



Von Münster nach Wenzersdorf Isa Genzken „Vollmond“

Mitte der 1990er-Jahre hatte die Kunst im öffentlichen Raum in Praxis und Theorie ihren Zenit erreicht, als sich zwar kritische Stimmen mehrten, dennoch neue Programme gegründet und bestehende weiterentwickelt wurden. Zahlreiche Publikationen erschienen¹, die sich mit dem Status des Öffentlichen beschäftigten und Kriterien wie „Ortsbezogenheit“ diskutierten. Von der Kunst wurde gefordert, sich in gesellschaftliche Abläufe einzubringen respektive historische und sozialkritische Themen aufzunehmen, um nicht im Mainstream von Stadtentwicklungen unterzugehen. Der zusehenden Kommerzialisierung von Stadträumen drohte eine Vereinnahmung der Kunst als Dienstleistung, was die stetige Frage aufwarf, inwieweit eine interventionistische Kunstpraxis überhaupt noch wirksam sein konnte.

Vor diesem Hintergrund fand 1997 der dritte Teil der Skulptur.Projekte in Münster statt, einem wichtigen Format, das in Intervallen von zehn Jahren die aktuellen Tendenzen des Mediums Skulptur aufzeigte. 1997 wollte man zudem die Möglichkeiten der „Kunst im öffentlichen Raum“ am Beispiel von Münster erforschen², wofür die Veranstalter den neuerlichen Dialog zwischen Kunst, Stadt und Bewohnern suchten und über 70 KünstlerInnen einluden, darunter Isa Genzken als eine der 16 geladenen Frauen. Für den umfangreichen Katalog schrieb Walter Grasskamp eine historische Abhandlung der Kunst im öffentlichen Raum mit dem Titel „Kunst und Stadt“, in der er auch auf die Projekte von 1987 und 1977 Bezug nahm.³ Die gängige oben erwähnte Kritik, die Kunst für die Aufwertung städtischer Identitäten einzusetzen, galt bald auch für Münster und kam just von Miwon Kwon, der wichtigsten Theoretikerin der ortsspezifischen Public Art⁴.

Isa Genzken nahm 1997 das zweite Mal an den Skulptur.Projekten teil. „ABC“ von 1987 war 1988 abgetragen worden. 1997 wählte sie den „schönen Aasee“ (Isa Genzken), um dort einen künstlichen Vollmond zu installieren: eine

¹ Allen voran Claudia Büttner's „Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum“, München 1997 sowie

„Kunst auf Schritt und Tritt“ von Christian Philipp Müller und Achim Könneke, Hamburg 1997 oder „Die Kunst des Öffentlichen“ von Marius Babias und Achim Könneke, Amsterdam/Dresden 1998.

² Siehe Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner (Hg.), Skulptur.Projekte in Münster 1997, Vorwort S.3.

³ Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: ebenda, S. 7 ff.

⁴ Siehe Miwon Kwon, Public Art und städtische Identitäten, zit. nach:

<https://transversal.at/transversal/0102/kwon/de> (Zugriff 8.5.2020).



