸²⁶

Die Erscheinung des Lichts während einer Denkmalenthüllung wurde als Wunderzeichen gedeutet, was zeigt, wie sehr im Denkmalkult die in der christlichen Liturgie gefeierte Epiphanie imitiert wurde. Der im Denkmal Geehrte schien – so die Berichterstattungen – im Moment der Enthüllung auferstanden und leibhaftig anwesend zu sein. Dieser alte religiöse Topos, dass sich in der Natur die Handlungen, Geschehnisse und Gefühle der Menschen widerspiegeln, sich Trauer durch einen verregneten Himmel oder mystische bzw. göttliche Erfahrung in Lichterscheinungen äußern, ist eine Parallele zur Vorstellung von einer Herrschaft „von Gottes Gnaden“⁸²⁷ und galt als Legitimation für das Handeln der Herrschenden. Dies drückt gleichzeitig ein Wunschdenken, aber auch die Manipulation durch die Berichterstattung aus. Das Licht des Himmels galt als Ausdruck der himmlischen Wahrheit und wurde in der Inszenierung der Denkmalenthüllungen als Zeichen Gottes gedeutet.

⁸²² Selbmann 1988, S. 148.

⁸²³ Zum Wagner-Denkmal siehe Selbmann 1988, S. 143 ff. (Abb. auf S. 149), Rausch 2006, S. 640 u. S. Weber, 1993, Bd. I, S. 149 ff.

Richard Wagner (1813-1883) griff in seinem Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* germanische Mythen auf und dies wurde nicht nur von der nationalen Bewegung, sondern später auch von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke ausgelegt, was nach 1945 zu einer Abwertung des *Rings* und Wagners führte. Nach 1950 wurde *Der Ring der Nibelungen* aus verschiedenen wissenschaftlichen Blickrichtungen neu interpretiert und seine Aktualität ist unbestreitbar. Kindlers Literatur Lexikon 1986, Bd. 10, S. 8189 ff. Siehe auch Mosse 1976, S. 122 ff. u. Schmidt 1985, S. 222 ff.

⁸²⁴ Bibel, Genesis, das erste Buch Mose 1, 3. Siehe auch Brackert 2004, S. 107 ff., Hauskeller 2004, S. 121 ff. u. Heinz-Mohr 1998, S. 201 f. Über den Zusammenhang von Licht und Klang im Schöpfungsmythos siehe Jeanski 1999, S. 67 ff.

⁸²⁵ Ausgehend von den von Jakob Burckhardt für die italienischen Renaissancefeste als zentrale Elemente bezeichneten Elemente *Mysterium* und *Prozession*, sehen Hettling u. Nolte (1993) in dem Gründungsakt das Mysterium der Neuzeit. Die Denkmalenthüllung wäre so ein Gründungsakt, in dem eine gemeinsame „Idee von etwas“ begründet, also gemeinsam gefeiert wird. Hettling u. Nolte 1993, S. 11 ff.

⁸²⁶ Kindlers Literatur Lexikon 1986, Bd. 11, S. 9755 ff. u. Mann 1982, S. 358 ff.

⁸²⁷ Hardtwig 1999, S. 178.

Durch die abendlichen Fackelumzüge während der Denkmalfeiern wurde die Symbolik des Lichtes weitergetragen, denn die Fackel „weist seit alters auf Sieg und Freude, Freiheit und Erlösung sowie auf Hoffnung mitten in der Nacht hin“⁸²⁸, und diese Begriffe waren zentrale Themen in den Reden der Denkmalfeiern. Die Illumination konnte seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Erfindung der Gasbeleuchtung und des elektrischen Lichtes im großen Stil inszeniert werden und fand bei der Berichterstattung besondere Erwähnung.⁸²⁹

Die Denkmalfeiern des 19. Jahrhunderts zeigen deutlich die auf eine lange Tradition zurückblickende enge Verflechtung von Staat und Kirche. Eine Übernahme von liturgischen Handlungen in die Denkmalfeier lässt sich, wie bereits gezeigt, an einzelnen Inszenierungselementen veranschaulichen. Die musikalischen Beiträge liefern dafür weitere zahlreiche Beispiele. So waren die eigens komponierten Hymnen ursprüngliche feierliche Gesänge, die in einem Gottesdienst gesungen wurden.⁸³⁰

Auch für die heutigen Denkmalsetzungen können neben dem allgemein gleichartigen Ablauf der Feier einige Elemente solcher Inszenierungen nachgewiesen werden. So wurde z. B. durch eine historische Kostümierung bei der Denkmalfeier für Karl Drais bzw. durch eine geschickte Platzierung der Musizierenden um den flötend dargestellten Johann-Joachim Quantz die Anwesenheit der zum Denkmal gewordenen Person dem Publikum vorgespielt.⁸³¹

Die Programmpunkte der Denkmalfeier waren vor allem im 19. Jahrhundert bewusst eingesetzt, an die sinnliche Wahrnehmung appellierende und teilweise auch manipulierende Ele-

⁸²⁸ Heinz-Mohr 1998, S. 106.

⁸²⁹ Hartmann 1976, S. 138.

⁸³⁰ Meyers Taschenlexikon Musik, Bd. 2, S. 98.

So galt z. B. das *Tedeum* seit der Zeit Karls des Großen als traditioneller und formeller Abschluss verschiedener Rechtshandlungen, „in denen man Gottes Willen durch die Menschen verwirklicht sah; das galt vor allem für Wahlen und Einsetzungen, sei es für Könige, Bischöfe, Äbte oder Päpste“ (Žak 1990, S. 141). Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich der Gebrauch des *Tedeum* ausgeweitet und es wurde nun zu zahlreichen kirchlichen und staatlichen Anlässen und Dankesfeiern gesungen. Der Einsatz und Aufwand von Fanfaren, Kanonen und Glockengeläut spiegelte dabei den Rang der Festlichkeit wider. „Das *Tedeum* [...] diente nur noch der Selbstdarstellung derer, die es von oben herab anordneten“ (Žak 1982, S. 30). Auch wenn sich im 19. Jahrhundert immer mehr der Gesang von speziellen Hymnen zur Ehrung des Kaiserhauses oder der Nation durchsetzte, wurde das *Tedeum* bis in das 20. Jahrhundert hinein von zahlreichen Nationen gleichermaßen gebraucht bzw. auch missbraucht. Žak 1982, S. 1-32.

Wie das „*Tedeum*“ bei der Denkmalfeier für Gutenberg die Verbindung und Bestätigung von kirchlicher und staatlicher Macht repräsentiert, so wurde bei der Denkmalsetzung für Luther z. B. die Vorstellung von einem religiösen oder politischen Erlöser unmittelbar durch die Wahl von Händels Halleluja aus dem *Messias* evoziert. Burkhardt 1988, S. 61.

Georg Friedrich Händels *Messias* wurde 1742 uraufgeführt. Der zweite Teil des Oratoriums, der zum Ende hin den „Sieg über alle Feinde“ des Christentums und deren Zerschlagung zum Inhalt hat, findet seinen krönenden Höhepunkt im *Halleluja*. Pahlen 1985, S. 130 ff. „Das große Halleluja, [...], ist ein Meisterwerk, das feurige Begeisterung und kunstvolle Architektur vereinigt“ (Reclams Chormusik- und Oratorienführer 1984, S. 201). „Der *Messias* Händels ist nicht der Dulder der Bachschen Passion, sondern der Weltenherrscher und Himmelskönig, der eins ist mit dem mächtigen Gotte“ (Reclams Chormusik- und Oratorienführer 1984, S. 198).

Reclams Chormusik- und Oratorienführer 1984, S. 197 ff.

⁸³¹ Siehe Abb. bei www.karl-drais.de u. www.quantz.info/html/scheden.html [20.09.2008].

mente, um die gesellschaftliche Ordnung⁸³² zu bekräftigen und durch Symbole, Rituale und Inszenierungen, Verbindungen von magisch-religiös Ereignissen mit politisch-gesellschaftlichen Vorstellungen zu beschwören.⁸³³ Die am Ereignis als Akteure oder Zuschauer teilnehmenden Massen wurden durch die ritualisierten Inszenierungen zu einer Erlebnisgemeinschaft, „das Ineinandergreifen von Verweisung und Rezeption ist somit die Voraussetzung, dass sich eine sakrale Wirkung einstellen kann“⁸³⁴.

Die Beispiele aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben gezeigt, dass sich das Programm der Denkmalenthüllungen erhalten hat. Ein Interesse an Denkmalsetzungen für einzelne Personen besteht vor allem auf lokaler Ebene für Persönlichkeiten, die aus der jeweiligen Stadt oder Region kommen. Von nationaler Bedeutung sind heute eher Mahnmale wie das Holocaust-Mahnmal in Berlin, die auch mit einem umfangreichen Rahmenprogramm eingeweiht werden.⁸³⁵

Denkmäler werden durch die Öffentlichkeit und die in der Denkmalfeier gehaltenen Reden mit Bedeutung aufgeladen. Mit der Enthüllung des Denkmals wird die Übergabe dieser Bedeutung an die Öffentlichkeit versinnbildlicht.

Wie auch sakrale Verhüllungen sind auch die Denkmalverhüllungen Inszenierungen innerhalb einer Feier. J. Assmann (1991) sieht in der Feier die Urform des kulturellen Gedächtnisses,⁸³⁶ und so wird auch in den Denkmalfeiern durch ihre zeremonielle Kommunikation und Interaktion die Vergangenheit vergegenwärtigt.

4. 2. 2 Die Geschenk- und Warenverpackung

Die Bedeutung der Geschenk- und Warenverpackung erschließt sich erst durch eine Betrachtung des Verhüllten, denn Schenken und käufliches Erwerben lassen sich zurückführen auf ein in allen Gesellschaften bekanntes Phänomen, den Gabentausch. Er stellt als interaktive Handlung ein komplexes System zwischen Gebenden, Gabe und Nehmenden dar.⁸³⁷

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass beide Formen der Verpackung auf den Inhalt, den Anlass und/oder auf die Beziehung der beteiligten Personen verweisen können.

⁸³² J. Assmann 1991, S. 24 f.

⁸³³ Hardtwig 1990, S. 265 f.

⁸³⁴ Klein 2005, S. 185.

⁸³⁵ www.zeit.de/2005/20/Luftballons_Rap_und_KZ-Opfer [20.09.2008]

⁸³⁶ J. Assmann 1991, S. 25.

⁸³⁷ Hahn 2005, S. 89-99 u. Rost 1994, S. 36-55.

4. 2. 2. 1 Das Geschenk und seine Verpackung

„Was dem Objekt seinen Wert verleiht,
ist die ‚Beziehung zu anderen‘“⁸³⁸.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von dem französischen Ethnologen Marcel Mauss (1872-1950) in „Essai sur le don“ (1925) das Tauschen und Verschenken von Gaben als ein grundlegendes wirtschaftliches und soziales Kulturphänomen dargelegt.

In seiner vergleichenden Arbeit untersuchte Mauss (2004) den sog. Gabentausch unterschiedlicher Gruppen und Kulturen aus Polynesien, Melanesien, Nordamerika, Germanien und Indien.⁸³⁹

Mauss (2004) bezeichnet das Schenken als ein „totales soziales Phänomen“⁸⁴⁰ und versteht unter dem Begriff *Gabe* zum einen das Objekt, welches für den Vorgang der Übergabe bestimmt ist, und zum anderen die drei Verpflichtungen, zu geben, anzunehmen und zu erwidern, die sich aus diesem als „symbolischen Tausch“ bezeichneten Gesamtsystem ergeben.⁸⁴¹

Diese verbindende Handlung ist in zahlreichen archaischen Gesellschaften in Form von Gabentausch und Opferhandlungen⁸⁴² bekannt. Ihre soziale Funktion ist es in erster Linie, eine Verbindung herzustellen, aufrechtzuerhalten und zu verstärken.⁸⁴³ „Soziale Beziehungen werden durch Geschenke nicht nur stabilisiert und verstärkt, sondern auch sichtbar gemacht, und in der überwiegenden Anzahl der Fälle, in denen die Geschenke dinglicher Natur sind, werden die Beziehungen quasi materialisiert. Soziale Beziehungen können über Geschenke im wahrsten Sinne des Wortes ‚erfasst‘ und ‚begriffen‘ werden“⁸⁴⁴. Der Austausch von Gaben wurde als freundliche und zugewandte Geste verstanden und galt als friedensstiftend.⁸⁴⁵ In

⁸³⁸ Lévi-Strauss 1981, S. 150. „Worin bestehen die geistigen Strukturen, die wir erwähnt haben und deren Universalität wir glauben annehmen zu können? Uns scheint, es sind ihrer drei: [...]; [...]; und schließlich der synthetische Charakter der Gabe, d. h. die Tatsache, dass die freiwillige Übertragung eines Wertgegenstands von einem Individuum auf ein anderes die Individuen in Partner verwandelt und dem übertragenden Wertgegenstand eine neue Qualität hinzufügt“ (Lévi-Strauss 1981, S. 148).

⁸³⁹ Mauss 2004.

⁸⁴⁰ Mauss 2004, S. 16 ff.

⁸⁴¹ Schmied 1996, S. 27-32. Komter (Hg.) 1996 u. Waltz 2006, Fußnote 1, 81.

⁸⁴² „Schließlich scheint nicht nur der Ursprung des Schenkens im Opfer zu liegen, sondern einseitiges Geben ohne den Wunsch einer Erstattung scheint sich am Typus des religiösen Geschenks entwickelt zu haben, bei dem materielle Werte gegeben werden in der Hoffnung auf eine Erstattung im Jenseits“ (Rost 1994, S. 56). Siehe auch Berking 1996, S. 92-136.

In zahlreichen Religionen wird Wohltätigkeit als gutes Werk gesehen, weitere Varianten des Gebens sind z. B. Almosen geben und Spenden, die heute nicht mehr direkt, sondern über Dritte die Bedürftigen erreichen soll.

Schmied 1996, S. 39-53.

⁸⁴³ Schmied 1996, S. 33-38.

⁸⁴⁴ Schmied 1996, S. 34.

⁸⁴⁵ Rost 1994, S. 52 u. S. 68.

einigen Kulturen kommt das Ablehnen eines Gastgeschenkes einer Kriegerklärung gleich.⁸⁴⁶ Auch im privaten Bereich gilt die Zurückweisung eines Geschenkes als Verstoß gegen soziale Regeln. Die Ablehnung ist diesem Sinn nach eine Ablehnung des wechselseitigen sozialen Kontaktes und des Austausches.⁸⁴⁷

Die Übergabe von Geschenken spielt auch heutzutage in allen Gesellschaften eine wichtige soziale Rolle. In der europäischen Kultur haben wir zahlreiche private und öffentliche Anlässe, in deren rituellem Ablauf die Übergabe eines Geschenks ein fester Bestandteil ist.⁸⁴⁸

Was in Bezug auf archaische Gesellschaften und über die Beziehung zwischen Schenkendem und Beschenktem und die soziale Funktion von Geschenken gesagt wurde, gilt auch noch heute.⁸⁴⁹ „Die Geschenke sind im Sinne Goffmans ‚Beziehungszeichen‘, sie sind Ausdrucksmedien für Liebe, Fürsorge und Vertrauen“⁸⁵⁰. Immer aber drückt der Vorgang des Schenkens aus, dass der Beschenkte für würdig gehalten wird, beschenkt zu werden, „insofern ist Schenken immer ein interindividuelles, ein soziales Ereignis“⁸⁵¹.

Für weite Gebiete Europas ist die Tradition des Anheftens von Geschenken, wie es heute noch bei türkischen Hochzeiten geschieht, bis ins 12. Jahrhundert nachgewiesen. „Wer damals schenkte, wollte den Empfänger (magisch) verpflichten; und wer Gaben annahm, war mit dem Geber unweigerlich verbunden“⁸⁵².

Nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb von Gesellschaften kann Schenken auch die Funktion haben, auf das soziale Verhalten einzelner einzuwirken, z. B. abweichendes Verhalten zu korrigieren helfen oder Streitereien beizulegen. Geschenke dienen in diesem Zusammenhang als Belohnung für angemessenes Verhalten innerhalb einer Gruppe oder zur Versöhnung und Konfliktentschärfung.⁸⁵³

Von jeher gelten Geschenke als Ausdruck der Verbundenheit, und „die Gefühle, die den gesamten Akt des Schenkens durchwalten sollen, sind Zuneigung, Solidarität und Wohl-

⁸⁴⁶ Mauss zit. n. Rost 1994, S. 38 f. u. S. 147. Siehe auch Berking 1996, S. 63-91.

⁸⁴⁷ „Die Zurückweisung eines Geschenks gehört mit zu den besonders kritischen sozialen Situationen überhaupt. Denn die Zurückweisung ist ja keineswegs nur die Zurückweisung eines materiellen Gegenstands, sie ist die Zurückweisung des Gebers selbst, seiner Vorstellung von sich und dem Beschenkten. Die Zurückweisung kann vom Schenkenden als Bedrohung seiner Identität erlebt werden. [...] So wurde ein Franzose in Indochina ermordet, weil er den Willkommenstrunk [...] zurückgewiesen hatte“ (Schmied 1996, S. 143). Siehe auch Berking 1996, S. 61 f. u. S. 167 f.

⁸⁴⁸ Berking 1996, S. 25.

⁸⁴⁹ Rost 1994, S. 22 f., S. 99 u. S. 144.

⁸⁵⁰ Schrutka-Rechtenstamm 2001, S. 17.

⁸⁵¹ Rost 1994, S. 13.

⁸⁵² Rost 1994, S. 23.

⁸⁵³ Rost 1994, S. 29 f. u. Schmied 1996, S. 57.

wollen“⁸⁵⁴. Das Geschenk kann Einblick in die Beziehung zwischen Schenkendem und Beschenktem auch bezüglich der Status- und Machtverhältnisse geben.⁸⁵⁵

„Die in der Interaktionsform des Schenkens institutionalisierte Gefühlsnorm heißt *Dankbarkeit*“⁸⁵⁶, zu der man sich als Beschenkter verpflichtet fühlt und die man in angemessener Weise zum Ausdruck bringt.⁸⁵⁷ Der Schenkende möchte nicht nur, dass sein Geschenk gefällt und Freude auslöst,⁸⁵⁸ sondern möglichst lange in Gebrauch bzw. in Ehren gehalten wird.⁸⁵⁹ Auch die Wahl des Geschenkes lässt Rückschlüsse auf den Schenkenden und auf die Beziehung zum Besenkten zu. Welche Lebensgewohnheiten kennt der Geber vom Besenkten und wie privat oder auch intim sind diese Kenntnisse?⁸⁶⁰ Geschenke politischer oder offizieller Natur, blicken in unserer Kultur auf eine lange Tradition zurück.⁸⁶¹ Herrschaftliche und staatliche Geschenke repräsentieren meistens neben dem Reichtum des Schenkenden auch die Handwerkstradition und -kunst seines Landes oder seiner Region.⁸⁶² Auch heute noch werden, wenn es das Protokoll erlaubt, Geschenke zwischen Staatsoberhäuptern und Regierungschefs ausgetauscht.⁸⁶³

Wie dieser Exkurs über das Schenken zeigt, kommt dem Geschenk selbst und dem Vorgang des Schenkens eine symbolische und kommunikative Funktion zu.⁸⁶⁴

⁸⁵⁴ Schmied 1996, S. 60.

⁸⁵⁵ Schmied 1996, S. 72 f. u. S. 152-155.

⁸⁵⁶ Berking 1996, S. 46.

⁸⁵⁷ „Die semantischen Verschiebungen der zentralen Wortfelder: Opfer, Schuld, Pflicht und Dank weisen den Weg, auf dem Dankbarkeitspflichten entstehen und schließlich vergehen, Dankbarkeit eine neue emotionale Lage markiert und das Schenken eine kulturelle Rahmung erfährt, in das Geschenk, von den reproduktiven Zwängen des Tauschens befreit, allein als symbolischer Ausdruck persönlicher Bindung erscheint“ (Berking 1996, S. 59). Siehe auch Berking 1996, S. 46-59 u. Schmied 1996, S. 89 u. S. 142 ff.

⁸⁵⁸ „Ist durch Unachtsamkeit ein unpassendes Geschenk ausgewählt, [...], so bedeutet das für den Schenkenden mehr als eine mißglückte Handlung. [...] Fehler beim Schenken können so über Scham die eigene Identität tiefgehend beschädigen, schmerzhaft Gefühle der Inferiorität entstehen lassen“ (Schmied 1996, S. 76). Siehe auch Schmied 1996, S. 74 ff.

⁸⁵⁹ Rost 1994, S. 88 f. u. Schmied 1996, S. 58-68.

⁸⁶⁰ Berking 1996, S. 19 f. Siehe auch Cheal 1996, S. 97 f., Schmied 1996, S. 117 u. Schrutka-Rechtenstamm 2001, S. 18 f.

⁸⁶¹ Brückner 2001, S. 34-42. Siehe auch Schmied 1996, S. 77 f. u. Trende 2001, S. 43.

⁸⁶² „Der Zar verschenkte gerne Zobelpelze, Königin Elisabeth I. kostbares englisches Tuch, der französische Hof Gobelins, Teppiche und Uhren. Klöster vergaben Reliquien und Ikonen“ (Brückner 2001, S. 36).

⁸⁶³ „Dabei kann im Einzelfall eine sehr diskrete Abstimmung über Umfang und Wert eines Staatsgeschenkes vor der endgültigen Entscheidung Peinlichkeiten, wie sie Hans-Werner Loose über den ersten Bundeskanzler berichtete, verhindern helfen. Bei dessen ersten Staatsvisite in Teheran schenkte Reza Pahlevi Konrad Adenauer einen edlen Seidentepich und außerdem kostbare Intarsien aus Holz und Elfenbein: ‚Der deutsche Kanzler hatte für den Schah nur eine Schale und zwei Leuchter im Gepäck‘, ‚Man findet heute Stücke dieser Art in jedem besseren Haushaltsgeschäft.‘ - notierte der damalige Regierungssprecher Felix von Eckhardt in seinen Memoiren. [...] Die Wiedergutmachung geriet ähnlich peinlich. Adenauer schickte mit einer amerikanischen Militärmaschine einen Wallach und eine Stute aus dem niedersächsischen Staatsgestüt nach Persien – Geschenke für den Schah und Kaiserin Soraya. Was der Absender nicht wusste: Ein Perser reitet niemals einen Wallach, sondern nur einen Hengst“ (Trende 2001, S. 44).

⁸⁶⁴ Cheal 1996, S. 99 f.

Damit eine Ware als Geschenk verstanden wird, ist neben dem Anlass und der feierlichen Übergabe eine Verpackung notwendig. Neben dieser Hülle kennzeichnet auch eine Schleife einen Gegenstand als Geschenk. Aus der notwendigen Kordel zum Verschnüren von Waren zum Transport ist ein schmückendes buntes Band geworden.⁸⁶⁵

Die als Geschenkpapier bezeichnete Hülle ist in unserer Gesellschaft zu einem wirtschaftlichen Faktor geworden, „denn allein in Deutschland werden jährlich rund 2, 3 Milliarden Euro für Geschenkverpackungen ausgegeben“⁸⁶⁶. Das war nicht immer so, da die Herstellung von Papier lange Zeit ein aufwendiges Verfahren war und Papier bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts für viele Menschen keine Alltäglichkeit darstellte. Erst Ende der 1950er Jahre wurde das Verpacken von Geschenken allgemein üblich; seitdem nehmen der Aufwand und die Materialvarianten der Geschenkverpackungen zu.⁸⁶⁷

Die Wahl der Hülle, hinsichtlich Muster, Motiv und Farbe hängt auch vom Anlass und traditionellen Gegebenheiten ab.⁸⁶⁸ Auswahl und Gestaltung der Verpackung selbst tragen dazu bei, dass das Geschenk eine weitere persönliche Note des Schenkenden erhält.⁸⁶⁹

Zusätzlich wird durch die vorübergehende Verhüllung eine Übergangssituation, die eines Besitzerwechsels, angedeutet: Eingepackt wird es im geeigneten Moment überreicht, und dem Empfänger ist es vorbehalten, das Geschenk auszuwickeln. Dabei gehört die Spannung, die durch den unsicheren Moment des Nicht-Wissens oder der Ahnung erzeugt wird, genauso zum Schenken wie der Überraschungseffekt, der sich beim Auspacken einstellt.⁸⁷⁰

„Denn wir kennen die aufregende Freude des Rätselratens, der gesteigerten Neugierde; man wägt das Paket mit der Hand, dreht es nach allen Seiten um, betastet und schüttelt es, um festzustellen, ob man ein Geräusch hört“⁸⁷¹.

Erst durch ihre Hülle wird die Ware zu einem Geschenk und so zum Symbol einer Beziehung, in der Zuneigung, Liebe, Dankbarkeit oder Respekt von Bedeutung sind. Schenken ist Ausdruck unserer Erinnerungskultur: Situationen, Menschen und Gefühle werden von dem

⁸⁶⁵ Rost 1994, S. 15.

⁸⁶⁶ Donder-Langer 2001, S. 47.

⁸⁶⁷ Donder-Langer 2001, S. 49 f.

⁸⁶⁸ „Besonders wichtig ist die Verpackung in China. Die Verpackung muss rot sein; rot ist unter anderem die Farbe des Glücks. Die rote Verpackung – meist aus Papier – definiert das Gegebene als Geschenk“ (Schmied 1996, S. 151). Siehe auch Frieling 1978, S. 154.

⁸⁶⁹ Schmied 1996, S. 139.

⁸⁷⁰ „The reasons people advance for wrapping gifts vary. The most common reasons are ‘to make it look attractive’ and ‘to make it a surprise’. The aesthetic pleasure created by the wrapping itself, and the delight in finally tearing it off to discover the gift hidden within, create good feelings which enhance a joyous occasion” (Cheal 1996, S. 101). Siehe auch Berking 1996, S. 25 f., Rost 1994, S. 88 u. Schmied 1996, S. 140 f.

⁸⁷¹ Tournier 1961, zit. n. Schmied 1996, S. 142.

Schenkenden und dem Beschenkten mit dem Geschenk verbunden und lassen so die damit zusammenhängenden Ereignisse in Gedanken wieder aufleben.⁸⁷²

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Geschenkverpackung sehr unterschiedliche Funktionen hat. So kann sie sowohl verbergen als auch Auskunft über Schenkenden, Geschenk oder Beschenkten geben. Darüber hinaus kann sie auf den Anlass verweisen, der entweder in Beziehung zum Beschenkten steht oder einen festen Bestandteil der Kultur darstellt. Die Verpackung ist von begrenzter Dauer und kennzeichnet einen Übergang, in dem etwas durch die Verpackung zum Geschenk wird und durch das Auspacken seine symbolische Bedeutung offenbart und in den Besitz des Beschenkten übergeht.

4. 2. 2. 2 Die Warenverpackung

*„Verpackungs-Kommunikation betrifft das Reich der Zeichen und Symbole; in ihrer Einprägsamkeit machen diese lange oder weitschweifige Erklärungen überflüssig“
(Julien Behaeghel).⁸⁷³*

Warenverpackungen treffen wir heute für fast alle Produkte an. Sie werden als Bestandteil unserer Kultur verstanden und mit einer zunehmenden marktwirtschaftlichen Notwendigkeit haben sie sich von einer Transporthülle zu sog. „stillen Verkäufern“ entwickelt.⁸⁷⁴

Um die Funktion und Bedeutung von Verpackung aufzuzeigen, werden anhand von ausgesuchten Beispielen die Entwicklungsgeschichte der Warenverpackung und die verschiedenen Gestaltungskriterien dargestellt.

Als Beispiel habe ich den Bereich der sog. Verbrauchsgüter gewählt, da fast jeder von uns täglich mit diesen Waren und deren Verpackungen in Kontakt kommt.

Als Verbrauchsgüter bezeichnet man alle Güter, die die Grundbedürfnisse des Menschen befriedigen und allgemein notwendig sind. Dazu gehören z. B. Putzmittel, Hygieneartikel, Schreibwaren und Kleidung, sowie Nahrungs- und Genussmittel. Die Verpackung dieser Waren spielt eine besondere Rolle, denn sie ist nicht nur mehr oder weniger notwendig für Transport und Lagerung, sondern auch für den Verkauf, indem sie ein schmückendes und die Ware

⁸⁷² „Das Kulturphänomen Schenken ist weit gefächert und bietet viele Anknüpfungspunkte. Besonders fließend ist die Grenze zur Erinnerungskultur“ (Keß 2001, S. 13).

⁸⁷³ Behaeghel 1991, S. 83.

⁸⁷⁴ Behaeghel 1991, S. 5.

identifizierendes Mittel ist.⁸⁷⁵ „Nicht mehr die Überredungskunst oder Demonstration führen heutzutage zum Verkauf – es ist das ‚Gesicht‘ des Produktes, das den Kunden gewinnt. Dieses ‚Gesicht‘, meint Patrix, ist sein ästhetischer Wert. Dieses ‚Gesicht‘ ist die Verpackung!“⁸⁷⁶.

Die Verpackung, die vor zweihundert Jahren fast ausschließlich dem Transport eines Produktes diente, ist heute in ein komplexes System aus Produkt, Marke, Verpackung und Werbung eingebunden. Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, will ich auf einige Aspekte der Entstehung der Warenverpackung, ihre Verbindung zum Produkt und ihre Gestaltung eingehen.

Für zahlreiche Waren sind spezielle Verpackungen entwickelt worden, die entsprechend den Eigenschaften der Ware erst einen Transport und damit einen Warenhandel ermöglichen.⁸⁷⁷

Im Zuge der Industrialisierung und des Bevölkerungswachstums im Europa des 19. Jahrhunderts wurden viele Produkte, auch durch technische Entwicklungen wie der Sterilisierungstechnik (1804) und der Konservendose (ab 1822), zu Massenwaren.⁸⁷⁸

Um sich von der stärker werdenden Konkurrenz durch einen sog. Markenartikel abzuheben,⁸⁷⁹ hat auch die Bedeutung der Warenverpackung immer mehr zugenommen und sich zu einem eigenständigen Industriezweig entwickelt.⁸⁸⁰ Als Markenartikel bezeichnet Leitherer (1987) „die noch relativ neuen Warenkategorien der verpackten, konsumgerecht zubereiteten, mar-kierten, etikettierten Waren“⁸⁸¹. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte sich, dass die Kundenschaft mit einem gleich etikettierten Produkt auch gleichbleibende

⁸⁷⁵ Für die Verpackung nennt Schmidt-Bachem (2001) folgende Aufgaben: Schutz vor Umwelteinflüssen (Licht, Feuchtigkeit, Temperatur), Informationsträger, Ermöglichung des Transports, Rationalisierung von Lagerung, Träger von Werbung und die Erfüllung von gesetzlichen Auflagen und Vorschriften (diese können sowohl die Deklaration als auch die Art der Verpackung betreffen). Schmidt-Bachem 2001, S. 24 ff. Siehe auch Behaegel 1991, S. 10 ff. u. Haug 1980, S. 110 f.

⁸⁷⁶ Patrix zit. n. Behaegel 1991, S. 43.

⁸⁷⁷ Behaegel 1991, S. 9-13.

⁸⁷⁸ Wichmann 1987, S. 116 u. S. 142.

⁸⁷⁹ Leitherer 1987, S. 22. Siehe auch Schmidt-Bachem 2001, S. 72 f. u. R. Sommer 1998, S. 1-16.

⁸⁸⁰ Für den Bereich der Lebensmittelverpackung siehe Nast 1997, 173-257.

⁸⁸¹ Leitherer 1987, S. 22. Die Bildung von Marken kann für einzelne Produkte bis ins Jahr 1760 zurückverfolgt werden. Erst um 1900 wurde eine verbreitete Markenbildung, die dann 1950 einen enormen Aufschwung erlebte, erkennbar. Siehe Unger 1986, S. 7 f.

Qualität und Quantität verbanden.⁸⁸² Etiketten-Schwindel lässt sich für alle Branchen nachweisen und entwickelte sich zu einem lukrativen Geschäft.⁸⁸³

Markenartikel und somit auch die dazugehörige Verpackung wurden vor Nachahmung durch ein bereits 1623 in England in Kraft tretendes Gesetz geschützt. Die in England vorerst auf 14 Jahre festgelegte Sicherung vor Plagiaten ist 1791 in Frankreich und 1815 in Preußen als ein zeitlich unbegrenzt wirkendes Gesetz zum Markenschutz eingeführt worden.⁸⁸⁴

Man entdeckte, dass der Absatz von Markenartikeln durch Werbung gesteigert werden konnte.⁸⁸⁵ Diese wurde durch das Auftreten und die Verbreitung des Plakats ermöglicht.⁸⁸⁶

Die dem Markenartikel zugeschriebenen ausschließlich positiven Eigenschaften sollten durch die Werbung einem breiten Publikum nähergebracht werden. Dagegen musste „die Verpackung [...] die Handlichkeit des Produkts und seine Hauptkennzeichen herausstellen und [...] das Erscheinungsbild der Marke (nicht aber das Markenimage, welches eher in den Bereich der Werbung fällt), [zeigen]“⁸⁸⁷. Im Folgenden wird durch die zahlreichen Beispielen deutlich werden, dass Produkt, Marke und die damit verbundene Werbung, hier vor allem die Slogans, sich untrennbar in unserer Vorstellung und Erinnerung miteinander verbinden.⁸⁸⁸ Für einige Verpackungen wird die Entwicklung ihrer vorerst sehr funktional und anonym gestalteten Hülle hin zur Verpackung eines unverwechselbaren Markenartikels aufgezeigt. Eine regionale Eingrenzung auf Produkte, die in Deutschland⁸⁸⁹ und den angrenzenden europäischen Länder verkauft werden, erscheint nicht sinnvoll, da eine Vielzahl der Markenartikel und auch deren Verpackung oftmals international sind.

⁸⁸² „Durch die bedruckte serienmäßige Verpackung (Tüten, stapelbare Beutel, Etiketten für Flaschen, Dosen usw.) wurde erstmalig der Bezug hergestellt zwischen Produkt und Produzent. Die derart markierte, in Großauflage gefertigte Verpackung versprach bei gleich bleibender Ausstattung indirekt gleich bleibende Qualität. Die ersten eigentlichen Markenartikel ab den 1880er/90er Jahren (Knorr, Maggi, Liebig's, Henkel, Odol usw.) nahmen dieses Grundmuster der gleich bleibenden, markierten Ausstattung auf, erweiterten es aber durch eine individuelle, unverwechselbare Gestaltung“ (Schmidt-Bachem 2001, S. 66). Siehe auch Behaeghel 1991, S. 25.

⁸⁸³ Böcher (2001) belegt einen Etiketten-Schwindel unter Tabakfabrikanten bereits für das 18. Jahrhundert. Um eine Nachahmung der Etiketten zu erschweren, wurden „im Tabakbereich die Papierbeutel schon sehr früh und sehr aufwendig bedruckt wurden“ (Böcher 2001, S. 51).

Nachahmungen und Fälschungen kommen bei zahlreichen Produkten vor. So lässt sich für das Produkt *Coca-Cola* berichten: „Zunehmender Absatzerfolg rief Nachahmer auf den Plan, unzählige Prozesse gegen unlauteren Wettbewerb folgten. Doch erst 1916 wurde das ultimative Mittel gefunden, das die Marke und ihre Qualitätsversprechen dauerhaft zu schützen in der Lage war: die uns noch heute vertraute, unverwechselbare Tiffany-Flasche. Jetzt erst war die Verpackung zum integralen Bestandteil der Marke geworden, [...]“ (Schindelbeck 2004, S. 71). Siehe auch Rossfeld 2007, S. 307.

⁸⁸⁴ Leitherer 1987, S. 23.

⁸⁸⁵ Leitherer 1987, S. 22.

⁸⁸⁶ Teuteberg 1998, S. 65-68. Siehe auch Rademacher 1965 u. Sailer 1965

⁸⁸⁷ Behaeghel 1991, S. 3.

⁸⁸⁸ Böcher 2001, S. 14 f. Siehe auch Schindelbeck 2003, S. 9 ff. u. R. Sommer 1998, S. 42-78.

⁸⁸⁹ Für die damals in der DDR lebenden Menschen hat sich aufgrund der Planwirtschaft ein anderes Verhältnis zur Werbung und Ware eingestellt. Schindelbeck 2003, S. 119-140.

Ausgewählt habe ich für eine eingehende Darstellung die weit verbreitete Glasverpackung für jegliche Art von Flüssigkeiten aus dem Bereich der Nahrungsmittel und Hygieneartikel und Verpackungen aus Papier oder Karton,⁸⁹⁰ insbesondere die für Kakaoprodukte, Tee, und Tabakwaren, die im Zuge des Kolonialwarenhandels nach Europa gekommen sind. Einige Markenverpackungen sind seit ihrer Einführung fast unverändert geblieben, und auch heute noch lassen die Motive der Verpackung teilweise die Herkunft der Waren erkennen.

Die Entwicklung der Glas- und Flaschenverpackung brachte unterschiedliche Formen für verschiedenste Getränke hervor, wobei sie sich vorerst vorrangig an der notwendigen Funktion als Lagerungs- und Transportverpackung orientierte.⁸⁹¹

Gärungsprozessen und Gasen, wie sie z. B. bei der Herstellung von Champagner entstehen, hielten nur Glasflaschen stand. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts konnte in Verbindung mit dem als Verschluss geeigneten Korken ein neuartiges Produkt, Champagner und Sekt, erzeugt werden.⁸⁹² Deren Besonderheit drückt sich heute auch in ihrer Verpackung aus. Auf den Flaschen und deren Verpackung aus Karton – hier als zusätzlicher Schutz für die Flasche und auch ein wenig als Zeichen der Materialverschwendung zu verstehen und dadurch schon ein Luxus und Hinweis auf den Wert des Inhalts – werden Banderolen, Wappen o. ä. zusammen mit stilisierten Kohlensäurebläschen abgebildet.⁸⁹³ Besonders bei Produkten, die im Zusammenhang mit Tradition und adliger Herkunft gesehen werden sollen, haben heraldische Symbole die Funktion, bei den Verbrauchern eine Welt des vornehmen Luxus zu evozieren.⁸⁹⁴

Für Getränke wie Weine und Bier, die bis ins 17. Jahrhundert als regionale Produkte in Fässern und zum alltäglichen Verbrauch in handlichen und geringen Mengen in Krüge oder Flaschen abgefüllt wurden, bewährte sich für die Haltbarkeit und den Transport der Produkte für einen immer größer werdenden überregionalen Markt die Abfüllung in Flaschen.⁸⁹⁵ Durch unterschiedliche Flaschenformen, die sich für Wein⁸⁹⁶ und Bier entwickelten, wurde eine Ver-

⁸⁹⁰ Schmidt-Bachem 2001.

⁸⁹¹ „Ausgehend von den zunächst bauchigen Flaschen des 18. Jahrhunderts entwickelten sich zwei Grundformen: die schlanke Ausbildung zur heute vorherrschenden Weinflasche und die Bocksbeutelflasche durch Plattdrücken des bauchigen Körpers. [...] Der Bocksbeutel wurde im 19. Jahrhundert zur mehr oder weniger signifikanten Verpackungsform für Frankenweine [...]. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts mussten die Keller so gewaltige Weinmengen aufnehmen, [...], daß ein druckstabiler Behälter, der zudem das Gut lange unverdorben ließ, das Fass verdrängte. Die Flaschen mussten in größeren Stößen aufeinander geschichtet werden und waren dadurch auch Platz sparender und leichter zu handhaben als das Fass“ (Leitherer 1987, S. 30). Siehe auch Nast 1997, S. 64 ff.

⁸⁹² Leitherer 1987, S. 15 u. S. 31.

⁸⁹³ „[...] die Bläschen von Henkell Trocken [lassen] an das Perlen des Champagners und an festlichen Konfettiregen denken“ (Behaeghel 1991, S. 58).

⁸⁹⁴ Behaeghel 1991, S. 21 u. S. 58.

⁸⁹⁵ Leitherer 1987, S. 30 u. S. 40 ff.

⁸⁹⁶ Die Entwicklung der zylindrischen Form der Weinflasche ist bereits in den 1890er abgeschlossen worden, man verwendete seitdem verschiedene Farben für die Weinanbaugebiete. Die Etiketten zeigen häufig eine An-

wechslung fast unmöglich.⁸⁹⁷ Die Gestaltung der jeweiligen Verpackung, z. B. der Form, der Oberfläche und des Etiketts, soll auf die individuellen Eigenschaften und die Herkunft der Ware hinweisen und so das Produkt von der Konkurrenz abheben.⁸⁹⁸

Die mangelnde Wasserqualität, vor allem in den Städten, ließ schon vor etwa 200 Jahren Mineralwasser zur notwendigen und lebenserhaltenden Massenware werden, die durch die im 19. Jahrhundert aufkommende Bäderkultur eine weitere Verbreitung fand. Kurorte wie z. B. Bad Pyrmont und Bad Harzburg bieten noch heute Mineral- bzw. Heilwasser aus eigenen Quellen an. Für Mineralwasser war es bereits im 18. Jahrhundert üblich, dass der Herkunftsname als Markennamen, z. B. *Vilsa* und *Gerolsteiner*, verwendet wurde. Die Flaschen waren mit einem eingepressten Emblemstempel versehen, der den Herkunftsort angab. Der Name *Selters*, als Markenname 1896 eingeführt,⁸⁹⁹ setzte sich als Bezeichnung für eine Warenkategorie, dem Mineralwasser, durch den überregionalen Vertrieb durch.⁹⁰⁰ Wir kennen einige solcher Markenartikel, die für eine gesamte Gruppe von Produkten stehen, z. B. *Tempo*, *Caro*⁹⁰¹ oder *Tesa*.

Seit 1973 ist die von Günter Kupetz entworfene Mineralwasserflasche mit Taille, die die Griff-Festigkeit verbessert, und den erhabenen Punkten, die an prickelnde Kohlensäure erinnern, auf dem Markt.⁹⁰² Die praktische Handhabung, ein wichtiges Kriterium einer jeden guten Verpackung,⁹⁰³ zeigt sich hier: Aufgrund des relativ hohen Eigengewichts der Glasflasche ist eine mit einer Hand angenehm haltbare Füllmenge von in der Regel bis zu 0,7 Liter üblich. Die heute weit verbreiteten PET-Flaschen werden aufgrund ihres geringen Gewichtes mit einer größeren Befüllungsmenge bis zu 1,5 Liter angeboten. Hier zeigt die Wahl des Verbrauchers, welche Kriterien ihm im Zusammenhang mit dem Produkt wichtig sind: relativ hohes Gewicht und dafür im Geschmack unverfälscht oder leicht zu tragen und „immer ein bisschen Plastik dabei“. Glasverpackungen haben sich als geschmacksneutral und somit als

sicht des Weinguts oder der Weinberge. Die Firma *Rothschild* hatte 1973 bis 1982 dagegen Werke berühmter Künstler, wie Picasso, Warhol und Chagall auf ihren Etiketten. Leitherer 1987, S. 27 ff. u. Wichmann 1987, S. 222 f.

⁸⁹⁷ Abb. bei Behaeghel 1991, S. 10.

⁸⁹⁸ Leitherer 1987, S. 42.

⁸⁹⁹ Meißner 2004, S. 365.

⁹⁰⁰ Leitherer 1987, S. 58.

⁹⁰¹ Surrogate aus Getreide waren bereits seit dem 18. Jahrhundert in Europa verbreitet, aber in Zeiten des Mangels, z. B. während des Krieges dienten sie auch als Ersatz für Kaffee und man griff verstärkt darauf zurück, vor allem, da die Zutaten Roggen, Gerste, Weizen und Zichorien regional angebaut werden konnten. Appel u. a. 1998, S. 134. Siehe auch Braasch u. Koch 1987, S. 47 ff., Hammann u. Behle 1996, S. 163 ff., Heise 1994, S. 10 u. Menninger 2004, S. 338 ff.

⁹⁰² Als „alltägliches Langzeitdesign“ und „mittlerweile PET-gefährdet“ bezeichnet Stürzebeche (2000) diese bekannte Flaschengestaltung aus den 1970er Jahren. Stürzebecher 2000, S. 163, hier auch Abb.

⁹⁰³ Behaeghel 1991, S. 11 f.

Getränkebehälter sehr geeignet erwiesen. Für bestimmte Getränke, wie z. B. Sekt, wäre eine Kunststoffverpackung undenkbar.

Eine veränderte Oberfläche gibt der Flasche eine taktile Dimension und steht im engen Zusammenhang zu Form und Material der Verpackung. Zahlreiche Glasverpackungen haben eine auffällige Oberflächengestaltung, z. B. die Flaschen der Marke *Coca-Cola*, *Granini* und die satinierten Flaschen von *Remy Martin*.⁹⁰⁴

Oberflächengestaltung und Formgebung der Verpackung sind also wichtig, „vor allem, wenn es sich um Flüssigkeiten, Cremes, Puder oder Granulate handelt, Dinge also, die nur von der Verpackung zusammengehalten werden. [...] Perrier- oder Coca-Cola-Flaschen machen die Marke sofort erkennbar; [...] bei der Identifikation einer Marke [kann] die Form eine dominierende Rolle spielen [...]“⁹⁰⁵.

Als besonders erwähnenswert erscheint mir die Glasverpackung des Markenartikels *Coca-Cola*.⁹⁰⁶ Die gewellte und mit dem *Coca-Cola*-Logo versehene Oberfläche der 1915 entworfenen Flasche wird in speziell angefertigten Trinkgläsern wieder aufgegriffen.⁹⁰⁷ Das Design konnte auf die Dosenverpackung und zahlreiche Werbeträger übertragen werden. Dabei hat die *Coca-Cola*-Welle trotz glatter Dosenoberfläche kaum an Wirkung verloren.⁹⁰⁸ Der Werbeslogan „Mach mal Pause ...“⁹⁰⁹ für das Produkt *Coca-Cola* war in den 1950er Jahren überall zu sehen. Der Wunsch nach einer modernen Lebensführung mit Blick auf die USA und ihren „American Way of Life“, verhalfen diesem Produkt zu seiner erfolgreichen Verbreitung. *Coca-Cola* galt als Symbol für den amerikanischen Traum von Freiheit, Selbstverwirklichung und Reichtum.⁹¹⁰

Ebenso wie das Design der *Coca-Cola*-Flasche überstanden auch die Verpackungsgestaltungen der *Maggi*-Gewürzsoße⁹¹¹ und des *Odol*-Mundwassers⁹¹² fast unverändert 100 Jahre Markengeschichte. Beide Produkte stehen nicht nur mit ihrem Markennamen, sondern auch durch die Verpackungsform für ihre Produktparte.⁹¹³

⁹⁰⁴ Behaeghel 1991, S. 44 ff. u. S. 62.

⁹⁰⁵ Behaeghel 1991, S. 43.

⁹⁰⁶ Appel u. a. 1998, S. 136 f. Abb. Einer *Coca-Cola*-Flasche von 1915 bei Böcher 1999, S. 15.

⁹⁰⁷ Leitherer (1987) gibt das Jahr 1913 für den Entwurf der Flasche und das Jahr 1916 für die Markteinführung der leicht abgewandelten Flaschenform an. Leitherer 1987, S. 64.

⁹⁰⁸ Getränkeautomaten in roter Farbe mit dem *Coca-Cola*-Schriftzug fehlen in keiner Cafeteria und was sich sonst noch alles mit diesem Markenzeichen und deren Produkte anstellen lässt, zeigte man auf einer sog. *Coca-Cola* Event Ausstellung. Schindelbeck 2003, S. 107.

⁹⁰⁹ Abb. bei Sailer 1965, S. 138.

⁹¹⁰ Nast 1997, S. 77 u. S. 125 ff.

⁹¹¹ Leitherer 1987, S. 71 u. Abb. auf S. 75. Siehe auch Clemens 1998, S. 106-108.

⁹¹² Leitherer 1987, S. 85 f. u. Abb. auf S. 95. Siehe auch Clemens 1998, S. 108 u. Stürzebecher 2000, S. 77.

⁹¹³ Schindelbeck 2003, S. 9.

