

Do it Yourself! Die Geburt der Co-Autorschaft aus dem Geiste Duchamps

»Everybody had studied Duchamp«, ⁽¹⁾ so fasste der New Yorker Kunsthändler Richard Bellamy rückblickend die Wirkung Marcel Duchamps auf die Künstler der späten fünfziger und sechziger Jahre zusammen. Diese speiste sich nicht allein aus der Anschauung seiner Werke (respektive ihrer Repliken), ⁽²⁾ sondern in gehörigem Maße auch aus den unzähligen Statements und Interviews, in denen Duchamp die Rolle des Betrachters, des Anschauers, des »regardeur« hervorgehoben hatte: »Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.« ⁽³⁾ Dieses Credo kulminierte in jenem Vortrag, den Duchamp unter dem Titel »The Creative Act« im Frühjahr 1957 bei einer Tagung der *American Federation of Arts* in Houston gehalten hatte. »All in all,« so hatte Duchamp darin bekanntlich resümiert, »the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications. Wenige Monate später erfuhren Duchamps kunstkonstitutive Thesen durch einen Nachdruck dieser Rede im Kunstmagazin *Art News* eine breite Rezeption. ⁽⁵⁾ Und so schickten sich in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren Duchamps künstlerische Epigonen an, sein berühmt gewordenes Verdikt, dass es immer die Betrachter seien, die ein Werk machten, ⁽⁶⁾ wortwörtlich in die eigene ästhetische Praxis zu überführen.

Ein spezifischer Ausdruck dieser künstlerischen Haltung, die lediglich vordergründig die poststrukturalistische These vom Tode des Autors zu spiegeln scheint, ist die Vielzahl der in dieser Zeit aufkommenden 'Do it Yourself'-Objekte. Ihnen hatte der schweizerische Künstler, Editeur und Essayist Karl

Gerstner bereits 1970 in einem kleinen, von der Kölner Galerie *Der Spiegel* verlegten Band einige grundlegende Gedanken gewidmet. Verlor sich Gerstner bezüglich der, wie er es nannte, »Do it Yourself Kunst« ⁽⁷⁾ allerdings aus heutiger Sicht rasch in spätfluxistischen Plaudereien, so liegt in seiner einleitenden Feststellung viel Wahres, dass nämlich nicht etwa im Imperativ 'Do it', sondern erst im pleonastischen 'Yourself' die wahre Beschwörung veritablen Heimwerkertums und avancierter Hobbykunst liege. Diese Formel verleihe, so Gerstner, »Kraft und Mut« und ermuntere den Laien, »aus seinen Reservaten hervorzutreten und bei den Profis zu wildern.« ⁽⁸⁾ Das beschwörende 'Yourself' fungiert also im syntaktischen Zusammenspiel mit dem imperativen 'Do it' als Appell an das Ich, als Provokation des Selbstvertrauens, als nachhaltiger Aufruf, einem Vorbild nachzueifern. Zugleich aber wird in ihm der Zweifel an einer Überlegenheit des Fachmanns, in unserem Fall: des Künstlersubjekts genährt; und so fordert es – mit Duchamp im Rücken – die Emanzipation von tradierten Kompetenzzuschreibungen ein, die bis dato dem Künstler allein den künstlerischen Schöpfungsakt überantwortet hatten.