dauerhaft von innen gleichmäßig ausgeleuchtete Milchglaskugel von 2,5 m Durchmesser auf einem etwa 15 m hohen Stab aus Stahl. Durch den Wechsel der Tageszeiten änderte sich die Wahrnehmung einer an sich gleichbleibenden Lichtsituation in der Kugel und ließ das Werk einerseits zum funktionalen Beleuchtungskörper werden, andererseits barg es metaphorische Anspielungen an den Mond, die der Aufstellungsort am Wasser begünstigte. Ausdrücklich sollte kein anderer Beleuchtungskörper in der Nähe sein und ausdrücklich sollte die Skulptur gegen den freien Himmel stehen. Es gibt dazu mehrere Zeichnungen und einen ausführlichen Werktext.⁵ Beide Male, 1987 und 1997, ging Genzken ortsspezifisch vor. Mit „ABC“ bezog sie sich auf die Architekturzeitschrift „ABC. Beiträge zum Bauen“, an der namhafte Architekten der Moderne wie etwa El Lissitzky beteiligt waren. Zwischen Architektur und Skulptur war „ABC“ eine rahmenartige mehrteilige Konstruktion auf dem Plateau der Universitätsbibliothek, die durch Maßstab und Größe das Utopische der Moderne in die reale Konstruktion eines Durchgangs überführte. Im Unterschied zur bisweilen schwebenden Dynamik der Moderne war „ABC“ geerdet und an einer Seite mit einem Vorsprung der Bibliothek verklammert. Überlegungen zum Verhältnis von Fläche und Raum müssen ebenso eine Rolle gespielt haben wie solche zwischen Betrachter, Werk und Umgebung, wie sie aus der Minimal Art bekannt sind.⁶ Nähe und Ferne waren hier und 1997 wichtig, als der reale Mond die „Ferne“, (Isa Genzken), der Beleuchtungskörper die „Nähe“ (Isa Genzken) abgab.⁷ Können zwar beide Arbeiten als ortsspezifisch bezeichnet werden, würde ich dennoch bezweifeln, dass der damalige Diskurs um die Kunst im öffentlichen Raum Genzken wesentlich tangierte. War es nicht vielmehr eine Referenz zu den großen Skulpturen von 1977, die eine Rolle spielte? Ich denke da etwa an die „Giant Pool Balls“ von Claes Oldenburg oder Donald Judds Betonringe „Ohne Titel“, die beide am Aasee positioniert waren? Dies unterstützen auch zwei Zeichnungen Genzken⁸, in denen die Kugel wesentlich dominanter und größer wirkt als damals und heute in situ, so dass man sie als eine primär skulpturale Setzung interpretieren könnte, die durch Volumen und Form bestimmt ist. Im Katalogtext von Grasskamp kommt Genzken nicht vor, was mehr als verwundert, hat sie doch mit ihrer Arbeit von 1987 wesentlich zum Medium der Außenskulptur beigetragen. Er erwähnt Genzken lediglich marginal in einer Aufzählung und hinterlässt so den Eindruck, dass weder der „Vollmond“, der ihm als Konzept vorlag, noch „ABC“

⁵ Zum Teil publiziert im Katalog Münster 1997, zit. Anm. 2, S.159 ff. sowie in Isa Genzken. Außenprojekte, Berlin 2020, S. 80 und 82, Text von Manfred Hermes S.81.

⁶ Vgl. auch Benjamin H. D. Buchloh, Isa Genzken: Vom Modell zum Fragment, in: Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster, Köln 1992, S. 127 ff.

⁷ Zit. nach Außenprojekte, zit. Anm. 5, S. 80.

⁸ Abgebildet ebenda S. 82, im Besitz des LWL – Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum Münster.



in seiner Abhandlung einen historisch motivierten Platz verdient hätten. Dabei hätte Genzken zum Städtischen viel zu sagen gehabt, zumal zum wirklich Städtischen wie New York, wo sie längere Zeit gelebt hatte, wie auch ihre Ausstellung „MetLife“ 1996 in Wien deutlich machte. Was die Kunst im öffentlichen Raum betrifft, wird ihr Genzken 2007, wenn sie ein drittes Mal bei den Skulptur.Projekten vertreten sein wird, eine aktuelle und unorthodoxe Wendung abseits aller einschlägigen Diskurse geben.

Das niederösterreichische Programm für Kunst im öffentlichen Raum trat 1997 unabhängig von Münster an Genzken heran, um sie im nördlich gelegenen, überwiegend ländlichen Niederösterreich, in der Gegend um Laa an der Thaya, für ein Projekt zu gewinnen. In der Schlinge des ehemaligen Eisernen Vorhangs gelegen hat sich dieser kulturarme und nicht-touristische Landstrich 1997 wie auch heute kaum von seiner Randlage erholt. Dennoch haben sich etliche KünstlerInnen im Rahmen des niederösterreichischen Programms gerade deswegen für diese Orte entschieden und viel zu Geschichte und Struktur dieser Region beigetragen. Durch seine Weitläufigkeit scheint die Gegend für klassische Land Art quasi prädestiniert. Es ist ein trockenes überwiegend agrarisches Gebiet mit kleinen Bächen und ohne Seen, oft flach mit leichten Hügeln. Auf einem solchen hat die Künstlerin in einem ersten Entwurf vom Februar 1997 ein großes Kreuz aus glänzendem Edelstahl vorgeschlagen. 60 Meter waren für das „große filigrane Kreuz“ (Isa Genzken) vorgesehen. „So groß wie eben machbar“⁹ sollte es sein, gefertigt aus zwei U-Profilen. Wäre es realisiert, würde es heute mit den zahlreichen in der Gegend stationierten Windrädern konkurrieren, wäre jedoch nur halb so hoch wie diese. Eine von Genzken angefertigte Montage zeigt das in seinen Proportionen eindrucksvolle Gebilde, das die Bedeutung des Maßstabes, wie Cerith Wyn Evans betonte, als sein wichtigstes strukturelles Element neben der Größe herausstreicht.¹⁰ Schlank und elegant hätte es weniger dem Katholizismus Niederösterreichs Rechnung getragen, als vielmehr ein elementares Zeichen neu interpretiert.