Die Entwicklung der Warenverpackung ist als Teil der Ökonomie ohne den sog. Kolonialwarenhandel, durch den zum einen noch seltene bzw. unbekannte Waren nach Europa kamen, kaum denkbar.⁹¹⁴

Für die in Europa ansässigen Kaufleute, Investoren und Banken war dieser Handel ein lohnendes Geschäft mit enormen Gewinnen.⁹¹⁵ Der erhebliche Reichtum, der sich in den Kolonialmächten eingestellt hatte,⁹¹⁶ ermöglichte wiederum dem Bürgertum und Adel den Genuss von Luxusgütern wie Kakao, Kaffee, Tee, Gewürze und Tabak.⁹¹⁷

Bis in die 1850er Jahre stellten auch die Verpackungen aus Papier einen Luxus dar und wurden deshalb zunächst nur für exklusive Genussmittel verwendet.⁹¹⁸ „Eine Tafel Schokolade, [...], der Genuß von Kakao oder Tee [...] bedeutete selbst in der gut bürgerlichen Durchschnittsfamilie eine den Alltag durchbrechende Ausnahme, [...]. Die Hülle wurde deshalb auch selten grob zerrissen, sondern schonend geöffnet. Es verband sich mit der Entnahme ein kleines Ritual. Damit wurde das Besondere des Vorganges unterstrichen und aus ihm eine entsprechende Stimmung, eine Freude destilliert“.⁹¹⁹

Erst im 20. Jahrhundert wurden Produkte wie Kaffee und vor allem Kakao und Schokolade durch eine sehr viel günstigere Produktionsweise einer breiteren Bevölkerung zugänglich.⁹²⁰

Für die Verpackungen und Werbeplakate von Kaffee, Tee, Rum und Kakao wurden seit Mitte des 19. Jahrhunderts Motive gewählt, welche eng mit der Produktion, dem Plantagenanbau durch Sklaven,⁹²¹ dem jeweiligen Herkunftsland oder den Konsumenten verbunden waren.⁹²²

Auf den Werbeplakaten des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts waren für Schokoladenwerbung häufig Kinder, die es zu beglücken galt, in Zusammenhang mit den damals als nahrhaft und damit als gesund geltenden Zutaten der Schokolade, der Milch und dem Kakao, abgebildet.⁹²³ Die erste Verpackung der Marke *Milka* – der Name setzt sich aus den Zutaten

⁹¹⁴ Nast 1997, S. 125. Siehe auch Menninger 2004

⁹¹⁵ Die Angaben für die Gewinne lassen sich nur sehr schwer ermitteln, man spricht von einem jährlichen Gewinn von 6 bis 16 % für alle Beteiligten. Inikori u. Engerman 1992, S. 17. Siehe auch Wirz 1984, S. 32 ff.

⁹¹⁶ Die mit dem Sklavenhandel erzielten Gewinne fördern z. B. in England die industrielle Entwicklung. Zuckerrefinerien, Textilfabriken, Banken und Versicherungsgesellschaften entstehen und mit diesem Kapital kann auch nach der Unabhängigkeit (1783) in den ehemaligen Kolonien investiert werden. Davidson 1966, S. 67 ff. Für die Textilproduktion siehe Inikori 1992.

⁹¹⁷ Wichmann 1987, S. 146 f.

⁹¹⁸ Teuteberg 1998, S. 63.

⁹¹⁹ Wichmann 1987, S. 147.

⁹²⁰ Rossfeld 2007, S. 60-71 u. Sandgruber 2001, S. 42-45.

⁹²¹ Rossfeld 2007, Abb. auf S. 431. Das Werbeplakat der Firma Suchard zeigte die „Kakaoernte mit einer schwarzen Arbeiterin als Hinweis auf die exotische Herkunft des Produkts“ (Rossfeld 2007, S. 430).

⁹²² „Ägypten und der Orient kamen bei Tabakverpackungen zum Zuge, Afrika und Asien bei Kaffee, Tee und den sog. Kolonialwaren, Feen und Göttinnen wurden bei Kosmetika und Korsett-Schachteln bemüht, Kaiser und Prinzessinnen bei Pfefferminz- und Veilchenpastillen“ (Wichmann 1987, S. 120).

⁹²³ Siehe Abb. bei Rossfeld 2001, S. 56 u. S. 58, Rossfeld 2007, Abb. auf S. 437-447. Kakao galt seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Getränk für Frauen und Kinder, „Dem ernüchternden Kaffee, der die Konzentration förderte

Milch und *Kakao* zusammen – war 1901 bereits lila und zeigte das heute unverwechselbare Motiv dieser Marke, eine Kuh, die erst 1972 in der Farbe Lila auftrat.⁹²⁴ Wie wichtig Tradition in der Werbung und Produktverpackung ist, zeigte die von den Konsumenten mit Widerwillen aufgenommene Veränderung der Verpackung der *Kinderschokolade* der Firma *Ferrero* im Jahr 2005. Seit Mitte der 1970er Jahre schmückte immer das gleiche Gesicht eines Jungen die Schokoladenverpackung, und als dieses gegen ein „moderneres“ Gesicht ausgetauscht wurde, organisierten Gegner dieser Erneuerung ein Protestforum im Internet, in dem es u. a. eine Bastelanleitung, das sog. „Notfall-Bastelset“, mit dem altbekannten Jungengesicht gab.⁹²⁵

Ein häufig in der Kaffeewerbung verwendetes Motiv, das eines Menschen mit dunkler bzw. schwarzer Hautfarbe, taucht auch im Zusammenhang mit Kakaoprodukten und deren Verpackung auf.⁹²⁶ Die Werbeschilder der spanischen Firma *Amatller* zeigten einen Schwarzen, der ein Kakaogetränk auf einem Tablett serviert;⁹²⁷ die schweizer Firma *Tobler* bildete in den 1950er Jahren auf der Verpackung ihrer Sorte *Rum Coruba* das Gesicht eines Schwarzen mit großen Ohrringen ab.⁹²⁸

Der 1918 für die Firma *Sarotti* von Julius Gipkens⁹²⁹ (1883-ca.1968) gestaltete *Sarotti-Mohr* soll in Anlehnung an den damaligen Firmensitz in der Mohrenstrasse in Berlin gewählt worden sein. Das Motiv des „Mohren“ mit Turban und Tablett weist aber auch auf die traditionelle Funktion als Bediensteter oder Sklave hin.⁹³⁰ 2004 wurde im Zuge der Neugestaltung

und besser in die leistungsorientierte (öffentliche) Männerwelt zu passen schien, wurde die Schokolade als Frühstücksgetränk für Frauen und Kinder gegenübergestellt“ (Rossfeld 2007, S. 70).

⁹²⁴ Clemens 1998, S. 112 f.

⁹²⁵ www.weg-mit-Kevin.de. [17.01.2008]. Das neue Gesicht auf der Schokoladenpackung hat keinem Jungen mit Namen Kevin gehört. Der Name steht symbolisch für eine neue Generation der Schokoladenkonsumenten. Der Name Kevin ist laut www.beliebte-vornamen.de [04.09.2008] seit 1975 zunehmend populär geworden. 1991 war er unter den sog. Top 10 der männlichen Vornamen in Deutschland.

⁹²⁶ Rossfeld 2007, Abb. auf S. 435 u. Sailer 1965, Abb. auf S. 129.

⁹²⁷ www.allposters.de [15.01.2008].

⁹²⁸ Böcher 2001, S. 136.

⁹²⁹ Gipkens hatte bereits um 1912 die Verpackung eines Bananen-Kakao-Getränks für *Sarotti* entworfen. Zwei dunkelhäutige Männer tragen an einer auf den Schultern getragenen Stange eine Bananenstaude. Diese klischeehafte Darstellung scheint typisch für diese Zeit gewesen zu sein und entsprach den rassistischen Vorstellungen der damaligen europäischen Bevölkerung von den Bewohnern der Kolonien.

Auch die Verpackung des in Frankreich als Kult geltenden Kakaogetränks *Banania* zierte das Bild eines Schwarzen. Die von Frankreich in ihren sog. Kolonialtruppen eingesetzten Senegalesen standen für diese Verpackung *Pate*. Aufgrund der Nährhaftigkeit von Kakaoprodukten wurde bereits in den 1870er Jahren dafür gesorgt, dass Schokolade in die Notration des Militärs kam und später als Verpflegung für Sportler angepriesen wurde. Das Motiv eines breit grinsenden senegalesischen Soldaten, der sich mit dem kakaohaltigen Getränk *Banania* stärkt, hielt sich für Werbeplakate und Verpackungen bis in die 1980er Jahre. Koller 2001, S. 345, Leitherer 1987, S. 182, Rossfeld 2001, S. 59 ff., Rossfeld 2007, S. 280 ff. u. S. 449 u. Zürcher 2001, S. 132 f., hier auch Abb.

⁹³⁰ Appel u. a. 1998, S. 182, hier auch Abb.. Siehe auch Meißner 2004, S. 258 ff.

aller Produkte auch das Image des *Sarotti*-Mohrs verändert. Der „Mohr“ hat nun eine goldene Hautfarbe, jongliert mit Sternen und wird als „Magier der Sinne“⁹³¹ bezeichnet.

Die Kritik, die zunehmend gegenüber solchen von der Kolonialzeit geprägten Motiven geäußert wurde, führte zu einer Veränderung der Motive in Werbung und Verpackung.

Allgemein lässt sich abschließend für Produkte aus Kakao sagen, dass eine Entwicklung der Verpackungsmotive von den Produzenten des Kakaos hin zu den Konsumenten und deren Lebenswelt erkennbar ist. Gleichzeitig hat sich schon früh die Abbildung der Inhaltstoffe des Produktes auf der Verpackung durchgesetzt und ist bis heute bei allen Schokoladenprodukten zu finden.⁹³²

Der bis in die 1930er Jahre hinein betriebene Wettbewerb, der sich auch in der Markenartikelverpackung zeigte, wurde 1937 durch die „Grundsätze für die Maßnahmen zur Einsparung von Verpackungsmaterial“ der NS-Regierung stark eingeschränkt. Rohstoffe wurden knapp und übertriebener Verpackungsaufwand sollte vermieden werden.⁹³³

Unverpackte Waren wie Reis, Zucker, Mehl und auch Tee und Kaffee von geringerer Qualität gab es bis in die 1950er Jahre hinein.⁹³⁴ Während der zwei Weltkriege und in der Zeit danach bestimmte der Mangel an Nahrungsmitteln den Alltag,⁹³⁵ und verpackte Waren, wie sie vor dem Krieg bereits üblich waren, wurden nun wieder lose verkauft. Wegen Rohstoffmangels kam in dieser Zeit die Verpackungsindustrie nahezu vollständig zum Erliegen.⁹³⁶ Die wirtschaftlichen Einschränkungen in der Zeit nach den zwei Weltkriegen unterbrachen eine kontinuierliche Verbreitung zahlreicher Produkte wie Schokolade, Kaffee und Kakao.

Nach den Kriegen war der Handel vor allem durch den sog. Schwarzmarkt und dessen Tauschprinzip „Ware gegen Ware“ bestimmt.⁹³⁷ Erst mit der Erholung und dem Wiederaufbau der Wirtschaft in den 1950er Jahren wurden vormals als Luxus-Güter bezeichnete

⁹³¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Sarotti> [13.01.2008] u. www.theobroma-cacao.de [21.01.2008].

⁹³² Siehe z. B. die Verpackungen der Firma *Lindt*. Schokolade mit Chili, Orange oder Zimt zeigen jeweils Schokolade mit der noch unverarbeiteten (hier: rote Chilischote, Orangenspalte oder Zimtstange) und damit für den Verbraucher leicht zu erkennenden Zutat. Rossfeld 2007, S. 465 f.

⁹³³ „Hiervon war vor allem auch die Markenartikelindustrie betroffen, die nach Ansicht der Abteilung Presse und Propaganda [...] in der Vergangenheit die Verpackungsmittel nicht nur mengenmäßig, sondern auch qualitätsmäßig zu einem wahren Luxusgut entwickelt hatte, dem jedoch jede Berechtigung fehle. Wo am Wert der eigentlichen Ware keine Veränderungen oder Verbesserungen mehr möglich waren, da sollte für den Wettbewerb die Verpackung, die Ausstattung, den Ausschlag geben. Auch aus Wettbewerbsgründen schien es ungesund, wenn sich der Verbraucher fragen müsse, ob er nun für die oft minderwertige Ware oder für die häufig hochwertige Verpackung bezahlt hätte“ (Handbuch für Papier, zit. n. Schmidt-Bachem 2001, S. 168).

⁹³⁴ Schmidt-Bachem 2001, S. 36 ff.

⁹³⁵ Teuteberg 1998, S. 57. Siehe auch Böcher 1998, S. 88 ff. u. Schindelbeck 2003, S. 17 ff.

⁹³⁶ Schmidt-Bachem 2001, S. 179 ff.

⁹³⁷ „Mit dem Tausch amerikanischer Markenzigaretten wie der ‚Lucky Strike‘ begann der Handel – und mit ihm das Ende der lähmenden Stagnation. Schlechte Jahre sind auch schlechte Jahre für die Verpackung: Viele Produkte [...] erschienen nun wieder lose im Handel [...]“ (Böcher 1998, S. 90). Siehe auch Andersen 1998, S. 9 f. u. Böcher 2001, S. 122 ff.

Waren für eine breitere Masse der Bevölkerung erschwinglich.⁹³⁸ Raritäten wie *Lindt-Schoko-lade*⁹³⁹ und *Bahlsen-Kekse*⁹⁴⁰ zeichneten sich nicht nur durch ihre geschmackliche Qualität, sondern auch durch eine Verpackung aus.⁹⁴¹

Als letztes Beispiel für die Verpackung von Genussmitteln sollen die Verpackungen von Tabakprodukten, insbesondere die von Zigaretten, betrachtet werden.⁹⁴²

Für Tabakprodukte entwickelten sich unterschiedliche und bis heute bewährte Verpackungen. Der für Pfeifen und Zigaretten gebräuchliche Tabak wurde bis ins 20. Jahrhundert lose in Beuteln angeboten.⁹⁴³ Spanholzschachteln waren für Zigarren und kleine handliche Pappschachteln oder Blechdosen seit den 1890er Jahren für Zigaretten üblich.

Bis in die 1950er Jahre waren Tabakplantagen, Schiffe, Indianer, orientalisches anmutende Szenen und auf einem Kanapee ruhende Männer oder Frauen beliebte Motive von Tabakverpackungen.⁹⁴⁴ „Schon seit jeher galt es, mit dieser damals im Wesentlichen orientalischen Ware *Tabak* auch ein gutes Stück *Lifestyle*-Illusion zu verkaufen, einen Hauch von *Serail*, einen Traum von *Saladins* Abenteuer [...]. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erweckte der Vordere Orient in Deutschland bereits die Illusion der weiten Welt“⁹⁴⁵.

Weitere Motive der Zigarettenverpackungen verwiesen mit Bildern von elegant gekleideten Männern oder Frauen und entsprechenden Namen wie, *Der Kenner*, *Consul* oder *Royal Derby* auf eine vorgetäuschte Verbindung der Zigarettenmarke mit der gehobenen Gesellschaft.⁹⁴⁶

In den 1960er und 70er Jahren wurde Rauchen, und damit auch Zigaretten und deren Verpackung, häufig in Verbindung mit Gelassenheit gesehen. So warb z. B. die Marke *HB* mit dem sog. *HB-Männchen* und dem Slogan „Wer wird denn gleich in die Luft gehen?“⁹⁴⁷.

⁹³⁸ Schindelbeck 2003, S. 23 ff. u. Wichmann 1987, S. 142 ff.

⁹³⁹ Die Kakao verarbeitende Firma *Lindt* steht mit der Verwendung einer bereits in den 1880er Jahren speziell entwickelten Walze, der *Conche*, für eine besonders feine Art der Schokoladenzubereitung und auch heute noch wird mit dieser Erfindung geworben. Menninger 2004, S. 368. Siehe auch Rossfeld 2007, S. 163 ff.

⁹⁴⁰ Hermann Bahlsen hat 1891 einen Butterkeks unter dem Markennamen *Leibniz Cakes* auf den Markt gebracht, der anfänglich noch in einer Papier- bzw. Kartonverpackung im Handel erhältlich war. Bereits 1904 konnte die TET-Packung, die das Produkt vor Staub und Feuchtigkeit schützt, eingeführt werden. Damit verlängerte sich die Haltbarkeit des Produktes. Appel u. a. 1998, S. 126.

Siehe auch Böcher 2001, S. 158 ff. u. Meißner 2004, S. 174 f.

⁹⁴¹ Wichmann 1987, S. 178 ff.

⁹⁴² Tauchner 2004, S. 100 ff.

⁹⁴³ Böcher 2001, S. 50 ff.

⁹⁴⁴ Abb. bei Böcher 1999, S. 82 f. u. 2001, S. 70 ff. Siehe auch Wichmann 1987, S. 134 ff., S. 156 ff. u. S. 186 ff.

⁹⁴⁵ Tauchner 2004, S. 101.

⁹⁴⁶ Tauchner 2004, S. 101 f. Siehe auch Wichmann 1987, Abb. auf S. 163 f., S. 167 f. u. S. 255 f.

⁹⁴⁷ Für die Zigarettenmarke *HB* wurde von etwa 1957 bis Anfang der 1970er Jahre mit dem Spannungsfaktor und ‚Wer wird denn gleich in die Luft gehen‘ u. ä. geworben. Danach wurde der Genuss dieser Zigarette ‚Für Leute mit Laune‘ in Verbindung gebracht. Clemens 1998, S. 106 u. www.slogans.de, [14.01.2008].

Fremde Welten, Abenteuer, Freiheit und der „Duft der großen weiten Welt“, vereinfacht gesagt, nicht alltägliche Erlebnisse, sollten assoziiert werden.⁹⁴⁸

Die Gestaltung der Verpackungen wurde bereits um 1900 von Künstlern, Graphikern oder Malern übernommen. Künstler des deutschen Werkbundes, der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, der Künstlerkolonie der Mathildenhöhe u. a. waren einer Verbindung von Kunst und industriellem Erzeugnis gegenüber aufgeschlossen.⁹⁴⁹ Lucian Bernhard,⁹⁵⁰ Ludwig Hohlwein,⁹⁵¹ Friedrich Wilhelm Kleukens⁹⁵² und Julius Gipkens sind nur einige Namen, die mit der frühen Gestaltung von Plakaten und Verpackungen in Verbindung gebracht werden.⁹⁵³ Bis heute hat sich die Gestaltung der Warenverpackung zu einem umfangreichen künstlerischen Bereich des Designs entwickelt.

Die Betrachtung unterschiedlicher Verpackungsarten hat gezeigt, dass seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend neben der Funktion als Transport- und Lagerverpackung, die Individualisierung eines Produktes zu den Aufgaben der Verpackung zählt.

Dabei hat der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung und die Entwicklung vom sog. Tante-Emma-Laden zum Selbstbedienungsladen⁹⁵⁴ eine entscheidende Rolle gespielt, denn das neue Verkaufssystem der Selbstbedienung wäre ohne Verpackung nicht möglich gewesen.⁹⁵⁵ Zudem stehen hier alle Produkte einer Warengruppe nebeneinander, und um sich von der Masse und Konkurrenz abzuheben, muss das Produkt etwas Besonderes, die Aufmerksamkeit auf sich Ziehendes, haben.⁹⁵⁶

⁹⁴⁸ ‚Der Duft der großen weiten Welt‘ ist als Werbeslogan der Marke *Peter Stuyvesant* bekannt geworden. Wichmann 1987, S. 130.

⁹⁴⁹ Böcher 1999, S. 28.

⁹⁵⁰ Lucian Bernhard (1883-1972). Eigentlich Emil Kahn, der ab 1905 das Pseudonym Lucian Bernhard annahm und sich einen Namen durch Plakatkunst machte. „Die Schriftzüge von Firmen wie Bosch, Kaffee Hag oder Pelikan orientieren sich noch heute an den Vorbildern, die Lucian Bernhard schuf“ (www.lucian-bernhard.com, [28.01.2008]).

⁹⁵¹ Ludwig Hohlwein (1874-1949) „Hohlwein ist der Typ des käuflichen Künstlers“ (Böcher 1999, 54), er entwarf für Audi, Leica, Zeiss und später für die NSDAP den *Bund Deutscher Mädel*, die *Hitlerjugend* u. a. Böcher 1999, S. 53 f.

⁹⁵² Friedrich Wilhelm Kleukens (1878-1956) hat als Maler, Graphiker und Illustrator gearbeitet und „von 1907 bis 1914 die vom Großherzog gegründete Ernst Ludwig Presse [in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt geleitet]“ (www.mathildenhoehe.info, [29.01.2008]).

⁹⁵³ Böcher 1999, S. 27 ff. u. Sailer 1965, S. 8 ff.

⁹⁵⁴ „Verpackung war früher ein Luxusphänomen. Unseren Alltag hat sie eigentlich erst seit der Einführung der Selbstbedienung erobern können. In den fünfziger und sechziger Jahren wurde sie zum unübersehbaren Faktor unseres Lebens“ (Böcher 1999, S. 16 f.). Siehe auch Evans 1998, S. 30 ff., Nast 1997, S. 83 ff. u. S. 168 f. u. Teuteberg 1998, S. 51 ff.

⁹⁵⁵ Nast 1997, S. 108.

⁹⁵⁶ Behaeghel 1991, S. 29.

Dieses Besondere kann in erster Linie durch die Verpackung übermittelt werden. Sie muss in kurzer Zeit informieren und überzeugen.⁹⁵⁷ Die Verpackung gibt den Konsumierenden Auskunft über z. B. Inhalt, Qualität, Haltbarkeit und Persönlichkeit der Marke und damit verbindet sie Produkt, Produzenten und Konsumenten miteinander.⁹⁵⁸

Eine Identifikation der Konsumentin und des Konsumenten mit der ihm in der Werbung gezeigten Welt ist erwünscht, denn „der Konsument kauft sich nämlich nicht nur ein Produkt, sondern zugleich Bilder und Vorstellungen, die in seinem Unterbewusstsein assoziativ mit diesem verbunden sind. Er erwartet dementsprechend von der gekauften Ware [...] dass sie auch seine emotionellen Bedürfnisse befriedigt“⁹⁵⁹.

Die Persönlichkeit einer Marke und die damit verbundenen Assoziationen prägen sich durch Wiederholungen, wie z. B. in Form von Werbung⁹⁶⁰ oder weiteren Produkten, in das Gedächtnis der Konsumenten ein.⁹⁶¹ Produkte sind mit ihrer Verpackung zu einer Marke verbunden, wobei die Marke als Erkennungszeichen für den Hersteller, Garant für Qualität und Leistung, Prestigeobjekt bzw. Zeichen nach außen und insgesamt ein Teil unserer Alltagskultur ist.⁹⁶²

Damit eine Produktverpackung ihre Individualität erhält, muss sie auf der materiellen Ebene mehrere einprägsame Elemente aufweisen. Schrift, Namen, Farbe, Form, Material, Symbol oder Bild. Diese Elemente haben zugleich einen spezifischen symbolischen Wert und rufen kulturell bedingte Assoziationen hervor.⁹⁶³

Die besondere Bedeutung der Farbe für die Verpackung und somit für das Produkt, hebt Behaeghel (1991) hervor: „Das Blau der Gauloises, das Gelb von Kodak, das Lila von Milka [...] – sie alle sind Beispiele dafür, wie eine Farbe zum dominierenden Element der Markenidentität werden kann“⁹⁶⁴. Tests haben ergeben, dass Farbinformationen gefolgt von Forminformationen am einfachsten verarbeitet werden können, und am meisten Schwierigkeiten machen Textinformationen.⁹⁶⁵ Die Farbwirkung findet bei der Entwicklung einer Verpackung

⁹⁵⁷ Behaeghel 1991, S. 2 ff. u. Nast 1997, S. 68 ff.

⁹⁵⁸ Haug 1980, S. 110. Siehe auch Nast 1997, S. 157 f., Teuteberg 1998, S. 64 u. Rossfeld 2007, S. 307 f.

⁹⁵⁹ Farbstein 1964, zit. n. Nast 1997, S. 159.

⁹⁶⁰ Als weitere Werbefläche wird auch die Tragetasche genutzt. Zahlreiche Verpackungsmotive, wie z. B. das des *Sarotti-Mohrs*, sind seit den 1920er Jahren auch auf Tragetaschen zu sehen. Ab 1902 kamen die ersten Tragetaschen aus Papier auf dem Markt. Mit „Wem Sie die Ware derart verpacken, kauft mehr und kommt wieder!“ (Schmidt-Bachem 2001, 194) warb die Papierindustrie in den 1920er Jahren für die Verwendung von Tragetaschen, die der damalige Kaufmann seiner Kundschaft anbieten sollte. Zur Entwicklung der Tragetasche siehe auch Schmidt-Bachem 2001, S. 190-255.

⁹⁶¹ Nast 1997, S. 166 f.

⁹⁶² R. Sommer 1998, S. 3 f.

⁹⁶³ So können z. B. Motive von Getreideähren und Natur auf der Verpackung eines industriell hergestellten Brotes „[...] bedenkenlos Gefühls- und Gedankenverbindungen zu Natur und Hausmacherart auslösen. Die vorgegaukelte Natürlichkeit sollte den Appetit anregen und so den Kaufanreiz (das ‚sales appeal‘) stimulieren“ (Nast 1997, S. 160). Siehe auch Behaeghel 1991, S. 26 f. u. R. Sommer 1998, S. 43 ff.

⁹⁶⁴ Behaeghel 1991, S. 48.

⁹⁶⁵ Keitz 1986, S. 101 f.

ebenso Berücksichtigung wie die Farbsymbolik.⁹⁶⁶ So steht die Farbe Rot für Aktivität, Wärme, Herz und Liebe, Gelb für Sonne, Wärme und Energie, Grün für Passivität und Wasser, Blau für Frische, den Himmel, die Luft und Ruhe.⁹⁶⁷ Mit den Farben von Verpackungen werden aber auch bestimmte Vorstellungen geweckt, die auf die Tradition der Farb- und Materialgewinnung zurückgehen. So werden z. B. Purpur, Silber und Gold mit Luxusartikeln und hoher Qualität verbunden.⁹⁶⁸

Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, haben sich für verschiedene Produkte verschiedene Verpackungsmaterialien und -formen als geeignet herausgestellt. So werden alkoholische Getränke, pharmazeutische Produkte und Parfum vorwiegend in Glasbehältern und Soft-Drinks, Milchprodukte und Kosmetika überwiegend in Plastikverpackungen angeboten. Als zusätzliche Verpackung und in Verbindung mit Kunststoffen werden Karton und Papier eingesetzt. Wegen des immer größer werdenden Problems der Müllentsorgung sind auf dem Gebiet der Materialwahl seit den 1980er Jahren Veränderungen notwendig geworden.⁹⁶⁹ Entscheidend bei der Wahl des Materials sind die Verträglichkeit mit dem Produkt und die damit verbundene mögliche Formgebung, die eine gute Handhabung, aber auch eine Individualisierung gewährleisten soll. Zahlreiche Produkte versuchen sich durch eine besondere Form, wie z. B. *Toblerone* (dreieckige Schokoladen- und Verpackungsform) oder *Ferrero Küsschen* (sechseckige Schachtel) von der Konkurrenz abzusetzen.⁹⁷⁰

Als weitere wichtige Kriterien für den Erfolg einer Verpackung, und somit der Marke, sind die Wahl des Namens und der Schrift zu nennen. Vom Namen werden Eigenschaften wie Vertrauensbildung, Wiedererkennbarkeit, Wecken von Kauflust und eine Charakterisierung des Produkts erwartet.⁹⁷¹ Die Schrift kann durch die ihr zugewiesenen charakteristischen Bedeutungen ebenfalls die Wirkung der Verpackung beeinflussen.⁹⁷²

Symbole auf den Verpackungen können wichtige Informationen zum Gebrauch des Produktes übermitteln, so z. B. ob ein Waschmittel auch für die Handwäsche geeignet ist oder ob ein Produkt giftig oder leicht entzündlich ist. Symbole können aber auch Markenzeichen sein, wie

⁹⁶⁶ Frieling 1981 a, S. 93 ff. u. 1981 b.

⁹⁶⁷ Behaeghel 1991, S. 48 ff. u. allg. zur Farbsymbolik siehe Frieling 1978, hier besonders S. 140 ff.

⁹⁶⁸ „[...] und bei den teuren, fein verarbeiteten Schokoladen zeigten die ebenfalls teuren, prunkvollen Verpackungen mit Gold- und Silberfarben oder Prägedruck die Qualität der Waren an“ (Rossfeld 2007, S. 309). Siehe auch Behaeghel 1991, S. 49.

⁹⁶⁹ Nast 1997, S. 261 ff.

⁹⁷⁰ „Verbraucher haben sich in der Regel schon längst ein Urteil darüber gebildet, was in der Packung enthalten ist, bevor sie überhaupt die aufgedruckten Texte lesen konnten. Diese Form der Kommunikation ist vom Verbraucher aus gesehen besonders ökonomisch. Da *Farben* und *Formen* besonders schnell und einfach wahrgenommen werden können, kann sich der Verbraucher auf dieser Basis besonders schnell einen Eindruck darüber verschaffen, ‚Worum es sich hier handelt‘“ (Keitz 1986, S. 114). Siehe auch Keitz 1986, S. 114 f. u. Nast 1997, S. 158 f.

⁹⁷¹ Behaeghel 1991, S. 25. u. Nast 1997, S. 165 f.

⁹⁷² Behaeghel 1991, S. 54 f.

z. B. der Frosch für *Erdal*, die Gabel von *Iglo*, das Dromedar von *Camel* und die lila Kuh von *Milka*, oder aber auf Bestandteile des Produkts selbst hinweisen, wie z. B. Sonnenblumen bei Margarine, oder ein Tiersymbol bei tierischen Produkten.⁹⁷³ Hier ist der Übergang zu bildlichen Darstellungen fließend: Der *Bahlsen*-Keks ist zugleich Abbild des Inhalts und Teil des Markenzeichens, das Bild einer Zitrone auf einem Zitronenjoghurt lässt die Sorte schnell erkennen, denn „das Auge kann in einem bestimmten Zeitraum nur eine begrenzte Anzahl von Informationen aufnehmen, und wenn die Hülle die Rolle eines stummen Verkäufers übernehmen soll, so muß sie den potentiellen Käufer in wenigen Sekunden anziehen, informieren und überzeugen“⁹⁷⁴. Bilder haben aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit Bekanntem einen hohen Wiedererkennungswert und transportieren somit den Inhalt auf die Verpackungsoberfläche.⁹⁷⁵

Eine gelungene Kombination der Gestaltungskriterien Material, Form, Farbe, Name, Schrift, Bild und Symbolik lassen eine Marke unverwechselbar sein und sichern ein langes Überleben auf dem immer größer werdenden Markt der Marken.⁹⁷⁶ Die Verpackung als Teil der Markenidentität ist Bestandteil der Selbstinszenierung, der sozialen Kommunikation. Mit dem Gebrauch von Markenartikeln gehen Mythos und Ritual einher. In sozialen Gruppen, die sich z. B. aufgrund des Alters, des Berufs, der Freizeitaktivität, einer Gemeinschaft oder einer Szene zusammenfinden, kann der Genuss von bestimmten Produkten zur Bildung einer Gruppenidentität beitragen oder ein Zugehörigkeitsgefühl erzeugen.⁹⁷⁷

In der Warenhülle verbinden sich Markenartikel und Produkt als Ausdruck immaterieller und materieller Kultur. In der Funktion als alltägliches Kommunikationsmittel bezeichnet Behaeghel (1991) die Verpackung als ein Gebrauchskunstwerk, bei dem „die ‚Persönlichkeit‘ des Produkts sichtbar wird“⁹⁷⁸.

Die Verpackung von Markenartikeln dient heute nicht mehr überwiegend dem Schutz der Ware oder wie noch im letzten Jahrhundert der Vermittlung von Benutzerhinweisen und Qualitätsgarantien. Heute transportiert die Verpackung vor allem die Vorstellungen, die mit der Nutzung dieser Marke einhergehen. Diese Vorstellungen haben häufig sehr wenig mit dem Produkt selbst zu tun, sondern eher mit dem Lebensgefühl, das mit dem Gebrauch dieses

⁹⁷³ Behaeghel 1991, S. 52 ff.

⁹⁷⁴ Behaeghel 1991, S. 3.

⁹⁷⁵ Keitz 1986, S. 111 f.

⁹⁷⁶ Der heutige Markt ist dermaßen unüberschaubar, dass große Unternehmen vor allem wegen des Markennamen Firmen übernehmen. Damit sichern sie sich ihren Marktanteil und können unter dem bereits bekannten Markennamen neue Produkte einführen. Neue Schokoladenprodukte lassen sich z. B. unter dem Namen *Milka* besser verkaufen, als unter einer neu eingeführten Marke. Dabei ist eine Neueinführung mit enormen Werbekosten usw. verbunden. Kaloff 1986, S. 191 ff.

⁹⁷⁷ R. Sommer 1998, S. 79 ff.

⁹⁷⁸ Behaeghel 1991, S. 13.

Produkts assoziiert wird. Neben den vom Gesetzgeber vorgeschriebenen und den für die Verbraucherin und den Verbraucher notwendigen Informationen verweist die Verpackung heute vielmehr auf die Vorstellung von einem „besseren Leben durch das Produkt“ als auf das Produkt selbst.

Zusammenfassung

Die ausführliche Betrachtung von sakralen wie profanen Verhüllungen liefert folgende Ergebnisse:

- **Sakrale Verhüllungen** finden an sog. sakralen Orten statt. Bei dem Verborgenen, handelt es sich um Gegenstände oder Räume, die das sog. Göttliche verkörpern oder denen besondere göttliche Kräfte zugesprochen werden. Die Verhüllung soll das Verborgene vor profanen Einflüssen schützen. Gleichzeitig werden durch Verhüllung und Enthüllung reale wie fiktive Räume von einander getrennt bzw. miteinander verbunden. Erst durch eine Verhüllung und das darauf folgende Enthüllen kann eine Offenbarung des anwesenden Göttlichen erlebt werden. Das Tuch der Verhüllung ist in der Regel aus Leinen oder Seide. Die Farbe reicht von hellen Naturtönen bis hin zu Farben, die für den liturgischen Zusammenhang von Bedeutung sind. In der Passionszeit sind die Tücher lila bzw. violett. Diese Farbe wird in den katholischen Kirchen mit Buße, Opfer und der Passionszeit allgemein verbunden.⁹⁷⁹ In modernen künstlerischen Gestaltungen von Kreuzverhüllungen u. a. wird in der Regel von den traditionellen Farben abgewichen. Neben den einfachen Tüchern dienen, wenn auch seltener, Tücher und Bildprogramme der Verhüllung des Heiligen. Bei den sakralen Verhüllungen wird das Tuch locker über oder vor das zu Verbergende gelegt oder gehängt. In der Funktion eines Vorhanges wird es an der oberen Kante befestigt, ansonsten findet keine Fixierung statt. Eine Sonderform stellt die ständige Verhüllung des Heiligen durch die Ikonostase der orthodoxen Kirchen dar.
- Die als **profane Verhüllung** bezeichnete **Denkmalverhüllung** und -enthüllung weist zahlreiche Merkmale auf, die aus dem Bereich der sakralen Verhüllungen bekannt sind. Das Verhüllte wurde aufgrund einer pseudoreligiösen Verehrung des Herrschers bzw. im 19. Jahrhundert des Genies', als göttlich bezeichnet. Gleichzeitig ging mit der Aufklärung eine Veränderung des öffentlichen Raums einher. Durch die Übergabe

⁹⁷⁹ Die Farbe Violett, wie sie z. B. der Edelstein Amethyst aufweist, wird mit Spiritualität, Heilung und Mystik in Verbindung gebracht. Frieling 1978, S. 155 ff. Siehe auch Gienger 2003, S. 12 f. u. Sonnenberg 2000, S. 30 f.

eines Denkmals an die Öffentlichkeit entstand ein Raum, in dem man sich an die dem Denkmal zugewiesenen Werte erinnern kann, u. a. auch in regelmäßig abgehaltenen Gedenkfeiern. Die Hülle selbst konnte Konturen des verborgenen Denkmals zeigen oder aber wie ein Vorhang die Sicht auf das Verborgene verhindern. Die Verwendung von Fahnen oder anderen nationalen Farbsymbolen auf der Hülle erzeugt den patriotischen Kontext, in dem das Verhüllte gesehen werden soll. Sie transportiert Informationen, die nicht von dem Verborgenen ausgehen, sondern von außen her angetragen werden. Die Hülle wird in so einem Fall manipulativ eingesetzt und muss im Zusammenhang mit der dargestellten Person bzw. dem Denkmal zugeschriebenen Bedeutung gesehen werden. Die Denkmalver- und -enthüllungen symbolisieren eine Übergabesituation, in der etwas Benennbares, aber in seiner Ausführung zunächst Unbekanntes sichtbar wird.

- Die **Geschenkverpackung** verwandelt ein beliebiges Objekt erst in ein Geschenk. Geschenke benötigen keinen besonderen Übergabeort, d. h. der Anlass erzeugt den Raum für die Übergabe. Der Vorgang des Verhüllens dient dazu, dass Verborgene neben seinen bereits vorhandenen Funktionen auch mit symbolischer Bedeutung aufzuladen. Diese symbolische Bedeutung hängt vom Schenkenden, dem Beschenkten und der Beziehung zwischen diesen beiden ab. Mit der Hülle kann auf die beteiligten Personen oder auf den Anlass verwiesen werden. Die Geschenkverpackung ist in der Regel aus Papier, und das Geschenk wird komplett von ihr umgeben. Entweder lassen die Konturen der Verpackung das Verborgene erahnen, oder das Verborgene befindet sich bereits als Ware (s. u.) in einer Verpackung und die Papierhülle umgibt diese wie eine zweite Haut. Geschenkpapier gibt es in (fast) allen Farben und mit sehr vielen unterschiedlichen Motiven, die entsprechend dem Anlass, dem Beschenkten oder dem Geschenk ausgewählt werden können. Ein besonderes Merkmal eines Geschenkes stellt die Schleife dar. Sie dient nicht unbedingt dem Zusammenhalt des Verpackten, sondern vielmehr als Zierde. Die Geschenkverpackung hat bis zum Moment der Enthüllung die Funktion, das Geschenk zu schützen und zu verbergen. Aber sie kann auch mit der Funktion durch ihre Form oder Motive auf ihren Inhalt zu verweisen, gewählt worden sein. Das Verpackte ist unbekannt und lässt sich manchmal nur anhand der äußeren Form erraten.

- Die **Warenverpackung** ist eine Verhüllung für Konsumgüter, die jede erdenkliche Form annehmen kann, d. h. sie kann das Verborgene mit seinen Konturen wiedergeben, aber auch eine andere Form vorgeben. Eine Verschnürung ist heute aufgrund der sehr stabilen Kartonage und dem Einsatz von zusätzlichen Kunststoffhüllen, nicht mehr erforderlich. Die Farben der Verpackungen sind entsprechend dem Produkt, bzw. dem was damit verbunden werden soll, gewählt. Die Warenverpackung muss durch Schrift, Symbole oder Abbildungen auf ihren Inhalt verweisen, denn die positiven Eigenschaften des Produktes sollen ersichtlich sein. Die Eigenschaften der Ware sollen trotz Hülle sichtbar bleiben, und das Produkt durch eine besondere Gestaltung der Hülle bekannt sein. Eine Verhüllung findet eher auf mentaler Ebene statt, denn durch die verschiedenen Vorstellungen, die durch die Werbung erzeugt werden, werden die wirklichen Eigenschaften des Produktes verschleiert.

5. Analyse und Interpretation

„Wenn ihr ein Bild betrachtet, denkt nie daran, was die Malerei – wie alle Dinge der Welt – ‚sein soll‘ oder was viele möchten, daß sie sei“⁹⁸⁰.

Diese Aufforderung von Tàpies (1976) ist von zentraler Bedeutung, denn wenn bei der Betrachtung dem Kunstwerk nicht die Möglichkeit gegeben wird, sich zu entfalten und zu wirken, sondern nur die eigenen Vorstellungen bestätigt werden sollen, kann im Grunde genommen nur das gesehen werden, was bekannt ist, und dies muss nicht unbedingt das sein, was die Kunstschaffenden mit ihren Kunstwerken ausdrücken möchten. Tàpies spricht von einer „Bereitschaft zum Mitmachen“ und von einer „Vorbehaltlosigkeit“, die bei der Betrachtung mitgebracht werden muss.⁹⁸¹

Um für die sog. Verhüllungskunstwerke und deren bisherige Deutungen ein größeres Verständnis zu entwickeln, habe ich in den vorangegangenen Kapiteln Verhüllungen aus unserem kulturellen Kontext und verschiedene Aspekte bezüglich der verwendeten Materialien dargestellt.

Vor diesem Hintergrund werden in diesem Kapitel die Kunstwerke betrachtet, und, soweit vorhanden, neben den Aussagen der Kunstschaffenden auch die bisher in der Literatur vertretenen Interpretationen vorgestellt. Dabei kann es zwischen den Ansichten der Künstler und denen der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern aus den verschiedensten Gründen Differenzen geben, die von mangelnder Selbstreflexion, unpräziser Forschung und verschleiender Ausdrucksweise bis hin zu festen Vorstellungen reichen, was Verhüllungen und somit auch die sog. Verhüllungskunstwerke bedeuten können/ sollen.

Zur Vorstellung, über seine Kunst zu sprechen, äußerte Tàpies: „Wenn man mich sehr drängte [...] dann könnte ich sogar über eines meiner eigenen Werke sprechen [...]. Ich will mir also [...] einen Ruck geben – auch, um sie davon zu überzeugen, daß es gar nicht so schlimm ist, wenn wir am Ende gleich weit sind wie am Anfang; das ist alles von sehr relativer Bedeutung“⁹⁸².

⁹⁸⁰ Tàpies 1976, S. 84.

⁹⁸¹ Tàpies 1976, S. 177.

⁹⁸² Tàpies 1976, S. 177.

5.1 *L'énigme d'Isidore Ducasse* von Man Ray

„Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen Literatur und Malerei. Ein Bild muß eine Idee sein.“⁹⁸³

Als er *L'énigme d'Isidore Ducasse* anfertigte, lebte Man Ray in New York, wo er bereits einige Readymades, objets trouvés und Objekte hergestellt hatte und im April 1921 mit Marcel Duchamp die erste und einzige Ausgabe einer Zeitschrift mit dem Titel „New York Dada“ herausbrachte.⁹⁸⁴

Im Juli 1921 siedelte Man Ray nach Paris über, und dort machte er die Bekanntschaft zahlreicher Künstlerinnen und Künstler, die vor allem der Pariser Dada-Bewegung und später teilweise auch der surrealistischen Bewegung um Breton angehörten.⁹⁸⁵ Im Dezember 1924 wurde *L'énigme d'Isidore Ducasse* in der ersten Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift *La Révolution Sur-réaliste* abgebildet.⁹⁸⁶ Über seine Zugehörigkeit zu Dada und Surrealismus sagte Man Ray: „Dadaisten und Surrealisten haben bestimmte Dinge gemacht, und ich habe bestimmte Dinge gemacht, die mit ihren Ideen zusammenpassen. [...] Aber ich war revolutionär bevor ich Surrealist oder Dadaist wurde“⁹⁸⁷.

Über den Verbleib von *L'énigme d'Isidore Ducasse* ist nicht viel bekannt. Einige Autorinnen und Autoren gehen davon aus, dass Man Ray das Werk nur für die Fotografie erstellt hat,⁹⁸⁸ andere wiederum geben an, dass es (als Fotografie?) in Paris 1936 bei einer Ausstellung der Surrealisten zu sehen war.⁹⁸⁹ Einig ist man sich jedoch darüber, dass Man Ray die Fotografie anfertigte und das Objekt von 1920 als verloren bzw. zerstört gilt.⁹⁹⁰

In einer erstaunlichen und rätselhaften Zusammenstellung von alltäglichen und auf den ersten Blick nicht miteinander in Beziehung stehenden Gegenständen hat Man Ray ein Werk geschaffen, in dem eine Nähmaschine, Decke und Schnur mit einem minimalen Gestaltungsaufwand arrangiert sind. Dabei muss sich bei der Betrachtung des Kunstwerkes mit dem Er-

⁹⁸³ Man Ray, zit. n. Schwarz 1993, S. 134.

⁹⁸⁴ Ray 1983, S. 65 ff. u. S. 95. Siehe auch Berns 1986, S. 35 ff., Franzke 2000, S. 109 f. u. Schwarz 1993, S. 54 ff. u. S. 161 ff.

⁹⁸⁵ Ray 1983, S. 99 ff. u. Schwarz 1993, S. 58 ff.

⁹⁸⁶ Penrose 1989, S. 88. Siehe auch Picon 1988, S. 68 u. Hermann u. Martin 1982, S. 130 u. Merly 2002, S. 51.

⁹⁸⁷ Man Ray, zit. n. Zweite u. a. (Hg.) 1973, S. 99.

⁹⁸⁸ Hermann u. Martin 1982, S. 130 u. Naumann 1989, S. 83.

⁹⁸⁹ www.tate.org.uk [29.04.2008].

⁹⁹⁰ Naumann (1989) gibt an, dass das Objekt versehentlich auseinander genommen wurde, Rubin (1968) dass es zerstört und Vowinckel (1989) und Tate Britain, dass es verloren gegangen ist. Naumann 1989, S. 83, Rubin 1968, S. 475, Vowinckel 1989, S. 437 f., Fußnote 840 u. www.tate.org.uk [29.04.2008].

kennen der Konturen eines Gegenstandes und der stofflichen Präsenz der Decke zufrieden geben werden. Man Ray ging es weniger darum „ein ästhetisches Ergebnis zu erzielen, sondern eine Idee, ein Gefühl, eine Reaktion zu übertragen“⁹⁹¹.

Und die Reaktionen, die sich beim Anblick einer grauen bzw. braunen Wolldecke einstellen können, sind neben Erstaunen auch die Fragen: Was soll das? Wer ist Isidor Ducasse?

Auch die Materialangabe „sewing machine, wool and string“⁹⁹² sind vorerst wenig aufschlussreich, doch eine Zuwendung zum Titel *L'énigme d'Isidore Ducasse*, lässt die Hoffnung aufkeimen, Aufschluss über Inhalt und Bedeutung des Kunstwerkes erhalten zu können.

Der Titel fordert dazu auf nachzuforschen, wer Isidore Ducasse war.

Das hat auch Man Ray betont: „Und der Titel würde ebenso wichtig sein wie das Objekt selbst, gleichsam als ein Schlüssel zu ihm. Schließlich ist das ganze Ding für einen normalen Menschen absolut unsichtbar. Man muß wirklich ein Verlangen, eine Leidenschaft für etwas Unbekanntes oder Ungewöhnliches haben, um fähig zu sein zu erkennen, daß das Ding nicht einfach ein Kunstwerk ist, sondern ein Ausdruck, wie ein Schrei in der Wildnis“⁹⁹³.

Und nun zu der Frage, wer Isidore Ducasse war:

Isidore Ducasse wurde 1846 in Montevideo geboren. Über seine Eltern ist bekannt, dass sein Vater, François Ducasse (1809-1887) in der Nähe von Tarbes, einer kleinen Stadt im Südwesten Frankreichs, geboren wurde und dort bis zu seiner Auswanderung 1839 nach Südamerika als Anwaltsgehilfe und Volksschullehrer gearbeitet hat. Seine Mutter Célestine Jacquette Davezac (1821-1847) stammte ebenfalls aus der Gegend um Tarbes und wanderte 1841 nach Uruguay aus. Wann und wie sich die Eltern von Isidore Ducasse kennen gelernt haben, ist nicht bekannt. Ihre Hochzeit fand am 31. Januar 1846 statt, und drei Monate später, am 4. April, kam ihr einziges Kind Isidore Lucien zur Welt. François Ducasse war mittlerweile Kanzleileiter im französischen Konsulat in Montevideo. Isidores Mutter starb bereits im Dezember 1847, als Isidore noch keine zwei Jahre alt war.⁹⁹⁴ Auf die besonders schwierigen Lebensumstände, die aufgrund von politischen Unruhen und unter den argentinischen Besatzern in Montevideo herrschten – als Montevideo von 1842 bis 1852 von dem argentinischen General Rosas belagert wurde, waren Folter, Hinrichtungen und andere Greueltaten an der Tagesordnung – weist Ré Soupault (1954) im Nachwort zur deutschen Übersetzung

⁹⁹¹ Schwarz 1993, S. 134.