click to enlarge

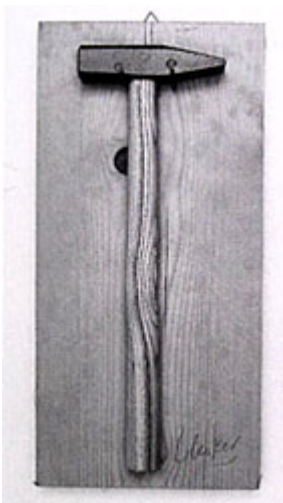


Figure 1
Günter Uecker,

Do it Yourself, 1969

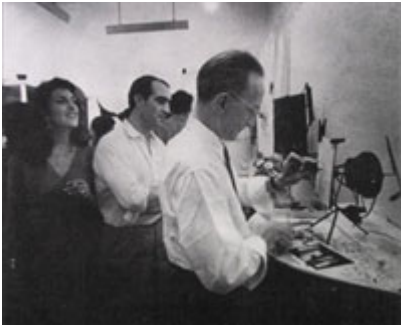


Figure 2

Duchamp und Jean

Tinguely, Galerie

Iris Clert, Paris, Juli 1959

In wohl radikalster Konsequenz hat der deutsche 'Nagelkünstler' Günther Uecker diesen Gedanken eines künstlerischen 'Do it Yourself' in einer gleichnamigen Arbeit ins ästhetische Spiel gebracht. Nach dem dissidenten Ende der Düsseldorfer Künstlergruppe ZERO im Jahre 1967 versuchte Uecker sich von der despektierlichen Reduzierung seines Schaffens auf ein Paar eingeschlagene Nägel zu befreien. Uecker habe zu dieser Zeit, so schrieb der ehemalige Direktor der Berliner Nationalgalerie Dieter Honisch 1993 in einem großen Retrospektivkatalog, »alles getan, um das Image des Nagels zu verbrauchen und zu überwinden,«⁽⁹⁾ quasi die Geister, die er mit seinen Nagelbildern gerufen hatte, zu vertreiben.

Sein *Do it Yourself*⁽¹⁰⁾ von 1969 (Abb. 1), ein unlimitiert aufgelegtes Multiple, bestehend aus einem Holzbrett, zwei darin eingeschlagenen Nägeln und einem an diesen aufgehängten Hammer, war – bei aller materiellen Simplizität dieses Objektes – der unverhohlene Kommentar, »wer eine weitere, lediglich bereits Geleistetes wiederholende Nagelarbeit von Uecker wolle, solle sie sich doch gefälligst selbst machen.«⁽¹¹⁾ In diesem Sinne ist sein *Do it Yourself* wenig mehr als das lakonische Statement zur eigenen Werk- und Wirkungsgeschichte, gleichwohl aber auch nicht weniger als das emphatische Angebot an den Betrachter, es doch einmal selbst zu versuchen und dem eigenen Gestaltungswillen freien Lauf zu lassen.

Bereits zehn Jahre zuvor hatte der Schweizer Jean Tinguely als einer der ersten Künstler das Prinzip des 'Do it Yourself' in seiner künstlerischen Praxis erprobt. Es ist sicher kein Zufall, dass gerade Tinguely die damit verbundene Aufhebung des klassischen, um das Ideal der Autonomie zirkulierenden Werkbegriffs zum Prinzip seiner Kunst erklärte, war er doch schon in frühen Jahren einer der glühendsten Bewunderer Duchamps gewesen. Nicht später als im Sommer 1959 hatte Tinguely erstmals fünf seiner berühmten Malmaschinen – die sogenannten *Méta-matics* – in der Pariser *Galerie Iris Clert* vorgestellt (Abb. 2).⁽¹²⁾ Für diese Ausstellung war mit Hand- und Klebezetteln geworben worden, auf denen Tinguely den Betrachtern künstlerische Autonomie offerierte: »do it yourself and create your own abstract painting with tinguely's meta-matics' (a machine producing paintings)«. ⁽¹³⁾ Diese provokante Aufforderung überspitzte Tinguely noch, indem er auf den Infoblättern einen Wettbewerb ausloben ließ: »a prize of 50.000 f. is offered by the gallery to the best painting made of tinguely's 'meta-matics'«. ⁽¹⁴⁾ Laut Pontus Hulten, dem damaligen Impresario der Pariser Kunstszene und Intimus Tinguelys, seien in der Ausstellungszeit von insgesamt gut vier Wochen über 4000 Meta-Zeichnungen angefertigt worden. ⁽¹⁵⁾ Dabei war der wohl prominenteste Besucher der Galerie – wir ahnen es – Marcel Duchamp, der die *Méta-matic No. 8 (Meta-Moritz)* ⁽¹⁶⁾ mittels Einwurfs einer eigens für die Ausstellung angefertigten Münze in Betrieb genommen hatte: »Die Maschine«, so berichtet Calvin Tomkins, »[...] fuhr mit zwei Filzstiften sprunghaft über ein leeres Blatt Papier und brachte in weniger als einer Minute ein glaubhaft aussehendes abstraktes Gemälde zustande.« ⁽¹⁷⁾ Jeder Ausstellungsbesucher konnte folglich ein aus seiner Kooperation mit der Maschine hervorgegangenes Bild nicht nur sein eigen nennen, sondern sich überdies im Glauben wähen, an der Produktion eines Kunstwerkes nachhaltig

partizipiert zu haben.