Da bald klar war, dass das Projekt vor allem aus statischen Gründen nicht machbar war, wurde überlegt und dann beschlossen, den „Vollmond“ aus den Skulptur.Projekten zu übernehmen, die im September 1997 zu Ende gegangen waren. Genzken kam dazu 1998 nach Wien und Niederösterreich, um nun einen geeigneten Platz dafür zu suchen, wofür einige Dörfer in Frage kamen. Kurz davor war eine Arbeit von Franz West in Stronsdorf, das in der Nähe von Wenzersdorf liegt, installiert worden, die ebenfalls eine Verbindung zu den

⁹ Isa Genzken an Susanne Neuburger, Brief vom 14.2.1997.

¹⁰ Zitiert nach Manfred Hermes, New Babylon Smorgasbord oder Muskeln aus Glas, in: Isa Genzken, Ausstellungskatalog Wien/Innsbruck 2006, S. 45.

Skulptur.Projekten aufweist, hatte doch West zwei der Prototypen seiner ersten Außenskulpturen herstellen lassen, von denen eine nach Münster und eine nach Stronsdorf ging.¹¹ West generierte mit diesen Werken einen Neuansatz der autonomen Skulptur und gab diesem Thema gerade in Hinblick auf die verpönten Drop Sculptures eine neue Richtung. Besonders gefallen hatte West aufgrund des Namens ein Ort namens Gnadendorf, den sich auch Genzken anschaute, um sich dann aber für die zu Gnadendorf gehörige Katastralgemeinde Wenzersdorf und eine dort befindliche Schlossruine zu entscheiden, in der der „Vollmond“ nach ihren Angaben aufgebaut wurde.

Das Schloss, das aus dem 16. Jahrhundert stammt, war seit dem 1. Weltkrieg nicht mehr bewohnt und nach einem Brand 1945 verfallen. Es liegt dominant an der Hauptstraße des kleinen Straßendorfes und hat im Vergleich zum Aasee allenfalls nachts einen Bezug zur Romantik, wie Genzken diesen im Katalog für Münster so ausführlich beschreibt. Eine Abbildung eines Werkes von Caspar David Friedrich trägt dort zusätzlich zu einem gewissen Überhang an Metaphysischem und zur narrativen Fülle an Assoziationen um den Mond bei, wenn auch der Text mit der pejorativen Handhabung im Englischen endet. Genzken geht weniger auf die räumliche Konzeption der Arbeit als auf die imaginäre und zeitliche ein. Gewiss ist die Zeit in der Kugel konstant, um die sich allerdings durch den Wechsel von Tag und Nacht sowie dem der Jahreszeiten eine weitere zeitliche Dimension ergibt, die nach Naturgesetzen abläuft. Einmal im Monat erscheint dann der reale Vollmond, wie Genzken im Text auch erwähnt, als quasi Alter Ego über dem „Vollmond“ und macht in der räumlichen Verdoppelung den künstlichen Mond zu Modell und Miniatur. Allerdings ist der Mond selbst eine Miniatur, wie jede Ferne, so Gaston Bachelard, Miniaturen herstellt¹². Je nach Standort und Blickwinkel vom natürlichen zum künstlichen Mond ergeben sich Größenabgleiche, die unterschiedlich ausfallen können, aber immer die Miniatur als einen „Fundort der Größe“¹³ im Auge haben.

An dem Text von Grasskamp für Münster ist auffallend, dass er keinen einzigen der „Klassiker des Raums“, die doch in den 1990er-Jahren die Kunst im öffentlichen Raum stets begleitet hatten, erwähnt und in seinem Text weder Gaston Bachelard, weder Michel Foucault noch Michel de Certeau, noch Henri Lefebvre oder Marc Augé in seine Überlegungen einbezieht. Dies verwundert nicht nur in Bezug auf Genzken, sondern auch weil es um die Stadt geht, die in den meisten der erwähnten Publikationen

¹¹ Siehe dazu den Text von Franz West auf www.publicart.at und seinen Beitrag im Katalog der Skulptur.Projekte Münster, zit. Anm.2, S. 441 ff.

¹² Gaston Bachelard, Poetik des Raums, Frankfurt 1987, S. 155 ff, besonders S. 176.