⁹⁹² www.tate.org.uk [29.04.2008].

⁹⁹³ Man Ray, zit. n. Schwarz 1973, S. 100.

⁹⁹⁴ Günther 2000, S. 6. Siehe auch Krohm-Linke 1982, S. 28 u.

www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Maldororhtml/documents/Biograph [26.08.2008].

von Ducasse *Chants de Maldoror* hin.⁹⁹⁵ 1859 wurde Isidore von seinem Vater nach Frankreich geschickt, um in Tarbes und später in Pau das Gymnasium als Internatsschüler zu besuchen. Aus seiner Schulzeit sind einige Dokumente und Erinnerungen eines ehemaligen Mitschülers erhalten. Dieser äußerte sich im hohen Alter von über 80 Jahren in den 1920er Jahren über Isidore Ducasse.⁹⁹⁶ Demzufolge war Ducasse an Literatur interessiert und schwärmte u. a. für Poe, Shelly und Baudelaire.⁹⁹⁷ Nach dem Ende der Schulzeit 1865 lebte Ducasse bei der Familie seines verstorbenen Vormundes Dazet und freundete sich mit dem Sohn Georges an.⁹⁹⁸ Im Frühjahr 1867 reiste Isidore auf Wunsch seines Vaters nach Montevideo zurück,⁹⁹⁹ wo er seinen Vater von dem Wunsch, Schriftsteller zu werden, überzeugen konnte und fortan eine monatliche Geldzuwendung erhielt. Ende 1867 wohnte Isidore Ducasse bereits in Paris; 1869 waren die *Chants de Maldoror*, durch die er bekannt wurde, fertig gestellt. Aufgrund des brisanten Inhaltes – darauf komme ich später noch kurz zu sprechen – wollte der Verleger zwar den Druck des Werkes auf Kosten von Ducasse übernehmen, aber er wollte es nicht verkaufen. Der Titel der ersten Auflage lautete „Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont (Chants I –VI)“¹⁰⁰⁰. Sein Pseudonym leitet Günther (2000) aus ‚l’autre amon (übersetzt: der andere Engel)’, [...] [und] ‚Maldoror’ [...] ‚mal’ und ‚dolor’ [...]“¹⁰⁰¹ her. 1870 erschienen zwei weitere Texte, die Ducasse als Vorwort eines neuen Buches geplant hatte, doch zu mehr sollte es nicht kommen, denn als der deutsch-französische Krieg ausbrach und Paris ab September 1870 belagert wurde, verschlechterten sich die Lebensumstände in der französischen Hauptstadt und Seuchen und Epidemien brachen aus. Am 24. November 1870 starb Isidore Ducasse nach zwei Tagen fiebriger Krankheit in Paris.¹⁰⁰²

Bei den *Chants de Maldoror* handelt es sich um ein Prosagedicht in sechs Gesängen, in denen es um den Kampf eines Individuums gegen Gott geht. Inhaltlich sind die Strophen voneinander unabhängig, es liegt keine kontinuierliche verbindende Handlung vor.¹⁰⁰³

⁹⁹⁵ Krohm-Linke 1982, S. 29 f. u. Soupault 1954, S. 343 ff.

⁹⁹⁶ Krohm-Linke 1982, S. 30 f.

⁹⁹⁷ Soupault 1954, S. 341.

Edgar Allen Poe (1809-1849) ist durch seine Schauergeschichten wie z. B. *The Black Cat* (1843) sehr bekannt geworden und *Frankenstein* (1818) von Mary Shelly galt als *der* Schauerroman des 19. Jahrhunderts. *Die Blumen des Bösen* (1857) von Charles Baudelaire (1821-1867) brachten seinem Autor „wegen ‚Verhöhnung der öffentlichen Moral und der guten Sitten‘“ (Kindlers Literatur Lexikon 1986, S. 3560) sogar vor Gericht, welches ihn zu einer Geldstrafe und einer Streichung von sechs Gedichten verurteilte.

Siehe auch Kindlers Literatur Lexikon 1986, S. 1536 f., S. 3559 ff. u. S. 3657, u. Wilpert 1979, S. 724.

⁹⁹⁸ Günther 2000, S. 6 u. Krohm-Linke 1982, S. 33.

⁹⁹⁹ Günther (2000) gibt für die Abreise nach Montevideo den November 1867 an. Günther 2000, S. 7.

¹⁰⁰⁰ Krohm-Linke 1982, S. 34.

¹⁰⁰¹ Günther 2000, S. 7.

¹⁰⁰² Krohm-Linke 1982, S. 35 f.

¹⁰⁰³ Krohm-Linke 1982, S. 25.

Ducasse wechselt in seinen *Chants de Maldoror* nicht nur übergangslos die Perspektive zwischen seinem Protagonisten Maldoror und dem Ich-Erzähler,¹⁰⁰⁴ sondern vor allem wandeln sich seine anfänglich oft sehr realistischen, aber eher harmlosen Darstellungen zu grausamen und ausartenden Folderszenen.¹⁰⁰⁵ Tiere verändern ihre Größe, Metamorphosen vollziehen sich wie im Traum ohne erkennbare Widerstände.¹⁰⁰⁶ Maldoror scheint wesenlos und ohne Gefühle,¹⁰⁰⁷ Metaphern sind ein bevorzugtes Stilmittel.¹⁰⁰⁸ Die Grenzen zwischen den einzelnen Bildern verschwimmen, und oft ist nicht deutlich, ob die Ereignisse im Traum oder Wachzustand erlebt wurden.

Aus diesem Grunde haben die meisten Leser den Eindruck, die *Chants de Maldoror* gehöre dem Genre der sog. schwarzen Romantik¹⁰⁰⁹ an bzw. bei dem Autor handele es sich um einen Psychopathen. Krohm-Linke (1982) weist darauf hin, dass Isidore Ducasse in seiner Jugend häufig über starke Kopfschmerzen klagte und „sein Gehirn als krank bezeichnete“¹⁰¹⁰. Trotz der spärlichen biografischen Daten lassen sich zahlreiche traumatische Erlebnisse rekonstruieren,¹⁰¹¹ die psychische Erkrankungen zur Folge gehabt haben und die *Chants de Maldoror* durchaus auch autobiografische Züge tragen können.¹⁰¹² So legen zahlreiche Untersuchungen die Vermutung nahe, dass Isidor Ducasse psychisch krank war.¹⁰¹³

Die *Chants de Maldoror* wurden vor allem durch den Kult, den die Surrealisten um diesen Titel pflegten, wieder in das Interesse der Öffentlichkeit gerückt. Im 19. Jahrhundert war sein Werk weitgehend unbeachtet geblieben. Die wenigen Rezensionen, die bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen, lassen die Irritation spüren, die Stil und Inhalt beim Leser provozierten. Doch gab es schon zwanzig Jahre nach Ducasses Tod einen kleinen Kreis von Bewunderern.¹⁰¹⁴

Die surrealistische Bewegung hatte die *Chants de Maldoror* durch Philippe Soupault kennengelernt, der 1917 zufällig einen Ausschnitt der Gesänge zu lesen bekommen und diesen an Breton weitergegeben hatte.¹⁰¹⁵ Die Surrealisten waren begeistert von dem Sprachstil, der

¹⁰⁰⁴ Günther 2000, S. 7 u. Krohm-Linke 1982, S. 48.

¹⁰⁰⁵ Günther 2000, S. 7 u. Krohm-Linke 1982, S. 92.

¹⁰⁰⁶ Krohm-Linke 1982, S. 61 ff.

¹⁰⁰⁷ Lautréamont 1954, S. 41.

¹⁰⁰⁸ Krohm-Linke 1982, S. 79 ff.

¹⁰⁰⁹ „Tatsächlich waren Verzweiflung und das Reich des Bösen Gemeinplätze der Spätromantik [...]“ (Soupault 1954, S. 342). Siehe auch Soupault 1954, S. 341 ff. u. Wilpert 1979, S. 742.

¹⁰¹⁰ Krohm-Linke 1982, S. 44.

¹⁰¹¹ Günther 2000, S. 6 u. Krohm-Linke 1982, S. 138.

¹⁰¹² Krohm-Linke 1982, S. 37 ff.

¹⁰¹³ Krohm-Linke 1982, S. 88 u. S. 138 ff.

¹⁰¹⁴ Soupault 1954, S. 339 ff.

¹⁰¹⁵ Krohm-Linke 1982, S. 3 f.

durch eine Reihung von Wörtern und Sätzen und zahlreichen Metaphern gekennzeichnet ist, die sich größtenteils dem Verständnis entziehen. Dadurch, dass Ducasse die *Chants de Maldoror* wie einen Traum darstellt hat und Maldoror (oder der Autor) grenzen- und maßlos, scheinbar ohne moralische Zwänge seinen Vorstellungen nachgeht, übte er auf die Surrealisten einen besonderen Reiz aus. Neben den Sprachbildern Ducasse' wurden auch die anderer französischer Autoren wie Rimbauds und Mallarmés von den Surrealisten in die bildende Kunst adaptiert.¹⁰¹⁶ Besonders häufig wurde jedoch aus den *Chants de Maldoror* zitiert, denn in ihnen werden Bilder hervorgerufen, die die Vorstellungskraft an ihre Grenzen bringt. Für Breton (1989) waren Ducasse und Rimbaud Schriftsteller, die „der Poesie eine neue Spur [eröffneten], indem sie systematisch die gewohnten Formen, dem Spektakel der Welt und ihrer selbst zu begegnen, in Frage stellten und sich kopfüber ins Wunderbare stürzten“¹⁰¹⁷.

Ducasse wurde von den Surrealisten nicht nur wegen seiner schriftstellerischen Leistungen, sondern auch wegen seiner weitgehend im Dunkel liegenden und deshalb für Spekulationen großen Raum bietenden Lebensumstände verehrt. Hinzu kamen sein früher Tod und die fehlende Anerkennung für sein Werk zu Lebzeiten. Die Surrealisten glaubten, ein verkanntes Genie entdeckt zu haben, denn auch der Lebenslauf ließ sich mystifizieren und entsprach so dem surrealistischen Ideal.¹⁰¹⁸ Ihre Vorstellungen von einer Aufhebung der Gegensätze durch die Nebeneinandersetzung von miteinander unvereinbaren Gegenständen und von einem grenzenlosen Übergang zwischen Traum und Wachzustand sahen die Surrealisten in den *Chants de Maldoror* umgesetzt.¹⁰¹⁹

Man Ray lernte nach eigenen Aussagen bereits 1913 die *Chants de Maldoror* kennen. Als er mit seiner damaligen Lebensgefährtin Donna (Adon Lacroix) in Ridgefield, New York lebte, las und übersetzte sie ihm verschiedene französische Autoren, wie z. B. Rimbaud und auch Lautréamont ins Englische.¹⁰²⁰ Auch Man Ray war, wie später Soupault und Breton und zahl-

¹⁰¹⁶ Rubin 1968, S. 264 u. Spies 2002, S. 16.

¹⁰¹⁷ Breton 1989, S. 11.

¹⁰¹⁸ Diesem Mythos von einem geheimnisvollen Genie stellte bereits 1939 Gaston Bachelard ganz nüchtern entgegen: „Sein Leben hat gar nichts Merkwürdiges an sich. Er ist Montevideaner. Er fährt nach Frankreich, um aufs Gymnasium zu gehen. Er fährt nach Paris, um Mathematik zu studieren. Er schreibt ein Gedicht. Er hat Probleme, es zu veröffentlichen. Er schreibt an einem neuen Werk, das sich den prüden Verlegern anpasst. Er stirbt“ (Bachelard 1939, zit. n. Günther 2000, S. 6).

¹⁰¹⁹ Krohm-Linke 1982, S. 119 ff.

¹⁰²⁰ „Zuerst war ich dagegen, Dinge um uns zu haben, die mit ihrem [Donnas] früheren Leben verbunden waren [...]. Neben einem massiven Tisch und einigen Stühlen waren da zwei Koffer. Der eine enthielt [...]. Der andere Koffer war voller Bücher, in gelbes Papier eingebundene, unscheinbar aussehende Bände auf Französisch. Behutsam nahm Donna einen nach dem anderen heraus, manchmal innehaltend, um zu blättern, ein paar Zeilen für sich zu lesen und sie dann wörtlich ins Englische zu übersetzen - ein Gedicht von Mallarmé, dann eins von

reiche weitere Künstler von den Metaphern und Vergleichen begeistert. In ihnen verband Ducasse möglichst weit von einander entfernte oder auch unvereinbare Begriffe. Besonders häufig wurde folgender Vergleich zitiert, den Ducasse anführt, um Maldorors Verständnis vom Schönen darzulegen: „beau [...] comme la recontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie“¹⁰²¹ aus dem sechsten Gesang. Mit diesem Vergleich hat Ducasse seinen Helden *Maldoror* die Schönheit eines sechzehnjährigen Jugendlichen beschreiben lassen.

In der Kommentaren zu *L’énigme d’Isidore Ducasse* finden sich einige immer wiederkehrende Verweise auf die angebliche Intention Man Rays. So wird *L’énigme d’Isidore Ducasse* z. B. von Metken (1979) als Anspielung „auf das geheimnisvolle Leben des Dichters Lautréamont“¹⁰²² gesehen und „die nach Enthüllung drängende Bildidee“ als eine Absicht der Surrealisten, „die Träume und Wünsche des Menschen zu visualisieren“¹⁰²³. Andere Autoren verweisen in ihren Deutungsversuchen auf Lautréamont, seine Ästhetik und seine besondere Art, Dinge miteinander zu kombinieren, oder sie stellen die Frage nach dem Verborgenen.¹⁰²⁴ In einer Aufdeckung des Verhüllten oder mit dem Wissen um das Verborgene wird manchmal auch eine Lösung des Rätsels vermutet.¹⁰²⁵ Die Spekulationen, die sich um die Version des Kunstwerkes von 1920 vor allem bezüglich des unter der Decke Versteckten rankten, wurden durch den Verweis auf Ducasse und die Angaben zu den späteren Reproduktionen aufgelöst. Und dennoch bleibt das Rätselhafte, welches nicht durch eine Enthüllung des Verborgenen, wie von Inoue (1992) angenommen, zu erklären ist. Eine andere Vermutung äußert Rotzler (1975): „Man Rays Objekt, dieses amorphe verschnürte Tuchbündel, spielt zweifellos auf die Tatsache an, daß man von Lautréamont kein einziges authentisches Porträt und nur vage Beschreibungen seines Äußeren kennt“¹⁰²⁶.

Sehr häufig wurde ein Zusammenhang zwischen Man Rays *L’énigme d’Isidore Ducasse* und den Arbeiten der Christos vermutet.¹⁰²⁷ So äußerte Franzke (2000): „Schon 1920 hatte Man Ray ein Objekt geschaffen, das im nachhinein zukunftsweisend erscheint, vergleicht man es

Rimbaud und dann einen Abschnitt aus den Chants de Maldoror, alles Werke, aus denen zehn Jahre später die Pariser Surrealisten ihr Parolen beziehen sollten“ (Man Ray 1983, S. 42).

¹⁰²¹ Ducasse, zit. n. Krohm-Linke 1982, S. 114 f.

¹⁰²² Metken 1979, S. 31.

¹⁰²³ Metken 1979, S. 31.

¹⁰²⁴ Siehe bei Franzke 2000, S. 112, Inoue 1992, S. 37, Naumann 1989, S. 83, Rotzler 1975, S. 74 f. u. Schneede 2006, S. 176.

¹⁰²⁵ Inoue 1992, S. 38.

¹⁰²⁶ Rotzler 1975, S. 73.

¹⁰²⁷ Penrose 1989, S. 89, Rotzler 1970, S. 13, Rotzler 1975, S. 73 u. Schwarz 1993, S. 186.

mit den verpackten Gegenständen Christos“¹⁰²⁸. Auch Rotzler (1970) formulierte einen Zusammenhang, den er in den formal ähnlichen Verhüllungen sieht: „Der Akt des Verpackens [...] wurde schon 1920 durch Man Ray mit dem „Enigma of Isidore Ducasse“ kunstwürdig gemacht. Er bedeutet sowohl Zweckentfremdung wie Versuch, des Gegenstandes habhaft zu werden, ihn zu beherrschen, wirkungslos, unschädlich zu machen“¹⁰²⁹. Wie sich zeigen wird und wie bereits von Alloway (1969) angedeutet,¹⁰³⁰ besteht kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem Werk Man Rays und denen der Christos, auch die formale Ähnlichkeit ist eher gering.

Einige Autoren vermuten eine erotische Aussage in *L'énigme d'Isidore Ducasse*, da sie einen Zusammenhang mit der in der surrealistischen Bewegung geforderten Aufhebung jeglicher moralischer Zwänge sehen.¹⁰³¹ Dies mag daran liegen, dass sich die surrealistische Bewegung um Breton u. a. mit der Traumsymbolik Freuds beschäftigt hatte, der die im Traum hervorbrachten Bilder auch als unterdrückte Phantasien und (sexuelle) Triebe deutete. Doch „während es Freud darauf ankam, die Träume nicht in ihrem Bildwert, sondern in ihrer Zeichenbeziehung zu analysieren, betonen die Surrealisten vor allem den Bildwert [...]“¹⁰³². So haben zahlreiche Künstler wie z. B. Dalí, Breton und Brauner sexuelle Phantasien dargestellt, darauf angespielt oder versucht sie zu evozieren,¹⁰³³ und auch in Man Rays Werken lassen sich solche Anspielungen und Inhalte finden.¹⁰³⁴

Der viel zitierte Vergleich *beau [...] comme la recontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* stellt bei Ducasse den Versuch dar, das Gefühlslieben seines Protagonisten darzustellen. In der Szene, aus dem das Zitat stammt, sucht Maldoror den Kontakt zu Mervyn, einem sechzehnjährigen Jugendlichen, von dem sich Maldoror besonders angezogen fühlt.¹⁰³⁵ Krohm-Linke (1982) sieht hierin eine Andeutung Ducasses – wie auch in zahlreichen anderen Szenen der *Chants de Maldoror* – auf seine homosexuelle Neigung. Die jungen Männer, für die sich Maldoror u. a. interessiert, entsprechen in ihrem Äußeren nach – sie sind blond und blauäugig – Ducasses Jugendfreund Georges Dazet.¹⁰³⁶

¹⁰²⁸ Franzke 2000, S. 112.

¹⁰²⁹ Rotzler 1970, S. 13.

¹⁰³⁰ Alloway 1969, S. V.

¹⁰³¹ Alloway 1969, S. V, Kranzfelder 2005, S. 19 u. Schneede (Hg.) 2005, S. 46.

¹⁰³² Steinhauser 2002, S. 2.

¹⁰³³ Siehe bei Franzke 2000, S. 133 ff., Steinhauser 2002, S. 383 ff. u. Thali 1977, S. 206 ff.

¹⁰³⁴ Metken 1979, S. 27.

¹⁰³⁵ Lautréamont 1954, S. 249 ff.

¹⁰³⁶ Krohm-Linke 1982, S. 43 u. S. 69.

Maldorors Vergleich klingt sehr kühl, distanziert und technisch und ganz und gar nicht wie eine von Begeisterung, Leidenschaft oder erotischer Anziehung motivierte Beschreibung eines Menschen. Eine erotische Anziehung, die in einer Begegnung zweier Menschen empfunden werden kann, wird aufgrund der Situation hier angedeutet, aber die Worte drücken letztendlich etwas anderes aus. Die Wortwahl entspricht dem Wesen Maldorors, der keinen Kontakt zu seinen Gefühlen und zu irgendetwas Lebendigem aufnehmen kann. Ducasse beschreibt den kurzen Moment der Begegnung von Mervyn und Maldoror: „Bald nähert sich Maldoror Mervyn, um seinem Gedächtnis die Züge dieses Jünglings einzuprägen [...]. Unentschlossen, was er tun soll. Aber in seinem Gewissen regt sich nicht das allergeringste Anzeichen einer Gemütsbewegung, wie ihr zu Unrecht vermuten könntet“¹⁰³⁷.

Für *L'énigme d'Isidore Ducasse* kann eine erotische Anspielung, die auch in jeder Verhüllung und Enthüllung gesehen werden kann, nicht völlig ausgeschlossen werden, denn sie ist in dieser Textstelle von Ducasse so gemeint und wird demnach im Zitat automatisch transportiert. In der Literatur ist dieser Verweis auf einen erotischen Hintergrund nicht über eine Andeutung hinaus verfolgt worden.¹⁰³⁸ Inwieweit Man Ray diesen Aspekt gesehen haben wollte, kann hier nicht geklärt werden. Man Ray äußerte im Zusammenhang mit der Entstehung seiner Werke in New York und einem bewussten Schaffensprozess: „Ich wollte nicht, daß man mich verstand. Ich verstand ja nicht einmal meine eigenen Dinge oder warum ich sie tat. Aber ich kümmerte mich nicht darum: es zu tun, war die Idee“¹⁰³⁹.

Wenden wir uns wieder dem Kunstwerk von Man Ray zu: Das Wissen und die Vorstellung vom Verborgenen führen nicht zu einem näheren Verständnis, denn die durch das Zitat vermittelte Vorstellung einer Ducasseschen Ästhetik befremdet, weil bei einer Betrachtung auf Bilder verwiesen wird, die sich jeglicher Vermittelbarkeit entziehen. Für Ducasse aber scheint gerade in der zufälligen, unerwarteten Begegnung eine Schönheit und Faszination zu liegen. Selbst eine Enthüllung des unter der Decke verborgenen Objektes würde auch nur wieder auf Ducasses Vergleich verweisen. Das Rätsel bleibt unlösbar, weil keine Enthüllung im Sinne einer Offenlegung stattfinden kann. Der Widerspruch innerhalb des Dargestellten und der Szene, in der sich Maldoror befindet, bleibt bestehen. Verständlich wird diese Szene nur, wenn man diese Schönheit „empfindet“. Aber auch da stellt sich ein Widerspruch ein, denn Maldoror empfindet nichts.

¹⁰³⁷ Lautréamont, 1954, S. 251.

¹⁰³⁸ Alloway 1969, S. V, Kranzfelder 2005, S. 19 u. Schneede (Hg.) 2005, S. 46.

¹⁰³⁹ Man Ray, zit. n. Zweite u. a. (Hg.) 1973, S. 88.

Das besondere Merkmal dieses Kunstwerkes ist die mehrfache Verhüllung: Mit einer Wolldecke verhüllt Man Ray die von ihm ins Gegenständliche umgesetzte sprachliche Verschleierung (= Metapher) von Ducasse. Mit dem Verweis im Titel, dass ein Rätsel vorliegt, wird das durch die Decke verhüllte Verhüllte, die ins Gegenständliche übertragene Metapher, nochmals in seiner Rätselhaftigkeit gesteigert, da, wie wir aus Kapitel 3. 2. 4 wissen, ein Rätsel immer auf etwas Verborgenes hinweist.

In diesem Kunstwerk liegen drei Varianten einer Verhüllung vor: 1. im unbegreiflichen Vergleich von Ducasse, 2. in der Verhüllung der Nähmaschine mit einer Decke durch Man Ray und 3. durch die Bezeichnung *Rätsel*, von der der Betrachter im ersten Augenblick nicht genau weiß, von wem es gestellt wurde. Dadurch entsteht eine enge Verflechtung zwischen Man Ray und Ducasse, da beide an diesem rätselhaften Kunstwerk beteiligt sind.

Der Zusatz *Rätsel* hat jedoch noch eine weitere Funktion und ist, wie Ducasse es in seinem *Chants de Maldoror* praktiziert hat, das Verbindungselement in dem Man Ray und Ducasse in ihrer Autorenschaft ineinander übergehen. Sowohl Ducasse als auch Man Ray haben dem Rezipierenden ein rätselhaftes Werk hinterlassen, dessen Lösung nicht greifbar ist. Mit dem Wort *Rätsel* im Titel finden das Sprachbild von Ducasse und die künstlerische Umsetzung von Man Ray zusammen. Wie das Rätsel bzw. das Geheimnis, welches von einer Gemeinschaft als Zugangsfrage oder als geheimes Wissen gestellt oder bewahrt wird, wird Ducasses Vergleich in Verbindung mit dem Objekt zu einem gemeinsamen Rätsel und auch Geheimnis. Wie bereits in Kapitel 3 gezeigt, können mit unterschiedlichen Übersetzungen des Titels die spezifischen Bedeutungen der Begriffe *Rätsel* bzw. *Geheimnis* betont werden, und zugleich wird deutlich, dass es zahlreiche Bedeutungsüberschneidungen gibt. Beide Begriffe bezeichnen etwas Verborgenes, das Rätsel ist jedoch vor allem dadurch gekennzeichnet, dass die Lösung in der Regel erwartet wird und durch mehrfaches Raten und einer Kombination von verschiedenen Bedeutungsebenen gefunden werden kann. Diese Form des Ratens ähnelt den surrealistischen Methoden, die durch Zufall und Spiel neue Kombinationen von Worten, Sätzen und Gegenständen provozieren, wie sie z. B. bei dem von einigen Surrealisten gespielten „Cadavre exquis“ entstanden. Bei diesem Spiel wird eine Zeichnung oder ein Text durch mehrere Spielende erstellt, ohne dass diese sehen, was der oder die jeweils andere dazu beigetragen hat, weil das Papier so gefaltet wird, dass das bereits Vorhandene verborgen ist.¹⁰⁴⁰

Dem Begriff *Geheimnis* liegt, wie bereits erwähnt, zugrunde, dass er ein von einer bestimmten Gruppe oder Person gehütetes Wissen bezeichnet. Aber hier führt weder spielerisches

¹⁰⁴⁰ Pech 2005, S. 72 ff.

Raten zur Lösung, noch wird die Betrachterin oder der Betrachter durch das Wissen um das Verborgene zur Wissenden oder zum Wissenden des Geheimnisses.

In zwei späteren Arbeiten aus den 1930er Jahren knüpfte Man Ray an das Thema von *L'énigme d'Isidore Ducasse* an, es entstanden 1933 *Beau comme la recontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie* (Abb. 16) und 1935 *Énigme II* (Abb. 17).

Das erste Werk ist ein Arrangement aus einer Nähmaschine und einem Regenschirm. Bei Rotzler (1975) wird diese Arbeit mit „Hommage à Lautréamont“ und „Huldigung an Lautréamont“ betitelt.¹⁰⁴¹ Inwieweit dieser Titel von Man Ray initiiert wurde, konnte leider nicht in

Erfahrung gebracht werden, an dieser Stelle lässt sich lediglich sagen, dass durch diese Bezeichnung auf das kultische Verhältnis angespielt wird, welches Breton und zahlreiche Künstler der surrealistischen Bewegung zu Ducasse pflegten. In diesem Kunstwerk ist Ducasses berühmter Vergleich materialisiert worden. Nähmaschine und Regenschirm begegnen sich, aber trotz der

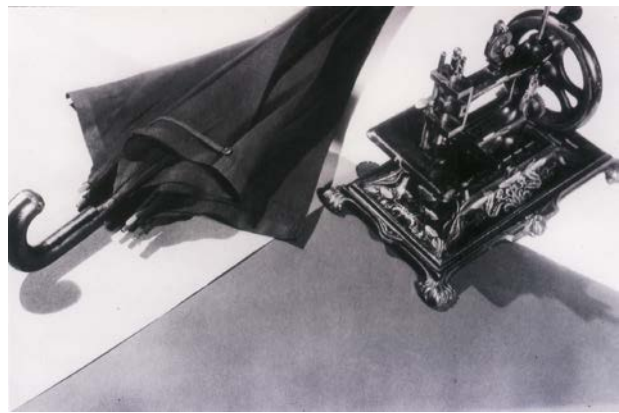


Abb. 16: *Beau comme ...* von Man Ray (1933)

Sichtbarkeit der Gegenstände irritiert die Ästhetik dieser zufälligen Begegnung bzw. die Gefühlswelt Maldorors. Auch in diesem Kunstwerk gibt es im Sichtbaren etwas Verhülltes.

Man Ray lässt uns nicht nur durch den Titel wissen, worauf sein Kunstwerk anspielt, sondern auch, wie eine Nähmaschine und ein Regenschirm zusammen aussehen und wirken können. Hier wird mit der Sichtbarkeit der Gegenstände, deren Zusammenstellung und Wirkung rätselhaft sind, die Möglichkeit geboten, „von der ungewöhnlichen Aneinanderreihung ungewöhnlicher Gegenstände und Wörter“¹⁰⁴² eine direkte Vorstellung zu bekommen. Die Möglichkeit, das Kunstwerk als Rätsel intellektuell, durch Verknüpfung verschiedener Bild- und Lautebenen zu lösen, wird hier außer Kraft gesetzt. Es bleibt das Unvorstellbare in der Vorstellung des Betrachters. Wie in *L'énigme d'Isidore Ducasse* bezieht sich Man Ray auf Ducasse, und auch hier bleibt das Rätselhafte, von dem Man Ray so fasziniert war. Im Zusammenhang mit seiner dritten Ausstellung bei Daniel in New York 1919 äußerte Man Ray¹⁰⁴³: „Rätsel – das war das Schlüsselwort, das meinen Gedanken und meinem Gefühl

¹⁰⁴¹ Rotzler 1975, S. 75.

¹⁰⁴² Man Ray, zit. n. Schwarz 1993, S. 186.

¹⁰⁴³ Schwarz 1993, S. 51.

genau entsprach – Rätsel liebte jeder; aber wollte man nicht auch die Lösung erfahren? Ich jedenfalls fing immer mit der Lösung an“¹⁰⁴⁴.

Das 1935 entstandene *Énigme II* gleicht einer zerknitterten gefüllten Papiertüte, die mit einer Schnur zu einem Paket verschnürt ist. Hier wird durch den Titel und den verborgenen Inhalt Bezug auf Man Rays Werk von 1920 genommen. Es ist völlig unklar, was sich in diese Tüte befindet, aber es greift mit der Darstellung von etwas Verborgenen und dem Titel das Thema der Arbeit *L'énigme d'Isidore Ducasse* wieder auf. Man Ray geht in *Énigme II* so weit, dass er weder durch Konturen, die sich unter der Hülle abzeichnen noch durch einen weiteren Verweis im Titel das Verhüllte oder seine Intention offen legt. Allein der knappe Titel stellt einen Bezug zu den Arbeiten aus dem Jahr 1920 und 1933 her und greift das Rätsel um Ducasse wieder auf.



Abb. 17: *Énigme II* von Man Ray (1935)

L'énigme d'Isidore Ducasse kann als ein Kunstwerk verstanden werden, in dem auf verschiedenen Ebenen Verbindungen von unterschiedlichen Formen, Bedeutungen und Funktionen von Verhüllungen vorliegen.

Zum einen wird durch die Bezeichnung *Rätsel* darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk entschlüsselt werden kann. Zum anderen trägt die Bezeichnung *Geheimnis* dazu bei, dass das Kunstwerk der Zugang zu dieser von Breton als „Surrealität“¹⁰⁴⁵ bezeichneten Bewusstseinsebene ist. Die Verhüllungen durch vergegenständlichte Metapher, Sprache und textiles Material sind über das Rätselhaftes, welches allen diesen Formen der Verhüllung innewohnt, von Man Ray in einem „dadaistischen“ bzw. „surrealistischen“ Kunstwerk par excellence miteinander verbunden worden. Auch wenn Man Ray immer wieder betonte, dass er unabhängig von Dada und Surrealismus gearbeitet hat, und auf die Frage, ob New York Dada 1915 in Ridgefield mit Duchamp zusammen entstanden sei, antwortete „nein, er existierte schon. Ich hatte es in mir, und meine Kontakte mit den Dadaisten und Surrealisten bestärkten mich nur in meiner Haltung und in meinen Meinungen“¹⁰⁴⁶, wird deutlich, dass er sich aufgrund

¹⁰⁴⁴ Man Ray 1983, S. 71.

¹⁰⁴⁵ „Ich glaube an die zukünftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität“ (Breton 1986, S. 18).

¹⁰⁴⁶ Man Ray, zit. n. Schwarz 1973, S. 88.

seiner künstlerischen Experimentierfreude und Einstellung dem Umfeld von Dada und Surrealismus zuordnete. Man Rays nahm an zahlreichen Gruppenausstellungen teil und veröffentlichte seine Arbeiten in den Zeitschriften der surrealistischen Bewegung.¹⁰⁴⁷

L'énigme d'Isidore Ducasse verkörpert einen ständigen Wandel zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, so dass ein Spannungsfeld zwischen Geheimnis und Erkenntnis aufrechterhalten bleibt. Die äußere Erscheinung von *L'énigme d'Isidore Ducasse* erinnert, wie auch teilweise in der Literatur vermerkt,¹⁰⁴⁸ an etwas Verpacktes. Das Verborgene ist mit einer Decke umhüllt und wie ein Paket mit einer Schnur umwickelt, wobei diese Verschnürung nicht fest und systematisch wirkt. Der Titel hat hier wie bei der Warenverpackung die Funktion, nicht nur auf den Inhalt zu verweisen, sondern ihn auch identifizierbar zu machen. Aber im Gegensatz zur Beschriftung auf Verpackungen, die nicht als Teil des Produktes verstanden werden, ist der Titel hier Teil des Kunstwerkes. Trotz dieser erklärenden Worte kann das Rätsel im Kunstwerk nicht vollständig gelöst werden.

Das Material der Hülle könnte als schlicht und alltäglich bezeichnet werden. Man Ray hat für die „Verpackung“ eine schlichte und alltägliche Hülle gewählt, die eher als anti-ästhetisch bezeichnet werden kann. „Wann immer ich ein Objekt machte, niemals hatte ich im Sinn, etwas zu machen, was schön, dekorativ, anziehend oder faszinierend sein sollte“¹⁰⁴⁹.

Die Umschnürung der Decke scheint dazu zu dienen, die Konturen des Verborgenen hervorzuheben, um ein Erkennen zu ermöglichen, bzw. den Reiz des Erahmens zu erhöhen und nicht um das Verborgene schmückend zu verschönen.

Die Hülle ist hier als sichtbares Zeichen für das Rätsel in dem Kunstwerk zu verstehen, in dem das Verborgene weder eine ursprünglich symbolische Bedeutung hat noch in seiner Funktion erhalten bleibt. Die Nähmaschine war nur in der surrealistischen Bewegung, in der Ducasse verehrt wurde, zu einem symbolischen Gegenstand, zu einem Verweis auf die *Chants de Maldoror* geworden. Die Verbindung von Gegenständlichem und Gedanklichem vollzieht sich unter der Hülle, und weil das Verborgene sowohl bekannt als auch unbekannt bleibt und die Hülle diese unglaubliche ‚Vorstellung von etwas‘ birgt, wirkt das Kunstwerk nach wie vor mystisch und geheimnisvoll.

¹⁰⁴⁷ Spies (Hg.) 2002, S. 51 ff.

¹⁰⁴⁸ Picon 1988, S. 66 u. Vowinckel 1989, S. 437. Der Zusatz ‚Verpackung‘ lässt sich auf eine Ungenauigkeit in der Übersetzung zurückführen, bzw. auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs *Verpackung*, der heute vor allem im Zusammenhang mit der Warenverpackung, der Hülle für eine Ware, gesehen wird.

¹⁰⁴⁹ Man Ray, zit. n. Schwarz 1993, S. 100.

5.2 *Hôpital, Silence* und *Hommage à Paganini* von Maurice Henry

Hôpital, Silence und *Hommage à Paganini* sind im Zusammenhang mit der literarischen und künstlerischen Auseinandersetzung Henrys mit der surrealistischen Bewegung, der er seit etwa 1932 nahe stand, entstanden.¹⁰⁵⁰

Ganz im Sinne der surrealistischen Idee ist in *Hôpital, Silence* ein alltäglicher Gegenstand durch seine Bearbeitung mit Stoff und dem Hinzufügen eines Titels in einen neuen Kontext gestellt. In *Silence, Hôpital* und *Hommage à Paganini* hat Henry die Gegenstände sehr sorgfältig umwickelt. Das helle Verbandsmaterial scheint ungebraucht und weist am Rand jeweils einen blauen Streifen auf, welches den umhüllten Objekten eine dezente Farbigkeit verleiht. In *Hommage à Paganini* (1968) ist die umwickelte Geige zusätzlich vor einen farbigen, kontrastreichen grünen Hintergrund und in einen dunklen Rahmen gestellt.

Die Worte „Hôpital, Silence“ findet man in Frankreich auf Hinweisschildern in der Nähe von Krankenhäusern, die die Autofahrer zu einer rücksichtsvollen Fahrweise auffordern.¹⁰⁵¹ Das Telefon als Instrument für neuzeitliche Kommunikation funktioniert nur, wenn zwei Menschen über Hören und Sprechen in Kontakt treten. Wird nun, wie im Titel, zur Ruhe aufgefordert, verliert das Telefon seinen Sinn. Die Bandage unterstreicht diese geforderte Ruhe, da z. B. der Klingelton dadurch abgedämpft wird. Zusätzlich wird durch die Bandage eine gedankliche Verbindung zu einer Verletzung und damit zu einem Krankenhaus hergestellt.

Das Telefon als Kommunikationsmittel verliert weniger durch die Umgestaltung und die befremdliche Zusammenstellung mit einem anderen Gegenstand seine Funktion, sondern durch die sprachliche Aufforderung zur Ruhe. Henry verbindet mit dem umwickelten Telefon und dem Titel *Silence, Hôpital* zwei unterschiedliche Informationsebenen und deren gegensätzlichen Inhalt. Der surrealistische Grundgedanke, durch die Kombination von nicht miteinander in Beziehung stehenden Gegenständen neue, absurde, befremdliche und rätselhafte Bilder hervorzurufen, wird hier auf der sprachlichen und gegenständlichen Ebene vollzogen. Dabei können die von Henry vorgegebenen Verbindungen von Telefon und Verband, *Hôpital* und *Silence* in Gedanken zu etwas Vertrautem, zu den neuen Begriffspaaren von *Telefon* und *Silence* und *Hôpital* und *Verband* verbunden werden.

¹⁰⁵⁰ Hierzu gibt es unterschiedliche Angaben: Billeter (1980) gibt die Zeit von 1926 bis 1936 an, in der Henry Mitglied der Surrealistengruppe um Breton gewesen ist (Billeter 1980, S. 189) und Rotzler (1975) nennt das Jahr 1932 in der sich Henry der surrealistischen Bewegung angeschlossen hat (Rotzler 1975, S. 222). Siehe auch Vowinckel 1989, S. XXIX u. www.caldarelli.it/fotografia/henry.htm [29.04.2008]

¹⁰⁵¹ Batz 1997, S. 96.

Hôpital, Silence ist nicht datiert, aber es liegt die Vermutung nahe, dass es im Zusammenhang mit der Reproduktion von *Hommage à Paganini* 1968 entstanden ist.¹⁰⁵² Wie auch Batz (1997) anmerkt, entspricht das Design des Telefons nicht dem der 1930er Jahre, sondern dem der 1960er Jahre.¹⁰⁵³

Im Kunstwerk *Hommage à Paganini* entsteht wie in *Silence, Hôpital* durch den Titel eine das Kunstwerk mitgestaltende Kontextebene.

In Ausstellungskatalogen u.ä. wurde *Hommage à Paganini* meistens unkommentiert erwähnt oder abgebildet,¹⁰⁵⁴ nur Rotzler (1975) äußert sich zu diesem Werk wie folgt: „So hat der Maler und Schriftsteller *Maurice Henry* eine Geige sorgfältig mit elastischen Binden bandagiert, als etwas Verletzliches, Verletztes, Schützenswertes – auch Mumien wurden in der Antike bandagiert. *Hommage à Paganini* heißt das Objekt und evoziert damit die Erinnerung an den legendären Violinvirtuosen Niccolò Paganini (1782-1840), der einst ganz Europa in den Bann seines dämonischen Spieles zog und den Franz Lehárs 1925 uraufgeführte Operette wieder ins zeitgenössische Bewusstsein gebracht hatte [...]. Maurice Henrys bandagierte Geige aus dem Jahre 1936 ist nicht das früheste Beispiel in der Objektkunst, das vom Akt des Verhüllens oder Verpackens lebt. Sein ebenfalls nur in Photographien erhaltener Vorläufer ist ein verschürtes Stoffpaket von *Man Ray* [...]“¹⁰⁵⁵.

Die Bezeichnung „Vorläufer“ scheint mir ungünstig gewählt, denn es gibt nur wenige Ähnlichkeiten mit der genannten Arbeit von Man Ray. Die Aufgabe der Hüllen ist hier auf den ersten Blick als sehr unterschiedlich zu erkennen: Bei Man Ray soll die Hülle wirklich etwas verbergen und das Rätselhafte unterstützen, bei Henry dagegen werden die Konturen deutlich durch die Bandage hervorgehoben, und somit ist das Verhüllte schnell und eindeutig zu identifizieren.

Der Versuch, *Hommage à Paganini* einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, wird weitere Unterschiede und vielleicht auch Gemeinsamkeiten zu Tage fördern.

Die unwickelte Geige ist als Huldigung für den berühmten Komponisten und Geiger Niccolò Paganini (1782-1840) gemeint. Dieser war als virtuoser Violinist im 19. Jahrhundert in ganz Europa bekannt. „Seine als dämonisch empfundene Ausstrahlung ließ ihn als die romantische

¹⁰⁵² Batz (1997) gibt als Entstehungsjahr das Jahr 1967 an. Batz 1997, S. 95.

¹⁰⁵³ Bei Gnegel (2000) sind Abbildungen von verschiedenen Telefonmodellen zu finden und hier ist ein Modell zu finden, welches z. B. an Dalís Hummer-Telefon von 1936 erinnert. Dieses in Deutschland und Frankreich geringfügig von einander abweichende Modell wurde bis Ende der 1950er, Anfang der 1960er vertrieben. Erst dann wurde dieses Modell von dem Modell „Graue Maus“, in Deutschland ab 1961 als Modell FeTAp 611 und in Frankreich ab 1959 als Modell „S 63“ abgelöst. Gnegel 2000, S. 214 ff. Siehe auch Batz 1997, S. 95, Franzke 2000, S. 134.

¹⁰⁵⁴ Rubin 1968, S. 267 u. Spies 2002, S. 285.

¹⁰⁵⁵ Rotzler 1975, S. 72 f.

Künstlerexistenz schlechthin erscheinen“¹⁰⁵⁶. Der auch als legendenumwobener „Teufelsgeiger“¹⁰⁵⁷ bekannt gewordene Paganini entsprach dem Künstlerideal der surrealistischen Bewegung, denn Paganini erlangte zwar schon zu Lebzeiten Anerkennung und Ruhm, aber seine Persönlichkeit galt als schwierig und sein Geigenspiel als „nicht von dieser Welt“.

Bis heute haben sich Spekulationen über Paganinis Krankheiten und seinen Lebenswandel gehalten. Eine retrospektive Diagnostik ist aus heutiger Sicht nicht möglich, denn seinen Briefen und den Diagnosen seiner zahlreichen Ärzte zufolge überlagerten sich die Symptome verschiedener Krankheiten. Als sehr wahrscheinlich kann angenommen werden, dass Paganini an den Folgen einer 1822 diagnostizierten Syphilis und deren Behandlung mit Quecksilber und an einer seit seiner Jugend nicht ausgeheilten Tuberkulose starb.¹⁰⁵⁸ Die Strapazen seiner Konzertreisen und die verschiedenen Krankheitssymptome trugen dazu bei, dass man den als launisch und ausgesprochen geizig geltenden Paganini nicht gerade als angenehmen Mitmenschen bezeichnete.¹⁰⁵⁹ In jungen Jahren war Paganini von der Spielsucht ergriffen und ließ sich gerne auf amouröse Abenteuer ein. Als besonders mysteriös galt sein Verschwinden im Jahre 1801. In den folgenden drei Jahren gab er keine Konzerte, niemand wusste, wo er sich aufhielt, und als er 1804 wieder in die Öffentlichkeit ging, kursierten bereits Gerüchte, die sich auch in den Biografien halten, dass er bei einer adligen Frau auf deren Schloss in der Toskana gelebt oder im Gefängnis gesessen habe.¹⁰⁶⁰ Wahrscheinlich ist, dass er sich der Vervollkommnung seines Geigenspieles gewidmet hat.¹⁰⁶¹

Paganini verkörperte durch seinen ungezügelter Lebenswandel, seinen ungeklärten Krankheiten und eigenwilligen Verhalten das Bild des Musikergenie. Seine 1820 komponierten 24 Capriccios für Solovioline gelten auch heute noch als besonders anspruchsvoll. Sein Geigenspiel muss von unvergleichlicher expressiver und genialer Spielweise gewesen sein, wie es sie technisch wie musikalisch bis dahin und bis heute nicht gegeben hat.¹⁰⁶²

Henry huldigt in *Hommage à Paganini* einem Musiker, der den Klischees eines Genies entsprach. Von Paganinis Konzerten wurde berichtet, dass sein Aussehen und Auftreten etwas

¹⁰⁵⁶ Der Musikbrockhaus 1982, S. 439.

¹⁰⁵⁷ Lindlar 1971, S. 757.

¹⁰⁵⁸ Franken 1991, S. 48 ff.

¹⁰⁵⁹ Franken 1991, S. 26.

¹⁰⁶⁰ Armando 1960, S. 50 ff.

¹⁰⁶¹ Franken 1991, S. 18.

¹⁰⁶² Meyer Taschenlexikon Musik 1984, Bd. 3, S. 30.

Im 19. Jahrhundert zeichnete sich ein virtuoseres Musizieren auch durch eine Technik aus, die eine sehr hohe Spielgeschwindigkeit erlaubte. Von Paganini wird berichtet, dass er „gerade so rasend oder so verhalten [spielte], wie es nötig war, um den Pegel der Begeisterung beim Publikum auf dem Höhepunkt zu halten. [...] gewöhnlich übersprang er [...] die langsamen Sätze und die getragenen Stellen, weil das Publikum dann anfing, sich zu langweilen“ (Wehmeyer, zit. n. Braun 2001, S. 141).

Dämonisches hatte, nicht im ursprünglichen Sinne von „Daimon“, der eine „gute“ göttliche Eingebung als innere Stimme vermittelt,¹⁰⁶³ sondern hier im Sinne von „mit dem Teufel im Bunde“.

Das sog. Böse, in der Form des ungezügelter und ungehemmten Ausdrucks aller Gefühle, ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Zwänge, wie es auch in *Les Chants de Maldoror* von Ducasse ausgedrückt wurde, übte eine sehr große Anziehung auf die Surrealisten aus.

Eher befremdlich mutet es an, dass die Geige durch ihr Umhüllung unspielbar gemacht und die Hommage durch eine „stumme“ Geige zum Ausdruck gebracht wird. Wenn man aber bedenkt, dass Paganini 1936, als Henry das Objekt anfertigte, bereits seit fast 100 Jahren tot und somit sein Geigenspiel seit langer Zeit verstummt war, wirkt es weniger absurd, dass die Geige wie ein mumifizierter Pharao für die Reise ins Jenseits ausgestattet wurde. Das Kunstwerk entspricht mit der Möglichkeit, einen mumifizierten Pharao zu assoziieren, durchaus dem Motiv der Hommage, da eine Mumifizierung innerhalb der ägyptischen Gesellschaft grundsätzlich auf eine hohe Position verwies.