click to enlarge



Figure 3
Niki de Saint Phalle,
Schützenbild,
1964 © VG Bild-Kunst,
Bonn 2002

Auch die mit Tinguely liierte Francoamerikanerin Niki de Saint Phalle griff die Idee der Co-Autorschaft auf, um ihre damalige bildnerische Strategie der sogenannten *Tir Tableaux*, mit denen sie zu Beginn der sechziger Jahre im internationalen Kunstbetrieb reüssiert hatte, in ein 'Participation Piece' zu transformieren (Abb. 3). Im Presstext der *Edition MAT*, in der Saint Phalles *Schützenbild*⁽¹⁸⁾ 1964 herausgegeben wurde, hieß es lapidar: »Der Besitzer hat die Möglichkeit, durch mehr oder weniger gelungene Einschüsse sein Bild zu 'komponieren'.«⁽¹⁹⁾ Diese Kompositionsoption hatte de Saint Phalle in einem undatierten Brief an den Editeur Karl Gerstner präzisiert:

Niki des Saint Phalle / GEBRAUCHSANWEISUNG: für's
'Schützenbild'

1. Bild an einer Auswand [sic] anlehnen

2. Starkes Brett dahinter (zum event. Schutz der Wand)

3. Gewehr (22 Long Rifle) mit Kurzmunition laden

4. So lange schießen bis alle Beutel sich 'ergossen haben'
(oder bis IHNEN das Bild gefällt)

5. Aufpassen! Bild in der gleichen Position lassen – Bild gut trocknen lassen UND dann immer noch aufpassen: denn es kann ein Farbrückstand quer fließen.⁽²⁰⁾

De Saint Phalles 'Do it Yourself'-Kunstwerk folgte also genau genommen der Logik eines 'Shoot it Yourself'. Der Besitzer hätte – so die Idee – die performativen Schießaktionen der Künstlerin nacherleben können: Ekstase des künstlerischen Schöpfungsaktes inklusive. De Saint Phalle: »Nach jedem Schießen fühlte ich mich vollkommen stoned. Ich war total süchtig nach diesem makabren und freudigen Ritual.«⁽²¹⁾

click to enlarge



Figure 4
Jasper Johns,
Target, 1970/71 ©
Jasper Johns and Gemini
G.E.L./VAGA, New York, NY



Figure 5
Andy Warhol, *Do
It Yourself (Landscape)*
, 1962

In ganz ähnlicher Weise gestaltete sich das Kooperationsangebot, das Jasper Johns in *Target (Do it Yourself)*⁽²²⁾ offerierte, welches 1970 in der *Edition Gemini G.E.L.* erschien (Abb. 4). Auch Johns wählte hierfür die Form des Multiples, wie es überhaupt bezeichnend ist, dass das Prinzip des 'Do it Yourself' weitgehend an das Multiple und damit an die vermeintlich demokratischste aller Kunstformen gekoppelt scheint. Im Prinzip bot Johns dem Besitzer von *Target* die Möglichkeit, den feinen Haarpinsel zu ergreifen und die in konzentrischen Umrisslinien angedeutete Struktur einer Zielscheibe mittels dreier Aquarellplättchen farbig zu fassen, es also einem der bereits damals in der New Yorker Kunstwelt erfolgreichsten Künstler in gewisser Weise gleich zu tun. Für den Besitzer von *Target* hätte es folglich bedeuten können, in eine Kooperative mit dem Künstler einzutreten, die Koautorenschaft zu übernehmen und diese zudem neben des Künstlers Signatur durch die eigene zu dokumentieren.