¹³ Ebenda, S. 162.



eine große Rolle spielt. Was könnten diese Texte für Genzken bedeuten? Nicht nur in Bezug auf „ABC“, sondern generell macht die von Foucault und de Certeau postulierte Abkehr von der Utopie auch in ihrer Arbeit Sinn.¹⁴ Das ist das „Spannungsfeld einer Neubauwohnung und einem traditionellen Monument“, von dem Genzken im Katalog von 1987 in Bezug auf ihre Arbeit spricht¹⁵. Könnte der Mond und speziell Genzkens „Vollmond“ eine Heterotopie sein wie der persische Garten oder ein Schiff? Foucault gibt uns statische Situationen, die bisweilen stark im Imaginären aufgehen. Generell sind das All und der Mond eine Fundgrube für die Kunst, denkt man etwa an die großspurige Proklamation der Eroberung des Weltalls seitens der Futuristen, die zwar in Manifesten festgehalten, dennoch nicht anders als in Bildern, in Miniaturen enden konnte. Diesbezüglich stellt Bachelard wie Genzken im Katalogtext eine Verbindung zwischen Raum, Zeit und Poesie, zwischen Miniatur und Einbildungsvermögen her. Er evoziert Größenumkehrungen und gibt uns das Beispiel einer Miniatur von Cyrano de Bergerac, der die planetarische Vorstellung mit einem Apfel verglich, dessen Kern eine kleine Sonne ist, die wärmt. Eine verdichtete Wärme zu imaginieren ist etwas anderes als beobachten, und Bachelard kommt schließlich auf das Bohrsche Zentralatom zurück, in dem es so kalt ist wie in einem städtischen Beleuchtungskörper, der von einer Maschine, einem Apparat genährt wird.¹⁶

Im Unterschied zu Foucault postulierte de Certeau, dass Räume nicht statisch, sondern veränderbar sind. Von Raum sprach er dann, wenn ein Ort in Bewegung geriet. Er war gegen pessimistische Urbanitätsanalysen und führte ein performatives Subjekt ein, das Normalität und Diszipliniertheit von Orten widerspricht. Auch Genzken konzipiert ihre Werke mit Einbeziehung von Umgebung und Betrachter. Werden de Certeaus Räume erst geschaffen, will Genzken diesen dezidiert etwas hinzufügen.¹⁷ Gerade hier sollte sich die Arbeit Genzkens weiterentwickeln, wenn sie von einer skulptural konnotierten Sprache in eine allgemeinere übergeht, in der die Akteure kommen und gehen. 2007, als Genzken zum dritten Mal an den Skulptur.Projekten teilnahm, haben Besucher zur Freude der Künstlerin ihre Arbeit sogar wörtlich ergänzt¹⁸, was sie 1987 und 1997 performativ, visuell und imaginär tun konnten. Nun ist es nicht mehr der imaginäre Raum,

¹⁴ Siehe Marian Füssel, Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J., in: *Historical Social Research*, 38(3), 2013, besonders S. 24 ff., 29 und 33 (<https://doi.org/10.12759/hsr.38.2013.3.22-39>) sowie Beatrice von Bismarck, Hoffnungsträger - Foucault und de Certeau in: Aufräumen: Raum-Klassiker neu sortiert. Texte zur Kunst 47, 2002, zit. nach...S. 137 ff.

¹⁵ Isa Genzken in; Skulptur Projekte in Münster 1987, Köln 1987, S. 94.

¹⁶ Bachelard, zit. Anm. 11, 157 ff.

¹⁷ Wie Anm. 13, zu Genzken und ihre Stellung zum Raum siehe Außenprojekte, zit. Anm. 5, S. 145.

¹⁸ Zit. nach Hermes, Außenprojekte, zit. Anm. 5, S. 119.



sondern der banale Gegenstand, der zum Geheimnis wird. Auch der Maßstab spielt keine so große Rolle mehr, wenn viele Dinge auf einmal zur Sprache kommen, Schirme zerbersten und Püppchen und Figuren die Szenerie beherrschen: „Die Welt scheint zu entgleiten in einen ungenauen, banalen oder gefährlichen Reichtum ungezählter Möglichkeiten.“¹⁹ So beschreibt Gisela von Wysocki die an der Oberfläche wuchernden Formen, denen ein Verlust an Tiefe anhaftet, als Methodik von Virginia Woolf, primär als eine von Modernität und Zeitgenossenschaft, was auch für die Konterfiguren von Isa Genzken gilt.

Susanne Neuburger

¹⁹ Gisela von Wysocki, Weiblichkeit und Modernität. Über Virginia Woolf. Frankfurt 1986, S. 64.