In beiden Arbeiten Henrys werden Bild- und Sprachebene miteinander verbunden. Durch eine Betrachtung der verwendeten Gegenstände und der Titel kann eine Vorstellung von der künstlerischen Idee erlangt werden. Titel und Gegenstände können miteinander in Verbindung gebracht werden, und die sich daraus ergebenden Verweise setzen sich zu neuen Gedankenbildern zusammen. Hier liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit der Warenverpackung vor, nur dass in den Kunstwerken die Titel nicht das Verborgene benennen, sondern die Worte mit dem Objekt eine sich ergänzende Einheit bilden.

Auch wenn Henry in beiden Arbeiten die Gegenstände in gleicher Art und Weise mit Verbandsmaterial umwickelte, sind verschiedene Assoziationen, wie z. B. mit Krankheit oder Krankenhaus, Verletzlichkeit, Schutzbedürftigkeit und Mumifizierung möglich.

Die Verwendung des gleichen Materials als Hülle zeigt hier sehr deutlich, dass sowohl Unterschiede hinsichtlich ihrer inhaltlichen als auch funktionalen Bedeutung möglich sein können. In *Silence, Hôpital* wird durch das Verbandsmaterial sowohl eine Verbindung zum Titel hergestellt als auch eine mögliche Funktion als schützendes und dämmendes Material nahegelegt. Das Telefon als solches und der Titel werden so im wahrsten Sinne des Wortes miteinander „verbunden“.

In *Hommage à Paganini* ergibt sich dagegen durch die Geige und den Titel eine Beziehung. Das Verbandsmaterial ist hier nicht „verbindendes“ Element von Musikinstrument und

¹⁰⁶³ Brög 1973, S. 14 ff. u. Krieger 2007, S. 20 f.

Musiker. Mit der Hülle wird das verborgene geheimnisvolle und inzwischen verstummte dämonische musikalische Geigenspiel angedeutet, welches sich mit den Vorstellungen und Mythen verbindet, die um Paganini ranken. Das Geheimnisvolle als ein bedeutendes Merkmal der Verhüllung allgemein liegt hier vor allem in den ungeklärten Lebensumständen, der Persönlichkeit Paganinis und seinem Geigenspiel begründet.

5.3 Verhülltes und Verpacktes von Christo und Jeanne-Claude

„Wir kreieren keine Symbole oder Botschaften,
wir kreieren Kunstwerke“¹⁰⁶⁴.

Es wäre ein sehr ausuferndes Unternehmen, an dieser Stelle und im Rahmen dieser Arbeit den Versuch zu unternehmen, auch nur eine Vielzahl der Werke der Christos zu analysieren.

Deshalb werde ich mich darauf beschränken, einige wenige Interpretationsansätze zusammenzufassen und, obwohl schon sehr viel über das Projekt *Verhüllter Reichstag* geschrieben wurde, oder vielleicht gerade deshalb, die Interpretationen zu diesem Projekt beleuchten.

Stilistisch lassen sich die Christos keiner Kunstrichtung eindeutig zuordnen. Von 1960 bis 1970 standen sie dem Nouveau Réalisme nahe,¹⁰⁶⁵ und 1970 nahmen sie in Mailand an der anlässlich des zehnjährigen Bestehens dieser Gruppe stattfindenden Ausstellung mit zwei Verhüllungen teil.¹⁰⁶⁶ Das Künstlerpaar ist in wenigen Fällen mit der Pop Art in Verbindung gebracht worden,¹⁰⁶⁷ aber Christo und Jeanne-Claude lehnen diesen Vergleich ab.¹⁰⁶⁸ Bei dieser Annahme bezieht man sich auf die Bedeutung des Verpackens in ihrem Werk und assoziiert damit ein zentrales Thema der Pop Art, das der Warenverpackung.¹⁰⁶⁹

Wegen der Verwendung alter und gebrauchter Materialien sowie grober Leinen- oder Kunststoffe werden die Arbeiten der Christos als kritische Reaktion auf die kommerzielle Konsum- und Verpackungswelt verstanden.¹⁰⁷⁰ Anzumerken ist hier, dass die Christos wie auch andere Kunstschaffende in den Anfängen ihrer kreativen Schaffens nur über sehr begrenzte finanzielle Mittel verfügten und diese oftmals gerade zum Lebensunterhalt ausreichten. Wegen dieser finanziellen Notlage konzentrierten sie sich bei der Beschaffung von Arbeitsmaterialien in der Regel auf das Sammeln von gebrauchten und alltäglichen Dingen.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁴ Christo, zit. n. Berliner Morgenpost, 10.03.2003. www.morgenpost.de/printarchiv/leute/article456461 [08.09.2008].

¹⁰⁶⁵ „Christos Beteiligung an der Bewegung schloss Restany aus. Christo hatte freilich nie darum gebeten, kümmerte sich wenig um ihre Ideologie [...]. Restany gab als Grund für den Ausschluß an, Christos Verpackungen seien nicht rein genug, mit ihnen gehe zu viel künstlerischer Eingriff einher“ (Chernow 2000, S. 130 ff.). Siehe auch Kellein 1989, S. 103 u. Neuburger 2005, S. 11 ff.

¹⁰⁶⁶ Baal-Teshuva 2001, S. 41 ff.

¹⁰⁶⁷ Osterwold 1989, S. 116 f.

¹⁰⁶⁸ Lucie-Smith 1999, S. 287.

¹⁰⁶⁹ „Seine verpackten Objekte sind Verschleierungen der Wegwerfkultur und mit neugierigen Erwartungen an den Inhalt der Verpackung konfrontiert“ (Osterwold 1989, S. 117).

¹⁰⁷⁰ Schneckenburger 2000, S. 520.

¹⁰⁷¹ Chernow (2000) nennt zahlreiche Beispiele für die häufigen finanziellen Engpässe der Christos, hier nur eine Auswahl: Chernow 2000, S. 114 ff., S. 130 ff. u. S. 146 ff.

Wie die Beispiele aus der frühen Schaffenszeit der Christos gezeigt haben, kann zusammenfassend gesagt werden, dass vor allem das Experimentieren mit dem Material, sowie die veränderten Formen der Verhüllungen im Vordergrund der kreativen Gestaltung gestanden haben. Die Verhüllung als künstlerische Formgebung prägt aber das gesamte Schaffen der Christos. Durch die Verhüllung wird die gewohnte Sichtweise verändert und in Frage gestellt.¹⁰⁷² Auch die Verpackung von Menschen in den 1960er Jahren hatte mit dieser Art der Verhüllung bis zur Unkenntlichkeit zu tun. Die von Christo verhüllten Frauen waren vollkommen nackt und wurden in transparenter Folie komplett eingewickelt und verschnürt.¹⁰⁷³ Diese verschnürten Frauen verloren durch die Verpackung ihre individuelle Gestalt, und das, was z. B. Kaprow oder Walther durch eine Einbeziehung von Menschen in ihren Werken versucht haben hervorzuheben, wie z. B. die Fähigkeit zu gestalten und zu erleben, war hier ganz und gar nicht gemeint. Christo äußerte sich dazu: „Ich benutzte viele Schichten durchsichtiger Folie. Einige Formen wurden dadurch sichtbar, andere unsichtbar. Man sah es an und dachte, ist das nun ein Mann oder eine Frau? Wo ist der Mund? Tuch macht alles unsichtbar, aber Plastik-folie weckt die Neugier auf das, was drin steckt“¹⁰⁷⁴.

Wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, spielt der Grad des Erkennens des Verborgenen eine besondere Rolle. Vor allem die bis zur Unkenntlichkeit verhüllten und verpackten Dinge, die sog. *Packages*, bieten einen interessanten Interpretationsrahmen: Dadurch, dass nur eine prall gefüllte Hülle zu sehen ist, kann das unbekannte Verborgene ein Bild von ratloser Leere bis hin zu einem von festen Vorstellungen geprägten Bild erzeugen. Die vom Künstler angebotene Freiheit bezüglich der Interpretation kann den Betrachter in Kontakt mit seinen individuellen und eventuell auch festen Vorstellungen von dem Verborgenen bringen. Obwohl hier vor allem die mentale Ebene angesprochen wird, sind die *Packages* zugleich von materieller Qualität, ihr massiges Volumen und ihre stoffliche Oberfläche erwecken nicht den Eindruck, Illusionen erzeugen zu wollen. Hier liegt real ein verpacktes Bündel vor.

Die Frage nach dem Kontext stellt sich auch hier: Wenn wir das Verhüllte nicht identifizieren können, was bleibt, außer dem sichtbaren Äußeren eines Paketes? Soll die Sicht nur auf die Hülle gelenkt werden? In einem Gespräch im Jahr 1974 entgegnete Christo auf die Feststellung, einige seiner frühen Verpackungen würden „offenbar nur aus Verpackungsmaterial bestehen und nichts enthalten“¹⁰⁷⁵, dass immer etwas in diesen Paketen enthalten sei, „man

¹⁰⁷² Alloway 1969, S. VII.

¹⁰⁷³ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 83 ff.

¹⁰⁷⁴ Christo, zit. n. Chernow 2000, S. 179.

¹⁰⁷⁵ Perucchi-Petri 1974, o. S.

weiß nur nicht was“, und „manchmal ist es unbestimmt, ist es anonym“¹⁰⁷⁶. Das, was diese Pakete kennzeichnet, wird nicht durch das Verborgene hervorgerufen, sondern durch die Art des Verpackens.

Im Zusammenhang mit den Werken der Christos wird seit den späten 1960er Jahren immer wieder auf *L'énigme d'Isodore Ducasse* verwiesen, so z. B. auch von Ronte (2004): „Denn die Verpackungen, wie es zuvor kurzfristig Man Ray versucht hat, haben die benutzten Materialien dem Blick entzogen und ihnen zugleich durch die Verfremdung der Verpackung eine neue Poesie gegeben, die Poesie einfacher, banaler Industrie- und Konsumprodukte. Die Formel der Nouveaux Réalistes hieß: Objekt = objektiv = real = Realität. Die Lügen der Malerei, die Illusionen der Darstellung verloren sich zugunsten einer neuen Poesie der Wirklichkeit“¹⁰⁷⁷. Mit diesem Verweis wird man Man Rays Kunstwerk nicht gerecht, deutlich wird hier aber, dass die frühen Arbeiten der Christos immer wieder in die Nähe der Konsumverpackung gestellt werden.

Christo selbst lehnt einen Zusammenhang zwischen seinen Werken und *L'énigme d'Isodore Ducasse* ab und er möchte auch nicht, dass seine Arbeiten rätselhaft erscheinen.¹⁰⁷⁸ Alloway (1969) grenzt Man Rays Intention deutlich von der Christos ab, „[Christo] macht aus den Gegenständen keine Rätsel oder Traumvisionen; er stört unsere funktionale Beziehung zu den Objekten“¹⁰⁷⁹.

Ein zum Transport verschnürter Gegenstand entzieht sich durch die Verpackung – wenn auch nur vorübergehend – immer seiner Funktion und unserem Gebrauch. Was können die Christos mit ihren Verhüllungen, die dem Äußeren nach der Verpackung gleichen, ausdrücken wollen? Auf die Frage von Perucchi-Petri (1974) „Mit Ihren ‚Empaquetagen‘ spielen Sie auch auf die vorherrschende Rolle der Verpackung in unserer Zeit an. Ist darin eine Kritik an unserer Konsumgesellschaft enthalten?“¹⁰⁸⁰, antwortete Christo: „Nein, ich will damit nicht kritisieren, sondern gewisse Evidenzen aufzeigen. [...] Ein Kunstwerk hat ein eigenes Leben, und es ist – wie das Leben selbst – äusserst komplex. Man könnte meine Arbeit eher als Humor bezeichnen. Der Mensch sucht sein Privatleben zu verbergen. [...]. Die Bäume bedecken sich im Sommer mit Blättern, das ist dasselbe. Es ist dies eine sehr tiefe Frage der Existenz“¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁶ Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁷⁷ Ronte 2004, S. 28.

¹⁰⁷⁸ Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁷⁹ Alloway 1969, S. VII.

¹⁰⁸⁰ Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁸¹ Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

Bei genauerer Betrachtung der zahlreichen Aussagen der Christos hinsichtlich der Bedeutung ihrer Werke fällt auf, dass sie sich schon seit den 1960er Jahren nicht auf ein Deutungsmuster festlegen lassen wollen, und schon zu den frühen Verpackungen alltäglicher und vertrauter Gegenstände sagte Christo: „Ja, die Vieldeutigkeit ist das Wichtigste in der Kunst. Nichts ist bestimmt, alles ist verwickelt“¹⁰⁸². Die Interpretationsvorschläge, die zahllos in der (Tages-) Presse erschienen sind, werden demnach auch nicht dementiert, in Interviews dagegen versuchen die Christos ihre Vorstellung von den Kunstwerken zu vermitteln.

Auf die Frage, ob er mit den Verhüllungen etwas verbergen und unsere Neugierde wecken wolle,¹⁰⁸³ antwortete Christo: „Nein, alle diese Projekte [er bezieht sich hier vor allem auf das Projekt *Valley Curtain*] sind sehr irrational, sehr vieldeutig. Das Paket versteckt nichts, da man es öffnen kann. Der Vorhang verbirgt nichts, da man über die Strasse auf die andere Seite gehen kann. Es gibt nicht einen Vorschlag, sondern viele“¹⁰⁸⁴. Mit solchen Aussagen unterstützen die Christos die vielfältigen und zahlreichen Interpretationen zu ihren Werken seit den 1970er Jahren bis heute.

Das Ergebnis der Projekte und damit auch die Bedeutungen, die von vielen darin gesehen werden, wurden von dem Künstler in den 1970er Jahren bereits als „offen“ bezeichnet, „wenn das Werk fertig ist, kann jeder, der es sieht, seine eigenen Schlüsse daraus ziehen. Ich will mich da nicht einmischen. [...]. Ich kenne seine Entfaltung selbst nicht, ich muss es sich organisch entwickeln lassen“¹⁰⁸⁵. Und mehr als zwanzig Jahre später hat sich daran wenig geändert. Zur Reichstagsverhüllung sagte Christo: „Unsere Arbeiten übersteigen unsere Vorstellungskraft. Wir können die ganze Bedeutung des Projektes nicht festlegen. [...] Genauso kann ich nicht vorhersehen, wie die Deutschen den Reichstag sehen werden. Deshalb sind unsere Projekte offen und lassen jede Interpretation zu“¹⁰⁸⁶. Jeanne-Claude ergänzte: „Das Projekt ist ein Spiegel, alle Interpretationen sind denkbar. Auch die Ablehnungen sind Teil dieses Spiegels“¹⁰⁸⁷.

Neben diesen Äußerungen der Christos zur Interpretation ihrer Werke werde ich hier noch weitere zentrale Aspekte erwähnen, mit denen die Christos eine Realisierung der Projekte begründen.

¹⁰⁸² Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁸³ Perucchi-Petri 1974, o.S.

¹⁰⁸⁴ Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁸⁵ Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁸⁶ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

¹⁰⁸⁷ Jeanne-Claude, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 18.

Bereits 1974 äußerte Christo, dass die Realisierung der Projekte für ihn als Künstler ein wichtiger Aspekt sei, und er führe sie vor allem für sich aus.¹⁰⁸⁸ Dies ist auch 1995 noch ein entscheidendes Argument für die Reichstagsverhüllung¹⁰⁸⁹ und wird einige Jahre später erneut von Jeanne-Claude angeführt: „The only way to see it is to build it. Like every artist, every true artist, we create them for us“¹⁰⁹⁰.

Die Werke der Christos benötigen wie alle Kunstwerke Rezipierende, doch die Christos wollen keine Rechenschaft ablegen müssen, warum das Werk so und nicht anders gemacht wurde. Die künstlerische Freiheit versuchen sie sich dadurch zu bewahren, dass sie ihre Verhüllungsaktionen durch den Verkauf von Zeichnungen und von Entwürfen u. ä. selbst finanzieren und selbst das Objekt der Verhüllung wählen. Die Öffentlichkeit kann dann entscheiden, ob sie den Christos dabei behilflich ist oder nicht, ob sie an der Realisierung eines Kunstwerkes ein kleines Stück beteiligt sein möchte oder eben nicht.

Ein weiterer Aspekt, der die monumentalen Kunstwerke der Christos auszeichnet, wurde schon 1969 von Alloway erwähnt, der im Zusammenhang mit den Projekten der Christos von einem „Ereignis“ sprach, wenn das Projekt seine Umsetzung erfährt.¹⁰⁹¹ Auch 1995 ist dies ein wichtiges Argument, und auf die Frage, was das Aufregendste für sie am Reichstagsprojekt sei, antworteten die Christos: „Es zu sehen!“, und Jeanne-Claude fügte hinzu: „Das ist der einzige Grund, warum wir es tun: wir wollen es sehen, weil wir glauben, daß es schön sein kann und schön sein wird“¹⁰⁹².

Ein wenig erstaunlich mutet es an, dass die Christos zu den ausgewählten Bauwerken oder Landschaften vor der Verhüllung kaum einen persönlichen Bezug hatten, denn so hat z. B. die Küste in Australien der Textilunternehmer John Kaldor ausgewählt, und der Vorschlag der Reichstagsverhüllung kam von M. Cullen.¹⁰⁹³ Die Idee der Christos war anfangs, ein Stück einer beliebigen Küste oder ein beliebiges öffentliches Gebäude, wie z. B. ein Stadion, eine Konzerthalle, ein Museum, ein Parlament oder ein Gefängnis zu verhüllen.¹⁰⁹⁴ Den Reichstag, seine Geschichte und seine symbolische Bedeutung lernte Christo vor allem erst im Laufe des

¹⁰⁸⁸ Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹⁰⁸⁹ „Wir machen das alles nur für uns! Wir wollen den verhüllten Reichstag sehen“ (Christo 1995, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 17).

¹⁰⁹⁰ Jeanne-Claude, zit. n. Pagliasotti 2002, o. S.

¹⁰⁹¹ Alloway 1969, S. XII.

¹⁰⁹² Christo und Jeanne-Claude, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 19.

¹⁰⁹³ Baal-Teshuva 2001, S. 39 u. Bourdon 2001, S. 245.

¹⁰⁹⁴ Bourdon 2001, S. 171 ff. u. S. 245.

Obwohl die zahlreichen Modelle der Christos zeigen, dass sie wirklich beliebige öffentliche Gebäude verhüllen möchten, äußert Ronte (2004) in diesem Zusammenhang: „In den großen Projekten haben sich die Künstler immer für besondere Orte, Orte mit besonderer Bedeutung interessiert, analog zu den Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Hackert“ (Ronte 2004, S. 29).

Projektes kennen.¹⁰⁹⁵ Hier ging es zu Projektbeginn viel mehr um eine Umgestaltung oder die Gestaltung einer Hülle und um eine ästhetische Wirkung als um eine Verwandlung von Symbolen durch eine Verhüllung oder eine sog. tiefe Dimension.¹⁰⁹⁶

Der Gedanke an eine „tiefe Dimension der Arbeit Christos“¹⁰⁹⁷ kam im Zuge der Argumentation auf, die für eine Umsetzung der Reichstagsverhüllung entwickelt wurde.

Dass diese Äußerung 1993 ein sehr hilfreiches Argument in der Diskussion um die Reichstagsverhüllung darstellte, ist nachvollziehbar, denn damit konnte das zentrale Gegenargument, die Verhüllung stelle eine Entwürdigung dar,¹⁰⁹⁸ entkräftet werden.¹⁰⁹⁹

Über die symbolische Bedeutung von Verhüllungen allgemein bzw. im religiösen oder weltlichen Kontext wurde in diesem Zusammenhang jedoch nur sehr oberflächlich gesprochen.¹¹⁰⁰

Was damals als gutes Argument für die Reichstagsverhüllung gedacht war und später zu einer der wohl am häufigsten zitierten Interpretationsanregungen wurde, stellt sich bei genauerer Betrachtung als eher irritierend für eine Interpretation dar.

Wenn eine Verhüllung im religiösen Kontext keine Beleidigung darstellt, was hat das mit dem Reichstag zu tun, der ja kein religiöses, sondern ein weltliches Symbol ist? Inwieweit steht die Arbeit der Christos im Kontext der religiös motivierten Verhüllungen? Allein der äußeren Erscheinung nach, die eher an ein Paket erinnert als an eine religiöse Verhüllung, ist dies nicht nahe liegend. Andererseits ist die Vorstellung, dass ein Gebäude verpackt und damit eine Verbindung zum Warentransport hergestellt wird, ebenso irritierend. Aber vielleicht muss der Betrachter gerade diese Irritation überwinden oder auch nur zulassen, um die gewohnten Vorstellungen, was, wie und wozu verpackt wird, aufgeben zu können.

Wann immer auf diese sog. „tiefe Dimension“ der Reichstagsverhüllung als Interpretationsansatz verwiesen wird, stellt sie nur eine von unzähligen individuellen Assoziationen und Interpretationsmöglichkeiten dar. Wenn die Reichstagsverhüllung mit dieser „tiefen Dimension“ in einem religiösen Kontext gesehen wird, was wird dann aus den in der Diskussion im Parlament aufgeworfenen Thesen, die den Reichstag als ein Symbol der deutschen Geschichte

¹⁰⁹⁵ Christo 1986, zit. n. Yanagi 1995, S. 27.

¹⁰⁹⁶ „Die Christos vertrauen allein auf die Schönheit eines Kunstwerkes. Die Haltung impliziert eine Gleichgültigkeit Konzeptionen gegenüber, nach denen die Kunst auch eine wie auch immer geartete gesellschaftliche, politische, ökonomische, umweltpolitische, moralische oder philosophische Bedeutung hat“ (Baal-Teshuva 2001, S. 24).

¹⁰⁹⁷ Buddensieg 1995 a, S. 24.

¹⁰⁹⁸ Engelniederhammer 1995, S. 135 ff.

¹⁰⁹⁹ Buddensieg 1995 a, S. 23 f.

¹¹⁰⁰ Buddensieg (1995 b) spricht zwar einige sakrale Verhüllungsrituale an, lässt aber z. B. unerwähnt, dass die Verhüllung des sog. „englischen Grusses“ von Veit Stoß nur bis zur Reformation rituellen Zwecken gedient hat. Danach war die Verhüllung nur eine Schutzhülle, die das Schnitzwerk vor äußeren Einflüssen bewahrte. Eine Enthüllung wurde nur zu repräsentativen Anlässen vorgenommen, stellte aber kein (religiöses) Ritual dar. Buddensieg 1995 b, S. 326 f. Siehe auch Stolz 1983, S. 3 ff.

sehen? Knüpft nicht eine Sakralisierung des Reichstags an die Sakralisierung nationaler Symbole und damit der Nation im 19. Jahrhundert an?

Ein Hinweis auf die im 19. Jahrhundert gefeierten Denkmalenthüllungen, deren Inszenierungen eine Folge von Verschiebungen von religiösen und auf weltliche Inhalte und eine Sakralisierung von nationalen Symbolen war, würde sowohl die Möglichkeit eröffnen, sich mit dem Reichstag als einem Symbol der deutschen Geschichte auseinanderzusetzen, als auch den durch die historischen Veränderungen unterliegenden Bedeutungen eines Denkmals der deutschen Geschichte mit Verständnis zu begegnen.

Wie der Blick auf die Denkmalfeiern gezeigt hat, dienten die Feierlichkeiten dazu, die Denkmäler mit Bedeutung aufzuladen. Warum soll also die Verhüllung nicht dazu dienen können, den Wandel vom Reichstag zum neuen Sitz des Parlaments anzuzeigen? Dazu benötigte man dann weder einen Verweis auf religiöse Verhüllungsrituale noch das Argument, dieser Vorgang würde das Gebäude „adeln“¹¹⁰¹. Gerade durch diese Argumente wird wie im 19. Jahrhundert Religiöses mit Weltlichem vermischt und der Irrglauben in die Welt gesetzt, eine religiöse Verhüllung wolle „adeln“.

Alles in allem eine sehr fragwürdige Argumentation, die vor allem wenig Raum für eine eigenständig entwickelte Vorstellung von der künstlerischen Idee der Christos lässt. Mit Buddensiegs (1995 a) Verweis auf eine sog. „tiefe Dimension [...], die jedem Katholiken wie auch Gläubigen anderer Religionsgemeinschaften sofort verständlich ist“¹¹⁰², wird m. E. eher eine Diskussion verhindert, da zum einen auch zahlreiche gläubiger Katholiken Verhüllungsrituale nicht deuten können,¹¹⁰³ und zum anderen mit diesem religiösen Kontext der Reichstag zu etwas „Heiligem“ wird. Auch Christo sah das nach den unzählige Gesprächen 1993 in einem Interview mit dem *Spiegel* so: „der Reichstag ist zur heiligen Kuh geworden“¹¹⁰⁴.

Ein weitaus besseres Argument für die Verhüllung des Reichstages wurde aufgrund der historischen Situation gefunden: Als ein Kennzeichen des Überganges sollte die Verhüllung gesehen werden. Sie unterstütze dabei den Gedanken an eine Verwandlung, die das ehemals geteilte Deutschland mit dem erneuerten Reichstag als Parlamentssitz vollziehen werde. Damit würde der Sinn des Projektes *Verhüllter Reichstag* festgelegt: Verhüllung hieße demnach, einen Wandel zu symbolisieren, zu unterstützen oder auch zu vollziehen. Dies sind alles Eigenschaften, die auch den sog. profanen Verhüllungsritualen zugesprochen werden.

¹¹⁰¹ Weiß 25.2.1994 zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 238.

¹¹⁰² Buddensieg 1995 a, S. 24.

¹¹⁰³ Nicht statistisch erhoben und belegt, aber meine Frage nach der Bedeutung von den Verhüllungsritualen zur Osterzeit konnte oder wollte selbst ein amtierende Pfarrer in einer katholischen Gemeinde in Göttingen nicht erklären und auch die meisten von mir gefragten Menschen mit katholischer Glaubenszugehörigkeit. Anm. d. Verf.

¹¹⁰⁴ Christo, zit. n. *Der Spiegel* 1/1993, S. 129.

Die Interpretationen der Verhüllungen, die die Christos als Kunst kreieren, sind also nicht statisch und können es auch nicht sein, da die Bedeutung des Verhüllten und der gesamte Kontext, in dem das Kunstwerk entsteht und in den es später eingebettet ist, sich mit jedem Werk ändern. So kommentiert Christo 1993 selbst die Reichstagsverhüllung: „ – Es [das Projekt *Verhüllter Reichstag*] ist ein Kunstwerk und hat sonst keinen anderen Sinn und Zweck“¹¹⁰⁵.

Grundsätzlich darf für die Reichstagsverhüllung festgehalten werden, dass es den Christos in erster Linie um eine dem Objekt angemessene, d. h. mit seinen Besonderheiten spielende kreative und ästhetische Verhüllung geht. Wie weit dieser Gedanke ursprünglich an ein Verpacken von Gegenständen und Gebäuden zurückreicht, zeigen die zahlreichen handschriftlichen Vermerke *packed* ~ auf den frühen Werken von Christo und die in den Veröffentlichungen aufgezeigten Parallelen zum Verpacken.¹¹⁰⁶ Als Argumentation hätte der Wunsch, ein Gebäude verpacken zu wollen, wahrscheinlich nicht ausgereicht, um ein Parlament zu überzeugen, und auf die Wirkung der überaus ästhetischen Gestaltung und einer Forderung nach künstlerischer Freiheit zu bauen, hätte möglich nicht zu einer Realisierung geführt.

Die meisten der für eine Realisierung des Projektes *Verhüllter Reichstag* vorgebrachten Argumente scheinen weniger von den Christos selbst zu stammen als von den Befürworterinnen und Befürwortern des Projektes.¹¹⁰⁷ Bereits 1960 äußerte Christo im Zusammenhang mit seinen ausgestellten Arbeiten gegenüber den Kritikerinnen und Kritikern: „Ich schreibe nicht, schreibt ihr, und ich werde es dann unterschreiben“¹¹⁰⁸. Die Argumente für *Verhüllter Reichstag* wurden vor allem von dem in Berlin lebenden Historiker Michael Cullen, der 1971 Christo die Verhüllung des Reichstages vorschlug, und Wolfgang Volz, der seit 1971 als Fotograf mit den Christos zusammenarbeitet, zusammengetragen.¹¹⁰⁹ Die Argumentation und die Bedeutungen, die sich im Laufe der Zeit zum Projekt *Verhüllter Reichstag* entwickelt haben, sind als Bestandteile des Projektes zu verstehen.¹¹¹⁰ Gleichgültig, ob diese Interpretationsversuche Sinn machen oder nicht, sind sie Teil des Kunstwerkes und entsprechen so den Vorstellungen der Christos, die in dieser Hinsicht keine Vorgaben machen. Dies bestätigt Christo mit seiner Aussage: „Deshalb sind unsere Projekte offen und lassen jede Interpretation zu“¹¹¹¹.

¹¹⁰⁵ Christo, zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 151.

¹¹⁰⁶ Alloway 2001, S. 58. Siehe auch Bourdon 2001, S. 36 f., Museum Ludwig 1981, S. 41 f. u. S. 52 ff., Schellmann (Hg.) 1982, o. S. (z. B. Abb. 25, 27, 29, 31 u. 34)

¹¹⁰⁷ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 16, S. 37 ff., S. 66 f., S. 94 u. S. 146.

¹¹⁰⁸ Christo, zit. n. Kellein 1989, S. 103.

¹¹⁰⁹ Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 186 f.

¹¹¹⁰ Christo 1986, zit. n. Yanagi 1995, S. 21 f.

¹¹¹¹ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995, S. 16.

Die Christos wollen als Kunstschaffende ihre Ideen umsetzen und sehen in ihren Projekten einen Ausdruck von künstlerischer Freiheit.¹¹¹² Es geht nicht um eine Bedeutung.¹¹¹³ „Es geht nicht darum, was die Leute von der Idee halten, sondern um unsere Inspiration. Das ist das Recht des Künstlers“¹¹¹⁴.

Die Fragen, „Was wird dargestellt? Welches Thema ist Inhalt des Kunstwerkes? Was soll das bedeuten?“ sind nichts Neues in der Kunst. Und es ist auch nicht neu, dass diese Fragen manchmal unbefriedigend ausfallen oder unbeantwortet bleiben (müssen).

Beim Projekt *Verhüllter Reichstag* bleiben diese Fragen nicht unbeantwortet, wenn man den Christos aufmerksam zugehört hat. Dann wird deutlich, was sie mit ihrem Kunstwerk wollen. Im März 1993 stellte Christo sein Projekt vor: „I. Die Gründe: – Es ist ein Kunstwerk und hat sonst keinen anderen Sinn und Zweck. – Es wird ein Kunstwerk von überragender Schönheit sein, und die Realisierung wird ein einzigartiges Erlebnis werden. – Das Werk wird einen positiven Charakter haben, da Christo sich als positiven Mensch[en] sieht. Dieser Charakter wird sich auch in der Reaktion der vielen, vielen Besucher widerspiegeln“¹¹¹⁵.

Auf die Frage „What do you provoke in people who view your work?“¹¹¹⁶, antwortete Jeanne-Claude 2002 in einem Interview: „You see, what is it that we do? We want to create works of art of joy and beauty, which we will build because we believe it will be beautiful“¹¹¹⁷. Im Verlauf dieses Gespräches ergänzte Christo: „Therefore, when we arrive in a place and talk to new people about a new image, it is very hard for them to visualize it. [...]. We tell them that we believe it will be beautiful because that is our specialty, we only create joy and beauty. We have never done a sad work“¹¹¹⁸.

In dieser zu erwartenden Schönheit sah der Journalist Roger Willemsen das Hauptargument für eine Realisierung des Projektes in Berlin: „Christos Kapital bei der Überzeugung der Massen aber liegt vor allem darin, daß seine Unternehmung groß ist und ihr Ergebnis nicht häßlich, nicht provokant und nicht verstörend, sondern verdammt attraktiv und wer will die Kunst schon anders?“¹¹¹⁹.

Betrachtet man den verhüllten Reichstag im Zusammenhang mit den in Kapitel 4 vorgestellten Verhüllungen, ähnelte er in seinem Äußeren einem überdimensionalen Paket oder einem

¹¹¹² Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995, S. 17.

¹¹¹³ Baal-Teshuva 2001, S. 24.

¹¹¹⁴ Christo, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 17.

¹¹¹⁵ Christo zit. n. Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 151.

¹¹¹⁶ Pagliasotti 2002, o. S.

¹¹¹⁷ Jeanne-Claude, zit. n. Pagliasotti 2002, o. S.

¹¹¹⁸ Christo, zit. n. Pagliasotti 2002, o. S.

¹¹¹⁹ Roger Willemsen 1995, S. 11.

Geschenk. Das, was hier als „Geschenk“ verstanden werden kann, ist die einmalige Gelegenheit, die die Christos durch die Verhüllung für die Menschen eines wiedervereinten Deutschlands sichtbar gemacht haben: der Wandel eines mit durchaus schwierigen historischen Ereignissen belasteten Gebäudes und Symbols zu einem Regierungssitz einer gemeinsam gewählten Demokratie, umgesetzt durch die sehr ausdauernde und optimistische Haltung der Christos.

Ein Blick auf die bekannten sakralen Verhüllungen zeigt, dass die Hülle nicht dem Schutz vor profanen Einflüssen oder einer Darstellung des Göttlichen diene. Dabei klingt mit den Äußerungen der Künstler auf die Frage, was für sie das Aufregendste an der Realisierung ihrer Projekte sei, etwas an, was dem Erlebnis einer religiösen Offenbarung gleicht. So sagt z. B. Jeanne-Claude: „Es zu sehen!“¹¹²⁰, und Christo: „Das Ungewöhnliche unserer Arbeit liegt darin, daß Menschen im Bereich der Kunst derart Großes zu sehen nicht gewohnt sind. [...]. Unsere Arbeiten übersteigen unsere Vorstellungskraft“¹¹²¹. Die Darstellung von etwas „Unvorstellbaren“ ist ein Merkmal der Sakralen Verhüllungen, aber mit einer solchen Verhüllung geht auch immer eine Enthüllung einher. Die Offenbarung liegt für die Christos nicht in der Enthüllung, sondern in der Verhüllung.

Im Vergleich zu Denkmaleinweihungen, fehlen die Inszenierungen, die eine Enthüllung begleitet und eine Aufladung als Symbol erst ermöglichen. Bereits mit ihrem Werk *Wrapped Coast* haben die Christos gezeigt, dass durch die Verhüllung die Oberfläche künstlerisch gestaltet werden soll. Da die Christos bereits in den 1960er Jahren Verhüllungen von beliebigen Küstenabschnitten und auch Gebäuden geplant hatten, zeigt sich, dass mit der Verhüllung nicht grundsätzlich ein Bezug zur symbolischen Bedeutung des Verhüllten gesucht wird. Diese symbolische Bedeutung ist ein Kennzeichen der sakralen und profanen Verhüllungen. Auch die Hüllen der frühen Werke, die häufig als Verpackung bezeichnet wurden, übernehmen nicht die Funktion als „stiller Verkäufer“, wenn sie ihren Inhalt geheim halten. Wenn der Titel jedoch in den Werken den Inhalt der Hülle angibt, geht es dabei, anders als bei der Warenverpackung, den Christos um die Hülle und das Zusammenspiel von Hülle und Verhülltem. Bei der Warenverpackung steht aber das Produkt im Mittelpunkt. Die Beziehung, die Ware und Verpackung zueinander haben, ist nicht vergleichbar mit der, die das Verborgene und die Hülle bei den Christos hat.

1974 gab Christo dazu bereits eine eindeutige Antwort: „Ich stelle nicht spezielle Wagen oder Motorräder her, aber die Art und Weise, wie das Tuch das Objekt bedeckt, ist meine persönliche Sprache. Dies ist intuitiv. Die Schnüre haben vor allem den Sinn, die Verpackung zu

¹¹²⁰ Jeanne-Claude, zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 19.

¹¹²¹ Christo zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995 b, S. 19.

sichern, dafür zu sorgen, dass das Paket nicht aufgeht“¹¹²². Diese Aussage deutet darauf hin, dass die Gestaltung der Hülle immer mehr die Intention Christos bzw. der Christos darstellt. Das Zusammenspiel der natürlichen bzw. architektonischen Form des Objekts mit den Qualitäten des Verhüllungsmaterials und dessen Art der Anordnung prägt folglich den Stil der jeweiligen Verhüllung und der Arbeiten der Christos überhaupt. Das erklärt auch die besonders intensive Auseinandersetzung der Christos mit dem Material und seiner Farbe. In den *Packages* haben die Christos mit gebrauchten und alltäglichen Tüchern etwas umhüllt,¹¹²³ und im Gegensatz dazu wurde bereits in einigen wenigen frühen Arbeiten kontrastreiches und sehr ästhetisches Material verwendet, z. B. schwarze Jute mit roter Schnur kombiniert.¹¹²⁴ Für ihre monumentalen Verhüllungen haben sich die Christos seit dem Projekt *Valley Curtain* von dem hellen, an die frühen Pakete erinnernden Farbton abgewandt. Seit 1972 scheint die Farbe als ein besonderes Element der ästhetischen Gestaltung eingesetzt zu werden. Zeichnungen und Modelle der sog. Großprojekte zeigen oftmals in der Entwicklungsphase noch eine Verwendung von hellem Stoff wie z. B. auf einer Zeichnung zum Projekt *Verhüllter Pont Neuf* von 1980.¹¹²⁵ Und auch für die Reichstagsverhüllung war, wie die frühen Modelle zeigen, eine helle Hülle vorgesehen. Für die Realisierung der Verhüllung wurde dann jedoch silbrig-glänzendes Material gewählt. Farben lösen Stimmungen aus, symbolisieren etwas und geben dem Verborgenen eine neue räumliche Präsenz.¹¹²⁶ Mit der Farbe Silber wird aufgrund seiner Verbindung zum Metall Silber grundsätzlich ein materieller Wert verbunden.¹¹²⁷ Silber hat „eine Beziehung zum Wasser, das auch spiegelt und selbst keine Farbe hat. Die große ruhige Fläche ist in Silber angenehm“¹¹²⁸ schreibt Frieling (1981), und so wirkte der silber glänzende Reichstag auch auf sein Publikum: „Die silbrige Oberfläche reflektierte die jeweilige Färbung des Himmels. Frühmorgens begann das Schauspiel mit rosa bis orangerot, gegen Mittag war es ein tiefes Blau, um dann abends über Gold wieder zum feinen Rosa zurück-zukehren“¹¹²⁹. Die Wirkung der großen Verhüllungen entsteht also nicht nur durch den Stil

¹¹²² Christo, zit. n. Perucchi-Petri 1974, o. S.

¹¹²³ Von den frühen Arbeiten gibt es sog. Neuauflagen: Christo hat zahlreiche Zeichnungen von Arbeiten angefertigt, die bereits aus den 1960er Jahren bekannt sind und sie als „Project“ bezeichnet. So gibt es z. B. Zeichnungen von den Projekten „Wrapped Table and Chair“, „Package on Luggage Rack“ und „Wrapped Armchair“ aus dem Jahr 2000, die aber bereits Anfang der 1960er umgesetzt wurden. Auch zeigt eine Liste über weitere ‚Projekte‘, dass es sich hier eigentlich um eine Wiederholung und nicht um noch zu realisierende Projekte handelt. Hier stellt sich die Frage, ob die Christos ihr frühes Werk reproduzieren wollen oder ganz allgemein, wie dieses Verhalten erklärt werden kann. Sammlung des Museum Würth 2004, S. 43, S. 110 ff. u. Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 52 ff.

¹¹²⁴ Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 30 u. S. 43.

¹¹²⁵ Sammlung des Museum Würth 2004, S. 69.

¹¹²⁶ Frieling 1981, S. 42 ff.

¹¹²⁷ Frieling 1981, S. 90.

¹¹²⁸ Frieling 1981, S. 90.

¹¹²⁹ Volz 2000, S. 463.

der Christos, sondern auch durch die zwar mitgedachte, aber nicht steuerbare „Mitgestaltung“ von Wetter- und Lichtverhältnissen, wie wir sie auch aus den Berichten von den Denkmalfeiern des ausgehenden 19. Jahrhunderts kennen. Ständiger Wandel und Bewegung verleihen den Kunstwerken eine Leichtigkeit, die das Statische und Monumentale fast aufhebt und das Ephemere dieses Werkes unterstreicht.

In der Umsetzung einer monumentalen Verhüllung liegt das besondere Erlebnis, welches die Christos „sehen wollen“. Volz (2000) beschreibt den letzten Tag der Reichstagsverhüllung mit den Worten „Es ist wie beim Schlussapplaus eines erfolgreichen Konzerts. Dieses Fest wird allen noch lange in den Ohren klingen“¹¹³⁰. Kunst, wie sie die Christos inszenieren – monumental, temporär und ereignisreich – wird hier zum sog. Event.

¹¹³⁰ Volz 2000, S. 465 f.

5.4 Calling von Allan Kaprow

„Die Grenze zwischen Happening und täglichem Leben sollte so flüssig wie unbestimmbar gehalten bleiben“¹¹³¹.

Die Beschreibung des Ablaufs des Happenings *Calling* erscheint aus dem zeitlichen Abstand von 40 Jahren ein wenig befremdlich, vor allem da weder Reaktionen von Teilnehmenden noch von Zuschauenden vermittelt werden. Aufschluss kann die Literatur über die Idee des Happenings geben, denn von einigen Happenings sind Fotos und Texte erhalten, um wie Kaprow sagt, „als Zeichen von den Ereignissen und als Informationen darüber“¹¹³² zu dienen. Im Happening *Calling* (1965) verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst- und Lebensraum und zwischen Künstler und Darstellern: Die Aktivitäten erstreckten sich sowohl über einen weitgesteckten geografischen Raum wie auch über einen über zwei Tage ausgedehnten zeitlichen Rahmen. Damit entsteht eine neuartige Beziehung zum Raum und ebenso zwischen Akteuren und Publikum.

Diederichs (1975) gibt in seiner Dissertation über Allan Kaprow für das Happening *Calling* an, dass eine Entführung als Rahmenhandlung für die Interaktion des Rufens diene. Während dieses Happenings tauschten die beteiligten Menschen die Rollen, so dass der aktive und der passive Zustand gesehen und auch erfahren werden konnte. Über die Teilnehmenden hinaus war es auch den Zuschauenden möglich, den unterlegenen Zustand der entführten und den überlegenen Zustand der entführenden Menschen mit zu erleben und wahrzunehmen.

In diesem Happening wurden beide Erlebniswelten erfahrbar: Jede der Personen erlebte den Zustand des Ausgeliefertseins und des Agierens. Die Teilnehmenden standen untereinander durch ständiges Rufen in Kontakt. Das Rufen war hier zentrales Thema und verband die Handlungen auch an den verschiedenen Orten und über die Dauer von zwei Tagen.¹¹³³ Die Hüllen, von denen die Menschen am ersten Tag umgeben waren, hatten die Funktion, die Menschen in ihrer Handlungsunfähigkeit zu zeigen.

Kaprow hat in seinem Happening verschiedene Bewegungen und Handlungen im Raum an unterschiedlichen Orten gegenübergestellt: Am ersten Tag wurde der Raum durch die Stadt vorgegeben, die Orte wurden durch eine Autofahrt verbunden; die verhüllten, unwickelten und gefesselten Menschen wurden am Ende des ersten Tages am Boden sitzend zurück-

¹¹³¹ Kaprow, zit. n. Lucie-Smith 1990, S. 121.

¹¹³² Kaprow 1986, S. 23.

¹¹³³ Diederichs 1975, S. 79.

gelassen. Am zweiten Tag stellten die Wälder von New Jersey den Raum der Handlung dar. Verbunden wurden die einzelnen Handlungsorte wieder durch Autofahrten. Nachdem den passiven Teilnehmenden die Kleidung vom Leib gerissen worden war, hingen sie entblößt, unverhüllt, an den Füßen aufgehängt in den Bäumen. Städtischer Raum stand dem Ländlichen, verhüllte den unverhüllten Körpern, am Boden Sitzende den in der Luft Hängenden mit umgekehrter Sicht gegenüber. Und in dieses Szenario eingebunden waren die Teilnehmenden an einem Tag passiv, und am anderen Tag aktiv. Das Rufen stellte hier sowohl eine Verbindung zwischen den Teilnehmenden als auch eine zwischen Zeit und Raum dar. Die Entblößung und auch die Verhüllung sind im Happening *Calling* Ausdruck des Ausgeliefertseins.

Bei Kaprow haben die Hüllen in Form eines Verbandes oder Wäschebeutels weder etwas Symbolisches verhüllt noch diente die Hülle einer dauerhaften Veränderung des Äußeren. Die Hüllen hatten die Funktion, einen Zustand auszudrücken bzw. erfahrbar zu machen. Vor dem Hintergrund des Themas des Happenings erhält die Kombination von Hülle und Mensch ihre besondere Bedeutung.

Anders als bei Christo, der die Frauen wie eine Ware verpackte, standen bei Kaprow die Menschen mit den Erfahrungen und Empfindungen im Zentrum der Verhüllung. Mit den verbundenen und gefesselten Menschen sollte der gleiche Zustand ausgedrückt werden, den am zweiten Tag die unverhüllten und nackten Menschen erlebten. Der verhüllte und der unverhüllte Mensch erlebte die gleiche Hilflosigkeit, und damit wurde die inhaltliche Gegensätzlichkeit aufgehoben, die sonst im Verhüllen und Enthüllen transportiert wird.

Die schützende Funktion der Hülle wird hier umgedeutet zu einer Fesselung; die Bandagen und Wäschesäcke werden nicht in ihrer ursprünglichen Funktion als Wundverband bzw. Aufbewahrungsbeutel eingesetzt, sondern ihnen wird eine neue, wahrscheinlich nur für dieses Happening gültige Bedeutung zugewiesen. Im Sinne von *binden, die Augen verbinden* oder *mir sind die Hände gebunden*, sind die Hüllen im Happening *Calling* zu verstehen. Auch in dieser Verhüllung kann nicht allein aufgrund des Äußeren unmittelbar auf die Bedeutung und Funktion der Hülle geschlossen werden.

5.5 Infiltration Homogen für Konzertflügel von Joseph Beuys

*„Es ist ja auch immer wieder interessant, Rätsel
in die Welt zu setzen, das Enträtselnwollen
beim Menschen zu erwecken“¹¹³⁴.*

Beuys hat sich grundsätzlich gegen Interpretationen ausgesprochen: „Interpretationen halte ich eigentlich für schädlich. Man kann etwas beschreiben, etwas sagen über die Intentionen, dann kommt man am dichtesten an die Kraft heran, die noch etwas bei den Dingen läßt, damit sie etwas bewirken können. Da ist eben ein ‚Mehr‘ drin, als daß sie nur an das Verstehen appellieren“¹¹³⁵. Zu seiner Intention und seinen Werken hat Beuys sich immer sehr bereitwillig geäußert, wie z. B. „man muß etwas zeigen, was noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten“¹¹³⁶.

Beuys' künstlerisches Schaffen steht im Zusammenhang mit seiner über Jahre hinweg von ihm entwickelten Theorie des „erweiterten Kunstbegriffs“ und der „sozialen Plastik“.¹¹³⁷ Er hat seit den 1960er Jahren seine Aktionen selbst begleitet bzw. ausgeführt und in zahlreichen Gesprächen und Diskussionen seine Vorstellung von einem „anthropologisch erweiterten Kunstbegriff“ dargestellt.¹¹³⁸

Mit dem *erweiterten Kunstbegriff* verband Beuys die Vorstellung, dass das künstlerische Schaffen jeden Bereich des Lebens umfasst, d. h. die Kunst auf den Menschen gerichtet sein soll. Der Ausspruch „Jeder ist Künstler“¹¹³⁹ bedeutet in diesem Sinne, dass jeder Mensch über ein kreatives Potential verfügt, welches er zur Gestaltung der Gesellschaft einbringen kann.¹¹⁴⁰ „Als ich an ein plastisches Gestalten dachte, das nicht nur physisches Material ergreift, sondern auch seelisches Material ergreifen kann, wurde ich zur Idee der sozialen Plastik regelrecht gedrängt“¹¹⁴¹.