Vor der Interpretationsfolie derartiger kooperativer Vollfertigungs- oder Vollendungsstrategien läge es nun nahe, auch Andy Warhols berühmte Serie seiner 'Do it Yourself'-Bilder⁽²³⁾ als koauktorial zu vollendende Nonfiniti zu begreifen. Indes: so unübersehbar der Einfluss Duchamps auf Werk und Wirken Warhols auch ist, bei diesen Bildern handelt

es sich doch nicht um eine Paraphrase des »Creative Act«-Theorems im Sinne einer manifesten Arbeitsteiligkeit des Werkprozesses zwischen Künstler und Rezipient. Zumindest fordern Warhols 'Do it Yourself'-Paintings trotz ihrer proklamatorischen Titel keinerlei aktive Partizipation des Betrachters ein (Abb. 5). Vielmehr stellen sie, ohne dass sie den Verweis auf ihren reduzierten Charakter schuldig bleiben, die ihnen eigene Medialität aus. Heiner Bastian, dessen schillernd glamouröse Retrospektive von 2001/02 in Berlin, London und Los Angeles Andy Warhol erneut in den Rang eines adorablen Meisterkünstlers,⁽²⁴⁾ ja eines klassisch-modernen Visionärs des 20. Jahrhunderts verklären wollte, hat mit Blick auf dessen großformatige 'Do it Yourself'-Gemälde richtig erkannt, dass diese Bilder nur 'gemalt' seien, weil sie bereits jemand 'vorgemalt' habe.⁽²⁵⁾ Tatsächlich sind sie – und hierin natürlich den *Brillo Boxes* ganz ähnlich – ästhetische Statements über die Verfasstheit von Kunst; sie erscheinen in gewisser Weise als Metaphern des Warholschen Kunstbegriffs, der an die Stelle einer neodadaistischen Attitüde eine im Medium der Malerei vorgetragene Reflexion über Medialität ins Werk setzt. Warhol übersteigert damit das Prinzip avantgardistischer Malerei in seine eigene Negation – der manifesten, nämlich taktile vollzogenen Kooperation des Betrachters bedarf es hierzu freilich nicht. Letzterem kommt vielmehr die Aufgabe zu, im Sinne der Duchampschen Dechiffrierung der »inner qualifications« die metaphorische Botschaft dieser 'Ready-made'-Malerei, ihre »aboutness«, wie es Arthur C. Danto nennen würde,⁽²⁶⁾ zu entschlüsseln. Warhols 'Do-it-Yourself'-Bilder also als Epitaph eines Endes der Malerei?

click to enlarge



Figure 6
Niki de Saint Phalle,
Schützenbild,
1964 © VG Bild-Kunst,
Bonn 2002



Figure 7
Klara Hulten, *Peinture
exécutée avec la
Méta-matic N° 20*,
undatiert

Zumindest sind wir mit Warhol an einem Punkt angelangt, an dem es gilt, die bisherigen Ausführungen einer Revision zu unterziehen. Betrachtet man nämlich die wenigen in den einschlägigen Katalogen abgebildeten 'Shoot it Yourself'-Bilder de Saint Phalles mit präzisiertem Blick, so fällt auf, dass nahezu keine Verletzungen der Bildfläche durch Einschüsse an jenen Stellen aufweist, an denen das Relief nicht erhaben ist, unter denen also a priori keine Farbeinschlüsse zu vermuten waren (Abb. 6). Wer immer ein solches Bild erworben haben mag – so ist wohl zu schließen –, wird die paradoxe Werkgenese aus