Krankheit, Leiderfahrung und Verletzlichkeit des Menschen stellen ein zentrales Thema in den Werken von Beuys dar.¹¹⁴² Beuys selbst war als Flieger und Funker im 2. Weltkrieg u. a. auf der Krim im Einsatz und wurde nach einem Flugzeugabsturz schwer verletzt. Von Tataren

¹¹³⁴ Beuys, zit. n. Vischer 1991, S. 89.

¹¹³⁵ Beuys, zit. n. Schellmann (Hg.) 1992, S. 24.

¹¹³⁶ Beuys, zit. n. Luckow 1998, S. 184.

¹¹³⁷ Zumdick 1995, S. 141 ff.

¹¹³⁸ Vischer 1988, S. 37.

¹¹³⁹ Beuys, zit. n. Schellmann (Hg.) 1992, S. 19.

¹¹⁴⁰ Mennekes 1994, S. 69 ff. u. Zumdick 1995, S. 23 ff.

¹¹⁴¹ Beuys, zit. n. Bürger 2006, S. 17.

¹¹⁴² Buschkühle 1997, S. 109 ff., S. 127 ff. u. S. 190 ff. Siehe auch Müller 1993, S. 165 ff.

in ihre Unterkunft mitgenommen, wurde er dort versorgt.¹¹⁴³ Die Verwendung bestimmter Materialien wie Fett und Filz werden oft mit diesen biografischen Ereignissen in Verbindung gebracht bzw. auf diese Erlebnisse zurückgeführt.

Gieseke u. Markert (1996) haben die Umstände, unter denen Beuys auf der Krim als Soldat war untersucht und sich kritisch mit der sog. Tatarenlegende auseinandergesetzt.¹¹⁴⁴ Sie sind u. a. zu dem Ergebnis gekommen, dass Beuys am 16. März 1944 mit dem Flugzeug abstürzte und vom 17. März bis 7. April 1944 in einem mobilen Feldlazarett gepflegt wurde. Für den Aufenthalt bei den Tataren blieb demnach ungefähr ein Tag.¹¹⁴⁵ Auch haben die Autoren die Fakten des Krieges auf der Krim und die Situation der Tataren rekonstruiert und als Ergebnis konstatiert: „Natürlich sind die Tataren nicht so unberührt vom Krieg nomadisierend über die Krim gezogen, wie es die Legende nahelegt“¹¹⁴⁶. Insgesamt liefern Gieseke u. Markert (1996) einige bedenkenswerte Sachverhalte, die es im Zusammenhang mit der Beuysforschung anzumerken gibt. Besonders erwähnenswert erscheint mir der Vorwurf, die Forschung betreibe hinsichtlich der Kriegsjahre eine Verharmlosung und Verfälschung der historischen Ereignisse. So sei neben der Tatarenlegende, die wohl vor allem durch Beuys selbst immer wieder belebt wurde und mit der sich die Verwendung der Materialien so gut erklären ließ, auch das sog. „Bildungserlebnis“¹¹⁴⁷, wie Beuys seine Kriegszeit bezeichnet hatte, von einigen Kunsthistorikern relativ unkritisch und die reale Situation aber, die Beuys im nationalsozialistischen Deutschland und im Krieg auf der Krim vorfand, verleugnet worden.¹¹⁴⁸

Diese Kritik erscheint mir bei der von den Autoren zusammengetragenen Quellenlage durchaus berechtigt. Ohne mit dieser Kritik im Widerspruch zu stehen, sei hier angemerkt, dass nicht die Fakten, wie z. B. die Dauer des Erlebnisses, sondern dessen Wirkung und Intensität auf die menschliche Psyche erhebliche Bedeutung für Beuys' Leben gehabt haben müssen. Die „Tatarenlegende“ kann im übertragenen Sinn als Beginn eines Prozesses verstanden werden, der bei Beuys mit dem Durchleben von physischen und psychischen Krankheiten in Gang gesetzt wurde. In diesem Zusammenhang kann die Dauer seines Aufenthaltes bei den Tataren als „relativ“ und von untergeordneter Bedeutung bezeichnet werden.¹¹⁴⁹

An dieser Stelle zeigt sich ein grundsätzliches Problem der kunstgeschichtlichen Forschung: Zahlreiche populärwissenschaftliche Arbeiten und auch die Aussagen Beuys trugen dazu bei,

¹¹⁴³ Beuys, zit. n. von Waberer 1990, S. 207 f.

¹¹⁴⁴ Gieseke u. Markert 1996, S. 71 ff.

¹¹⁴⁵ Gieseke u. Markert 1996, S. 76.

¹¹⁴⁶ Gieseke u. Markert 1996, S. 78.

¹¹⁴⁷ Gieseke u. Markert, 1996, S. 115.

¹¹⁴⁸ Gieseke u. Markert 1996, S. 115 u. M. Müller 1993, S. 35 ff.

¹¹⁴⁹ M. Müller 1993, S. 38 ff.

dass der Künstler, sein Leben und Wirken zum Mythos stilisiert wurden.¹¹⁵⁰ „Alle Rollen, die Künstler in der Moderne je für sich beansprucht haben – Lehrer, Politiker, Prophet, Priester, Alchemist, Schamane, Heiler und Erlöser – hat er [Beuys] eingenommen. Scheinbar mühelos gelang es ihm, ein elitäres Selbstverständnis mit radikaldemokratischen Auffassungen zu verbinden“¹¹⁵¹. Für die Forschung heißt das, trotz charismatischer Persönlichkeit und der Aussagen des Künstlers selbst, die historischen Fakten nicht zu vernachlässigen. Bei einem vergleichenden Blick auf den „Lebenslauf, Werkverlauf“ bei Adriani u. a. (1986) und die von Gieseke und Markert (1996) zusammengetragenen Daten, sind die Ungereimtheiten nicht zu übersehen.

Nun zurück zu den von Beuys verwendeten Materialien.

Beuys selbst sieht den Zusammenhang zwischen den von ihm verwendeten Materialien nicht in seinen Erlebnissen auf der Krim, sondern vor allem in der Entwicklung seines Kunstbegriffs.¹¹⁵²

In der Übermittlung seiner künstlerischen Botschaft nehmen die von Beuys zusätzlich mit Bedeutung aufgeladenen Materialien jedenfalls eine wichtige Stellung ein. Beuys hat in seinen Arbeiten immer wieder auf die tieferen Dimensionen von Material und Substanz verwiesen. Material vermittelt für ihn neben den historischen und alltäglichen Assoziationen auch eine geistige Botschaft, die mit der der anderen Materialien korrespondiert.

Für die hier vorgestellten Arbeiten steht das Material Filz im Mittelpunkt, das als Material des Alltags durchaus bekannt war, aber erst in den 1960er Jahren durch Beuys Einzug in das europäische Kunstschaffen hielt,¹¹⁵³ im Mittelpunkt.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung eines „erweiterten Kunstbegriffes“ verwendete Beuys Filz aufgrund seiner traditionellen Eigenschaften und auch wegen der von ihm dem Material zugesprochenen geistigen Eigenschaften.¹¹⁵⁴ Filz war für Beuys sowohl Wärme speichernd und schützender Überzug im Sinne einer Haut als auch Träger von Energie und Isolator.¹¹⁵⁵ Neben diesen Eigenschaften sah Beuys im Filz aufgrund der Herstellung aus Tierhaaren einen besonderen Bezug zum Organischen und Lebendigen. Beuys wählte für das Material Filz seine ursprüngliche Farbe Grau-Braun, weil er dadurch ein Gegenbild zu einer

¹¹⁵⁰ Gieseke u. Markert 1996, S. 6 ff. u. Krieger 2007, S. 90 ff.

¹¹⁵¹ Krieger 2007, S. 90.

¹¹⁵² „Ich habe ja nicht Filz, Fett und diese Materialien genommen, für die Aktionen und für einige Skulpturen, weil ich mit den Tataren zusammen war, sondern diese Sache hat sich aus einer Theorie der Plastik entwickelt und ist ganz originell sehr viel später in ganz anderen Zusammenstellungen aufgetaucht“ (Beuys 1979, zit. n. von Waberer 1990, S. 207).

¹¹⁵³ Strieder 2006, S. 95. Siehe auch Voigt 2000, S. 33 ff. u. Wagner 2002 a, S. 212.

¹¹⁵⁴ Wagner 2002 a, S. 212.

¹¹⁵⁵ Vischer 1988, S. 38. Siehe auch Strieder 2006, S. 95 f. u. Wagner 2002 a, S. 214.

farbigen Welt hervorrufen wollte,¹¹⁵⁶ um „eine lichte Welt, eine klare lichte, unter Umständen eine übersinnlich geistige Welt damit sozusagen zu provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild“¹¹⁵⁷.

Ein weiteres wichtiges Element in den Arbeiten von Beuys ist die Verbindung zur Musik, insbesondere die zu Tönen. In Anlehnung an Rudolf Steiner, mit dessen Schriften er sich intensiv auseinandergesetzt hatte,¹¹⁵⁸ entwickelte Beuys die Vorstellung von einem dem Lebewesen innewohnenden „Innenton“ bzw. „Seelenton“,¹¹⁵⁹ der vor allem durch die isolierende Eigenschaft des Filzes und den Klangkörper eines Musikinstrumentes zum Ausdruck gebracht werden kann. Dieser „Innenton“ wird nach Steiner und auch in der Vorstellung von Beuys nicht mit dem physischen, sondern mit dem sog. geistigen Ohr gehört.¹¹⁶⁰

In *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* thematisierte Beuys diesen sog. Innenton und die durch das Schlafmittel *Contergan* geschädigten Kinder sowie das dadurch entstandene (stille) Leid.

An dieser Stelle sei hervorgehoben, welche Brisanz das Thema *Contergan* 1966 hatte, und auch heute noch hat: *Contergan* mit dem Wirkstoff Thalidomid von der Firma *Grünenthal* war in Deutschland von 1957 bis 1961 als harmlos geltendes Beruhigungs- und Schlafmittel – einige Jahre sogar freiverkäuflich – auf dem Markt.¹¹⁶¹ Durch die Einnahme während der Schwangerschaft wurde der Embryo stark geschädigt, es kam zu erheblichen Missbildungen der Gliedmaßen und Organe. In Deutschland spricht man von mindestens 5000 Menschen, die durch *Contergan* geschädigt wurden. Die Zahl der durch *Contergan* nicht lebensfähigen und unmittelbar nach der Geburt verstorbenen Säuglinge wird mit 40 % angegeben. Als Ende 1961 die ersten Bilder von *Contergan*-geschädigten Säuglingen in den Zeitungen gezeigt wurde, war die Öffentlichkeit geschockt und in den folgenden Jahren war *Contergan* ein immer wiederkehrendes Thema in den Medien. Im Mai 1968 wurde gegen die leitenden Mitarbeiter der Firma *Grünenthal* in Aachen ein Strafprozess eröffnet.¹¹⁶² Man warf den Mitarbeitern vor, die bereits 1959 bekannt gewordenen Nebenwirkungen und Schädigungen bei Säuglingen nicht Ernst genommen und das Medikament viel zu spät vom Markt genommen

¹¹⁵⁶ Pohl 2006, S. 65 u. Strieder 2006, S. 97.

¹¹⁵⁷ Beuys, zit. n. Schellmann (Hg.) 1992, S. 11.

¹¹⁵⁸ Zumdick 1995.

¹¹⁵⁹ Beuys 1985, zit. n. Jappe 1996, S. 241.

¹¹⁶⁰ Vgl. R. Steiner 1928 a, hier besonders S. 11 ff., S. 21 ff. u. S. 42 ff. Siehe auch R. Steiner 1928 b, R. Steiner 1934, S. 142 ff. u. Zumdick 1995, S. 54 f.

¹¹⁶¹ Kirk 2000, S. 49-59.

¹¹⁶² Kirk 2000, S. 86-92.

zu haben.¹¹⁶³ 1971 wurde das Verfahren eingestellt, die Bundesregierung richtete eine Stiftung ein, in die die Firma Grünenthal 100 Millionen Mark einzahlte. Aus dieser Stiftung können durch *Contergan* geschädigte Menschen eine Rente beziehen, Bedingung ist jedoch, dass sie auf jegliche Schadensersatzansprüche verzichten.¹¹⁶⁴ Von großer Brisanz ist nach wie vor die Frage, inwieweit der Staat bei der Prüfung und Zulassung eines Medikamentes die Verantwortung trägt.¹¹⁶⁵ Beate Kirk (2000) hat in ihrer Dissertation „Der *Contergan*-Fall: eine unvermeidbare Arzneimittelkatastrophe? Zur Geschichte des Arzneistoffs Thalidomid“ nachgewiesen, dass die *Contergan*-Katastrophe hätte vermieden werden können.

Durch *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* werden die durch *Contergan* betroffenen Schicksale wieder in das Gedächtnis der Öffentlichkeit gebracht. Für Beuys kann durch einen offenen Umgang mit Krisen, Leid und Krankheit ein kreativer Prozess in Gang gesetzt werden. „Das ist ja der Charakter der Initiation in einer Krise, daß man in eine neue Ebene hineinkommt. Was ja überhaupt der Sinn von solchen Krisen ist“¹¹⁶⁶.

Im Mittelpunkt von *Infiltration Homogen für Konzertflügel* steht das in jedem Menschen vorhandene schöpferische Potential und die Überlegung, wie dieses Potential erfahrbar gemacht werden kann.¹¹⁶⁷ Der mit Filz umhüllte Flügel ist in diesem Zustand nicht spielbar, und so kann auch kein Ton nach außen dringen. „Der größte Komponist ist derjenige, der leidet. Der überhaupt nichts mehr machen kann“¹¹⁶⁸. Beuys sah in den durch *Contergan* geschädigten Menschen diejenigen, die durch ihr Leid und ihren Schmerz ihren Beitrag zum gesellschaftlichen Leben leisten. In dem in Filz eingenähten Konzertflügel sieht Beuys eine Analogie zum menschlichen Wesen, das um seinen Ausdruck gebracht wurde. Durch die Filzhülle wird der Ton im Inneren des Musikinstrumentes bewahrt so wie das kreative Potential eines Menschen, der durch körperliche Einschränkungen in seinem Ausdruck gehemmt wird.¹¹⁶⁹

Diese Möglichkeit der Klangerzeugung – hier reduziert auf eine äußere Stille – ist von sog. „plastischer Qualität“ und somit als Material erfahrbar. Die Filzhülle speichert das vorhandene Klangmaterial im Innern des Instrumentes, und erst die Isolierung und Stille lassen das schöpferische Potential erahnen.¹¹⁷⁰ Beuys verweist in dem Titel mit *Infiltration* und

¹¹⁶³ Kirk 2000, S. 41-48 u. S. 60-69.

¹¹⁶⁴ Kirk 2000, S. 95-106.

¹¹⁶⁵ Kirk 2000, S. 156-190.

¹¹⁶⁶ Beuys, zit. n. von Waberer 1990, S. 209.

¹¹⁶⁷ Buschkühle 1997, S. 191 ff., Murken 1995, S. 247 ff. u. Schneede 1994, S. 114.

¹¹⁶⁸ Beuys, zit. n. Jappe 1996, S. 242.

¹¹⁶⁹ Beuys, zit. n. Jappe 1996, S. 242.

¹¹⁷⁰ Vischer 1991, S. 115 f.

Homogen auf zwei zentrale Begriffe dieser Arbeit. *Infiltration* meint einen Vorgang, in dem *etwas in etwas einsickert oder eindringt* und *Homogen* weist auf etwas hin, das *von gleicher Beschaffenheit* ist.¹¹⁷¹ *Infiltration* kann einen Vorgang zwischen Innen und Außen und damit eine Angleichung, eine Homogenisierung zwischen diesen Bereichen andeuten.

Der Filz ist hier nicht nur eine die Töne absorbierende und isolierende Hülle, sondern steht mit seiner stofflichen Oberfläche im Kontrast mit der glatten schwarzen Oberfläche des Konzertflügels. Wie Elefantfüße wirkt die Filzummhüllung der Beine, die wie eine organische Haut aussieht.

Beuys hat sich über die Filzhülle und das stille in ihr verborgene Klangpotential wie folgt geäußert: „[...] das hat ja eine gewisse Nähe zu einem Tier. Das hat ja eine Haut, und innen ist ein Seelenleben, nehmen wir mal an, ein Ton, auch wenn das Tier nicht schreit. Das Tier hat immer einen Seelenton, eigentlich auch ein Mensch. Also dieser Ton als nichtphysischer Ton, der war gemeint“¹¹⁷².

Mit *Infiltration Homogen für Cello* wird das Thema von *Infiltration Homogen für Konzertflügel* wiederholt. Beuys war sehr an sog. Multiples interessiert,¹¹⁷³ da sie eine „Art Erinnerungsstütze“¹¹⁷⁴ für seine Ideen waren; wie in Kapitel 1 bereits erwähnt, wurden die Arbeiten *Infiltration Homogen für Konzertflügel* bzw. *Cello* mehrfach ausgeführt und in verschiedenen Versionen ausgestellt.¹¹⁷⁵

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Arbeit von Beuys erwähnen, die an die verschiedenen frühen Versionen von *Infiltration Homogen* thematisch anknüpft.

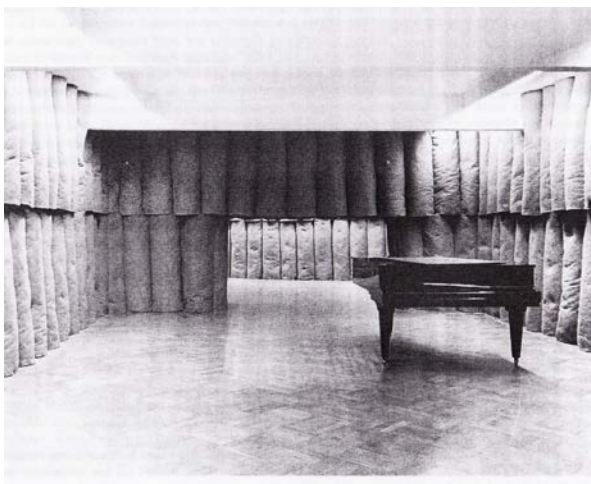


Abb. 18: *Plight* von Joseph Beuys (1985)

Die Arbeit *Plight* (Abb. 18) wurde im Herbst 1985 in London erstmals realisiert und war anschließend auch in Neapel zu sehen. Im Mittelpunkt dieser großräumigen Installation stand die massive Präsenz des verwendeten Filzes. Mit Rohwolle gefüllte Filzsäulen waren in zwei Reihen übereinander angeordnet und bedeckten so die Wände des Ausstellungsraumes. In diesem derart ausgekleideten Raum stand ein geschlossener Flügel, auf

¹¹⁷¹ Der Duden 2006, Bd. 7.

¹¹⁷² Beuys, zit. n. Schneede 1994, S. 113.

¹¹⁷³ Schellmann (Hg.) 1992, S. 29 f. u. Stemmler 1992, S. 541 ff.

¹¹⁷⁴ Beuys, zit. n. Schellmann (Hg.) 1992, S. 9.

¹¹⁷⁵ Bastian 1988, S. 327 u. Schneede 1994, S. 114 f.

dem eine Tafel mit Notenlineatur und ein Fieberthermometer lagen.¹¹⁷⁶ Diese Arbeit kann als „Vergrößerung“ bzw. „Steigerung“ von *Infiltration Homogen* gesehen werden: Die isolierende Filzhülle ist räumlich derart stark vergrößert, so dass sich der Mensch diesmal mitsamt dem Flügel in einem schallisolierten Raum befindet. Die Besucherinnen und Besucher werden von der Außenwelt durch die Filzsäulen getrennt. In diesem scheinbar schallisolierten Raum soll die Konzentration nach innen gerichtet und innere Stille wahrgenommen werden. Beuys möchte die Aufmerksamkeit der Menschen nach innen lenken, damit sie den sog. „Seelenton“ erleben können.¹¹⁷⁷ Zu *Plight* äußerte er: Es ist „eine stumme Konzerthalle. [...]. Ich beschäftige mich mit menschlicher Innerlichkeit, mit der Entwicklung menschlicher Fähigkeiten“¹¹⁷⁸. Auch mit *Filzanzug* (Abb. 19) aus dem Jahre 1970 knüpft Beuys an seine Arbeiten mit Filz an. Er selbst bezeichnete das Werk als „Wärmeplastik“ und als eine Erweiterung seiner Filzplastik.¹¹⁷⁹

Die Entwicklung und Wahrnehmung von Wärme spielt für Beuys eine besondere Rolle. Er nennt diese Wärme eine „geistige und evolutionäre Wärme“¹¹⁸⁰. Auch hier wird deutlich, dass sich Beuys mit der Gedankenwelt und Philosophie Rudolf Steiners auseinandergesetzt hat. Steiner (1934) beschreibt in seinem im August 1916 gehaltenen Vortrag über „Die zwölf Sinnbezirke und die sieben Lebensprozesse“ einen sog. Wärmesinn. Er bezeichnet die Erfahrung mit Wärme bzw. Kälte als sehr „intimes Verhältnis zu der Außenwelt“¹¹⁸¹, und durch diesen Wärmesinn, so Steiner, „erleben Sie schon das Innere dessen, was Sie wahrnehmen, stark mit“¹¹⁸².

Den Filzanzug ließ Beuys nach den Maßen eines eigenen Anzuges mit verlängerten Beinen und Ärmeln herstellen. Die Maße werden mit einer Breite von etwa 0,6 m und einer Länge von 1,7 m angegeben. Diesen Filzanzug hat Beuys in einer Auflage



Abb. 19: Filzanzug von Joseph Beuys (1970)

¹¹⁷⁶ Vischer 1988, S. 41. Siehe auch Schneede 1994, S. 14 f. u. Zweite 1988, S. 314 f.

¹¹⁷⁷ Buschkühle 1997, S. 191.

¹¹⁷⁸ Beuys, zit. n. Vischer 1988, S. 41.

¹¹⁷⁹ Schellmann (Hg.) 1992, S. 16 u. Strieder 2006, S. 27 ff.

¹¹⁸⁰ Beuys, zit. n. Schellmann 1992, S. 19.

¹¹⁸¹ R. Steiner 1934, S. 141.

¹¹⁸² R. Steiner 1934, S. 142.

von 110 Exemplaren herstellen lassen.¹¹⁸³ Wie auch in weiteren Arbeiten ist das zentrale Motiv für die Verwendung von Filz die isolierende und Wärme speichernde Eigenschaft des Filzes. Der Filzanzug ist nicht dazu gedacht, getragen zu werden.¹¹⁸⁴ Es geht Beuys auch hier in erster Linie nicht um physische Wärme, sondern vor allem um eine besondere Art der Wärme, die er wie folgt zu beschreiben versucht:¹¹⁸⁵ „Ich habe eigentlich eine ganz andere Wärme gemeint, nämlich geistige oder evolutionäre Wärme [...]“¹¹⁸⁶.

Der Filzanzug ist bei verschiedenen Anlässen ausgestellt worden; so war er z. B. 1978 neben anderen Objekten von Beuys im Herzogpalast von Genua auf dem Thron liegend zu sehen.¹¹⁸⁷ McEvelley (1988) deutet diese Installation so, dass der Filzanzug einerseits die Leere darstellt, die die Menschheit hinterlassen hat, andererseits stelle der Anzug die Rolle und den Raum dar, in die bzw. in den die Menschheit nach Beuys' Vorstellungen hineinwachsen soll. Der Filzanzug kann als Hülle den Raum dieser Leere umschreiben und gleichzeitig Raum geben, z. B. für einen sog. besseren Menschen.¹¹⁸⁸

Die zwei Aspekte der isolierenden Wirkungen, die Beuys dem Filz zuschreibt machen den Anzug zu einem „Haus, eine Höhle“, und außerdem „ein Zeichen für die Isolation des Menschen in unserer Zeit. Filz tritt als Isolator auf.“¹¹⁸⁹ Für Beuys drückt der Filzanzug eine positive und eine negative Funktion aus, „negativ ist die seelische Isolation“¹¹⁹⁰, und, anknüpfend an die sog. geistige Wärme,¹¹⁹¹ die der Filz erzeugt, ist der Filzanzug „ein ganz seelischer Anzug. Man könnte auch Astralanzug sagen“¹¹⁹² Um diese Äußerung besser verstehen zu können, sei hier angemerkt, dass in der Esoterik als „Astralleib“ eine Hülle um unseren physischen Körper bezeichnet wird. Diese Hülle ist Träger unserer Gefühle, Emotionen und auch charakterlichen Eigenschaften.¹¹⁹³ Rudolf Steiner (1932) äußerte in diesem Zusammenhang: „In diesem Astralleib sind wir tatsächlich – wie das auch öfter beschrieben worden ist – mit den äusseren Wirkungen unseres Lebens verbunden“¹¹⁹⁴.

Vor diesem Hintergrund ist der Filzanzug eine sichtbare Hülle, mit der sich Beuys' Vorstellung von einer sog. geistigen Wärme darstellen lässt. Auch in dieser Arbeit versucht Beuys,

¹¹⁸³ Schellmann (Hg.) 1992, S. 64 f. u. Schneede 1991, S. 30 f.

¹¹⁸⁴ Schellmann (Hg.) 1992, S. 16.

¹¹⁸⁵ Zumdick 1995, S. 129 f.

¹¹⁸⁶ Beuys, zit. n. Schellmann 1992, S. 19.

¹¹⁸⁷ Bastian 1988, S. 33 f.

¹¹⁸⁸ McEvelley 1988, S. 34.

¹¹⁸⁹ Beuys, zit. n. von Waberer 1990, S. 206.

¹¹⁹⁰ Beuys, zit. n. von Waberer 1990, S. 206.

¹¹⁹¹ Auch hier nimmt Beuys auf Rudolf Steiner und die Vorstellung von dem Zusammenhang von einem „astralischen Leib“ und der „Seele“ Bezug. Siehe z. B. R. Steiner 1934, S. 18 ff.

¹¹⁹² Beuys, zit. n. von Waberer 1990, S. 206.

¹¹⁹³ Siehe z.B. bei Sharamon u. Baginski 2001, S. 16 ff. u. R. Steiner 1932, S. 172 ff.

¹¹⁹⁴ R. Steiner 1932, S. 173.

mit dem Filz etwas Unsichtbares zu umhüllen, damit es durch die Hülle einen Raum ausfüllt und sichtbar wird.

In *Infiltration Homogen* und *Plight* steht das Material Filz in Verbindung mit einem Musikinstrument für die Isolation eines Klangpotentials gegenüber der Umwelt. In der Filzhülle befindet sich ein Ton, der nicht nach außen dringen, der nicht zum Ausdruck gebracht werden kann. Dieser nicht hörbare Ton, wird von Beuys als „Innenton“, als „Seelenton“ bezeichnet. Der Filz ist hier das raumgebende Material für den inneren Ton, über den jeder Mensch verfügt, gleich welche körperliche oder geistige Beeinträchtigung er hat. Dieser Ton wird von Beuys als ein nicht-physischer Ton bezeichnet,¹¹⁹⁵ damit spricht er auch hier das nicht Sichtbare an, welches er durch das Musikinstrument und den Filz umhüllt und sichtbar bzw. wahrnehmbar machen will.

Seine Arbeiten zeigen sein Bestreben nach einem ganzheitlichen Weltbild, in dem die Kunst alle menschlichen Bereiche, die Materie und das Geistige, das Leid, die Fähigkeiten und die Kreativität, die sichtbaren und auch die nicht sichtbaren Bereiche des Lebens thematisiert.¹¹⁹⁶

Beuys möchte seine Weltanschauung vermitteln: „Es gibt eine sichtbare und es gibt eine unsichtbare Welt. Zur unsichtbaren Welt gehören die nicht wahrnehmbaren Kraftzusammenhänge, Formzusammenhänge und Energieabläufe. [...]. Diese unsichtbaren Formen sind nur so lange unsichtbar, solange ich kein Auge habe, kein Organ habe, das bildhaft wahrzunehmen fähig ist“¹¹⁹⁷.

Die Hülle wird von Beuys mit ihren bekannten Eigenschaften eingesetzt. Sie ist eine Grenze zwischen Innen und Außen und Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem. Aufgrund der besonderen Aufladung durch Beuys erfährt der Filz neben seiner auf physischer Ebene wirkenden isolierenden und wärmenden Eigenschaften eine Zuschreibung von nicht-physischen Merkmalen. Auch der natürliche Farbton des Filzes trägt zu diesen nicht physischen Eigenschaften als sog. Gegenbild bei.¹¹⁹⁸ Die äußere Form der Hülle dient nicht zur Verschleierung der Form oder des Verborgenen, sondern gleicht einer zweiten, isolierenden und schützenden Haut, die passend für das jeweilige Musikinstrument, seinen Klangkörper, genäht wurde. Neben dem verwendeten Musikinstrument gibt auch die Filzhülle dem sog. Seelenton einen Raum. Damit entsteht eine inhaltliche und formale Analogie zum Menschen, der bei Beuys mit seinem Empfinden, Wahrnehmen, Verstehen und Handeln im Mittelpunkt dieses

¹¹⁹⁵ Beuys, zit. n. Jappe 1996, S. 241.

¹¹⁹⁶ Vischer 1988, S. 40 f.

¹¹⁹⁷ Beuys, zit. n. Vischer 1988, S. 39.

¹¹⁹⁸ Beuys zit. n. Schellmann (Hg.) 1992, S. 11.

Kunstwerkes steht. Mit dem Wunsch, etwas „Unsichtbares“, wofür der Mensch noch kein Organ hat, darzustellen, stehen diese Kunstwerke mit dem Anspruch das „Undarstellbare darzustellen“, inhaltlich den sakralen Verhüllungen nahe. Äußerlich stehen sie diesen mit ihrer formangepassten genähten Hülle eher konträr gegenüber. Mit etwas uns Bekanntem, den Musikinstrumenten, soll mit *Infiltration Homogen* uns etwas noch Unbekanntes nähergebracht werden.

5.6 Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece von Bruce Nauman

„Wenn man sich als Künstler begreift [...], so tut man alle möglichen Dinge – man sitzt auf einem Stuhl oder geht umher. Und dann frägt man sich wieder, was Kunst denn eigentlich sei? Und Kunst ist eben das, was ein Künstler tut, eben im Atelier herumsitzen“¹¹⁹⁹.

Im Katalog zur Ausstellung 1994 im Walker Art Center in Minneapolis ist in einem kurzen Kommentar zu *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* (1966) zu lesen: „This masking of a mysterious shape has often been likened to Man Ray’s *The Mystery of Isidore Ducasse* [...]“¹²⁰⁰. Eine Beeinflussung durch Man Ray sieht auch Schneede (1998), der angibt, dass Nauman 1966 im County Museum in Los Angeles eine umfangreiche Ausstellung von Man Ray gesehen hat, dessen Arbeiten und Haltung als Künstler diesen stark beeinflusst habe: „Er [Man Ray] hat auf seine Weise all dies verschiedene Zeug gemacht und hat sich dafür auch nicht entschuldigt“¹²⁰¹.

Nauman scheint auf den ersten Blick das Verborgene zu offenbaren, indem er im Titel der Arbeit genaue Angaben zum Verhüllten macht. Gleichzeitig ist aber nur eine wellenförmige Filzdecke zu sehen, und die Skizze für das metallene Bodenobjekt bleibt unsichtbar, so dass auch keinerlei Vorstellung von dem geplanten Objekt entstehen kann. Der nicht sichtbare Teil, die von Nauman genannte Skizze für ein metallenes Bodenobjekt, kann in der Vorstellung als ein eventuell zukünftig sichtbares Objekt entstehen. Dieser Blick in die Zukunft steigert die Neugierde auf das Verborgene, auf das geplante Objekt.

Naumans Ausführung erinnert in der Wahl der Materialien ebenso wie in ihrer Darstellung an Man Rays erste und heute nur noch als Fotografie existierende Version von *Rätsel des Isidore Ducasse*. Man hat den Eindruck, dass es hier nicht um eine sorgfältige Ausarbeitung geht sondern um die schnelle Umsetzung einer Idee.

Diese Arbeitsweise steht der Konzeptkunst nahe, doch „[wollen Naumans] Werkideen tatsächlich und materiell umgesetzt werden, jedoch nur so weit, daß sie überspringen vermögen“¹²⁰². Was hier „überspringen“ soll, ist ein Funke Neugierde und das Interesse an dem Verborgenen. Man Ray verstand es, durch den Hinweis auf den Schriftsteller Ducasse den Betrachter auf eine literarische Spurensuche zu schicken. Nauman führt dagegen die Gedanken des Betrachters zu einer nicht sichtbaren Skizze eines Objektes, welches jedoch in der

¹¹⁹⁹ Nauman, zit. n. van Bruggen 1988, S. 15.

¹²⁰⁰ Simon (Hg.) 1994, S. 201.

¹²⁰¹ Nauman, zit. n. Schneede 1998, S. 12.

¹²⁰² Schneede 1998, S. 10.

Vorstellung keinerlei bzw. jede Form annehmen kann. Lediglich die äußere Erscheinung eines zusammengerollten Papiers ist unter der Filzhülle erahnbar.

Nauman spielt wie Man Ray mit den Begriffen und den Vorstellungen des Sichtbaren und nicht Sichtbaren. Er gibt völlig unverschlüsselt alle Materialien seines Kunstwerkes an. Doch genau dadurch, dass er das auf dem Papier Abgebildete genau benennt, wird deutlich, dass dieses metallene Bodenobjekt unbekannt ist.

Neben einer Beeinflussung durch Man Ray sieht van Bruggen (1988) in *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* auch eine Nähe zur Arbeit *Schneefall* (1965) (Abb. 20) von Beuys.¹²⁰³ In diesem Werk hat Beuys mit einem Stapel Filz ein Bündel kahler Tannenäste so verhüllt, dass das eine Ende des Bündels unter der mehrlagigen Schicht aus grauem Filz verschwindet und sich so einer Betrachtung entzieht. Die sichtbaren Tannenäste und Filzschichten werden durch den Titel um einen nicht sichtbaren Teil der Arbeit, den Schneefall, ergänzt. Zugleich ist der Titel Erläuterung für die Filzschicht im Sinne einer Schneedecke und weiterführendes Element für eine nur in der Vorstellung existierende weiße Schneeschicht.

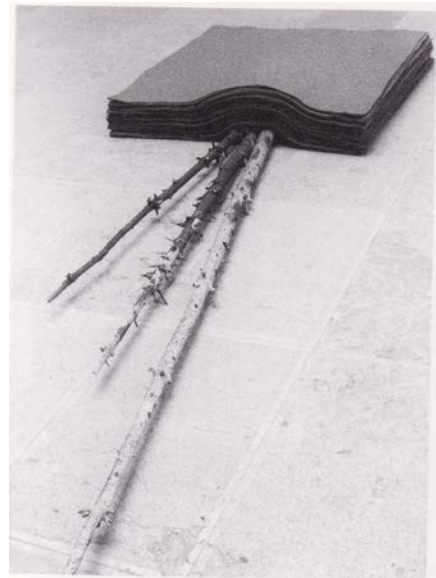


Abb. 20: *Schneefall* von Joseph Beuys (1965)

Inwieweit Nauman und Beuys bzw. ihre Werke miteinander in Beziehung stehen, hat Luckow (1998) in ‚Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Kunst-Form‘

untersucht. Seine Interpretationen leitet er aus einzelnen Werkvergleichen (u. a. auch von *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* und *Schneefall*) und den jeweiligen künstlerischen Zielsetzungen ab.¹²⁰⁴ Luckow (1998) schließt sich van Bruggens (1988) Annahme an, dass Nauman durch Kasper König Ende 1965 bzw. Anfang 1966 erstmals von Beuys' Arbeiten erfahren habe.¹²⁰⁵ Er stützt diese These u. a. auch durch eine Aussage des damaligen Leiters des Documenta 4-Rates Jan Leering, der in Naumans frühen Werken, insbesondere in der Verwendung der Materialien, eine starke Beeinflussung durch Beuys gesehen hat.¹²⁰⁶ Luckow (1998) hat eine Abbildung der Arbeit *Der Chef* (1964) von Beuys einer Abbildung von *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* gegenüber gestellt. Hier sieht man deutlich eine

¹²⁰³ van Bruggen 1988, S. 12.

¹²⁰⁴ Luckow 1998, S. 160.

¹²⁰⁵ Luckow 1998, S. 167 ff.

¹²⁰⁶ Luckow 1998, S. 161 ff.

Ähnlichkeit in der Gestaltung des Materials. Bei beiden Werken ist der Filz wie zufällig wellenförmig über den Boden ausgebreitet.¹²⁰⁷

Beuys' und auch Naumans Arbeiten zielen auf die Vorstellungskraft der Betrachterinnen und Betrachter ab. Der verborgene, nicht sichtbare Teil der Werke existiert nur in der Gedankenwelt, und dieser immaterielle Teil des Werkes steht dem sichtbaren und materiellen Teil mit seiner stofflichen Präsenz gegenüber. Diese Polarität von Innen und Außen findet in *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* gleichzeitig in der Gegenüberstellung von einer weichen und wärmenden Filzhülle und einem nur auf einer Skizze existierenden harten und kalten Metallobjekt Ausdruck.¹²⁰⁸

In Erinnerung an Naumans Aussage zu „Was ein Künstler tut“, hätte in *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* die Tätigkeit eines Künstlers, nämlich z. B. eine Skizze für ein Bodenobjekt anzufertigen, sichtbar werden können. Aber durch die Filzhülle ist die Skizze verdeckt, und es ist nicht einmal sicher, ob sie überhaupt existiert. Diese Nicht-Sichtbarkeit stellt sich nun als die sichtbare künstlerische Leistung Naumans dar. Nauman stellt das Sichtbare und Nicht-Sichtbare in eine wechselseitige Beziehung, die stoffliche Hülle ist hier als etwas Verbergendes eingesetzt. In diesem Inneren gibt es etwas Sichtbares, eine Rolle Papier und vielleicht eine Skizze. Diese verborgene vermeintlich existierende und sich im Inneren befindende Skizze wird zum „Außen“, da sie wiederum die Darstellung eines Bodenobjektes enthält. Das Wechselspiel zwischen Sehen und Nichtsehen, zwischen Innen und Außen, geben diesem Kunstwerk seine besondere Qualität.

Wie auch Man Ray verzichtet Nauman auf eine besondere ästhetische Gestaltung: Der Filz wirkt nachlässig über die Papierrolle geworfen und hat die für ihn typische Farbe Braun. Die Einfachheit von Farbe und Form des Kunstwerkes stehen im extremen Gegensatz zur Komplexität der Idee des Kunstwerkes. Das Rätselhafte wird nicht wie bei Man Ray durch einen Verweis erzeugt. Nauman verhüllt durch eine geradezu provozierende Offenheit, indem er das Verborgene benennt, aber nicht zeigt. Das Verhüllte ist bekannt, aber die Art und Weise der Ausführung ist unbekannt.

Die Hülle ist hier in ihrer verbergenden Funktion eingesetzt, die die sichtbare Tätigkeit des Künstlers einer Betrachtung entzieht. Die äußere Hülle in Form einer Filzdecke verweist auf das Verhüllende in der Kunst, und das unter ihr Verborgene auf die Tätigkeit des Künstlers. Nauman hat in *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* seine persönliche Auseinandersetzung mit dem, „was ein Künstler tut“ und mit dem, was in der Kunst sichtbar und unsichtbar ist, miteinander verbunden.

¹²⁰⁷ Luckow 1998, S. 179 ff.

¹²⁰⁸ Luckow 1998, S. 182.

5.7 Ummantelung, Fünf, Blindstück, Plastisch und Hülle anfüllen von Franz Erhard Walther

„Interpretationsversuche wären in der Tat dasjenige, was ich mir am allerwenigsten wünsche. Ohne sie je gehört zu haben, weiß ich, daß sie mir unerträglich wären“¹²⁰⁹.

Eine Auseinandersetzung mit dem von Walther veränderten Material- und Werkbegriff kann Interesse und Verständnis für seine Werkhandlungen schaffen, aber wie Walther selbst sagte, „gibt es ja strenggenommen überhaupt nichts zu interpretieren, so daß selbst die sprachlich schönste oder wortgewaltigste Interpretation das Wesen der Sache verfälschen würde“¹²¹⁰.

Was in den Werkhandlungen aber zum Ausdruck kommt, ist für die Betrachtung einiger Instrumente aus dem 1. Werksatz (1969) durchaus von Interesse.

Der von Walther in den 1960er Jahren entwickelte Materialbegriff ist besonders durch die veränderte Position, die den Rezipierenden zukommt, gekennzeichnet. Durch die Aufforderung, die von Walther entworfenen sog. Instrumente – von Walther auch als Vehikel oder Objekte bezeichnet – zu gebrauchen, werden die Rezipientin und der Rezipient zu einem aktiven und kreierenden Teil des Kunstwerkes.

Im Gegensatz zu Kaprow und Beuys, die beide den Kunstbegriff dahingehend verändern wollten, dass die Grenzen zwischen alltäglichem Leben und Kunst aufgehoben werden bzw. der Kunstbegriff allumfassend wird, behält Walther den Kunstbegriff bei. Walther ist vor allem an einer Veränderung des Materialbegriffs gelegen. Durch die Position, die er dem Publikum zuweist, verändert sich das sonst bestehende System aus Künstler – Werk – Publikum. Denn das Werk existiert erst durch den Gebrauch, so dass die Betrachtenden gleichsam zum gestaltenden Element werden.

Walther hat eine Präsentation des 1. Werksatzes auch im sog. Lagerzustand vorgesehen und extra dafür ein Regal entworfen und bauen lassen, in dem der komplette 1. Werksatz aufbewahrt und ausgestellt werden kann.¹²¹¹ Mitte der 1970er Jahre hat er sich entschlossen, mit den Werkdemonstrationen auszusetzen, „bis die Handlungen ein neues Klima vorfinden“¹²¹². So wie bei den Werkdemonstrationen, bei denen die Menschen durch den Gebrauch der Instrumente seine Handlungen und seine Vorstellungen in das Werk einfließen und es damit „entstehen“ lassen kann, können die Instrumente im gelagerten Zustand ein Werk in der

¹²⁰⁹ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 177.

¹²¹⁰ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 177.

¹²¹¹ Köttering (Hg.) 2000, Abb. 32.

¹²¹² Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 234.

Vorstellung der Rezipierenden kreieren.¹²¹³ Nachdem der 1. Werksatz 25 Jahre geruht hatte, wurde er 1997 in Genf erstmals wieder demonstriert.¹²¹⁴ In der nachfolgenden Zeit entstanden an unterschiedlichen Ausstellungsorten durch die räumlichen Vorgaben verschiedene Assoziationsvorgaben zur Werkhandlung. So stand z. B. in Hamburg 1998 das Verhältnis von „Innen und Außen“ im Vordergrund, und im gleichen Jahr in Hannover „[ging] es eher um die Werkdefinition durch Handlung“¹²¹⁵.

Walther geht es bei allen Werkdemonstrationen in erster Linie um eine eigenverantwortliche kreative Gestaltung durch den Menschen: „der Betrachter, Hörer, Leser sollte für das, was sein würde, verantwortlich sein. [...]. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut, was damit und dadurch möglich ist“¹²¹⁶.

Durch die Werkzeichnungen, die Walther auch Diagramme nennt, sollen die Erfahrungen und Vorstellungen, die während der Werkhandlungen entstehen und die Form und Gestalt der Werkhandlungen sichtbar werden.¹²¹⁷ Als ein entscheidendes Material seiner Werke betrachtet Walther seit Ende der 1960er Jahre die Sprache. Musste die Betrachterin oder der Betrachter zu Beginn der Entstehung des 1. Werksatzes die Werkhandlung „autonom hervorbringen“,¹²¹⁸ so gab Walther später Anweisungen: „ich sage zum Beispiel ‚Ort‘ oder ‚Raum‘ und jeder hat dazu etwas anderes im Kopf, [...]. Ich habe formuliert, was ich mit ‚Ort‘, ‚Richtung‘ oder ‚Innen-Außen‘ meine, [...]. Und so bestand der Anreiz [...], in den Zeichnungen mein Anliegen zu umreißen“¹²¹⁹.

Walther sieht in Zeit, Raum, Sprache und Erinnerung sog. Materialien, „so wie es Holz, Stein und Metalle für die mit traditionellen Mitteln arbeitenden Bildhauer sind“¹²²⁰. Er definiert Handlung als Werk.¹²²¹ Die Wahl und Bearbeitung des Materials für seine Instrumente entwickelte sich Anfang des 1960er Jahre, als er anfang, mit Nesselstoff zu arbeiten. Er erkannte, dass Nähen besser als Kleben war und für seine Handlungswerke das Material strapazierfähig sein musste.¹²²²

¹²¹³ Köttering (Hg.) 2000, S. 6.

¹²¹⁴ Köttering (Hg.) 2000, S. 47 f. u. S. 234.

¹²¹⁵ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 49.

¹²¹⁶ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 26 f.

¹²¹⁷ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 29.

¹²¹⁸ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 32.

¹²¹⁹ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 32.

¹²²⁰ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 50.

¹²²¹ Walther, zit. n. Köttering (Hg.) 2000, S. 80.

¹²²² Schmalenriede 1972, S. 23 u. Walther, zit. n. Rüdiger (Hg.) 1997, S. 12.

Für die fünf ausgesuchten Beispiele, in denen Walther jeweils ein Instrument, das die Form einer Hülle hat, für die Handlungen vorgibt, sind im Laufe der Jahre verschiedene Anweisungen und Assoziationen entstanden.

Diese werden hier vorgestellt, um die unterschiedlichen Handlungsvorschläge und damit die Funktion der Hülle aufzuzeigen. Alle fünf Arbeiten wurden in dem 1981 zur Ausstellung in Berlin erschienen Katalog mit den Worten „Ummantelung“ und „Überdeckung Isolation“ zusammen abgebildet.¹²²³

Ummantelung (1964; Nr. 3) wurde mit der Anweisung „zum Hineinlegen“ oder „Lying in the piece“ versehen und „Festgestellt, Tag, Punkt, Stunde“ als assoziierte Begriffe notiert.¹²²⁴

Walther selbst beschrieb eine Werkhandlung mit dem Instrument *Ummantelung* von 1964 so: „In dem Stück für zwei Stunden an den Rhein gelegt und vorgenommen, innerhalb der Zeit nichts anderes zu tun als zu sprechen: der Rhein, der Rhein der Rhein ... [...], geflüstert – der Rhein, der Rhein, der Rhein ... Wenn das Flüstern nicht mehr ging, gemurmelt, als auch das Murmeln versagte, gedacht: der Rhein, der Rhein der Rhein, der Rhein ... [...]. Die sich beständig einstellenden Assoziationen, ausgelöst durch Schiffshuptöne, Flugzeuggeräusche, [...], irgendein Knall – beständig abgebrochen und fortgesetzt gesprochen, geflüstert, gemurmelt, gedacht: der Rhein, der Rhein, der Rhein ... “¹²²⁵. Walther notierte, was er während der Werkhandlung wahrnahm. Er sprach von „[...], Zeitverschmelzung, Energiespeicher, Richtung austauschbar, suggestive Unbeweglichkeit, Gefühl formloser Leere, Zeiträume ohne Begriff [...], durch Liegen in dem Element ERWÄRMUNG“¹²²⁶.

Das Instrument dient hier zur Konzentration auf die Wahrnehmung von Körper und Zeit. Durch das Fehlen von visuellen Eindrücken wird die Aufmerksamkeit auf die auditive Wahrnehmung gelenkt. Mit dem Sprechen von „der Rhein“ wird zunächst ein zeitlicher Rhythmus geschaffen, der sich aber im Laufe der Zeit auflöst und nicht mehr als eine zeitliche Orientierung dienen kann. Das rhythmische Sprechen gleicht einem Mantra, eine Zeitlosigkeit entsteht. Die Raumwahrnehmung innerhalb des Instrumentes wird erheblich durch die von Walther erwähnte Erwärmung beeinflusst und gibt zugleich eine zeitliche Orientierungshilfe.

¹²²³ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 103.

¹²²⁴ Adriani (Hg.) 1972, S. 226 f. Siehe auch Adriani (Hg.) 1977, o. S. u. Köttering (Hg.) 2000, S. 85.

¹²²⁵ Walther, zit. n. Adriani (Hg.) 1972, o. S.

¹²²⁶ Walther, zit. n. Adriani (Hg.) 1972, o. S.

„Walking blindly in a sackform“¹²²⁷ lautet eine der Anweisungen für *Blindstück* (1966; Nr. 12). Auch Notate wie z. B. „... Substanz angesammelt hat“, „innen – außen“, „Kilometer, Quadratkilometer, Außen, Stunden“ oder „Sehen Wissen“ und „Vorstellung, Nicht über das Auge“ werden in diesem Zusammenhang genannt.¹²²⁸

Walther versuchte mit diesem Instrument, verschiedene Strecken bzw. geometrische Figuren zu laufen; dazu notierte er: „versucht, einen Kreis mit einem Durchmesser von 1 km zu laufen [...] die vier Viertelkreislängen in einem Viereck gegangen [...] wieder den Kreis von einem Kilometer Durchmesser zu laufen versucht“¹²²⁹.

In einem sog. Diagramm notierte Walther zu diesem Instrument verschiedene Begriffe, z. B. „Erkenntnis ohne Wertung, Umwertung, Raum, zeitliche Dauer, Bedingungen, Kontiguität“ und in einem anderen Diagramm „Konzentration auf einen Punkt, Rhythmus, Körper, Ruhelosigkeit, Haltung“.¹²³⁰ Mit *Blindstück* wird dem Nutzer durch das Fehlen von visuellen Eindrücken die Orientierung im Raum erschwert. Die zu gehenden geometrischen Figuren müssen über die Vorstellung mit dem Körper und seiner Bewegung koordiniert werden. Eine Korrektur, die sich auf eine visuelle Orientierung stützt, kann hier nicht vorgenommen werden. Mit dem Instrument *Blindstück* kann der Raum erkundet werden, aber die fehlenden Orientierungshilfen und Grenzen können irritierend wirken.

Zahlreiche Arbeiten des 1. Werksatzes sind durch eine Expansion in den Raum gekennzeichnet. Damit wurde der Ort der Handlung und der Entstehung des Werkes aus dem Museum in die Landschaft transportiert. Aber bereits in den 1970er Jahren nahm Walther diese Ausdehnung in den Raum kontrolliert zurück: „Man kann nicht unendlich expandieren, das ist tödlich. Eine ganz konkrete Konsequenz aus dieser Einsicht bestand für mich z. B. in dem Schritt, mit meinen Arbeiten aus dem weiten, offenen Landschaftsraum zurück in umgrenzte, gebaute Räume zu gehen, weil ich befürchtete, mich sonst irgendwann in der Weite zu verlieren“¹²³¹.

¹²²⁷ Adriani (Hg.) 1977, o. S.

¹²²⁸ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 20 f.

¹²²⁹ Walther, zit. n. Adriani (Hg.) 1972, o. S.

¹²³⁰ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 128 ff.

¹²³¹ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 156.

Fünf (1966; Nr. 13) wird mit „in jedem Jahr eine andere Aufgabe, damit zu arbeiten“ und mit den Begriffen „Festgestellt, Stunden, Innen, Tag, Außen“ angeleitet.¹²³² Die verschiedenen Aufgabenbereiche sind in einem sog. Diagramm festgehalten, sie lauten „Zeit, Ort, Körper, Sprache und Richtung“.¹²³³ Durch die vorgegebene Aufgabe wird die Wahrnehmung innerhalb des Instrumentes fokussiert. Die Konzentration z. B. auf die *Zeit* wird ein anderes Werk hervorbringen als z. B. eine auf den *Ort*. Die Hülle hat hier die Aufgabe, eine Grenze zwischen Innen und Außen herzustellen, so dass eine Abschirmung äußerer Reize und Isolierung stattfindet.

Hülle anfüllen (1969; Nr. 50) ist mit dem Text „entwickeln, to generate the possibilities (two sides)“ und den Assoziationen „Innen, Außen, Minute“ versehen. Diese mit Schaumstoff gepolsterte Hülle ist zum Hineinlegen gedacht. Die Form wird durch den Benutzer erweitert und mit dessen Vorstellungen wird die innere „mentale Werkbildung“¹²³⁴ vollzogen. Die möglichen physischen Bewegungen sind auf ein Minimum beschränkt, wodurch die Konzentration auf die innere Werkbildung gelenkt wird. „Die Erfahrung ist doch ungleich tiefer und reicher, wenn ich als Betrachter bzw. Handelnder plastische Vorstellungen von innen heraus entwickle und mich selbst als Skulptur definiere und, als wenn ich eine von jemand anders geschaffene Plastik lediglich äußerlich wahrnehme“¹²³⁵.

Mit „Correlationpiece, zur Verbesserung der Gesichtspunkte“ wird das Instrument *Plastisch* (1969; Nr. 52) bezeichnet,¹²³⁶ die damit verbundenen Assoziationen lauten „Stunde, Minute, Meter, Innen, Außen“ oder „Skulptur“, „Sockel Skulptural“, „Maß“ und „Proportion Begrenzung“.¹²³⁷ Die Anweisung für die auszuführende Handlung lautet z. B. „In the sack segments going step by step from the centre to the ends“¹²³⁸.

Mit dem Instrument *Plastisch* wird eine Konzentration auf räumliche Anordnungen gefordert, die damit verbundenen Proportionen werden erfahrbar. Die Stoffbahn, die zwei Körperhüllen miteinander verbindet, legt eine maximale Entfernungsmöglichkeit fest. Damit wird den Benutzenden ein gewisser Bewegungsspielraum geboten, aber auch die Grenzen werden erfahrbar.

¹²³² Adriani (Hg.) 1972, S. 226 f.

¹²³³ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 129.

¹²³⁴ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 184.

¹²³⁵ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 184.

¹²³⁶ Adriani (Hg.) 1972, S. 226.

¹²³⁷ Nationalgalerie Berlin (Hg.) 1981, S. 46 u. S. 74 f.

¹²³⁸ Adriani (Hg.) 1977, o. S.

Plastisch ermöglicht die Wahrnehmung einer Grenze und eines begrenzten Raumes. Ein Schwerpunkt liegt in dieser Werkhandlung sowohl auf der eigenständigen Bewegung von der Mitte zum Rand der vorgegebenen Stoffbahn als auch auf der erfahrbaren Begrenzung. Die Hülle hat hier die Funktion, durch Verzicht auf visuelle Eindrücke die Konzentration des Menschen auf das Innere, auf die Bewegungen, die räumliche Wahrnehmung und die Begrenzung zu lenken.

Wie hier gezeigt werden konnte, liegt jedem Instrument eine andere Idee für die ausführende Handlung zugrunde, damit durch den Umgang Gestaltungselemente wie z. B. Zeit, Raum, Proportionen, Struktur, Rhythmus u. a. erfahrbar werden können. „Mir war klar, daß ich dazu eine neue Materialdefinition und Realitätsebene brauchte. Material: das Bewußtsein, der Raum, die Zeit, Sprache, Geschichte ... Das konnte nicht symbolisch oder abstrakt bleiben. Es mußte der reale Raum, die reale Zeit sein. Der reale Körper tritt auf“¹²³⁹.

In Walthers Werkhandlungen gehen Körper, Handlungen und Erfahrungen mit Vorstellungen und Denken ineinander über. Das Instrument erhält erst dann seine Bedeutung, wenn damit gearbeitet und es durch die Handlung und vor allem durch die Vorstellungen strukturiert wird.¹²⁴⁰ Walther spricht in diesem Zusammenhang von inneren, projektiven und imaginären Formungsvorgängen.¹²⁴¹ Diese „Vorstellungsfiguren [...] [können] durch ihre Befreiung von der Materialbindung sogar ganz andere Dimensionen bekommen als jedes materialisierte künstlerische Gebilde“¹²⁴². Materielle und immaterielle Formung des Werkes entsprechen für Walther dessen äußeren und inneren Entstehungsprozessen. Dabei lässt das weiche und auch das gedankliche Material keine exakte Wiederholung zu,¹²⁴³ und die temporäre Form ist ebenso reales Gestaltungselement, wie die Zeit oder die Bewegung es in den Werkhandlungen sind.

So lange nicht mit den Instrumenten gearbeitet wird, d. h. physisch oder/und mental, haben sie keine Bedeutung.¹²⁴⁴ Die Hülle hat für Walther in erster Linie die Funktion, in Gebrauch genommen zu werden und dadurch ihre Eigenschaften zu entfalten. Durch die räumliche Umarmung und das Nicht-Sehen werden die visuelle und auch die räumliche Wahrnehmung verändert. In einer wechselseitigen Beziehung beeinflussen Nutzerin und Nutzer und Hülle sich: Die Hülle begrenzt die körperlichen Funktionen, wie z. B. Sehen, Gehen, Hören,

¹²³⁹ Walther, zit. n. Rüdiger (Hg.) 1997, S. 13.

¹²⁴⁰ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 145 u. S. 178.

¹²⁴¹ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 183.

¹²⁴² Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 183.

¹²⁴³ Schmalenriede 1972, S. 23.

¹²⁴⁴ Walther, zit. n. Lingner u. Walther 1985, S. 145.

Orientieren, Bewegen u. v. a. m., und gleichzeitig wird die Hülle erst durch die Benutzung geformt, auch wenn sie weitgehend von Walther vorgeformt, d. h. genäht, ist. Durch Walthers Vorgaben und den Beitrag der Rezipierenden, die hier auch Nutzende und Gestaltende sind, findet eine Verschränkung von Künstler und Rezipierenden statt. Hier werden ihre traditionelle Position innerhalb der Kunst aufgehoben.

Die textile Hülle ist bei Walther in der unmittelbaren Funktion einer Grenze im Sinne von „mit den Augen sehen“ und „mit dem Körper sehen“¹²⁴⁵ zu verstehen. Hier geht es nicht um ein verborgenes Geheimnis, welches gelüftet werden soll, oder um eine Verwandlung des Verborgenen durch die Hülle. Die Handlungsanweisungen klingen wie Gebrauchsanweisungen und mit den in Kapitel 4 dargestellten Verhüllungen haben die Hüllen von Walther vor allem die Funktion vor äußeren Einflüssen zu schützen bzw. abzuschirmen, gemeinsam. Es geht um eine Konzentration von Handlung, Zustand und Wirkung innerhalb und mit der Hülle. Wie bei den bekannten Verhüllungen (Kapitel 4) bilden die Begriffspaare *innen* und *außen*, *sichtbar* und *nicht sichtbar*, *physisch* und *mental* das Spannungsfeld, wobei hier von Walther Betrachtende, Gestaltende und Künstler über das Objekt miteinander verbunden werden. Die Oberfläche der Hülle bildet dabei die Grenze zwischen Betrachtenden und Nutzenden, wobei Walther als Künstler in diesem Moment auch zum Betrachter wird, während sein Werk von einem oder mehreren anderen Menschen mit- bzw. weitergestaltet wird. Neben der bereits erwähnten Verschränkung, findet auch ein Positionswechsel von Künstler und Publikum statt.

¹²⁴⁵ Rüdiger (Hg.) 1997, S. 6 ff.

5.8 Verhüllter Stuhl und Skulptur mit Decke von Antonin Tàpies

„Der Sinn eines Werkes beruht auf der
möglichen Mitarbeit des Betrachters“¹²⁴⁶.

Den Arbeiten *Verhüllter Stuhl* und *Skulptur mit Decke* gingen zahlreiche Kunstwerke voraus, in denen Tàpies sowohl auf vertraute Gegenstände des Alltags zurück griff als auch mit Textilien experimentierte. Eine Beschäftigung mit der Darstellung von Sitzmöbeln zeigt sich z. B.



Abb. 21: *In Form eines Sessels*
von Antoni Tàpies (1966)

auch in *In Form eines Sessels* (1966) (Abb. 21), und eine Loslösung vom Bildträger, die Verwendung von Textilien und eine Auseinandersetzung mit der Verhüllung werden z. B. in *Small Cloth on a Stand* (1968) (Abb. 22) deutlich. In diesem Zusammenhang kann die Entstehung der beiden Werke *Skulptur mit Decke* und *Verhüllter Stuhl* (beide 1970) gesehen werden.

In *Verhüllter Stuhl* (1970) erzeugt die nach vorne auf die Sitzfläche gefaltete und um die Stuhlbeine bis auf den Boden fließende Decke sowohl den Eindruck einer Belebtheit als auch den von einem Lehnstuhl. Die in Falten gelegten und umgeschlagenen Ecken bilden einen Kontrast zu dem glatten und aufgespannten Teil der Decke, der die Sitzfläche und Lehne ineinander übergehen lässt. Franzke (1992) dazu: „Beginning with a common chair, Tàpies brilliantly succeeded in creating a sense of corporeality and presence that lends the object the aspect of some ritual seated figure from an ancient culture“¹²⁴⁷. Hier soll nicht nur eine Vorstellung von dem Gegenstand „Stuhl“ geweckt werden: Die Draperie des Tuches ist so gestaltet, dass die Hülle sowohl einen Abdruck des unter ihr Verborgenen liefert als auch darüber hinaus neue Bilder in der Vorstellung hervorrufen kann, wie z. B. das von einem Gewand mit weiten Ärmeln. Die Vorstellung von einer auf dem Stuhl sitzenden Person oder auch von einem Lehnstuhl ist

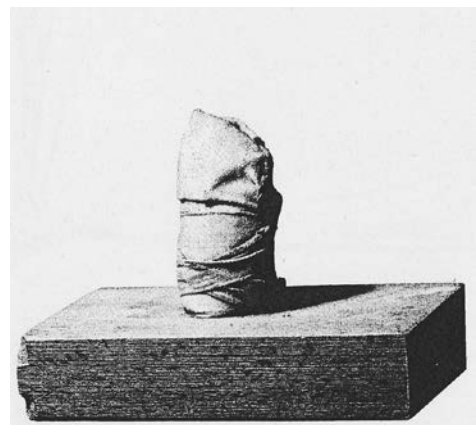


Abb. 22: *Small Cloth on a Stand* von
Antoni Tàpies (1968)

¹²⁴⁶ Tàpies 1976, S. 34.

¹²⁴⁷ Franzke 1992, S. 154.

naheliegend. Je länger man diesen verhüllten Stuhl betrachtete, desto mehr gehen diese Bilder von sichtbarer Hülle und verdecktem Stuhl ineinander über. Gimferrer (1976) spricht in diesem Zusammenhang von „dem Willen zur Transzendentalisierung des ganz bescheidenen, alltäglichen, verachteten Gebrauchsgegenstandes“¹²⁴⁸.

In seinem Essay „Nichts ist gering“ von 1970 geht Tàpies u. a. auf die Verwendung alltäglicher Gegenstände in seinen Werken ein. In diesem Zusammenhang vergleicht er die Tätigkeit des Künstlers mit der eines Zauberers: In beiden Fällen „haben wir es mit den gleichen Phänomenen der Präsenz und der Ambiguität von Wirklichkeit und Unwirklichkeit zu tun“¹²⁴⁹. Wer sich auf die Zaubertricks des Zauberers einlasse, könne, so Tàpies, in eine Welt des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren eintauchen: „Was für eine Poesie! Das ganze Zeremoniell, [...], die ganze Unschuld, die uns glauben läßt, daß die Dinge bald dasind und bald nicht, daß sich Tiere und Gegenstände verwandeln und doch dieselben bleiben [...]“¹²⁵⁰.

Neben dieser Unvoreingenommenheit und Offenheit der Betrachtenden ist für Tàpies das „Ritual der Betrachtung“ von großer Bedeutung.¹²⁵¹ Hier führt er als Beispiel den Umgang mit Kunstwerken in Japan an: In einem Zeremoniell wird das Kunstwerk feierlich aus seiner schützenden Verpackung und Umhüllung genommen, um dann für eine gewisse Zeit in andächtiger Stille betrachtet zu werden. Nur durch Ruhe und Stille gelange man zu einer Konzentration, die eine Kontemplation ermöglicht und damit eine Fülle von Assoziationen auslösen könne.¹²⁵² Das Kunstwerk ist Gegenstand einer Meditation. „Der [...] Künstler“, so Tàpies „jener altbekannte Spezialist, der sich immer mit den tiefgründigen Dingen des Lebens befaßt hat und der sogar früher als von Göttern inspiriert galt, wählt sich heute dieses ursprüngliche, armselige Material, [...]; er hält es seiner Beachtung für wert“¹²⁵³.

In *Verhüllter Stuhl* werden ein Stuhl und eine Decke zum beachtenswerten Material. Es ist gleichgültig, wie dieser Stuhl aussieht, wichtig ist allein, dass „das Sichtbare und das Vorgestellte dieselbe geistige Realität und Gegenwart annehmen“¹²⁵⁴.

Die Beziehung zwischen der sichtbaren Decke und dem nicht sichtbaren, aber erahnbaren Stuhl erzeugt eine Spannung, die aber aufgrund des Wissens um das Verborgene nichts Sensationserheischendes hat und keine Enthüllung wünscht. Die farblich einheitliche Fläche und die fast symmetrische Draperie des Tuches lassen den verhüllten Stuhl Ruhe ausstrahlen. Ein

¹²⁴⁸ Gimferrer 1976, S. 29.

¹²⁴⁹ Tàpies 1976, S. 177.

¹²⁵⁰ Tàpies 1976, S. 178.

¹²⁵¹ Tàpies 1976, S. 179.

¹²⁵² Tàpies 1976, S. 178 f.

¹²⁵³ Tàpies 1976, S. 181.

¹²⁵⁴ Heidt 1994, S. 48.

Stuhl lädt grundsätzlich zum Verweilen, zum Hinsetzen und zum zur Ruhe kommen ein, wobei im Alltag erst ein Wechsel von Stehen und Sitzen als angenehm empfunden wird.¹²⁵⁵

Ausdauerndes und ruhiges Sitzen wird in zahlreichen Religionen zur Förderung der Kontemplation geschult. „Sitzen als körperliche Technik ist ein unerläßliches Werkzeug zur Herstellung besonderer spiritueller Dispositionen“¹²⁵⁶.

In der Verbindung dieser Eigenschaften mit denen einer Verhüllung wird so aus zwei alltäglichen Gegenständen ein Kunstwerk, welches, so Tàpies, durch ein „sich Einlassen“ der Verinnerlichung dienen kann. Hülle und Verhülltes, Sichtbares und Nicht-Sichtbares, Decke und Stuhl verbinden sich, die Grenzen zwischen diesen beiden Gegenständen verschwimmen zu neuen Bildern und Assoziationen.

In meditativer Andacht wird der ständige Wandel seiner Vorstellungen und Assoziationen bewusst, und damit wird er der Vergänglichkeit des Momentes gewahr.

Diese Aufforderung zur meditativen Betrachtung eines Kunstwerkes oder besser die Betrachtung eines Kunstwerkes, die zur Meditation wird, lässt sich auf eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Katholizismus, der Mystik und dem Zen-Buddhismus zurückführen.¹²⁵⁷

Tàpies wuchs in Barcelona in einem katholischen Elternhaus auf, welches u. a. sein Interesse an Musik, Literatur und den Kulturen Chinas, Indiens und des alten Ägyptens förderte.¹²⁵⁸

Seine Schulzeit verbrachte er auf verschiedenen Schulen, deren Träger in der Regel katholische Orden waren und in deren Unterricht und Tagesablauf die Ausübung von Ritualen der katholischen Religion eine große Rolle einnahm.¹²⁵⁹ Regelmäßige Teilnahme an der Messe und Beichte waren Pflicht und so ist Tàpies mit der katholischen Liturgie vertraut, die noch zahlreiche Rituale der Verhüllung pflegt.

Seit etwa seinem zwanzigsten Lebensjahr setzt sich Tàpies zunehmend mit religiösen Fragen auseinander. Da er keine wirkliche innere Verbindung zum katholischen Glauben verspürte, wandte er sich verstärkt der Philosophie der Aufklärung und später den Denkern des 19. Jahrhunderts zu.¹²⁶⁰ Mitte der 1940er Jahre begann eine intensive Beschäftigung mit den Mythen und Mysterien vergangener Kulturen und der katalanischen Mystik.¹²⁶¹ Auch ging für Tàpies vom Existentialismus eine große Faszination aus, vor allem, als er erfuhr „daß es sich [...] in

¹²⁵⁵ „Immer erscheint das Sitzen in seiner äußeren Gestalt als Ruheposition, erweist sich aber nach seiner inneren Verfassung als Schwerarbeit und Unruhe“ (Eickhoff 1993, S. 132). Siehe auch Eickhoff 1993, S. 156 ff.

¹²⁵⁶ Eickhoff 1993, S. 120.

¹²⁵⁷ Gimferrer 1976, S. 21 u. S. 32 ff.

¹²⁵⁸ Tàpies 1988 a, S. 101 ff.

¹²⁵⁹ Tàpies 1988 a, S. 90 ff. u. S. 149 ff.

¹²⁶⁰ Tàpies 1988 a, S. 173 ff.

¹²⁶¹ Tàpies 1988 a, S. 205.

erster Linie um eine atheistisch geprägte philosophische Konzeption handelte“¹²⁶². Das bereits in früher Jugend geweckte Interesse am Zen-Buddhismus wurde durch Bücher wie die von Lin Yutang und Alan Watts verstärkt.¹²⁶³ Dieses Interesse habe, so Tàpies 1988, nicht nachgelassen; nach einem umfangreichen Studium zahlreicher buddhistischer Texte stehe für ihn fest, dass seine Ansichten nicht durch eine rein intellektuelle Auseinandersetzung entstanden sind, er sehe „wie ungemein bedeutsam die Dinge des Alltags für die Prägung meines Denkens waren und wie entscheidend spontane Empfindungen und Gefühle, der lebendige Umgang mit den Problemen jedes einzelnen Tages [...] beigetragen haben zur Herausbildung meiner Überzeugungen“¹²⁶⁴.

Vor diesem Hintergrund ist *Verhüllter Stuhl* als ein Kunstwerk zu verstehen, welches durch die Bereitschaft zum Mitmachen, zur Kommunikation mit dem Kunstwerk die reale sichtbare Welt mit der verbindet, die sich vor dem geistigen Auge bei Betrachtung entwickelt.¹²⁶⁵ Der Stuhl unter der Decke nimmt bei eingehender Betrachtung keine deutlicheren Formen an, sondern verbindet sich vielmehr mit der ihn verhüllenden Decke. Die Konturen treten in den Vordergrund und bilden die Grundlage für die Bilder, die im Geiste des Betrachters entstehen. Dabei tritt das im Inneren Verborgene weiter in den Hintergrund, der verhüllte Stuhl wird zu einem besetzten Thron, wie wir ihn z. B. von Abbildungen von Kirchenoberhäuptern seit dem späten Mittelalter kennen.¹²⁶⁶

Die stoffliche Präsenz des Materials hilft bei dieser Vorstellung, denn das Gewebe und die Art der Drapierung erinnern an ein Gewand, welches – wie die Textilie ihrem Ursprung nach – von Menschen als schützende Hülle verwendet wurde und heute auch noch wird.

Heidt (1994) beschreibt in diesem Zusammenhang ihre Assoziationen zum Kunstwerk *Verhüllter Stuhl*: „Betrachtet man das Verhältnis von Stuhl und Hülle, wird man an mittelalterliche Gewandfiguren erinnert [...]. Ist die Assoziation an eine Mönchskutte und das freie Spiel der Falten vielleicht eine Hommage an den Katalanen Ramón Llull (1232-1315/16), den von Tàpies hochverehrten Mystiker [...]? Die Assoziationen reihen sich aneinander, aber sie laufen nicht in eine bündige Interpretation zusammen; [...]. Nicht das Ergebnis, der Weg ist das Ziel“¹²⁶⁷.

¹²⁶² Tàpies 1988 a, S. 212.

¹²⁶³ Tàpies 1988 a, S. 214 ff.

¹²⁶⁴ Tàpies 1988 b, S. 253.

¹²⁶⁵ Gimferrer 1976, S. 20 ff.

¹²⁶⁶ van der Dunk 1999, S. 126 f., Abb. 51 auf S. 127. Siehe auch Eickhoff 1993, S. 110 ff. u. S. 138 f.

¹²⁶⁷ Heidt 1994, S. 48.

Mit *Skulptur mit Decke* setzt Tàpies seine Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren fort: Zum einen sind die Konturen des Verborgenen sehr deutlich zu erkennen, und zum anderen bleibt das Verhüllte verborgen. Unter der Decke zeichnet sich ein scharfkantiger Quader ab, der von Tàpies als Skulptur bezeichnet wird. Es bleibt im Unklaren, wie diese Skulptur aussieht, aus welchem Material sie ist und welche Oberfläche sie hat.

Wie mit dem Werk *Verhüllter Stuhl* wird das verhüllte Objekt, die Skulptur eins mit seiner Hülle. Nach längerer Betrachtung verliert sich die Vorstellung von dem Verborgenen, vor allem, da dieses von vornherein unbekannt ist. Seine sich abzeichnenden scharfen Kanten bilden einen Kontrast und zugleich einen Übergang zur weich fließenden und verhüllenden Decke. In *Skulptur mit Decke* zeichnet sich wie in der Arbeit von Bruce Nauman ein Paradox ab. Das Nicht-Sichtbare wird benannt, aber es bleibt dennoch unbekannt, weil es vor der Verhüllung nicht sichtbar war und auch kein Objekt darstellt, welches aus dem Alltag bekannt ist. Sichtbar sind lediglich die Konturen. Die Skizze bei Nauman und die Skulptur bei Tàpies sind Bezeichnung für etwas in der Regel von einem Künstler Geschaffenes, wobei eine detaillierte Ausarbeitung verborgen bleibt.

Das von Tàpies als *Skulptur* bezeichnete Verborgene scheint ein quaderförmiges Objekt zu sein, dessen Oberfläche so ebenmäßig gestaltet sein muss, so dass die darüberliegende Hülle keinerlei Unebenheiten ausbildet. Die Vorstellung, dass sich eine schlichte Kiste unter der Hülle befinden könnte, trägt dazu bei, keine neuen Erkenntnisse durch eine Enthüllung zu erwarten. Die einfache und klare Form, die sich unter der Hülle abzeichnet, lässt das Geheimnisvolle, welches durch den Verweis auf eine unbekannt Skulptur heraufbeschworen wird, ernüchternd schwinden. Titel und Objekt stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander, denn durch den Titel wird Offenlegung und durch das Objekt Verhüllung suggeriert. Dabei sind Titel und Objekt jedoch doppeldeutig: Der Titel beinhaltet durch die Nennung des den-noch unbekannt bleibenden Verborgenen eine Verhüllung, und das Objekt offenbart die schlichte und unspektakuläre Form des Verborgenen.

Skulptur mit Decke bietet damit einen relativ engen Rahmen für Assoziationen, da der Titel im Zusammenhang mit dem Objekt wenige Spekulationen zulässt, und dennoch lassen sich zahlreiche Merkmale einer Verhüllung erkennen. Die Betrachtung bewegt sich zwischen einer Polarität von Innen und Außen, zwischen Sichtbar und nicht Sichtbar. Die Hülle verwandelt nicht nur das von Tàpies als *Skulptur* bezeichnete Verborgene, sondern stellt hier auch eine Grenze zwischen Wissen und Nicht-Wissen dar. Nur der Künstler weiß, wie die sog. *Skulptur* wirklich aussieht und aus welchem Material sie ist. Damit wird durch die Hülle ein Geheimnis

formuliert, welches trotz der als „einfach“ zu bezeichnenden Form auf eine Enthüllung drängt.

Im Zusammenhang mit den beiden bereits vorgestellten Arbeiten möchte ich hier eine weitere Arbeit kurz vorstellen, in der ebenfalls eine Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren deutlich wird. Die Arbeit *Decke mit zwei Steinen* (Originaltitel: *Manta amb dues pedres*, Abb. 23) von 1971 kann ebenfalls als eine Variante von Verhüllung verstanden werden.

Hier wird die Beziehung, die eine Hülle zu ihrem Verborgenen hat, der Verweis auf „etwas“, aufgelöst. Das Verhüllte, in *Verhüllter Stuhl* noch erkennbar und in *Skulptur mit Decke* erahnbar, bleibt hier unsichtbar. Mit der Arbeit *Verhüllter Stuhl* nennt Tàpies nicht nur durch den Titel das, was verborgen ist, sondern die Konturen ermöglichen eine Identifikation des Verborgenen. *Skulptur mit Decke* weist ebenfalls durch seinen Titel auf das Verborgene, nur dass hier das Verborgene trotz Benennung unbekannt bleibt.

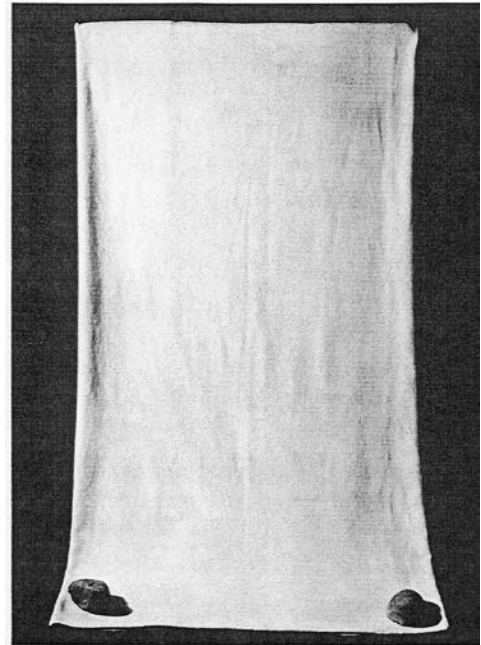


Abb. 23: *Decke mit zwei Steinen* von Antoni Tàpies (1971)

Für *Decke mit zwei Steinen* kann aber die Frage, ob und wenn ja, was verhüllt wird, gar nicht beantwortet werden. Es existiert nur eine Art Vorhang, der durch zwei Steine aufgespannt wird. Die Aufmerksamkeit wird nicht wie bei den beiden anderen Arbeiten auf das Innere bzw. auf die Oberfläche gelenkt, sondern auch auf den Vordergrund, dadurch, dass dort zwei dunkle Steine liegen.

Das Geheimnisvolle, welches ein Merkmal der Verhüllung sein kann, hat hier seinen Höhepunkt erreicht, der gleichzeitig durch die Hinwendung zum Vordergrund überschritten wird. Hier gibt es keinerlei Anhaltspunkte, auch nicht durch den Titel, auf etwas Verborgenes oder etwas, womit die Hülle in Beziehung gesetzt werden könnte. Eine Hinwendung zu den im Vordergrund liegenden Steinen ist durch den Titel fast unumgänglich. Die Steine haben aber eine sichtbare Beziehung zur Hülle, und dadurch wird das nicht sichtbare Verhältnis von Hülle und unbekanntem Verborgenen in den Hintergrund gerückt; die Hülle kann nun auf das Sichtbare bezogen werden.

Damit stellt sich Frage, welche Aufgabe hat die Hülle, wenn sie nicht zum Verhüllten, sondern zum Sichtbaren in Beziehung gesetzt wird?

Ein Paradox, wie es z. B. in den Aufgaben des Zen-Buddhismus üblich ist? Die als *Koan* bezeichnete Frage, die in der Regel von einem Meister an seinen Schüler gestellt wird, soll darüber Aufschluss geben, ob ein „Zen-Verständnis“ vorhanden ist.¹²⁶⁸ Eine Schulung der Wahrnehmung und Intuition und ein verändertes Bewusstsein sollen durch die Beschäftigung mit einem Koan einhergehen. Ein sehr bekanntes Beispiel für ein Koan lautet: Wie ist der Klang *einer* klatschenden Hand?¹²⁶⁹

Die textile Hülle wird von Tàpies mit ihren Eigenschaften, weich und formbar zu sein, eingesetzt. In *Verhüllter Stuhl* werden durch den weichen und fließenden Faltenwurf der Decke und durch die Sichtbarkeit der Webstruktur eine stoffliche Präsenz und damit alle Merkmale der Textilie hervorgehoben. Durch die Hülle entsteht aber kein Geheimnis um das Verborgene, sondern es wird ein neuer Ausdruck durch die Verbindung von Stuhl und Decke geschaffen. Der Stuhl bleibt, wie für die textile Hülle selbst, Träger für die Assoziationen. Das Nicht-Sichtbare verbindet sich mit dem Sichtbaren, und der Stuhl erlebt durch die Hülle eine Verwandlung.

In *Skulptur mit Decke* verbindet Tàpies zahlreiche Eigenschaften einer Verhüllung mit denen einer textilen Hülle. Sowohl Merkmale des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren als auch des Geheimnisses und der Offenlegung sind in dem Werk zu finden. Auch hier wird durch die Decke eine „gefühlte“ Stofflichkeit geschaffen, wobei die Weichheit und Formbarkeit der Hülle im Kontrast zum scharfkantigen und konturierten Verborgenen steht.

Der Einsatz der Hülle in beiden Kunstwerken entspricht der äußeren Form nach einer Verhüllung aus dem religiösen Kontext, in dem ein Tuch in der Regel meist ohne Befestigung und Verschnürung über das zu Verbergende gelegt wird. Aber der Stuhl oder auch die sog. Skulptur sollen damit nicht „sakralisiert“ werden, denn es geht nicht um eine Erhöhung oder Aufwertung der Gegenstände. Eine Veränderung des Denkens, das den Stuhl und die Hülle als zwei Dinge wahrnehmen lässt, soll durch eine meditative Betrachtung ausgelöst werden, so dass das Sichtbare und das Unsichtbare „Eins“ werden. Nicht die im Kunstwerk verwendeten Gegenstände erfahren eine Erhöhung, sondern der Mensch kann durch sie und seine Bereitschaft zum Mitmachen zu einem anderen Bewusstsein gelangen.

¹²⁶⁸ „Im Zen sind *Kōan* Geschichten und Situationen, in denen sich der erleuchtete Geist bekundet. Ein *Kōan* ist mit dem gewöhnlichen linearen Denken nicht zu lösen“ (Gak 1999, S. 55). Siehe auch Gak 1999, S. 55 ff. u. Suzuki 1996, S. 93 ff.

¹²⁶⁹ Gak 1999, S. 55 u. Reps 1999, S. 42 ff.

5.9 *Passagen-Werk, Documenta-Flânerie* von Joseph Kosuth

Der Leiter der *Documenta IX*, Jan Hoet, lud 1992 nur solche Künstlerinnen und Künstler zur *Documenta IX* ein, die bereit waren, sich mit der bestehenden Sammlung der Neuen Galerie Kassel auseinanderzusetzen und sie in ihrem Werk einzubeziehen.¹²⁷⁰

Kosuth stellte in seinem Beitrag die Gemälde und Skulpturen der Sammlung in einem Zusammenhang mit dem Bautyp der Passage, dem stilisierten Menschentyp des Flaneurs und der Beschäftigung Benjamins mit Paris als eine Stadt der Moderne im 19. Jahrhundert. Kosuth gestaltete die Galeriegänge derart um, dass von den Exponaten nichts mehr sichtbar blieb außer den unveränderten Beschriftungsschildern.¹²⁷¹

Der jeweilige Ausstellungsraum war nicht mehr Ausstellungsraum, sondern er wurde als Ganzes genutzt und durch eine Hülle aus schwarzer oder weißer Tapete umgewandelt in einen Kunstraum, einen künstlichen Raum, einen Durchgang, der einer Passage glich. Die Fenster der Räume wurden mit hellem Stoff verhängt, so dass das Licht im Inneren dieser Passage gedämpft wirkte. Hier greift Kosuth ein Merkmal – das gedämpfte Licht – der von Benjamin beschriebenen Pariser Passagen auf. Im Gegensatz zu diesen diffusen Lichtverhältnissen standen in Kosuths Passagen die schwarzen bzw. weißen Tücher mit ihrer weißen bzw. schwarzen Aufschrift und die klare Gestaltung der Innenräume. Die zitierten Textpassagen wählte Kosuth aus Wittgensteins *Tractatus*, Kafkas *Gleichnisse*, Freuds *Das Unbehagen in der Kultur*, Goethes *Farbenlehre*, Foucaults *Die Ordnung der Dinge* u. a.¹²⁷² Kosuth hat, wie von Benjamin gefordert,¹²⁷³ die Zitate aus ihrem Zusammenhang gerissen.

Von den unter den Tüchern verborgenen Kunstwerken zeichneten sich nur die Konturen ab bzw. die Konturen ihrer Aufbewahrungsorte, der Vitrinen. So entstand aus den Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart, der stofflichen Hülle und den Zitaten eine Überlagerung von Raum und Zeit, von Bild und Text, und von Kunst und Reflexion.

Die von Kosuth geschaffenen Passagen stellten Räume dar, in dem die Kunstwerke unter einer Hülle von vergangenen Reflexionen und die gegenwärtige Reflexion an einem Ort zu einem Zeitpunkt zusammentreffen. Die sichtbaren Beschriftungsschilder waren zugleich Verweise auf das Kunstwerk und das noch Sichtbare des Kunstwerkes. Der Titel der Werke verknüpfte nun eine Vorstellung von dem verborgenen Kunstwerk mit dem, was auf seiner Hülle

¹²⁷⁰ Schwarze 2007, S. 153.

¹²⁷¹ Schwarze 2007, S. 154.

¹²⁷² Rautmann u. Schalz 1998, S. 51.

¹²⁷³ Benjamin 1982, V. 595.

stand. Das Kunstwerk, welches selbst schon als Hülle bezeichnet wird, wurde unter einer Hülle aus textilem Material und Text verborgen.

Das Konzept Kosuths, die Idee Benjamins von einer „Zitat-Montage“ aufzugreifen und mit Kunstwerken vergangener Epochen zu verknüpfen, stellt eine Umsetzung des von Benjamin bezeichneten historischen Materialismus dar. Die „raumgewordene Vergangenheit“¹²⁷⁴ wurde für die *Documenta IX*-Besuchenden erlebbar, sie wurden zum Flaneur des 20. Jahrhunderts. Kosuth gelang es, eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart zu evozieren und die Idee Benjamins von einer Zitat-Montage in Kunst zu transformieren.

Die *Documenta IX*-Besuchenden wandelten durch Kosuths Passage, wie die Flaneure einst durch die Pariser Passagen gewandelt sind. Die Fülle der Zitate bestimmte die Bewegung durch die Galeriegänge, und selbst wenn nur wenige Texte erfasst werden wollten, wurde von einem Zitat zum nächsten geschlendert. Das Tempo ergab sich durch die Anziehung, die von den Zitaten ausging, sie forderten zum Lesen und Verweilen auf. Nicht alle Zitate mussten gelesen werden, denn auch wie der Flaneur haben sich die Besuchenden vom Zufall, von der Anziehungskraft des Objektes und der Situation leiten lassen können. Es gab keine Vorgaben, wie und was beim Flanieren um sich herum aufgenommen werden sollte. Benjamin notierte über die Geschwindigkeit, mit der sich der Flaneur bewegte: „1839 war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen“¹²⁷⁵.

Im *Passagen-Werk, Documenta-Flânerie* schuf Kosuth durch die verschieden angeordneten Zitate eine vergleichbare Raumordnung und damit eine vergleichbare Verweildauer wie sie in den Pariser Passagen üblich gewesen sein muss. Rautmann und Schalz (1998) bezeichnen die von den Besuchern ausgeführte Bewegung als „einen mäanderartigen Schlenderkurs durch den Gang“¹²⁷⁶.

In einer Zeit, in der sich das Tempo in allen Lebensbereichen fast täglich noch zu erhöhen scheint, wirkt die Aufforderung zum Flanieren wie ein Ausstieg aus dem Alltag.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein kennzeichnete die Geschwindigkeit, die man zu Pferde erreichen konnte, das Maß der Fortbewegung zu Lande. Mit der Erfindung der Eisenbahn und des Automobils vollzog sich in relativ kurzer Zeit eine enorme Steigerung dieser Fortbewegungsgeschwindigkeit.¹²⁷⁷ Dieser Rausch der Geschwindigkeit versprach im industrialisierten Zeitalter die Erfüllung aller Träume, aber auch die negativen Auswirkungen der immer

¹²⁷⁴ Benjamin 1982, V S. 1041.

¹²⁷⁵ Benjamin 1982, V S. 532.

¹²⁷⁶ Rautmann u. Schalz 1998, S. 50.

¹²⁷⁷ A. Braun 2001, S. 8 ff.

schneller fortschreitenden technischen Errungenschaften und des damit einhergehenden rationalen und auf Effektivität ausgerichteten Zeitverständnisses wurden bereits erkannt.¹²⁷⁸ Es gab sog. Geschwindigkeitsgegner, sowie Befürworter einer Kultur der Langsamkeit, wie z. B. Balzac und Nietzsche.¹²⁷⁹ In dieser sog. Kultur der Langsamkeit waren Dandy, Flaneur und Bummler einige Bezeichnungen für Menschen, die den Tag im Müßiggang und in der Langsamkeit genossen.

Indem das Publikum selbst zum Flaneur wurde, hat Kosuth ihm nicht nur eine Aufgabe in seinem Kunstwerk zugesprochen, sondern ihm auch ein im Zeitalter der Geschwindigkeit gegenläufiges Verhalten abverlangt. Die Fülle der Zitate zwang die Besuchenden geradezu zum langsamen Gehen durch die Galeriegänge; wer eilte, erhielt lediglich einen kurzen (visuellen) und flüchtigen Eindruck von dem Kunstwerk. Das Flanieren und Sinnieren, das Verfügen über Zeit sind Elemente des Kunstwerkes, die nur vom Publikum beigesteuert werden konnten.

Die Gestaltung von *Passagen-Werk*, *Documenta-Flânerie* zeichnete sich durch eine beeindruckende Ästhetik aus. Von der Auskleidung des Raumes bis hin zur Schrift ist alles aufeinander abgestimmt. Die von Kosuth gestaltete Wandverkleidung, die Tücher und der Text stellten verschiedene Formen der Verhüllung dar: Die mit Zitaten bedruckte weiße oder schwarze Wandtapete im Sinne einer Bekleidung von architektonischen Elementen, die textile Hülle als vermittelndes Medium zwischen Exponat und Schrift und der Text als Hülle einer Reflexion über diese Verhüllungen.

Nach der *Documenta IX* schuf Kosuth, als sich die Neue Galerie entschied, das *Passagen-Werk* bzw. die Idee *Passagen-Werk* zu erwerben, eine veränderte Fassung des Werkes. Der schwarze und der weiße Raum wurden zu einem grauen Raum zusammengefügt, und in der Zeit, wenn die Neue Galerie die Idee des Kunstwerkes umsetzt bzw. das Kunstwerk ausstellt, sind die Exponate mit grauen beschrifteten Tüchern verhängt.¹²⁸⁰

Zum *Passagen-Werk* wurden unterschiedliche Thesen hinsichtlich der künstlerischen Intention geäußert. So wurde das *Passagen-Werk* z. B. von dem Kasseler Künstler Eberhard Fiebig als eine „Absage an die überlieferte Kunst“¹²⁸¹ bezeichnet. Als Begründung für diese These wird genannt, dass die Verhüllung „als eine Auslöschung verstanden [wurde]“¹²⁸².

¹²⁷⁸ A. Braun 2001, S. 46 ff.

¹²⁷⁹ A. Braun 2001, S. 44 f.

¹²⁸⁰ Schwarze 2007, S. 155.

¹²⁸¹ Schwarze 2007, S. 154.

¹²⁸² Schwarze 2007, S. 154.

Dazu möchte ich anmerken, dass die Verhüllung von Kunstwerken auf den ersten Blick so verstanden werden konnte, weil diese den Blicken der Besuchenden entzogen wurden. Aber durch die Beschriftungsschilder wurde auf die Existenz der Kunstwerke verwiesen und die Texte auf den stofflichen Hüllen forderten dazu auf, über die Kunst der Vergangenheit und Gegenwart zu reflektieren. Hier wurde vielmehr durch die Art und Weise der Verhüllung – die Tücher wurden so über die Exponate gehängt, dass der Stoff weich und fließend hinunter hing – an die Verhüllung von Möbeln, die vorübergehend vor Licht, Sonne und Staub geschützt werden sollen, erinnert. Durch die Verhüllung könnte auch die Neugierde auf das Verborgene geweckt und somit eine Wiederentdeckung der Kunstwerke initiiert werden.

Die Gestaltung der Galeriegänge und die Bezugnahme auf Benjamins Passagen-Werk sind demnach als eine Aufforderung, sich mit den Gedanken und Vorstellungen zur Kunst auseinanderzusetzen zu verstehen, als eine Absage an die überlieferte Kunst.

Mit dem Titel hat Kosuth in zweifacher Weise die Passage wieder aufleben lassen und die Exponate sowie sein Kunstwerk miteinander verbunden. Im „Passagen-Werk“ bezeichnet Benjamin die Passagen des 19. Jahrhunderts als „raumgewordenen Vergangenheit“. An diese Vergangenheit erinnert Kosuth mit dem Hinweis auf das „Passagen-Werk“, und gleichzeitig verbindet er durch die Textzitate, in denen das 19., aber auch das 20. Jahrhundert reflektiert werden, die Vergangenheit mit der Gegenwart, die hier als *Documenta-Flânerie* dem Publikum eine gegenwärtige Möglichkeit des Flanierens bietet.

Mit dem Einsatz von verschiedenen Formen der Verhüllung hat Kosuth zum einen das Alltägliche der Galerie unsichtbar gemacht, und zum anderen durch diese Verhüllung der Wände und Exponate neue und neutrale Flächen für die Gedanken von Philosophinnen und Philosophen, Dichterinnen und Dichtern geschaffen. Die Hüllen sind in diesem Kunstwerk zugleich Hintergrund und Träger der Texte sowie die Verbindung zwischen diesen und den verborgenen Exponaten. Das Verborgene ist dabei bekannt, ohne sichtbar zu sein und evoziert werden nicht Bilder, sondern „Gedanken-Bilder“, die durch das Lesen der Zitate entstehen.

6. Zusammenfassung

Während der Auseinandersetzung mit den Verhüllungskunstwerken wurden verschiedene Fragen aufgeworfen, die ich in diesem Kapitel zusammenfassend zu beantworten versuche.

Die Feststellung, dass in der Literatur in der Regel keine systematische Verwendung der Begriffe *verpacken* und *verhüllen* vorliegt, hat verschiedene Ursachen. Die Titel der Kunstwerke werden häufig nicht ihrer Bedeutung entsprechend verwendet oder übersetzt, und je nach Intention der jeweiligen Autorin bzw. des jeweiligen Autors, wird durch die Wortwahl die Interpretation eingeleitet und begründet.

So hat die Untersuchung der Begriffe *Verpacken* und *Verhüllen* gezeigt, dass aufgrund der besonderen Merkmale dieser Bezeichnungen eine Unterscheidung im Sprachgebrauch möglich ist. Somit kann schon durch die Wortwahl eine Präzisierung erfolgen oder auch eine Verschleierung gezielt herbeigeführt werden. Die Entscheidung für den sprachlichen Gebrauch einer dieser Bezeichnungen steht in Abhängigkeit zu den Merkmalen, die die verschiedenen Verhüllungspraktiken unserer Kultur aufweisen.

Eine Kategorisierung der Merkmale der Verhüllungskunstwerke hat ergeben, dass sehr verschiedene Dinge verhüllt werden und Textilien in unterschiedlicher Form als Hüllen dienen. Aus der Beziehung zwischen Verhülltem und Hülle konnten vier Kategorien abgeleitet werden: Das Verhüllte ist sichtbar und bekannt, das Verhüllte ist nicht sichtbar und bekannt, das Verhüllte ist nicht sichtbar, aber erahnbar und das Verhüllte ist nicht sichtbar und unbekannt. Für die Hülle konnten verschiedene Farbgebungen, Materialien und Verarbeitungsweisen festgestellt werden. Weitere Merkmale wie die der Dauer, des Vorgangs, des Orts und der Benennung der Verhüllungen haben eine weitere Differenzierung ermöglicht. Dabei hat sich zum einen herausgestellt, dass diese Merkmale sowohl in ihrer allgemeingültigen, als auch mit einer neuartigen, durch Kunstschaffende zugewiesenen Bedeutung verwendet werden und im Kontext des jeweiligen künstlerischen Schaffens betrachtet werden müssen.