Bildkreation und -destruktion kaum Zufallstreffern überlassen haben. Eher schon ist zu vermuten, dass die Farbe ganz gezielt durch Einstiche zur Eruption gebracht wurde, dass es sich folglich um einen sehr gezielten Akt der Bildschöpfung und nicht um ein performatives, der Kontingenz des Moments unterliegendes Nacherleben einer künstlerischen Attitüde gehandelt haben wird. Bei Jasper Johns wiederum ist in der gesamten Literatur zum Künstler bezeichnender Weise nicht ein einziges Beispiel einer Kooperation dokumentiert, wie sie sein 'Do it Yourself'-Target vorzuschlagen scheint. Dokumentiert sind vielmehr die unangetasteten, büttenweißen Zielscheiben, welche die ihnen zugrunde liegende Idee visuell dokumentieren. Selbst bei Tinguelys *Méta-matics* erscheint es mehr als fraglich, ob die Ausstellungsbesucher tatsächlich – abgesehen vom Einspannen des Papiers und der Stifte sowie dem Einwurf der Münze – eigenständig auf die Bildkreation einwirken konnten. Zu eng geschnitten erscheint der zumal nach den Vorgaben des Künstlersubjektes definierte Handlungsrahmen zu sein, als dass der Ausstellungsbesucher tatsächlich ein, wie Tomkins es beschreibt, »glaubhaft aussehendes abstraktes«⁽²⁷⁾ Bild hätte gezielt herstellen können (Abb.7). Die koauktorial zu vollendenden Kunstwerke also lediglich als Repräsentanten der ihnen zugrunde liegenden Ideen? Und die vermeintlichen Koautoren doch als nicht mehr, denn willfährige

In diesen Fragestellungen scheint immerhin die Möglichkeit auf, dass alle besprochenen multiplen 'Do it Yourself'-Objekte letztlich nichts anderes darstellen als Metaphern des von ihnen suggerierten Handlungsversprechens, ohne allerdings dessen Einlösung faktisch einzufordern; »darstellende Verkörperungen«⁽²⁸⁾ also, welche die Idee der produktiv-konstitutiven Co-Autorschaft visuell zur Anschauung bringen, ohne dieser zur Genese ihres Werkcharakters allerdings tatsächlich zu bedürfen. 'Do it Yourself'-Kunst als also janusköpfiges Spiel mit einem kumpaneienden Schulterchluss von Künstler und Betrachter auf der einen und dem

offenkundigen Etikettenschwindel vorgeblicher Kompetenzübertragung auf der anderen Seite. Damit entpuppt sich die seitens der Künstler nicht ohne Augenzwinkern vorgetragene Proklamation des 'Do it Yourself' als ein ludisches Lippenbekenntnis; eines allerdings, dass in seiner inneren Paradoxie – Deklaration von Koautorenschaft versus deren faktischer Verzichtbarkeit – Duchamp sicherlich Freude bereitet haben dürfte, liegt ihr ästhetischer Mehrwert doch in nicht weniger, als der Selbstvergewisserung des Rezipienten in der Trias von Künstler, Werk und seiner selbst.

Epilog:

Die künstlerische Strategie des 'Do it Yourself' wurde gerade jüngst im Rahmen des Internetprojektes 'Do it' (http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html)

vom Künstlerintimus und umtriebigen Kurator Hans Ulrich Obrist aufgegriffen – hier allerdings unter Verzicht auf das pleonastische 'Yourself'. 'Do it' ist ein postfluxistisches, internetbasiertes und damit nachgerade omnipräsentes Handbuch schriftsprachlicher Handlungsanweisungen von insgesamt über 60 internationalen, zeitgenössischen Künstlern. So legitimiert beispielsweise der vor einigen Jahren verstorbene Felix Gonzales-Torres den kunstversierten Netzsurfer, eine seiner berühmten Bonbonecken posthum nachzuschöpfen: „'Untitled' Get 180 lbs. of a local wrapped candy and drop in a corner.“ Andreas Slominski, um willkürlich ein anderes Beispiel zu bemühen, fordert indes die Realisierung folgender absurden Notation ein: „Tip a bicycle seat so that the front points upwards and use the seat to squeeze lemons.“ Begleitet werden derartige Instruktionen von der Aufforderung, bei etwaigen Realisierungen diese photographisch zu dokumentieren, um derartige Bildbelege den andlungsanweisungen exemplarisch beifügen zu können. Auch hier zeigt sich allerdings, wie schon bei den Notationen der Fluxuskünstler in den sechziger Jahren,

das der Aufführungscharakter weit hinter den Charakter als 'Denkstücke' zurücktritt. Zumindest sind bezeichnender Weise in 'Do it' bislang keine Realisierung dokumentiert. Der geneigte Leser darf sich also aufgefordert fühlen, die Vorgeblichkeitsthese des Autors Lügen zu strafen: „Do it (Yourself)!“

Notes

Footnote Return

1. Richard Bellamy in einem Gespräch mit Susan Hapgood am 21. Juli 1991 in Long Island, zit. n. Hapgood, Susan: *Neo-Dada*. In Ausst.-Kat. The American Federation of Arts: *Neo Dada : Re-defining Art 1958-1962*. 4. November 1994 – 1. Januar 1995 [hrsg. v. Susan Hapgood]. New York : The American Federation of Arts, 1994, S. 14.

Footnote Return

2. Siehe hierzu auch Blunck, Lars: *Between Gadget and Re-made : The Revolving History of the Bicycle Wheel*. In: tout-fait – The Marcel Duchamp Studies Online Journal, vol. 1, Issue 3, New York, December 2000 (http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/blunck/blunck_d.html).

Footnote Return

3. Marcel Duchamp zit. n. Paz, Octavio : *Nackte Erscheinung : Das Werk von Marcel Duchamp*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991, S. 115.

Footnote Return

4. Duchamp, Marcel: *The Creative Act*. In: *Art News*, Vol. 56, Nr. 4, New York, Sommer 1957, S. 29.

Footnote Return

5. Ibidem, S. 28 f.

Footnote Return

6. Immer wieder findensich derartige Aussagen in Duchamps Notizen und Interviews. Etwa: »Und das bringt mich

dazu zu sagen, dass ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es durch ihren Beifall der sogar durch ihre Verwerfung überdauern lassen.« (Marcel Duchamp in einem Brief an Jehan Mayoux, 8.März 1956, zit. n. Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen : der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte*. Zugl.: Aachen, TH, Diss, 1991. Köln : Dumont, S. 2). Und an anderer Stelle: »Ich habe eine ganz bestimmte Theorie – ich nenne es Theorie, obwohl ich unrecht haben kann -, dass ein Kunstwerk erst existiert, wenn der Betrachter es angeschaut hat. Bis dann ist nur etwas, das zwar gemacht wurde, das aber verschwinden könnte, und niemand würde davon wissen. Aber der Betrachter weiht es, indem er sagt: ´Das ist gut, wir behalten es´, und in diesem Fall wird der Betrachter zur Nachwelt, und die Nachwelt behält die Museen voller Bilder, nicht wahr.« (Marcel Duchamp in einem Interview mit George Heard und Richard Hamilton für die BBC, London, 1959 , zit. n. Daniels [1992], a.a.O., S. 214).

[Footnote Return](#)

7. Gerstner, Karl: *Do it yourself Kunst : Ein Brevier für jedermann*. Köln : Galerie Der Spiegel, 1970.

[Footnote Return](#)

8. Ibidem, S. 1.

[Footnote Return](#)

9. Honisch, Dieter: *Das Werk als Handlung*. In: Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München: *Günther Uecker, eine Retrospektive*. 19. Juni – 15. August 1993 [hrsg. v. Dieter Honisch]. München : Hirmer, 1993, S. 16.

[Footnote Return](#)

10. Günther Uecker, *Do it Yourself*, 1969, Hammer und Holzbrett mit zwei Nägeln, 34,0 x 16,5 x 7,5 cm, VICE-Versand Remscheid, Auflage unlimitiert.

[Footnote Return](#)

11. Schmieder, Peter: *Unlimitiert : Der VICE-*

Versand von Wolfgang Feelisch : Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998, S. 142.

[Footnote Return](#)

12. »*Méta-matices de Tinguely*«, Galerie Iris Clert, Paris, 1.-31. Juli 1959.

[Footnote Return](#)

13. Englischsprachige Version zit. n. Hultén, Pontus: *Jean Tinguely, »Méta«.* Frankfurt am Main, Berlin und Wien : Ullstein, 1972, S. 91. Siehe auch Bischofberger, Christina: *Jean Tinguely : Werkkatalog Skulpturen und Reliefs, 1954-1985.* Zürich : Edition Bruno Bischofberger, 1982, S. 101, und Schimmel, Paul: *Der Sprung ins Leere : Performance und das Objekt.* In: Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art [et.al.]: *Out of Actions : Zwischen Performance und Objekt 1949-1979.* 8. Februar – 10. Mai 1998 [hrsg. v. Paul Schimmel]. Dt. Ausg., Ostfildern : Cantz, 1998, S. 38.