Durch die intensive Auseinandersetzung mit den verschiedenen Verhüllungspraktiken unserer Kultur konnten die wesentlichen Merkmale benannt werden, die sakrale und profane Verhüllungen kennzeichnen. Hier konnten zwei verschiedene inhaltliche Formen der Verhüllung festgestellt werden. Diese können durch die Bezeichnungen Verhüllung und Verpackung voneinander unterschieden werden, wobei die Bedeutung und auch die Form der Denkmalverhüllung, obwohl als profane Verhüllung eingeordnet, ihren Ursprung in der sakralen Verhüllung hat. Dies wird auch durch die Bezeichnung Denkmal*verhüllung* deutlich. In einem

anderen Sinnzusammenhang sind die Geschenk- und Warenverpackung zu sehen, die wiederum einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Daraus lässt sich ableiten, dass eine Unterscheidung der Bezeichnungen bewusst möglich ist, wenn die formalen wie inhaltlichen Merkmale bekannt sind und berücksichtigt werden.

Damit ist es für die Verhüllungen in unserem Alltag möglich, durch die Wortwahl einen Sinnzusammenhang hervorzuheben oder herzustellen. So wird z. B. von „Hüllen“ gesprochen, wenn eigentlich Warenverpackungen gemeint sind, und damit der Wunsch nach Aufwertung ausgedrückt werden soll.¹²⁸³

Die Darstellung der Verhüllungsrituale hat gezeigt, dass in unserer Kultur sakrale und profane Verhüllungen und Enthüllungen zum Alltag gehören. Könnte aber ein Zusammenhang zwischen diesen Traditionen und den Verhüllungskunstwerken nachgewiesen werden?

In Bezug auf die Verhüllungskunstwerke konnte festgestellt werden, dass aufgrund von formalen Merkmalen z. B. von etwas Verpacktem gesprochen werden kann.

Deshalb wurde vor allem bei den Kunstwerken der Christos oftmals eine Verbindung mit der Konsumverpackung hergestellt und die Bedeutung des Kunstwerkes in diesem Zusammenhang gesucht. Auch die meisten der in dieser Untersuchung vorgestellten Arbeiten der Christos sind aufgrund ihrer äußeren Form als Pakete bezeichnet worden und die Christos tun dies häufig auch selbst. Wenn man der Literatur folgt, kann man feststellen, dass dort versucht wird, die Hülle in Beziehung zum Verhüllten zu sehen, um damit eine Bedeutung zu konstruieren. Aber die formalen und inhaltlichen Merkmale der verschiedenen Verhüllungen lassen sich nicht auf die Verhüllungen in der Kunst übertragen. So ähnelte z. B. der verhüllte Reichstag formal einem Paket, inhaltlich wurde dagegen in zahlreichen Deutungsansätzen eine Nähe zur sakralen Verhüllung gesucht. Von den Christos wird die Verhüllung nicht statisch gedeutet, sondern der Situation entsprechend, wie z. B. im Falle der Reichstagsverhüllung, in der sie die Funktion einer Verwandlung und Veränderung sehen.¹²⁸⁴ Die Hülle, ihr Material und seine Eigenschaften spielen in ihren Großprojekten eine besondere Rolle. Die Wahl der Farbe und der Verschnürung werden auf das zu verhüllende Bauwerk und seine Umgebung abgestimmt. Die ästhetische Wirkung liegt den Christos sehr am Herzen, sie möchten etwas von großer Schönheit erschaffen.

Auch Man Rays *L'énigme d'Isidore Ducasse* könnte der Form nach als etwas Verpacktes bezeichnet werden. Aber inhaltlich wird hier weder ein Zusammenhang mit einer Ware noch einer Verpackung für den Transport hergestellt. Die Hülle ist hier vielmehr eine von mehreren Verhüllungen, die in diesem Kunstwerk angelegt sind. Auf der materiellen Ebene wird

¹²⁸³ Böcher 1999 u. 2001.

¹²⁸⁴ Christo zit. n. Braun u. Braun (Hg.) 1995, S. 16.

sichtbar das Nicht-Sichtbare und auf der mentalen Ebene die Unlösbarkeit eines Rätsels vorgeführt. Die Kunstwerke, in denen das Verhüllungsmaterial aus Verbandsmaterial besteht, sind die zwei Arbeiten von Henry und das Happening *Calling* von Kaprow. Beide Künstler wickeln das Material entsprechend seiner ursprünglichen Funktion um etwas, aber Henry verwendet es nicht für Menschen, sondern für Gegenstände. Damit erfährt das Material eine Verfremdung aufgrund der Beziehung zwischen Hülle und Verhülltem. Kaprow löst den Verband aus seinem medizinischen Funktionsbereich und ermöglicht eine reale Erfahrung mit und ohne Hülle. Die äußere Form der Verhüllung von Beuys gleicht in ihrer genähten Ausführung eher einem Etui. Die Bedeutung dieser Verhüllung liegt aber in dem Wunsch, etwas „Unsichtbarem“ Gestalt zu geben. Die Hüllen von Walther sind durch Nähte und Schnittmuster in ihre Form gebracht worden. Sie haben hier vor allem die Funktion ein Innen und Außen zu schaffen und Raum gebend zu wirken.

Kosuth, Tàpies und Nauman haben in ihren Kunstwerken das Verborgene mit Decken und Tüchern derart bedeckt, dass die Textilie ihre Eigenschaften, *weich, anschmiegsam* und *Falten werfend* entfalten kann. Dieses deutet formal auf sakrale Verhüllungen oder Denkmalverhüllungen hin. Aber die Interpretation der jeweiligen Werke hat gezeigt, dass mit keiner der Verhüllungen etwas „Undarstellbares“ bzw. „Göttliches“ gemeint ist. So können die Werke Tàpies' als Aufforderung und sichtbares Mittel verstanden werden, sich in einer meditativen Betrachtung zu üben und die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu transzendieren. Die Verhüllungen bei Kosuth sind im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung philosophischer Reflexionen über das 19. und 20. Jahrhundert zu sehen und Nauman führt durch ein wechselseitiges Zeigen und Nichtzeigen vor, was ein Künstler „so macht“.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Kunstschaffenden inhaltliche und formale Merkmale sakraler und profaner Hüllen miteinander kombinieren und so neben den traditionellen Bedeutungszusammenhängen auch ganz neuartige Bedeutungen entstehen.

Die in der Literatur verwendete Bezeichnung *Vorläufer* ist insofern unpassend, als sie nicht deutlich macht, dass es hier nur eine äußere, aber keinerlei innere Ähnlichkeit gibt, z. B. ähneln einige Werke der Christos in ihrer Form der Verhüllung der des Werkes von Man Ray, aber sie ähneln äußerlich auch profanen Verhüllungen. Von einem inhaltlichen Zusammenhang der Kunstwerke kann nur insofern gesprochen werden, als die Kunstschaffenden zahlreiche Eigenschaften der sakralen und profanen Verhüllungen in ihren Werken aufgreifen. Diese werden aber aus ihrem Kontext genommen und in einen neuen Kontext gestellt. Dabei werden alle erdenklichen Eigenschaften der Verhüllung und Enthüllung miteinander kombiniert und sogar neu definiert. Aus den uns bekannten sakralen und profanen Verhüllungen ist

das Gefühl der Unsicherheit und Erwartungsbekannt, das uns bis zur Enthüllung und oftmals auch darüber hinaus, befällt bekannt. Werde ich das sehen, was ich unter bzw. hinter der Hülle vermutet habe? Werde ich überhaupt etwas sehen, etwa verstehen? Das Besondere an diesen Verhüllungen sind ihre Enthüllungen. In den Verhüllungskunstwerken liegt dagegen im Verhülltsein die eigentliche Enthüllung von dem, was die Kunstschaffenden zeigen wollen. So schließt dieses Kapitel wie das zur Werkanalyse und Interpretation begonnen hat mit den Worten Tàpies'. „Wenn ihr ein Bild [eine Verhüllung] betrachtet, denkt nie daran, was [...] alle Dinge der Welt – ‚sein soll‘, oder was viele möchten, daß sie sei“¹²⁸⁵.

¹²⁸⁵ Tàpies 1976, S. 84.

7. Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis ist grundsätzlich alphabetisch und wie folgt sortiert:

I. Monografien, Kataloge u. a. nach Autorinnen und Autoren bzw. Herausgeberinnen und Herausgeber,

II. Ausstellungskataloge, Museen, Stiftungen o. ä. als Herausgeber,

III. Handbücher, Lexika oder Wörterbücher sind unter ihrem Titel verzeichnet,

IV. Zeitschriften, Jahrbücher bzw. Reihen.

Internetadressen sowie Tageszeitungen sind im Text angegeben.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

ALW: Archiv für Liturgiewissenschaft

GdK: Gottesdienst der Kirche

KuKi: Kunst und Kirche

LJ: Liturgisches Jahrbuch

LMA: Lexikon des Mittelalters

LThK: Lexikon für Theologie und Kirche

RDK: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte

ZkTh: Zeitschrift für katholische Theologie

I. Monografie u. a.

Adam, Adolf (1985): Grundriss Liturgie.

Herder Verlag, Freiburg.

Adam, Adolf u. **Berger**, Rupert (1980): Pastoralliturgisches Handlexikon.

Herder Verlag, Freiburg.

Adam, Wolfgang (Hg.) (1997) (2 Bde.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter.

Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.

Adriani, Götz (Hg.) (1972): Franz Erhard Walther. Arbeiten 1955-1963.

Materialien zum 1. Werksatz 1963-1969.

Verlag M. DuMont, Schauberg Köln.

- (Hg.) (1977): Franz Erhard Walther, Arbeiten 1969-1976, 2. Werksatz.

Reinbek.

- Adriani, Götz; Konnertz, Winfried u. Thomas, Karin** (1986): Joseph Beuys: Leben und Werk.
DuMont, Köln.
- Agulhon, Maurice** (1995): Der vagabundierende Blick. Für ein neues Verständnis politischer Geschichtsschreibung.
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- (1995 a): Die „Denkmalsmanie“ und die Geschichtswissenschaft.
In: Agulhon 1995, S. 51-99.
 - (1995 b): Der Mythos Garibaldi in Frankreich von 1882 bis heute.
In: Agulhon 1995, S. 154-199.
- Agustí, Anna** (1990): TÀPIES. The Complete Works. Volume 2: 1961-1968.
Edicions Polígrafa, Barcelona.
- (1992 a): TÀPIES. Obra Completa. Volum 3er. 1969-1975.
Edicions Polígrafa, Barcelona.
 - (1992 b): TÀPIES. The Complete Works. Volume 3: 1969-1975.
Edicions Polígrafa, Barcelona.
 - (1999): TÀPIES. Catalogne raisonné. Volume 3. 1969-1975.
Könemann, Köln.
- Aigner, Carl, Pochat, Götz u. Rohsmann, Arnulf** (Hg.) (1999): Zeit – Los. Zur Kunstgeschichte der Zeit.
DuMont Buchverlag, Köln.
- Alloway, Lawrence** (1969): Christo.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.
- (2001): Packages
In: Christo and Jeanne-Claude 2001, S. 56-62.
- Altmann, Lothar** (1985): Das Misereor-Hungertuch – eine Rückbesinnung mit Zukunft?
In: Das Münster (1985), Heft 1, S. 40-44.
- Andersen, Arne** (1998): Vom Schwarzmarkt zum Supermarkt. Zur Kulturgeschichte des Wirtschaftswunders.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 9-23.
- Appel, Christiane, Bien, Helmut M. u. Kroll-Marth, Angelika** (1998): Von Aachener Printen bis Zentis. Von Alpenmilch bis Zuckerhut.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 119-194.

- Aragon, Louis** (1996): Der Pariser Bauer.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Armando, Walter G.** (1960): Paganini. Eine Biographie.
Rütten & Loening Verlag, Hamburg.
- Arndt, Karl** (1981): Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer
Forschungsaufgabe.
In: Mai u. Waetzoldt (Hg.) 1981, S. 165-190.
- Assmann, Aleida** (1999): Das Gedächtnis der Orte.
In: Borsdorf u. Grütter (Hg.) 1999, S. 59-77.
- Assmann, Aleida u. Assmann, Jan** (Hg.) (1997 ff.) (3 Bde.): Schleier und Schwelle.
Wilhelm Fink Verlag, München.
- Assmann, Jan** (Hg.) (1991): Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur
Alltagswelt.
Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh.
- (1991): Der zweidimensionale Mensch: das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses.
In: Assmann (Hg.) 1991, S. 13-30.
- (1999): Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von
Gegen-Erinnerung.
In: Borsdorf u. Grütter (Hg.) 1999, S. 13-32.
- Attar, Hamdi el** (1992): Die zweite Haut ist kein Gemälde.
In: KuKi 4/1992, S. 244-247.
- Auf der Maur, Hansjörg** (1983): Feiern im Rhythmus der Zeit I.
In: GdK (1983), Teil 5.
- Baal-Teshuva, Jacob** (1995 a): Christo, Der Reichstag und urbane Projekte.
Prestel-Verlag, München.
- (1995 b): Christo & Jeanne-Claude.
Taschen Verlag, Köln.
- (2001): Christo and Jeanne-Claude.
Taschen Verlag, Köln.
- Bach, Friedrich Teja** (1985): Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 328-335.

- Bähring**, Bernhard (1868). Die Enthüllung des Luther-Denkmal zu Worms am 24., 25. und 26. Juni 1868. Eine genaue Darstellung der Enthüllungsfeier, nebst Auszügen aus sämtlichen Predigten, Reden.
Eduard Zernien Verlag, Darmstadt u. Leipzig.
- Baeumer**, Max L. (1977): Lutherfeiern und ihre politische Manipulation.
In: Grimm u. Hermand (Hg.) 1977, S. 46-61.
- Bätzner**, Nike und Kunstmuseum Liechtenstein (Hg.) (2005): Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada.
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- Bätzner**, Nike (2005): Himmlisches Gewebe.
In: Endres u. a. (Hg.) 2005, S. 193-211.
- Bastian**, Heiner (Hg.) (1988): Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte.
Schirmer-Mosel, München.
- Batz**, Klaus (1997): Das verfremdete Objekt.
Diss. Universität Erlangen-Nürnberg, Micro-fiche.
- Baudrillard**, Jean (2001) (Originalausgabe 1968): Das System der Dinge.
Campus Verlag, Frankfurt/ New York.
- Baumgärtel**, Gerhard (1975): Denk-Kunst und bildnerisches Denken – Kritik der Concept Art.
In: Kunstforum international, Bd. 12, S. 88-111.
- Baur**, Johannes: Ostern in Südtirol vor vierhundert Jahren.
In: Fischer u. Wagner (Hg.) 1959, S. 249-259.
- Behaeghel**, Julien (1991): Die Verpackung als Medium.
Artemis & Winkler Verlag, Zürich, München.
- Benezra**, Neal (1993): „Eine andere Sprache sprechen“: Malereikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst.
In: Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, S. 133-141.
- Benjamin**, Walter (1982): Gesammelte Schriften. Bd. V, 1 u. 2.
Hg.: Tiedemann, Rolf.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Benner**, Iris (2003): Kölner Denkmäler, 1871-1918.
Aspekte bürgerlicher Kultur zwischen Kunst und Politik.
Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums, Bd. 5,

- Hg.: Werner Schäfke, Köln.
- Bentzien, Ulrich** (1987): Rätsel.
In: Strobach (Hg.) 1987, S. 241-260.
- Berger, Rupert** (1990): Liturgische Gewänder und Insignien.
In: GdK 1990, Teil 3, S. 309-346.
- Berger, Teresa** (1995): Die Sprache der Liturgie.
In: Handbuch der Liturgik 1995, S. 761-770.
- Berking, Helmuth** (1996): Schenken. Zur Anthropologie des Gebens.
Campus Verlag, Frankfurt.
- Berns, Andreas** (1986): NEW YORK DADA MAGAZINES 1915-1921.
Massenmedien und Kommunikation (MuK 38),
Veröffentlichung der Universität – Gesamthochschule – Siegen.
- Bernt, G.** (1991): Integumentum.
In: LMA 1991, Bd. 5, S. 457.
- Biedermann, H. M.** (1983): Bilderstreit.
In: LMA 1983, Bd. 2, Sp. 150-151.
- Billeter, Erika** (Hg.) (1980): Softart: die Kunst des weichen Materials.
Benteli Verlag, Bern.
- (1980): Zur Geschichte von weichen Materialien; wie Werkstoffe zu Kunstwerken wurden.
In: Billeter (Hg.) 1980, S. 15-25.
- Bischoff, Ulrich** (Hg.) (1991): Kunst als Grenzbeschreitung: John Cage und die Moderne.
Winterscheidt, Düsseldorf.
- Bismarck, Beatrice von** (1998): Bruce Nauman - Der wahre Künstler -
Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- Böcher, Hans-Georg** (1998): Von der Packmittelnot zum Luxus. Verpackungen bringen den
Warenumschatz auf Tempo.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 88-94.
- (1999): Kulturgut Verpackung. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte eines
künstlerischen Mediums.
CP Schmidt Verpackungs-Werk (Hg.), Kaiserslautern.
In Zusammenarbeit mit dem dt. Verpackungs-Museum, Heidelberg.
- (2001): Design in Hülle & Fülle. Gestaltete Schachteln – entfaltete
Marken. Klassiker des modernen Verpackungs-Designs, Bd. 2.
In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verpackungs-Museum, Heidelberg.

- Boehm, Gottfried** (1987): Bild und Zeit.
In: Paflik (Hg.) 1987, S. 1-24.
- Böhme, Gernot u. Olschanski, Reinhard** (Hg.) (2004): Licht und Zeit.
Wilhelm Fink Verlag, München.
- Böhme, Hartmut** (1997): Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst
(mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers „Selbstbildnis als Akt“).
In: Paragrana 6 (1997), S. 218-246.
- Bogner, Dieter** (1985): Musik und die bildende Kunst in Wien.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 346-353.
- Boime, Albert** (1987): Hollow Icons: The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France.
The Kent State University Press, Kent, Ohio and London, England.
- Bolz, Norbert W. u. Faber, Richard** (Hg.) (1986): Antike und Moderne.
Zu Walter Benjamins „Passagen“.
Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Bolz, Norbert u. Witte, Bernd** (Hg.) (1984): Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des
neunzehnten Jahrhunderts.
Wilhelm Fink Verlag, München.
- Bonnet, Anne-Marie** (2004): Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart.
Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, Köln.
- Bookmann, Hartmut** (1977): Denkmäler. Eine Utopie des 19. Jahrhunderts.
In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU), Hg.: Erdmann, K. D. u.
Messerschmid, F., Jahrgang 28, Heft 1, Januar 1977.
Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
- Borsdorf, Ulrich u. Grütter, Heinrich Theodor** (Hg.) (1999): Orte der Erinnerung: Denkmal,
Gedenkstätte, Museum.
Campus Verlag, Frankfurt a. Main.
- Bott, Gian Casper** (1997): Der Klang im Bilde. Evaristo Baschenis und die Erfindung des
Musikstillebens.
Reimer Verlag, Berlin.
- Bourdil, Pierre-Yves** (1992): Die Zukunft als Traummodell.
In: Malsy u. a. (Hg.) 1992, S. 62-71.
- Bourdon, David** (2001): Verpacken und verhüllen: durch Verbergen offenbaren.
In: Christo and Jeanne-Claude (2001).

- Braasch, Claudia u. Koch, Petra** (1987): Merkantilismus, Kaffee-Verbot und Kaffee-Ersatz.
In: Rodekamp u. Beutelspacher (Hg.) 1987, S. 47-65.
- Brackert, Helmut** (2004): „diu verborgen finsternisse der ewigen gotheit“. Licht und Zeit bei Meister Eckhart.
In: Böhme u. Olschanski (Hg.) 2004, S. 107-120.
- Braun, Andreas** (2001): Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert.
Anabas-Verlag, Frankfurt.
- Braun, Joseph** (1924 a): Liturgisches Handbuch.
Josef Kösel & Friedrich Pustet, Regensburg.
- (1924 b): Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2:
Die Ausstattung der Altare.
Alte Meister Guenther Koch & Co., München.
- Braun, Markus u. Braun, Mathias** (Hg.) (1995 a): COPERNICUS spezial.
„project wrapped reichstag - unwrapped“.
Markus Braun Verlag, Berlin.
- (1995 b): „Wir machen das alles nur für uns“, Christo und Jeanne-Claude im Gespräch.
In: Braun u. Braun (Hg.) 1995, S. 16-19.
- Breton, André** (1986): Die Manifeste des Surrealismus.
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- (1989): Das Weite suchen. Reden und Essays.
Athenäum Verlag, Frankfurt.
- Brinkop, Anna-Maria** (2005): Brüder Grimm Denkmal.
www.kaee.uni-goettingen.de/studium/denkmal [20.09.2008]
- Brög, Hans** (1973): Zum Geniebegriff.
Aloys Henn Verlag, Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf.
- Brückner, Wolfgang** (2001): Offizielle Geschenkkultur.
In: Keß (Hg.) 2001, S. 34-42.
- Bruggen, Coosje van** (1988): Bruce Nauman.
Wiese Verlag, Basel.
- Brune, Walter** (1996): Die Stadtgalerie. Ein Beitrag zur Wiederbelebung der Innenstädte.
Campus Verlag, Frankfurt.

- Buddensieg**, Tilmann (1995 a): Die Christo-Fermate als politisches Kunststück.
 In: Braun u. Braun (Hg.) 1995 a, S. 22-25.
- (1995 b): Hülle und Fülle.
 In: Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 325-328.
- Bürger**, Peter (1996): Der französische Surrealismus.
 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- (2006): Die Avantgarde, das Material und der Tod. Annäherungen an Joseph Beuys.
 In: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.) 2006, S. 13-19.
- Büsse**, Helmut (1972): Die Gedächtnisfeier des Leiden Christi.
 In: LJ 22, S. 27-41.
- Burkhardt**, Johannes (1988): Reformations- und Lutherfeiern. Die Verbürgerlichung der reformatorischen Jubiläumskultur.
 In: Düding u. a. (Hg.) 1988, S. 212-236.
- Buschkühle**, Carl-Peter (1997): Wärmezeit: zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys.
 Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt.
- Cassis**, Youssif (1995): Wirtschaftselite und Bürgertum. England, Frankreich und Deutschland um 1900.
 In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 2, S. 9-34.
- Cellini**, Benvenuto (1996): Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers/von ihm selbst geschrieben.
 Übers. Und mit Anh. Hg. von J. W. Goethe
 Insel-Verlag, Frankfurt.
- Chatzidakis**, Manolis (1996): Ikonostas.
 In: LThK 1996, Bd. 5, Sp. 326-353.
- Cheal**, David (1996): ‚Showing Them You Love Them’: Gift Giving and the Dialectic of Intimacy.
 In: Komter (Hg.) 1996, S. 95-106.
- Chernow**, Burt (2000): XTO + J-C. Christo und Jeanne-Claude.
 Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Christo** (1982): Christo Complete Editions 1964-1982.
 Verlag Schellmann & Klüser, München.

Christo u. Jeanne-Claude (1995 a): Christo & Jeanne-Claude. Verhüllter Reichstag, Berlin, 1971-1995.

Taschen Verlag, Köln.

– (1995 b): Christo & Jeanne-Claude. 30 Postcards.

Taschen Verlag, Köln.

– (1998): Postkarte Motiv Nr. 25.

Schumacher, Düsseldorf.

Christo and Jeanne-Claude (2001): Early Works 1958-1969.

Taschen Verlag, Köln.

Clemens, Birgit (1998): Mit Tabs ins nächste Jahrtausend. Klassische Marken und ihre Werbekampagnen.

In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 106-114.

Cullen, Michael S. u. Volz, Wolfgang (Hg.) (1995): Christo & Jeanne-Claude: Der Reichstag, „Dem deutschen Volke“.

Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach.

Cullen, Michael S. (1995 a): Das Reichstagsgebäude.

In: Cullen u. Volz (Hg.) 1995, S. 261-312.

- (1995 b): Der Reichstag. Parlament – Denkmal – Symbol.

Be.bra verlag, Berlin.

Damsch-Wiehager, Renate (Hg.) (1993): Joseph Kosuth. Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher).

Edition Cantz, Stuttgart.

Dann, Otto (Hg.) (1981): Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich.

Verlag C. H. Beck, München.

Davidis, Michael (1989): „Das herrliche Bild, das von seiner Höhe ernst herabblickt ...“

150 Jahre Schiller-Denkmal in Stuttgart.

Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar. Hg. von Ott, Ulrich u. a.

Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart-Bad Cannstatt.

Davidson, Basil (1966): Vom Sklavenhandel zur Kolonialisierung.

Rowohlt Tb Verlag, Reinbek bei Hamburg.

Deile, Lars (2004): Feste – Eine Definition.

- In: Maurer (Hg.) 2004, S. 1-17.
- Dichtl**, Erwin u. **Eggers**, Walter (Hg.) (1996): Markterfolg mit Marken.
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.
- Diederichs**, Joachim (1975): Allan Kaprow.
Hundt, Köln.
- Diers**, Michael (Hg.) (1993): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler.
Akademie Verlag, Berlin.
- Dietrich**, Hans-Christian (Hg.) (1989): Das Glaubensleben der Ostkirche.
Verlag C.H. Beck, München.
- Döpmann**, Hans-Dieter (1991): Die orthodoxen Kirchen.
Verlags-Anstalt Union Berlin, Berlin.
- (1995): Gottesdienst im orthodoxen Kontext.
In: Handbuch der Liturgik 1995, S. 128-138.
- Dörhöfer**, Katrin (2007): Passagen und Passanten, Shopping Malls und Konsumentinnen.
In: Wehrheim (Hg.) 2007, S. 55-73.
- Donder-Langer**, Gabriele (2001): Einwickeln und Auspacken.
In: Keß (Hg.) 2001, S. 47-53.
- Düding**, Dieter, **Friedemann**, Peter u. **Münch**, Paul (Hg.) (1988): Öffentliche Festkultur.
Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg.
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Düding**, Dieter (1988): Einleitung. Politische Öffentlichkeit – politisches Fest – politische Kultur.
In: Düding u. a. (Hg.) 1988, S. 10-24.
- Dünninger**, Hans (1987): Gnade und Ablass - Glück und Segen. Das Verhüllen und Enthüllen heiliger Bilder.
In: Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge 10 (1987), S. 135-150.
- Dünninger**, Joseph (1963): Rätsel.
In: Der Deutschunterricht, Jahrgang 15 – 1963 – Heft 2, S. 51-60.
- Dunk**, Thomas H. van der (1999): Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock.
Böhlau Verlag, Köln u. a.
- Dupré**, Wilhelm (1974): Zeit.
In: Handbuch Philosophischer Grundbegriffe, Bd. 3, S. 1799-1816.

Durozoi, Gérard (2002): Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris – New York, einmal anders.

In: Spies (Hg.) 2002, S. 352-361.

Dypréau, Jean (1971): Das Ding in der aktuellen Kunst.

In: Neuer Berliner Kunstverein 1971, S. 104-152.

Eberlein, Dorothea (1985): Čiurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus.

In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 340-345.

Eberlein, Johann Konrad (1982): Apparatio regis – relevatio veritatis.

Studie zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters.

Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden.

Eickhoff, Hajo (1993): Himmelthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens.

Carl Hanser Verlag, München.

Eisenberg, Christiane (1995): Arbeiter, Bürger und der „bürgerliche Verein“ 1820-1870.

Deutschland und England im Vergleich.

In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 3, S. 48-80.

Eismann, Wolfgang u. Grzybek, Peter (Hg.) (1987): Semiotische Studien zum Rätsel.

Studienverlag Brockmeyer, Bochum.

Emminghaus, Johannes H. (1981): Fastentuch.

In: RDK, Bd. 7, Sp. 826-848.

- (1990): Der gottesdienstliche Raum und seine Ausstattung.

In: GdK 3 (1990), S. 347-416.

Endres, Johannes, Wittmann, Barbara u. Wolf, Gerhard (Hg.) (2005): Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher.

Wilhelm Fink Verlag, München.

Endrulat, Bernhard (1879): Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf. Geschichte seiner Errichtung und Enthüllung. 1869-1879.

Druck u. Verlag von L. Voss & Co., Düsseldorf.

Engelmeier, Paul (1961): Westfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert.

Verlag Aschendorff, Münster.

Engelniederhammer, Stefan (1995): Die Reichstagsverhüllung im Dialog zwischen Kunst und Politik.

- Berlin Verlag, Berlin.
- Epstein**, David (1998): Das Erlebnis der Zeit in der Musik.
In: Gumin u. Meier (Hg.) 1998, S. 345-364.
- Evans**, David (1976): Riddling and the Structure of Context.
In: Journal of American Folklore 1976, Vol. 89, S. 166-188.
- Evans**, Doris (1998): Freiwahl und Schnellbedienung. Wer nicht mit der Zeit geht, geht mit der Zeit.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 30-35.
- Evers**, Inge (2000): Die Renaissance der Filzmacherkunst.
In: Thomas (Hg.) 2000, S. 233-261.
- Fischer**, Balthasar u. Wagner, Johannes (Hg.) (1959): Paschatis Sollemnia. Studien zu Osterfeier und Osterfrömmigkeit.
Herder Verlag, Freiburg.
- Fitschen**, Klaus (2004): Die Transformation der christlichen Festkultur. Von der Aufklärung zur Konfessionalisierung im 19. Jahrhundert.
In: Jahrbuch für Biblische Theologie, Bd. 18: Das Fest: Jenseits des Alltags, S. 307-337.
- Florian**, Andrea-Johanna (1990): Passagen. Ein Beispiel innerstädtischer Revitalisierung im Interesskonflikt zwischen Stadtentwicklung und Einzelhandel.
Geographisches Institut der Universität zu Köln im Selbstverlag.
- Foresta**, Merry u. a. (Hg.) (1989): Man Ray, 1890-1976. Sein Gesamtwerk.
Edition Stemmler, Schaffhausen u. a.
- Foucault**, Michel (2000) (Originalausgabe 1966): Die Ordnung der Dinge.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Fournier**, Marcel (2006): Marcel Mauss oder die Gabe seiner selbst.
In: Moebius u. Papilloud (Hg.) 2006, S. 21-56.
- François**, Etienne u. **Schulze**, Hagen (Hg.) (2005): Deutsche Erinnerungsorte.
Verlag C. H. Beck, München.
- Franken**, Franz Hermann (1991) (Bd. 3): Die Krankheiten großer Komponisten.
Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.
- Franzke**, Andreas (Hg.) (1979): Antoni Tàpies. Werk und Zeit.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

- Franzke, Andreas** (1992): Tàpies.
Prestel-Verlag, München.
- (2000): Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts.
DuMont Buchverlag, Köln.
- Frieling, Heinrich** (1978): Das Gesetz der Farbe.
Musterschmidt-Verlag, Göttingen.
- (1980): Farbe hilft verkaufen. Farbenlehre und Farbenpsychologie für
Handel und Werbung.
Muster-Schmidt Verlag, Göttingen.
- (1981): Mensch und Farbe. Wesen und Wirkung von Farbe in allen menschlichen und
zwischenmenschlichen Bereichen.
Muster-Schmidt Verlag, Göttingen.
- Fürnkäs, Josef** (1988): Surrealismus als Erkenntnis.
Metzler, Stuttgart.
- Fulda, Daniel** (2005): ‚Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung‘.
In: Endres u. a. (Hg.) 2005, S. 165-184.
- Gak, Dae** (1999): Das Zen des Lauschens.
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt.
- Garlepp, Bruno u. Mannel, Arthur** (1901 a): Bismarck-Denkmal für das
Deutsche Volk.
(Mannel bis S. 105, fortgeführt bis Schluss von Garlepp).
Werner Verlag, Berlin, London, Paris, Chicago.
- (1901 b): Unseres Bismarck Heimgang. Ein Trauertag All-Deutschlands.
In: Garlepp 1901 a, Supplement, mit neu beginnender Seitenzahl.
- Gebauer, Emanuel** (1999): Verhüllung und ihr Anderes: Zum Winnender Installationsprojekt
„Kreuzverhüllung“ im Kirchenraum.
In: Das Münster 1999, Heft 3, S. 258-263.
- Gebhardt, Winfried** (1987): Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit
des Menschen und ihre Deutung.
Peter Lang Verlag, Frankfurt.
- Geelhaar, Christian** (1985): Paul Klee.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 422-429.

- Geertz, Clifford** (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.
Suhrkamp, Frankfurt.
- (1983): Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur.
In: Geertz 1983, S. 7-43.
- Geisler, Ursula** (2001): Gesang und nationale Gemeinschaft.
Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden.
- Geist, Johann Friedrich** (1969): Passagen ein Bautyp des 19. Jahrhunderts.
Prestel-Verlag, München.
- (1992): Die Passage in der Literatur.
In: Malsy u. a. (Hg.) 1992, S. 50-61.
- Gensichen, Klaus** (1990): Zur Melodie des „Deutschlandliedes“.
In: Landesbildstelle Berlin (Hg.) 1990, S. 30-32.
- Gerber, Marc; Rossfeld, Roman u. Siegenthaler, Susanne** (2001): „Blechpest“ und
„Schokoladenhelgen“. Zur Werbegeschichte von Chocolat Tobler.
In: Leimgruber u. a. (Hg.) 2001, S. 142-155.
- Gienger, Michael** (2003): Heilsteine. 430 Steine von A-Z.
Neue Erde Verlag, Saabrücken.
- Gimferrer, Pere** (1976): Antoni Tàpies und der Geist Katalaniens.
Propyläen Verlag, Berlin.
- Gieseke, Frank u. Markert, Albert** (Hg.) (1996): Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte
Beuys Biografie.
Elefanten Press, Berlin.
- Gnegel, Frank** (2000): Telekommunikation. Das Telefon, Geschichte seines Designs von
1880 bis 2000.
In: Schepers u. Schmitt (Hg.) 2000, S. 212-217.
- Gohr, Siegfried** (1975): Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert.
Böhlau Verlag, Köln, Wien.
- Goutier, Jean-Michel** (2002): Der Surrealismus unter dem Druck der Politik.
In: Spies (Hg.) 2002, S. 416-423.
- Graf, Alfred** (1990): „Fastentücher“.
In: KuKi 4/1990, S. 226.
- Grebe, Karl** (1986): Paul Klee als Musiker.
In: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.) 1986, S. 205-209.

- Grimm**, Reinhold u. **Hermand**, Jost (Hg.) (1977): Deutsche Feiern.
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden.
- Gross**, Johannes (1995): Notizbuch von Johannes Gross. Vorletzte Folge.
Achtundzwanzigstes Stück. „Nicht im Tierversuch getestet“.
Frankfurter Allgemeine Zeitung, Magazin vom 28. Juli 1995, Heft 804, S. 25.
- Grzybek**, Peter (1987): Überlegungen zur semiotischen Rätselforschung.
In: Eismann u. Grzybek (Hg.) 1987, S. 1-37.
- Guderian**, Dietmar (1985): Serielle Strukturen und harmonikale Systeme.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 434-437.
- Günther**, Sabine (2000): Dichter ohne Biografie. Wer war Isidore Ducasse?
In: Baseler Zeitung, 8. Juli 2000, Magazin, S. 6-7.
- Gumin**, Heinz u. **Meier**, Heinrich (Hg.) (1998): Die Zeit. Dauer und Augenblick.
Piper Verlag, München.
- Gutknecht**, Dieter (2003): Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17.
Jahrhundert.
Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau.
- Haas**, Hanns u. **Stekl**, Hannes (Hg.) (1995): Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau,
Architektur, Denkmäler.
Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar.
- Haase**, Amine (1992): Kritische Betrachtung der DOCUMENTA IX.
In: Kunstforum international, Bd. 119, S. 206-219.
- Haenlein**, Carl (Hg.) (1990): Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei.
Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft, Hannover.
- Haftmann**, Werner (1971): Das Ding und seine Verwandlung – Zur Vorgeschichte der
zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand.
In: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) 1971, S. 11-33.
- Hahl-Koch**, Jelena (1985): Kandinsky und der ›Blaue Reiter‹.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 354-359.
- Hahn**, Hans Peter (2005): Materielle Kultur. Eine Einführung.
Reimer Verlag, Berlin.
- Hahne**, Werner (1995): Ein zeitgemäßes Festgewand für alle. Liturgiethologische
Erwägungen zur Kleidung des Gottesdienstes.

- In: Das Münster 1995, Heft 1, S. 51-56.
- Hain**, Mathilde (1966): Rätsel.
J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Hammann**, Peter u. **Behle**, Sabine (1996): *Caro* Die Wiederbelebung einer Marke.
In: Dichtl u. Eggers (Hg.) 1996, S. 163-185.
- Hammerschmidt**, Ernst (1962): Kultsymbolik der koptischen und der äthiopischen Kirche.
In: Herrmann (Hg.) 1962, Bd. X, S. 167-234.
- Handwerker**, Brigitte (2004): Übersetzung und sprachliche Mehrdeutigkeit.
In: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 26.1, S. 362-369.
- Hardtwig**, Wolfgang (1990): Geschichtskultur und Wissenschaft.
Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- (1999): Der bezweifelte Patriotismus. Nationales Bewusstsein und Denkmal 1786 bis 1933.
In: Borsdorf u. Grütter (Hg.) 1999, S. 169-188.
- Harris**, Mary Emma (1991): John Cage im Black Mountain College.
In: Bischoff 1991, S. 45-48.
- (1993): Black Mountain College: Europäische Moderne, experimenteller Geist und die amerikanische Avantgarde.
In: Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, S. 117-123.
- Hartmann**, Wolfgang (1976): Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert.
Prestel-Verlag, München.
- Hattendorff**, Claudia (1998): Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert.
Reimer Verlag, Berlin.
- Haug**, Wolfgang Fritz (1980): Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur. „Werbung“ und „Konsum“: eine systematische Einführung in die Warenästhetik.
Argument-Verlag, Berlin.
- Haupt**, Heinz-Gerhardt (1995): Kleine und große Bürger in Deutschland und Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts.
In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 3, S. 81-104.
- Hauschild**, Joachim (1990): Für Man Ray, Pioniere der Moderne, zum hundertsten Geburtstag.
In: art, Heft 9/ 1990, S. 76-85.
- Hauskeller**, Michael (2004): Das Wesen an sich eines Sonnenstrahls. Mittelalterliche Ästhetik als Metaphysik des Lichts.

- In: Böhme u. Olschanski (Hg.) 2004, S. 121-128.
- Hebbel**, Friedrich (1999) (5 Bde.): Briefwechsel 1829-1863.
Hg.: Ehrismann, Otfried u. a., Wesselburener Ausgabe.
iudicum verlag, München.
- Heck**, Sabina u. **Thomas**, Katharina (2000): Dem Filz auf der Spur.
In: Thomas (Hg.) 2000, S. 47-65.
- Heckmann**, Harald, **Holl**, Monika u. **Marx** Hans Joachim (Hg.) (1994): Musikalische Ikonographie.
Laaber-Verlag, Laaber.
- Hedinger**, Hans-Walter (1981): Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung.
In: Mai u. Waetzoldt (Hg.) 1981, S. 277-314.
- Heidegger**, Martin (1999): Der Ursprung des Kunstwerkes.
Reclam Verlag, Stuttgart.
- Heidt Heller**, Renate (1994): Das besondere Bildwerk. Antonin Tàpies: Verhüllter Stuhl.
In: Das Münster 1994, S. 47-48.
- Heim**, Walter (1981): Die Revitalisierung des „Hungertuches“. Ein alter Kirchenbrauch in neuer Bedeutung.
In: ALW, Jg. 23, S. 30-56.
- Hein**, Dieter u. **Schulz**, Andreas (Hg.) (1996): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt.
Verlag C. H. Beck, München.
- Heinz**, Andreas (1998): Feste und Feiern im Kirchenjahr.
Paulinus Verlag, Trier.
- Heinz-Mohr**, Gerd (1998): Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst.
Diederichs Verlag, München.
- Heise**, Ulla (1994): Süße muss der Coffee sein! Drei Jahrhunderte europäische Kaffeekultur und die Kaffeesachsen.
In: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig 1994, S. 6-16.
- Helmhold**, Heide (1999): Territorien, Grenzen, textile Medien. Von nomadischer Strategie und Bekleidungskunst – Christo und Jeanne-Claude.
In: Nixdorff 1999, S. 183-208.
- Herpich**, Hanns (1992): Der erweiterte und verflüssigte Textilbegriff.
In: KuKi 4/1992, S. 248-251.
- Hermann**, Brigitte u. **Martin**, Jean-Hubert (1982): Kommentare zum Bildteil.

- In: Man Ray 1982, S. 25-212.
- Herrmann**, Ferdinand (Hg.) (1960): Symbolik der Religionen, Bd. VI.
Anton Hiersemann, Stuttgart.
- (Hg.) (1962): Symbolik der Religionen, Bd. X.
Anton Hiersemann, Stuttgart.
- Hess**, Günter (1977): Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit.
In: Martino (Hg.) 1977, S. 130-206.
- Hettling**, Manfred u. **Nolte**, Paul (Hg.) (1993): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- (1993): Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert.
In: Hettling u. Nolte (Hg.) 1993, S. 7-36.
- Hoffmann**, Christine (Hg.) (1996): Bruce Nauman. Interviews 1967-1988.
Verlag der Kunst, Dresden.
- Hoffmann**, Jens u. **Jonas**, Joan (2005): Art Works. Zeitgenössische Kunst. Aktion.
Gerstenberg Verlag, Hildesheim.
- Hoffmann Korth**, Renate (2003): KreuzVerhüllung.
[www.kunstinmartinus.de/Ausstellungen/Verhuellungen, 2 - 3](http://www.kunstinmartinus.de/Ausstellungen/Verhuellungen,2-3). [20.05.2006].
- Hohl**, Hanna, (1992): Saturn – Melancholie – Genie.
In: Schneede (Hg.) 1992, S. 7-54.
- Homann**, Harald (2004): Soziologische Ansätze einer Theorie des Festes.
In: Maurer (Hg.) 2004, S. 95-113.
- Hojda**, Zdeněk u. **Pokorný**, Jiří (1995): Denkmalkonflikte zwischen Tschechen und Deutschböhmen.
In: Haas u. Stekl (Hg.) 1995, S. 241-251.
- Hroch**, Miroslav (1995): Das Bürgertum in den nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts.
Ein europäischer Vergleich.
In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 3, S. 197-219.
- Huber**, Christoph (2000): Integumentum.
In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2000, Bd. 2, S. 156-160.
- Hutchison**, Jane Campbell (1977): Der vielgefeierte Dürer.
In: Grimm u. Hermand (Hg.) 1977, S. 25-45.

- Inikori**, Joseph E. u. **Engerman**, Stanley L. (Hg.) (1992): The Atlantic Slave Trade. Effects on Economies, Societies, and Peoples in Africa, the Americas, and Europe.
Duke University Press, Durham and London.
- Inikori**, Joseph E. u. **Engerman**, Stanley L. (1992): Introduction: Gainers and Losers in the Atlantic Slave Trade.
In: Inikori u. Engerman 1992, S. 1-21.
- Inikori**, Joseph E. (1992): Slavery and the Revolution in Cotton Textile Production in England.
In: Inikori u. Engerman 1992, S. 145-181.
- Inoue**, Elfriede (1992): Das verpackte Objekt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Untersuchung von Duchamp bis Christo.
Magisterarbeit, Msschr., Universität Erlangen-Nürnberg.
- Ivánka**, Endre von (Hg.) (1962): Geist und Leben der Ostkirche, Bd. 2, Die Eucharistiefeier der Ostkirche im byzantinischen Ritus.
Verlag Styria, Graz.
- Jaeger**, Roland (1993): Truppentriumph und Kaiserkult. Ephemere Inszenierungen in Hamburg.
In: Diers (Hg.) 1993, S. 77-92.
- Janich**, Peter u. **Mittelstraß**, Jürgen (1973): Raum.
In: Handbuch Philosophischer Grundbegriffe 1973, Bd. 2, S. 1154-1168.
- Jappe**, Georg (1996): BEUYS PACKEN – Dokumente 1968-1996.
Lindinger + Schmid Verlag, Regensburg.
- Jewanski**, Jörg (1999): Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe.
Studio Verlag, Sinzig.
- Joachimides**, Christos M. u. **Rosenthal**, Norman (Hg.) (1993): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993.
Prestel, München.
- Jolles**, André (1965): Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.
Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Jordahn**, Otfried (1995): Das Zeremoniale – Gebärden, Gewänder, Gerät und ähnliches.

- In: Handbuch der Liturgik 1995, S. 537-562.
- Jungmann, Joseph Andreas** (1955): Die Reform der Karwochen- und Osterliturgie in pastoraler Sicht.
In: LJ 5 1955, S. 204-213.
- (1960): Symbolik der katholischen Kirche.
In: Herrmann (Hg.) 1960, Bd. VI, S. 7-52.
- Kähler, Gerd** (1998): Tante Emma goes event-shopping.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 44-50.
- Kaloff, Boris H.** (1986): Markenpolitik und Marktstrukturen.
In: Unger (Hg.) 1986, S. 177-196.
- Kany, Roland** (1987): Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht Zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin..
Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Kaprow, Allan** (1986): Collagen, Environments, Videos, Broschüren, Geschichten, Happening- und Activity-Dokumente 1956-1986.
Katalog zur Ausstellung 1986 im Museum am Osterwall, Dortmund.
- Kaschuba, Wolfgang** (1995): Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis.
In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 2, S. 92-127.
- Keitz, Karin von** (1986): Wahrnehmung von Informationen.
In: Unger (Hg.) 1986, S. 97-121.
- Kellein, Thomas** (1985): Intermediäre Tendenzen nach 1945.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 438-443.
- (1989): Sputnik-Schock und Mondlandung.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.
- Keller, Katrin** (Hg.) (1994): Feste und Feiern. Zum Wandel städtischer Festkultur in Leipzig.
Edition Leipzig, Leipzig.
- Kellner, Joachim** (1998): Intelligenten Verpackungen gehört die Zukunft. Schlechtes Design verdirbt den Spaß am Einkaufen. Interview mit Peter Schmidt.
In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 95-99.
- Keß, Bettina** (Hg.) (2001): Geschenk! Zur Kulturgeschichte des Schenkens.
Verlag Boyens, Heide.
- (2001): Geschenk?!

- In: Keß (Hg.) 2001, S. 10-14.
- Kimpel, Harald** (1997): Documenta: Mythos und Wirklichkeit.
DuMont, Köln.
- Kirchgässner, Alfons** (1959 a): Ostern das christliche Neujahrsfest.
In: Fischer u. Wagner (Hg.) 1959, S. 49-56.
- (1959 b): Die mächtigen Zeichen.
Herder Verlag, Freiburg.
- Kirchhoff, Hermann** (1990): Christliches Brauchtum im Jahreskreis.
Kösel-Verlag, München.
- Kirk, Beate** (2000): Der Contergan-Fall: eine unvermeidbare Arzneimittelkatastrophe?
Zur Geschichte des Arzneistoffs Thalidomid.
Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.
- Klein, Michael B.** (2005): Zwischen Reich und Region. Identitätsstrukturen im Deutschen Kaiserreich (1971-1918).
Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Klöckener, Martin** (1991): Die „Feier vom Leiden und Sterben Jesu Christi“ am Karfreitag.
In: LJ 41 1991, S. 210-251.
- Knabel, Klaudia, Rieger, Dietmar u. Wodianka, Stephanie** (2005): Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerungen.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Knapstein, Gabriele** (2005): Münzen und Würfel werfen. Zufallsspiele von John Cage, George Brecht, Robert Filliou und Takako Saito.
In: Bätzner (Hg.) 2005, S. 85-95.
- Knopp, Guido u. Kuhn, Ekkehard** (1988): Das Lied der Deutschen. Schicksal einer Hymne.
Ullstein Verlag, Berlin.
- Koch, Walter A.** (Hg.) (1990): Semiotik in den Einzelwissenschaften.
Halbbd. II,
Universitätsverlag Brockmeyer, Bochum.
- Kocka, Jürgen** (Hg.) (1995) (3 Bde.): Bürgertum im 19. Jahrhundert.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Könneke, Achim** (2002): Franz Erhard Walther: Oldenburger Block.
In: Springer (Hg.) 1992.
- Köttering, Martin** (Hg.) (2000): Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung, Ausstellungen 1962-2000.