[Footnote Return](#)

14. Hultén [1972], a.a.O., S. 16.

[Footnote Return](#)

15. Nach Hultén, Pontus: *Der Mensch und sein Werk.* In: Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel: *Die Sammlung.* Bern : Museum Jean Tinguely Basel und Benteli Verlags AG, 1996, S. 55.

[Footnote Return](#)

16. Jean Tinguely, *Méta-matic No. 8 (Méta-Moritz),* diverse Materialien, 35 x 72 x 46 cm, 1959.

[Footnote Return](#)

17. Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp : Eine Biographie.* München und Wien : Hanser, 1999, S. 481.

[Footnote Return](#)

18. Niki de Saint Phalle, i >Schützenbild, 1964,

Gips, Farbbeutel und Holz, 72 x 54 x 7 cm, Edition MAT, projektierte Aufl. 100.

[Footnote Return](#)

19. Zit. n. Vatsella, Katerina: *Die Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple : Die Entstehung einer Kunstform*. Bremen : H.M. Hauschild GmbH, 1998, S. 238.

[Footnote Return](#)

20. Ibidem, S. 238. Von diesen vergleichsweise miniaturartigen *Tir Tableaux* hätten de Saint Phalles Wünschen entsprechend wegen der geringen Haltbarkeit der Farbe zunächst nur drei Stück vorbereitet und je nach Käuferanfragen dann weitere Reliefs produziert werden sollen (de Saint Phalle in einem Brief an Karl Gerstner im Sommer 1964, nach Vatsella [1998], a.a.O., S. 280).

[Footnote Return](#)

21. Saint Phalle, Niki de: *Dies und das aus meinem Leben mit dir, Jean*. In: Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel: *Die Sammlung*. Bern : Museum Jean Tinguely und Benteli Verlags AG, 1996, S. 21.

[Footnote Return](#)

22. Jasper Johns, *Target (Do it Yourself)*, 1970/71, Lithographie, Wasserfarben, Haarpinsel und aufklappbarer Holzrahmen, 36,8 x 25,4 cm, Aufl. 40 Expl., Edition Gemini G.E.L., Los Angeles

[Footnote Return](#)

23. Andy Warhol, *Do it Yourself (Landscape)*, 1962, Öl auf Leinwand, 177,8 x 137,2 cm, Museum Ludwig Köln.

[Footnote Return](#)

24. »Andy Warhol Retrospektive«, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2. Oktober 2001 – 6. Januar 2002, Tate Modern, London, 4. Februar – 31. März 2002, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 25. Mai – 18. August 2002. Zur

Kritik an Bastians Konzeption siehe v.a. Siegel, Marc: *Doing it for Andy : Zur Warhol-Retrospektive in Berlin*. In: Texte zur Kunst, Vol. 12, Heft 45, Berlin, März 2002, S. 171-180.

[Footnote Return](#)

25. Siehe Bastian, Heiner: *Rituale unerfüllbarer Individualität : Der Verbleib der Emotion*. In: Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin: *Andy Warhol Retrospektive*.

2. Oktober 2001 – 6. Januar 2002 [hrsg. v. Heiner Bastian]. Berlin : SMPK, 2001, S. 24.

[Footnote Return](#)

26. Zu Dantos Philosophie der Kunst und der Kategorie der »aboutness« siehe u.a. Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen . eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1999 und Danto Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München : Fink, 1996.

[Footnote Return](#)

27. Vgl. Fußnote 17.

[Footnote Return](#)

28. Janecke, Christian: *Service-Kunst : Nutzungsangebote in Projekten der Gegenwartskunst zwischen Bild und Vorgeblichkeit*. In: Bühler, Marcel; Koch, Alexander (Hrsg.): *Kunst & Interkontextualität: Materilien zum Symposium schau-vogel-schau*. Köln : Salon-Verl., 2001, S. 225.