Hellendorn, Bad Bentheim.

Koller, Christian (2001): ‚Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt‘: die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik.

Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

Koller, Manfred u. **Schindler**, Margot (1997): Fastentuch und Kultfiguren.

Selbstverlag des Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien.

Komter, Aafke E. (Hg.) (1996): The gift: an interdisciplinary perspective.

Amsterdam University Press, Amsterdam.

Korte-Beuckers, Christine (1999): Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre.

LIT Verlag, Münster.

Kranzfelder, Ivo (2005): ‚Nur die Versuchung ist göttlich‘. Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten.

In: Schneede (Hg.) 2005, S. 15-21.

Krauss, Rolf (Hg.) (1983): Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf Krauss.

Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin.

Krieger, Verena (2007): Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler.

Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, Köln.

Krohm-Linke, Theda (1982): Traumelemente in den Chants de Maldoror des Comte de Lautréamont.

Diss., Philosophische Fakultät der Universität Köln.

Krüger, Klaus (1997): Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit.

Wilhelm Fink Verlag, München.

Kultermann, Udo (1998): Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Lacoste, Jean (1992): Der Übersetzer als Flaneur.

In: Malsy u. a. (Hg.) 1992, S. 72-84.

Landesbildstelle Berlin (Hg.) (1990): Materialien zur Geschichte der deutschen Nationalhymne.

Colloquium Verlag, Berlin.

- Langewiesche**, Dieter (1995): Liberalismus und Bürgertum in Europa.
In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 3, S. 243-277.
- Laumann-Kleineberg**, Antje (1989): Denkmäler des 19. Jahrhunderts im Widerstreit. Drei Fallstudien zwischen Auftraggebern, Planern und öffentlichen Kritikern.
Peter Lang Verlag, Frankfurt.
- Lautréamont**, Comte de (1954): Gesamtausgabe.
Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg.
- Leimgruber**, Yvonne; **Feuz**, Patrick; **Rossfeld**, Roman u. **Tobler**, Andreas (Hg.) (2001):
Chocolat Tobler. Zur Geschichte der Schokolade und einer Berner Fabrik.
Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, 63. Jahrgang 2001, Heft 1.
- Leiterer**, Eugen (1987): Warenverpackung unter technischen und sozio-ökonomischen Kriterien.
In: Leiterer u. Wichmann 1987, S. 9-111.
- Leiterer**, Eugen u. **Wichmann**, Hans (1987): Reiz und Hülle. Gestaltete Warenverpackung des 19. und 20. Jahrhunderts.
Birkhäuser Verlag, Basel.
- Lepenies**, Wolf (1969): Melancholie und Gesellschaft.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Lévi-Strauss**, Claude (1981): Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main.
- Liesel**, Nikolaus (1960): Die Liturgien der Ostkirche.
Herder Verlag, Freiburg.
- Lindlar**, Heinrich (1971): Niccolò Paganini.
In: Meyers Handbuch über die Musik 1971, S. 757.
- Lindner**, Burkhardt (1984): Das ‚Passagen-Werk‘, die ‚Berliner Kindheit‘ und die Archäologie des ‚Jüngstvergangenen‘.
In: Bolz u. Witte (Hg.) 1984, S. 27-48.
- Lingner**, Michael (1990): ‚das Haus in dem ich wohne‘.
Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther.
Ritter Verlag, Klagenfurt.
- Lingner**, Michael u. **Walther**, Franz Erhard (1985): Zwischen Kern und Mantel.
Franz Erhard Walther und Michael Lingner im Gespräch über Kunst.
Ritter Verlag, Klagenfurt.

- Lipp**, Wilfried (1987): Natur – Geschichte – Denkmal. Zur Entstehung des Denkmalbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft.
Campus Verlag, Frankfurt/ New York.
- (1999): Denkmalpflege und Geschichte.
In: Borsdorf u. Grütter (Hg.) 1999, S. 131-167.
- Lippert**, Werner (1990): 1965. Fragmente einer Reise durch die Kunst. 1975.
In: Kunsthalle Bielefeld (Hg.) 1990, S. 9-78.
- Loef**, Carl (1974); Farbe – Musik – Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge.
Musterschmidt, Göttingen.
- Lucie-Smith**, Edward (1990): DuMont's Lexikon der bildenden Kunst.
DuMont, Köln.
- (1999): Bildende Kunst im 20. Jahrhundert.
Könemann Verlag, Köln.
- Luckow**, Dirk (1998): Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst.
Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Maenz**, Paul u. **de Vries**, Gerd (Hg.) (1972): Art & Language.
Texte zum Phänomen Kunst und Sprache
DuMont, Schauberg.
- Mai**, Ekkehard u. **Waetzoldt**, Stephan (Hg.) (1981): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich.
Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Malsy**, Victor u. a. (Hg.) (1992): Passagen. Nach Walter Benjamin.
Verlag Hermann Schmidt, Mainz.
- Mann**, Heinrich (1982): Der Untertan.
Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Martino**, Alberto (Hg.) (1977): Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert.
Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Mattie**, Erik (1998): Weltausstellungen.
Belser Verlag, Stuttgart.

- Maur**, Karin v. (Hg.) (1985): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts.
Prestel-Verlag, München.
- (1985): Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 374-379.
- Maurer**, Michael (Hg.) (2004): Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik.
Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien.
- (2004): Prolegomena zu einer Theorie des Festes.
In: Maurer (Hg.) 2004, S. 19-54.
- (2004): Zur Systematik des Festes.
In: Maurer 2004, S. 55-80.
- (2004): Feste zwischen Memoria und Exzeß. Kulturwissenschaftliche und psychoanalytische Ansätze einer Theorie des Festes.
In: Maurer 2004, S. 115-134.
- Mauss**, Marcel (2004): Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften
Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Mayer**, Kathrin (2004): Mythos und Monument. Die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates 1870-1915.
SH-Verlag, Köln.
- McEvelley**, Thomas (1988): Was hat der Hase gesagt?
Fragen über, für oder von Joseph Beuys.
In: Bastian 1988, S. 30-36.
- Meiering**, Dominik Maria (2006): Christo-Logie. Der verhüllte Reichstag von Christo und Jeanne-Claude aus der Perspektive christlicher Tradition.
Verlag Schnell & Steiner, Regensburg.
- Meißner**, Jörg (Hg. Im Auftrag des Deutschen Historischen Museums, Berlin) (2004):
Strategien der Werbekunst von 1850-1933.
Druckverlag Kettler, Bönen.
- (2004): Kommerz Professionell. Kunst und Werbung zwischen 1850 und 1933.
In: Meißner (Hg.) 2004, S. 28-45.
- Mende**, Matthias (1972): Das Dürer-Denkmal in Nürnberg.
In: Mittag u. Plagemann (Hg.) 1972, S. 163-181.

- Mennekes**, Friedhelm (1992): „Kreative Wiedererweckung“.
 In: Das Münster 1992, Heft 4, S. 329-331.
- (1994): Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch.
 Verlag Katholisches Bibelwerk, Stuttgart.
- Menninger**, Annerose (2001): Die Verbreitung von Schokolade, Kaffee, Tee und Tabak in Europa (16.-19. Jahrhundert). Ein Vergleich.
 In: Leimgruber u. a. (Hg.) 2001, S. 28-37.
- (2004): Genuss im kulturellen Wandel. Tabak, Kaffee, Tee und Schokolade in Europa (16.-19. Jahrhundert).
 Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Merkert**, Jörn (1971): Dada und das Ding.
 In: Berliner Kunstverein (Hg.) 1971, S. 64-87.
- Merly**, Isabelle (2002). Chronologie.
 In: Spies (Hg.) 2002, S. 41-100.
- Metken**, Günter (1979): Das Sprunghafte als System.
 In: Frankfurter Kunstverein (Hg.) 1979, S. 27-36.
- Meyer**, Ursula (1972): Gespräch mit Franz Erhard Walther, 1970 in New York.
 In: Adriani (Hg.) 1972, S. 271-280.
- Mikoletzky**, Juliane (1995): Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859-1905.
 In: Haas u. Stekl (Hg.) 1995, S. 165-183.
- Mittig**, Hans-Ernst u. **Plagemann**, Volker (Hg.) (1972): Denkmäler im 19. Jahrhundert.
 Prestel-Verlag, München.
- Mittig**, Hans-Ernst (1972): Über Denkmalkritik.
 In: Mittig u. Plagemann (Hg.) 1972, S. 283-301.
- Moebius**, Stephan u. **Papilloud**, Christian (Hg.) (2006): Gift – Marcel Mauss’ Kulturtheorie der Gabe.
 VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Moore**, Barbara (1993): Intermedia in New York: Happening und Fluxus.
 In: Joachimides u. Rosenthal (Hg.) 1993, S. 125-132.
- Morris**, Charles William (1979): Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie.
 Ullstein Verlag, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien.

- Mosse, Georg L. (1976):** Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich.
Ullstein Verlag, Frankfurt u. Berlin.
- (1995): Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung.
In: Kocka (Hg.) 1995, Bd. 3, S. 9-47.
- Motte-Haber, Helga de la (2004):** Musik und Licht: Zeitfarben.
In: Böhme u. Olschanski (Hg.) 2004, S. 87-104.
- Müller, André (1997):** Ich riskiere den Wahnsinn.
Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Müller, Hans (1953):** Formen und Rechtsgehalt der Huldigung.
Dissertation, Mainz.
- Müller, Jürgen (1996):** Die Stadt, die Bürger und das Denkmal im 19. Jahrhundert.
In: Hein u. Schulz (Hg.) 1996, S. 269-288.
- Müller, Martin (1993):** Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys.
Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Alfter.
- Murken, Axel Hinrich (1995):** Joseph Beuys und die Heilkunde.
In: Museum Schloss Moyland (Hg.) 1996, S. 242-254.
- Murken-Altrogge, Christa u. Murken, Axel Hinrich (1985):** Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art.
DuMont, Köln.
- Nadeau, Maurice (1992):** Geschichte des Surrealismus. (Originalausgabe 1945)
Rowohl Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Nast, Matthias (1997):** Die stummen Verkäufer – Lebensmittelverpackungen im Zeitalter der Konsumgesellschaft.
Peter Lang Verlag, Bern u. a.
- Naumann, Francis (1989):** Man Ray, 1908-1921: Von einer zweidimensionalen Kunst zur Identität von Kunst und Leben.
In: Foresta u. a. (Hg.) 1989, S. 51-87.
- Nerdinger, Winfried (2007):** 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907 | 2007.

Prestel Verlag, München.

Neuburger, Susanne (Hg. für Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien) (2005):

Nouveau Réalisme.

Verlag für moderne Kunst, Nürnberg.

Neumeyer, Harald (1999): Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne.

Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Nixdorff, Heide (Hg.) (1999): Das textile Medium als Phänomen

der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung.

Reimer Verlag, Berlin.

Noltenius, Rainer (1984): Dichterfeiern in Deutschland.

Wilhelm Fink Verlag, München.

- (1988): Schiller als Führer und Heiland. Das Schillerfest 1859 als nationaler Traum von der Geburt des zweiten deutschen Kaiserreichs.

In: Düding u. a. (Hg.) 1988, S. 237-258.

Nyssen, Wilhelm u. a. (Hg.) (1989): Handbuch der Ostkirchenkunde.

Patmos Verlag, Düsseldorf.

Onasch, Konrad (1981): Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter

Berücksichtigung der Alten Kirche.

Verlag Hermann Böhlau, Wien.

Oster, Patricia (2005): Der Textschleier im Bild: Petrarca und Simone Martini.

In: Endres u. a. (Hg.) 2005, S. 103-120.

Osterwold, Tilman (1989): Pop Art.

Benedikt Taschen Verlag, Köln.

Ouspensky, Léonide (1962): Symbolik des orthodoxen Kirchengebäudes und der Ikone.

In: Herrmann (Hg.) 1962, Bd. X, S. 53-90.

Oxenius, Katharina (1992): Vom Prominieren zum Spazieren. Zur Kulturgeschichte des

Pariser Parks.

Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., Tübingen.

Paflik, Hannelore (Hg.) (1987): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft.

VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim.

Pagliasotti, James M. (2002): Interview with Christo and Jeanne-Claude, January 4, 2002.

www.christojeanne-claude.net. Originally published in: eyelevelartsmagazine.com

[20.06.2008]

Pahlen, Kurt (1985): Oratorien der Welt.

SV international, Schweizer Verlagshaus, Zürich.

Pech, Jürgen (2005): Wirklichkeit, surrealistisch gespielt.

In: Bätzner u. Kunstmuseum Liechtenstein (Hg.) 2005, S. 71-84.

Pehnt, Wolfgang (1985): Verstummt Tonkunst.

In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 394-399.

Penrose, Roland (1989): Man Ray.

Thames and Hudson Ltd., London.

Perucchi-Petri, Ursula (1974): Vom eingepackten Stuhl zum Talvorhang – ein Gespräch mit Christo.

In: Kunst Nachrichten, 10. Jg., Heft 7, März 1974, o.S.

Pickel, Karin (1995): Das Objekt als neue Kunstform im frühen 20. Jahrhundert.

Verlag u. Datenbank f. Geisteswissenschaften, Weimar.

Picon, Graetan (1988). Der Surrealismus. 1919-1939

Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen.

Plagemann, Volker (1972): Bismarck-Denkmäler.

In: Mittig u. Plagemann (Hg.) 1972, S. 217-252.

Pochat, Götz (1996): Bild – Zeit.

Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar.

- (1999): Zeit/ Los – zur Kunstgeschichte der Zeit.

In: Aigner, Götz u. Rohsmann (Hg.) 1999, S. 9-95.

Pöhlmann, Wolfer (2007): handbuch der Ausstellungspraxis von A-Z.

Gebrüder Mann Verlag, Berlin.

Pohl, Klaus D. (2006): Farbe.

In: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.) 2006, S. 62-65.

Posner, Roland u. Reinecke, Hans-Peter (Hg.) (1977): Zeichenprozesse.

Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften.

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden.

Rademacher, Hellmut (1965): Das deutsche Plakat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.

VEB Verlag der Kunst, Dresden.

Raff, Thomas (1994): Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe.

Deutscher Kunstverlag, München.

Rapp, Christian (2000 a): Vom Spazieren.

In: Österreichisches Museum für Volkskunde 2000, S. 31-37.

- (2000 b): Vom Promenieren.

In: Österreichisches Museum für Volkskunde 2000, S. 39-42.

- (2000 c): Vom Flanieren.

In: Österreichisches Museum für Volkskunde 2000, S. 43-47.

Rauchenecker, Herbert (1985): Lebendiges Brauchtum.

Verlag J. Pfeiffer, München.

Rausch, Helke (2006): Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914.

R. Oldenbourg Verlag, München.

Rautmann, Peter u. **Schalz**, Nicolas (1992): Zu einer Theorie der Passage.

In: Malsy u. a. (Hg.) 1992, S. 10-17.

- (1998): Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne.

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg.

Ray, Man (1982): Man Ray, Photograph.

Schirmer/ Mosel, München.

- (1983): Man Ray – Selbstportrait.

Schirmer/ Mosel, München.

Reisenwedel-Terhorst, Gabriele (1999): Eine Untersuchung zum Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20 Jahrhunderts.

Tectum Verlag, Marburg.

Reps, Paul (1999): Ohne Worte – Ohne Schweigen. 101 Zen-Geschichten und andere Zen-Texte aus vier Jahrtausenden.

Otto Wilhelm Barth Verlag, © Scherz Verlag, Bern.

Reudenbach, Bruno (2002): „Gold ist Schlamm“: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter.

In: Wagner u. Rübel (Hg.) 2002, S. 1-12.

Reusch, Siegfried (Hg.) (2004): Das Rätsel Zeit. Ein philosophischer Streifzug.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Richter, Klemens (1992): Entwicklung neuer Zeichen.

In: Das Münster 1992, Heft 4, S. 332.

Riese, Brigitte (1994): Seemanns kleines Kunstlexikon.

- Seemann Kunstverlagsgesellschaft, Leipzig.
- Roeck**, Bernd (2005): Der Reichstag.
In: François u. Schulze (Hg.) 2005, S. 13-30.
- Römer**, Gerhard (1955): Die Liturgie des Karfreitags.
In: ZkTh 1955, Bd. 77, Heft 1, S. 39-93.
- Rohsmann**, Arnulf (1984): Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.
Georg Olms Verlag, Hildesheim u. a.
- (1999): Zeit in der Moderne.
In: Aigner u. a. (Hg.) 1999, S. 387-403.
- Ronte**, Dieter (2004): Christo und Jeanne-Claude.
In: Museum Würth (Hg.) 2004, S. 22-43.
- Rossfeld**, Roman (2001): Vom Frauengetränk zur militärischen Notration. Der Konsum von Schokolade aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive.
In: Leimgruber u. a. (Hg.) 2001, S. 55-65.
- (2007): Schweizer Schokolade. Industrielle Produktion und kulturelle Konstruktion eines nationalen Symbols 1860-1920.
Hier + Jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, Baden.
- Rost**, Friedrich (1994): Theorien des Schenkens: zur kultur- und humanwissenschaftlichen Bearbeitung eines anthropologischen Phänomens.
Verlag Die blaue Eule, Essen.
- Roth**, Ralf (1996): Von Wilhelm Meister zu Hans Castorp. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert.
In: Hein u. Schulz (Hg.) 1996, S. 121-139.
- Rotzler**, Willy (1970): Das Ding als Objekt.
In: Kunsthalle Nürnberg (Hg.) 1970, o. S.
- (1975): Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart.
DuMont, Schauberg.
- (1980): Annäherungsversuche an die Thematik des Weichen.
In: Billeter (Hg.) 1980, S. 11-14.
- Rubin**, William S. (1968): Dada and Surrealist Art.
Harry N. Abrams, New York.
- Rübel**, Dietmar, **Wagner**, Monika u. **Wolff**, Vera (Hg.) (2005): Materialästhetik.
Dietrich Reimer Verlag, Berlin.

- Rüdiger**, Ulrike (Hg.) (1997): Franz Erhard Walther. Mit dem Körper sehen.
Gebr. Frank KG, Gera.
- Russel**, John (1971): Der surrealistische Gegenstand.
In: Berliner Kunstverein (Hg.) 1971, S. 88-103.
- Sailer**, Anton (1965): Das Plakat. Geschichte, Stil und gezielter Einsatz eines unentbehrlichen Werbemittels.
Verlag Karl Thiemig, München.
- Sandgruber**, Roman (2001): Schokolade. Von der Götterspeise zum Massenprodukt.
In: Leimgruber u. a. (Hg.) 2001, S. 38-45.
- Schaper**, Rainer Michael (1988): Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur.
Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- Scharf**, Helmut (1984): Kleine Geschichte des deutschen Denkmals.
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Schawelka**, Karl (2002): „More matter with less art“? Zur Wahrnehmung von Material.
In: Wagner u. Rübel (Hg.) 2002, S. 13-32.
- Schellack**, Fritz (1988): Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste.
In: Düding u. a. (Hg.) 1988, S. 278-297.
- Schelle**, Karl Gottlob (1802, Nachdruck 1990): Die Spatziergänge oder die Kunst spatzierenzugehen.
Verlag Olms – Weidmann, Hildesheim, Zürich, New York.
- Schellmann**, Jörg (Hg.) (1982): Christo. Complete Editions 1964-1982.
Verlag Schellmann & Klüser, München.
- (1992): Joseph Beuys. Die Multiples.
Ed. Schellmann, München.
- Schenck**, Eva-Maria (1973): Das Bilderrätsel.
Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York.
- Schepers**, Wolfgang (Hg.) (2000): Das Jahrhundert des Design. Geschichte und Zukunft der Dinge.
Anabas-Verlag, Frankfurt am Main.

- Schindelbeck**, Dirk (2003): Marken, Moden und Kampagnen. Illustrierte deutsche Konsumgeschichte.
Primus Verlag, Darmstadt.
- (2004): Strategien zwischen Kunst und Kommerz. Die Geschichte des Markenartikels seit 1850.
In: Meißner (Hg.) 2004, S. 68-77.
- Schindler**, Margot (1997): Erwerbung und Wiederaufnahme der Fastentuchtradition in der Gegenwart.
In: Koller u. Schindler 1997, S. 83-89.
- Schmalenbach**, Werner (Hg.) (1989): Tàpies: die achtziger Jahre; Bilder, Zeichnungen, Skulpturen.
Ed. Cantz, Stuttgart.
- Schmalenriede**, Manfred (1972): Zu den frühen Arbeiten von Franz Erhard Walther.
In: Adriani (Hg.) 1972, S. 8-27.
- Schmidt**, Jochen (1985) (2 Bde.): Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945.
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Schmidt-Bachem**, Heinz (2001): Tüten, Beutel, Tragetaschen: Zur Geschichte der Papier-, Pappe und Folien verarbeitenden Industrie in Deutschland.
Waxmann Verlag, Münster.
- Schmied**, Gerhard (1996): Schenken. Über eine Form sozialen Handelns.
Leske + Budrich, Opladen.
- Schmitt**, Axel (1997): Inszenierte Geselligkeit. Öffentlichkeit und Kommunikationsstrukturen im höfischen Fest der Frühen Neuzeit.
In: Adam (Hg.) 1997, Teil II, S. 713-734.
- Schmitt**, Peter (2000): Filz – Kunst, Kunsthandwerk, Design.
In: Thomas (Hg.) 2000, S. 11-31.
- Schneckenburger**, Manfred (2000): Skulpturen und Objekte.
In: Walther (Hg.) 2000, Teil II, S. 407-575.

- Schneede**, Uwe M. (Hg.) (1991): Joseph Beuys in der Hamburger Kunsthalle.
Hamburg.
- (Hg.) (1992): Saturn – Melancholie – Genie.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.
- (1994): Joseph Beuys. Die Aktionen.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart
- (1998): Bruce Nauman. Eine kleine Einführung.
In: Hamburger Kunsthalle (Hg.) 1998, S. 9-17.
- (2005): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie.
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- (2006): Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film.
Verlag C. H. Beck, München.
- Schneider**, Klaus (1985): Vertonte Gemälde.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 452-464.
- (2004): Lexikon „Musik über Musik“. Variationen – Transkriptionen –
Hommagen – Stilimitationen – B-A-C-H.
Bärenreiter, Kassel u. a.
- Schneider**, Mechthild (1977): Künstlerdenkmäler in Frankreich. Ein Thema der
Auftragsplastik im 19. Jahrhundert.
Diss., Universität Frankfurt am Main.
- Schönfeldt**, Alfred (1978): Zur Analyse des Rätsels.
In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 97. Band 1978, S. 60-73.
- Schrutka-Rechtenstamm**, Adelheid (2001): Schenken – ein Kulturphänomen.
In: Keß (Hg.) 2001, S. 15-25.
- Schulz**, Hans-Joachim (1962): Kultsymbolik der byzantinischen Kirche.
In: Herrmann (Hg.) 1962, Bd. X, S. 3-51.
- (1989): Liturgie, Tagzeiten und Kirchenjahr des byzantinischen Ritus.
In: Handbuch der Ostkirchenkunde 1989, Bd. 2, S. 30-100.
- Schwarz**, Arturo (1973): Interview mit Man Ray.
In: Zweite u. a. (Hg.) 1973, S. 79-100.
- (1993): Man Ray.
Rogner & Bernhard Verlag, München.
- Schwarze**, Dirk (2007): Meilensteine: 50 Jahre documenta: Kunstwerke und Künstler.

B&S Siebenhaar Verlag, Berlin.

Selbmann, Rolf (1988): Dichterdenkmäler in Deutschland.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Sequeira, A. Ronald (1990): Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung.

In: GdK 1990, Teil 3, S. 7-40.

Severin, Rüdiger (1988): Spuren des Flaneurs in der deutschsprachigen Prosa.

Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main.

Sharamon, Shalila u. **Baginski**, Bodo J. (2001): Das Chakra-Handbuch.

Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang.

Sigel, Brigitt Andrea (1977): Der Vorhang der Sixtinischen Madonna.

Juris Druck + Verlag, Zürich.

Simon, Joan (Hg.) (1994): Bruce Nauman. Walker Art Center, Minneapolis.

Wiese Verlag, Basel.

Sobania, Michael (1996): Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert.

In: Hein u. Schulz (Hg.) 1996, S. 170-190.

Sörries, Reiner (1988): Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit.

Universitätsverlag Carinthia, Klagenfurt.

- (1996): Hungertuch.

In: LThK 1996, Bd. 5, Sp. 337-?

Sommer, Hubert (1998): génie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung.

Peter Lang Verlag, Frankfurt.

Sommer, Manfred (2004): Edmund Husserls Phänomenologie des Zeitbewußtseins.

In: Reusch (Hg.) 2004, S. 19-26.

Sommer, Rudolf (1998): Psychologie der Marke: die Marke aus Sicht des Verbrauchers.

Deutscher Fachverlag, Frankfurt am Main.

Sonnenberg, Petra (2000): Heilende Steine von A bis Z.

IRIS Bücher & mehr, Amsterdam.

Soupault, Rè (1954): Nachwort der Übersetzerin.

In: Lautréamont 1954, S. 339-347.

- Speitkamp**, Winfried (Hg.) (1997): Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbole.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- (1997): Denkmalsturz und Symbolkonflikt in der modernen Geschichte. Eine Einleitung.
In: Speitkamp 1997, S. 5-21.
- Spies**, Werner (Hg.) (2002): Surrealismus 1919-1944.
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- Spies**, Werner (2004): Interview mit *Kondensat* (berliner art info).
In: Kondensat 2004, S. 33-35.
- Springer**, Peter (Hg.) (1992): Franz Erhard Walther.
Oldenburg.
- Steen**, Jürgen (1988): Vormärzliche Gutenbergfeste (1837 und 1840).
In: Düding u. a. (Hg.) 1988, S. 147-165.
- Steiner**, Rudolf (1928 a): Das Ton-Erlebnis im Menschen.
Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach, Schweiz.
- (1928 b): Die Welt der Hierarchie und die Welt der Töne.
Philosophisch-Anthropologischer Verlag am Goetheanum, Dornach, Schweiz.
- (1932): Der irdische und der kosmische Mensch.
Philosophisch-Anthropologischer Verlag am Goetheanum, Dornach, Schweiz.
- (1934): Kosmische und menschliche Geschichte, Bd. 1.
Philosophisch-Anthropologischer Verlag am Goetheanum, Dornach, Schweiz.
- Steiner**, Uwe C. (2005): Enthüllung zur Unzeit.
In: Endres u. a. (Hg.) 2005, S. 59-74.
- Steinhauser**, Monika (2002): Prolegomena zur surrealistischen Programmatik und Bilderwelt.
In: Spies (Hg.) 2002, S. 381-386.
- Stemmler**, Dierk (1992): Zu den Multiples von Joseph Beuys.
In: Schellmann (Hg.) 1992, S. 541-554.
- Stickel**, Antje u. **Tröscher**, Michael (Hg.) (1998): 48, 98 Tante Emma – Megastore. 50 Jahre Lebensmittelhandel in Deutschland.
Westermann Verlag, Ingelheim.
- Stierle**, Karlheinz (1993): Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt.
Carl Hansser Verlag, München.

- Stolz, Georg** (1983): Der Engelsgruß in St. Lorenz zu Nürnberg. Stiftung und Schicksal.
In: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.) 1983, S. 1-22.
- Storm-Rusche, Angelika** (1990): Personendenkmäler.
In: Bundeszentrale für zentrale Bildung (Hg.) (Bd. 294/I) 1990, S. 706-742.
- Strieder, Barbara** (2006): Filz.
In: Stiftung Museum Schloss Moyland (Hg.) 2006, S. 94-98.
- Strobach, Hermann** (Hg.) (1987): Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung.
Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.
- Stürzebecher, Jörg** (2000): Das Jahrhundert des Design 1900-2000. Eine Chronik.
In: Schepers (Hg.) 2000, S. 68-188.
- Suttner, E.Ch.** (1983): Bilderwand.
In: LMA 1983, Bd. 2, Sp. 152-153.
- Suzuki, Daisetz Teitaro** (1996): Das Zen-Koan – Weg zur Erleuchtung.
Herder Verlag, Freiburg.
- Szeemann, Harald** (Hg.) (1997): Beuysnobiscum: eine kleine Enzyklopädie.
Verlag der Kunst, Dresden.
- Tacke, Charlotte** (1995): Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Tamcke, Martin u. Heinz, Andreas** (Hg.) (2000): Zu Geschichte, Theologie, Liturgie und Gegenwartslage der syrischen Kirchen.
LIT Verlag, Münster.
- Tammen, Silke** (2002): Textilien.
In: Wagner u. a. (Hg.) 2002, S. 217-224.
- Tàpies, Antoni** (1976): Die Praxis der Kunst.
Erker-Verlag, St. Gallen.
- (1988 a): Erinnerungen I. Fragment einer Autobiographie.
Erker-Verlag, St. Gallen.
- (1988 b): Erinnerungen II. Fragment einer Autobiographie.
Erker-Verlag, St. Gallen.
- (1995): Tàpies. Objects of Time.
Unter Mitarbeit von Gloria Moure.

Wienand, Köln.

Tauchner, Paul (2004): Politik und Industrie. Zigarettenmarken im historischen Rückblick.

In: Meißner (Hg.) 2004, S. 100-111.

Teuteberg, Hans-Jürgen (1998): Der Lebensmittelhandel im Wandel. Zur Wirtschafts-, Technik- und Sozialhistorie des Einzelhandels.

In: Stickel u. Tröscher (Hg.) 1998, S. 51-70.

Thali, André (1977): Psychologie und Surrealismus. Ein Beitrag zur Psychologie der Kunst.

SETO Offsetdruck, Luzern.

Thönnies, Dietmar (1997): Das textile Gedächtnis der Kirche.

In: LJ 47 1997, S. 78-88.

Thomas, Karin u. **de Vries**, Gerd (1981): DuMont's Künstlerlexikon.

DuMont, Köln.

Thomas, Katharina (Hg.) (2000): Filz. Kunst, Kunsthandwerk und Design.

Arnoldsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Tiedemann, Rolf (1982): Einleitung des Herausgebers.

In: Benjamin 1982, S. 9-41.

Tittel, Lutz (1981): Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft.

In: Mai u. Waetzoldt (Hg.) 1981, S. 215-275.

Tomasek, Tomas (1994): Das deutsche Rätsel im Mittelalter.

Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Trende, Frank (2001): Wenn Länder schenken: Erlebnisse einer Ministerpräsidentin.

In: Keß (Hg.) 2001, S. 43-46.

Unger, Fritz (Hg.) (1986): Konsumentenpsychologie und Markenartikel.

Physica-Verlag, Heidelberg.

- (1986): Die Markenartikel-Konzeption.

In: Unger (Hg.) 1986, S. 1-17.

Väth-Hinz, Hinriette (1993): Der Markenartikel auf dem Weg zum Denkmal.

In: Diers (Hg.) 1993, S. 191-202.

Verspohl, Franz-Joachim (1995): Kunst der Ergänzung.

In: Braun u. Braun (Hg.) 1995 a, S. 30-33.

- Vischer**, Theodora (1988): Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys.
In: Bastian 1988, S. 37-44.
- (1991): Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes.
Verlag Walther König, Köln.
- Vogel**, Carl (1972): Vorbemerkung zum Werkverzeichnis. Zur Biographie der frühen Arbeiten.
In: Adriani (Hg.) 1972, S. 191-223.
- (1977): Vorbemerkung zum Werkverzeichnis
In: Adriani (Hg.) 1977, o. S.
- Voigt**, Kirsten Claudia (2000): Vom Reichtum eines armen Materials, Filz bei Joseph Beuys.
In: Thomas (Hg.) 2000, S. 33-45.
- Volp**, Rainer (1992): Textilien als Texte.
In: KuKi 4/1992, S. 262-270.
- Volz**, Wolfgang (2000): Epilog.
In: Chernow 2000, S. 369-485.
- Vowinckel**, Andreas (1989): Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925.
Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York.
- Waberer**, Keto von (1990): Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys (Interview aus dem Jahre 1979).
In: Haenlein (Hg.) 1990, S. 197-221.
- (2002 a): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.
Verlag C. H. Beck, München.
- (2002 b): Filz.
In: Wagner, Rübél u. Hackenschmidt (Hg.) 2002, S. 97-101.
- (2002 c): Einleitung.
In: Wagner u. Rübél (Hg.) 2002, S. VII – IX.
- Wagner**, Monika, **Rübél**, Dietmar u. **Hackenschmidt**, Sebastian (Hg.) (2002): Lexikon des Künstlerischen Materials.
Verlag C. H. Beck, München.
- Wagner**, Monika u. **Rübél**, Dietmar (Hg.) (2002): Material in Kunst und Alltag.
Akademie Verlag, Berlin.

- Walther**, Franz Erhard (1988): Works 1963-86.
John Weber Gallery, New York.
- (1992): Franz Erhard Walther.
Galerie du Musée. Villa Arson, Nice.
- Waltz**, Matthias (2006): Tauschsysteme als subjektivierende Ordnung: Mauss, Lévi-Strauss, Lacan.
In: Moebius u. Papilloud (Hg.) 2006, S. 81-105.
- Weber**, Solveig (1993) (2 Bde.): Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkultes.
B. Schott's Söhne, Mainz.
- Weber**, Wilhelm (1972): Luther-Denkmäler – Frühe Projekte und Verwirklichungen.
In: Mittig u. Plagemann (Hg.) 1972, S. 183-215.
- Wegmann**, Hermann (1979): Geschichte der Liturgie im Westen und Osten.
Verlag Friedrich Pustet, Regensburg.
- Wehmeyer**, Grete (1985): Erik Satie und die Künstler.
In: v. Maur (Hg.) 1985, S. 384-389.
- Wehrheim**, Jan (Hg.) (2007): Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps.
VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Weidmann**, Heiner (1992): Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin.
Fink Verlag, München.
- Wendorff**, Rudolf (Hg.) (1989): Im Netz der Zeit. Menschliches Zeiterleben interdisziplinär.
S. Hirzel Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.
- Wichmann**, Hans (1987): Warenverpackungen unter formalen und graphischen Aspekten.
In: Leiterer u. Wichmann 1987, S. 113-304.
- Wick**, Rainer (1974): Zur Theorie des Happenings.
Teil 1 in: Kunstforum International, Bd. 8/9, S. 106-144 u.
Teil 2 in: Kunstforum international, Bd. 10, S. 171-194.
- Willemsen**, Roger (1995): Antichristo.
In: Braun u. Braun (Hg.) 1995 a, S. 10-11.
- Wilpert**, Gero von (1979): Sachwörterbuch der Literatur.
Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

- Wirz, Albert** (1984): Sklaverei und kapitalistisches Weltsystem.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main.
- Wolbring, Barbara** (1996): „Auch ich in Arkadien!“ Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert.
In: Hein u. Schulz (Hg.) 1996, S. 82-101.
- Wolf, Lothar** (1990): Geschichte der deutschen Nationalhymne.
In: Landesbildstelle Berlin (Hg.) 1990, S. 8-29.
- Yanagi, Masahiko** (1995): Interview mit Christo (1986).
In: Baal-Teshuva 1995 a, S. 21-29.
- Žak, Sabine** (1982): Das Tedeum als Huldigungsgesang.
In: Historisches Jahrbuch 1982, 102. Jahrgang, S. 1-32.
- (1990): *Luter schal* und *süeze doene*. Die Rolle der Musik in der Repräsentation.
In: Ragotzky u. Wenzel (Hg.) 1990, S. 133-148.
- Zürcher, Franziska** (2001): Von Nimrod über Tobler-o-Rum zu Toblerone Pralinés. Ein Einblick in Reichtum und Wandel der Tobler-Schokoladen im Laufe eines Jahrhunderts.
In: Leimgruber u. a. (Hg.) 2001, S. 129-141.
- Zumdick, Wolfgang** (1995): Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner.
Wiese Verlag, Basel.
- Zwahr, Hartmut** (1994): Zur Entstehung eines nationalen Gedächtnisses. Die Leipziger Jahrhundertfeiern zum Gedenken an die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern.
In: Keller (Hg.) 1994, S. 117-135.
- Zweite, Armin, Petzet, Michael u. Adriani, Götz** (Hg.) (1973): new york dada. duchamp · man ray · picabia.
Prestel-Verlag, München.
- Zweite, Armin** (1988): „Plight“ 1985
In: Bastian 1988, S. 314-315.
- (1992): Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys.
In: Kulturstiftung der Länder (Hg.) 1992, S. 6-64.

II. Ausstellungskataloge

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.) (1983): Der englische Gruß des Veit Stoß zu St. Lorenz in Nürnberg.

Lipp GmbH, München.

Nationalgalerie **Berlin** (Hg.) (1981): Franz Erhard Walther. Handlung Werk.

Brüder Hartmann, Berlin.

Neuer **Berliner Kunstverein** (Hg.) (1971): Metamorphose des Dinges.

Verlag: LA CONNAISSANCE s. a., Brüssel.

- (1981) : Franz Erhard Walther.

Kunsthalle **Bielefeld** (Hg.) (1990): Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art.

Sammlung Marzona. 18. Februar - 8. April 1990.

Edition Cantz, Stuttgart.

Documenta IX (3 Bde.) 1992; Hg.: documenta und Fridericianum Veranstaltungs GmbH, Kassel.

Edition Cantz, Stuttgart.

Museum für Angewandte Kunst **Frankfurt** (Hg.) (2006): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken.

Wienand Verlag, Köln.

Hamburger Kunsthalle (Hg.) (1998): Bruce Nauman, Versuchsanordnungen.

Werke von 1965-1994.

Christians Verlag, Hamburg.

Kulturstiftung der Länder (Hg.) in Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1992): Joseph Beuys Palazzo Regale.

Berlin/Düsseldorf.

Museum **Ludwig** (Hg.) (1981): Christo. Projekte in der Stadt 1961-1981.

Kölnische Verlagsdruckerei, Köln.

Kunsthalle **Nürnberg** (Hg.) (1970): Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts.

Nürnberg.

Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.) (2000): nichts tun. vom flanieren, pausieren, blaumachen und müßiggehen.

Selbstverlag, Wien.

Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.) (1986): Paul Klee und die Musik.

Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, Berlin.

Förderverein Museum **Schloss Moyland** (Hg.) (1995): Joseph-Beuys-Symposium 1995,
Kranenburg.

Wiese Verlag, Basel.

- (2006), Sammlung van Grinten, Joseph Beuys

Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen: „Joseph Beuys – Die Materialien und ihre
Botschaft“.

Die Sammlung des Museum **Würth** (Hg.) (2004): Christo und Jeanne-Claude.

Swiridoff Verlag, Künzelsau.

III. Handbücher, Lexika und Wörterbücher

The **Barnhart** Dictionary of Etymology (1988), Hg.: Robert K. Barnhart

Wilson Company, New York

Der **Brockhaus** (1981),

Brockhaus Verlagsanstalt, Wiesbaden.

The **Cassell** (1999): Dictionary of Word Histories.

Cassell, London.

Christliche Ikonographie in Stichworten (1994), Hg.: Sachs, Hannelore u. a.,

Koehler & Amelang, München/ Berlin.

Deutsches Wörterbuch (DWB) (1984), Hg.: Jacob und Wilhelm Grimm.

Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

dtv-Atlas zur Weltgeschichte. (Bd. 2), Hg.: Kinder, Hermann u. Hilgemann, Werner.

Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Der **Duden** (1985) (10 Bde.): Bedeutungswörterbuch, Bd. 10.

Dudenverlag, Mannheim.

Der **Duden** (1989): Deutsches Universalwörterbuch A-Z.

Dudenverlag, Mannheim.

Der **Duden** (1992): Wörter und Gegenwörter, Bd. 23.

Dudenverlag, Mannheim.

Der **Duden** (1997) (12 Bde.): Sinn- und sachverwandte Wörter, Bd. 8.

Dudenverlag, Mannheim.

- Der **Duden** (2006) (12 Bde.): Herkunftswörterbuch, Bd. 7.
Dudenverlag, Mannheim.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen** (1993) (2 Bde.)
Akademie Verlag, Berlin.
- Gamillscheg**, Ernst (1929): Etymologisches Wörterbuch der Französischen Sprache.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.
- (1969). Etymologisches Wörterbuch der Französischen Sprache.
Carl Winter Verlag, Heidelberg.
- Das **Große Wörterbuch Englisch** (1977), Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch von
Langenscheidt. Lizenzausgabe des Deutschen Bücherbundes, Stuttgart.
- Das **Große Wörterbuch Französisch** (1976), Französisch-Deutsch, Deutsch-Französisch
von Langenscheidt. Lizenzausgabe des Deutschen Bücherbundes, Stuttgart.
- Gottesdienst der Kirche (GdK)**, Handbuch der Liturgiewissenschaft.
Bd. 3 (1990).
Meyer, Hans Bernhard u. a. (Hg.), Verlag Friedrich Pustet, Regensburg.
- Grimm**, Jacob u. Wilhelm (1984): Deutsches Wörterbuch.
(33 Bde.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Handbuch der Liturgik**. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche (1995).
Schmidt-Lauber, Hans-Christoph u. Bieritz, Karl-Heinrich (Hg.),
Evangelische Verlags-Anstalt, Leipzig; Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Handbuch der Ostkirchenkunde**, (3 Bde. 1984 bis 1997).
Nyssen, Wilhelm u. a. (Hg.), Patmos Verlag, Düsseldorf.
- Handbuch Philosophischer Grundbegriffe** (3 Bde.) (1973 f.), Hg.: Krings, Hermann u. a.
Kösel-Verlag, München.
- Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft** (Bd. 26. 1) (2004).
Kittel, Harald u. a. (Hg.), Walter de Gruyter, Berlin.
- Holthausen**, Ferdinand (1949): Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Kindlers Literatur Lexikon** (14 Bde.) (1986)
Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Klein**, Ernest (1966/ 1967) (2 Bde.): A Comprehensive Etymological Dictionary of English
Language. Bd. 1 (1966), Bd. 2 (1967).
Elsevier Publishing Company, Amsterdam, London, New York.

- Kluge, Friedrich** (2002): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.
Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York.
- Langenscheidts Handwörterbuch Katalanisch-Deutsch** (1992).
Langenscheidt, Berlin u. a.
- Lexikon für Theologie und Kirche (LThK)** (19???)
Kasper, Walter (Hg.), Herder Verlag, Freiburg.
- Lexikon Kunstwissenschaften** (2003)
Pfisterer, Ulrich (Hg.) (2003) Metzlersche Verlagsbuchhandlung u.
Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart.
- Lexikon des Mittelalters (LMA)** (1980 ff.).
Angermann, Norbert u. Bautier, Robert-Henri (Hg.), Artemis Verlag, München.
- Meyers Handbuch über die Musik** (1971)
Lindlar, Heinrich (Hg.), Meyers Lexikonverlag, Mannheim.
- Meyers Taschenlexikon Musik** (3 Bde.) (1984)
Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), Meyers Lexikon Verlag, Mannheim.
- Der **Musik-Brockhaus** (1982), Brockhaus, Wiesbaden.
- The **Oxford Dictionary of English Etymology** (1966) Hg.: C. T. Onions.
Clarendon Press, Oxford.
- Oxford Thesaurus of English** (2006).
Oxford University Press, Oxford.
- Paul, Hermann** (2002): Deutsches Wörterbuch.
Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Philosophisches Wörterbuch** (1982), begründet von Schmidt, Heinrich.
Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft** (2000) (Bd. 2),
Hg.: Fricke, Harald.
Walter de Gruyter, Berlin.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK)** (1981) (Bd. 7)
Hg.: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.
- Reclams Chormusik- und Oratorienführer** (1984), von Werner Oehlmann.
Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Stowasser, Joseph M. u. a.** (Hg.) (1980): Der kleine Stowasser: Lateinisch-Deutsches
Schulwörterbuch. G. Freytag Verlag, München.

IV. Zeitschriften, Jahrbücher und Reihen

Archiv für Liturgiewissenschaften (seit 1958)

Häussling, Angelus A. (Hg.), Friedrich Pustet Verlag, Regensburg.

Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde. Organ des Historischen Vereins des Kantons Bern. Seit 1938. Hg.: Bernisches Historisches Museum u. a., Bern.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) (Bd. 294/I) (1990): Heimat. Westfalen-Verlag, Bielefeld.

Historisches Jahrbuch, herausgegeben im Auftrag der Görres-Gesellschaft von L. Boehm, O. Engels, E. Iserloh, R. Morsey u. K. Repgen. Verlag Karl Alber, Freiburg, München.

Jahrbuch für Biblische Theologie (2004) (Bd. 18), Hg.: Ebner, Martin u. a. Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn.

Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge 10, (1987)

Brückner, Wolfgang u. Grass, Nikolaus (Hg.), Echter Verlag, Würzburg.

Journal of American Folklore (Hg.): The American Folklore Society, Washington D. C.

Kunst und Kirche (KuKi) (seit 1971)

Ökumenische Zeitschrift für Architektur und Kunst.

Verlag Das Beispiel, Darmstadt.

KUNSTFORUM international, (1973 ff.)

Ruppichteroth.

Kunst Nachrichten: Zeitschrift für internationale Kunst

Kunstkreis im Ex Libris Verlag, Zürich.

Liturgisches Jahrbuch (LJ) (seit 1950).

Deutsches Liturgisches Institut (Hg.), Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster.

Das **Münster**. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft.

Verlag Schnell & Steiner, Regensburg.

Paragrana (1997), internationale Zeitschrift für historische Anthropologie.

Akademie Verlag, Berlin.

Zeitschrift für katholische Theologie (ZkTh)

Theologische Fakultät der Universität Innsbruck (Hg.), Verlag Herder, Wien.

Zeitschrift für Deutsche Philologie (seit 1869; nicht durchgängig),

Erich Schmidt Verlag, Berlin.

8. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 MAN RAY, 1920: Das Rätsel des Isidore Ducasse © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 2 Maurice Henry, 1936: Hommage à Paganini © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 3 Maurice Henry, o. J.: Silence, Hôpital © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 4 Joseph Beuys, 1966: Infiltration Homogen für Konzertflügel © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 5 Joseph Beuys, 1966: Infiltration Homogen für Cello © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 6 Bruce Nauman, 1966: Felt Formed Over Sketch for Metall Floor Piece © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 7 Franz Erhard Walther, 1964: Ummantelung © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 8 Franz Erhard Walther, 1966: Blindstück © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 9 Franz Erhard Walther, 1966: Fünf © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 10 Franz Erhard Walther, 1969: Hülle anfüllen © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 11 Franz Erhard Walther, 1969: Plastisch © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 12 Antonin P. Tàpies, 1970: Verhüllter Stuhl © Fondation Antoni Tàpies Barcelona, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 13 Antonin P. Tàpies, 1970: Skulptur mit Decke © Fondation Antoni Tàpies Barcelona, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 14 Joseph Kosuth, 1992: Passagen-Werk (Raum I) © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 15 Sakrale Verhüllung 2008, Göttingen, Foto © Britta Szidzik
- Abb. 16 MAN RAY, 1933: Beau comme [...] © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 17 MAN RAY, 1935: Rätsel II © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 18 Joseph Beuys, 1985: Plight © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 19 Joseph Beuys, 1970: Filzanzug © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 20 Joseph Beuys, 1965: Schneefall © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 21 Antonin P. Tàpies, 1966: In Form eines Sessels © Fondation Antoni Tàpies Barcelona, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 22 Antonin Tàpies, 1968 : Small Cloth on a Stand © Fondation Antoni Tàpies Barcelona, VG Bild-Kunst, Bonn 2015
- Abb. 23 Antonin Tàpies, 1971: Decke mit zwei Steinen © Fondation Antoni Tàpies Barcelona, VG Bild-Kunst, Bonn 2015