

Eva Kernbauer

## Entkleiden, verkleiden

Ausstellen als künstlerische Praxis bei Willem de Rooij und Danh Võ

20 Seiten

DOI 10.4472/3645.0003

### Zusammenfassung

In der zeitgenössischen Kunst entstehen Werke, die in der paratextuellen Form von Einladungskarten, Ausstellungskatalogen, Zeitschriften, Webseiten und ähnlichem in Erscheinung treten oder die, scheinbar losgelöst vom Werk, nur noch in Form von Erzählungen weiter bestehen. Heute können Kunstwerke nicht mehr unabhängig von ihrem Rezeptionskontext gelesen werden, und Formen der Vermittlung selbst sind in die künstlerische Produktion eingegangen. An der Schnittstelle von Rezeption, institutioneller Rahmung und künstlerischem Format angesiedelt, verschränken sich in ihrer Gestaltung und Konzeption oftmals künstlerische, kuratorische und theoretische Praktiken. Im vorliegenden Buch werden paratextuelle Phänomene in der Kunst diskutiert; gleichzeitig wird dieser von Gérard Genette entlehnte Begriff auf die Möglichkeiten und Grenzen seiner Verwendbarkeit für die Untersuchung zeitgenössischer künstlerischer Praxis hin untersucht.

Mit Beiträgen von Beatrice von Bismarck, Annette Gilbert, Eva Kernbauer, Lucie Kolb, Antje Krause-Wahl, Rachel Mader, Barbara Preisig und Judith Welter.

### Schlagworte

Ästhetik, Künstlerische Praxis, Kuratorische Praxis, Poststrukturalismus, Semiotik / Semiologie

# Para- texte

Zwischen Produktion,  
Vermittlung und Rezeption

Herausgegeben von  
Lucie Kolb,  
Barbara Preisig,  
Judith Welter

DIAPHANES

Lucie Kolb (Hg.),  
Barbara Preisig (Hg.),  
Judith Welter (Hg.)

**Paratexte  
Zwischen Produktion,  
Vermittlung und  
Rezeption**

160 Seiten, Broschur  
ISBN  
978-3-03734-931-1

Zürich 2018

**Mit Beiträgen von**  
Annette Gilbert, Eva  
Kernbauer, Lucie Kolb,  
Antje Krause-Wahl,  
Rachel Mader, Barbara  
Preisig, Beatrice von  
Bismarck, Judith Welter

diaphanes eText  
[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)



Eva Kernbauer

## Entkleiden, verkleiden

# Ausstellen als künstlerische Praxis bei Willem de Rooij und Danh Võ

I

Spätestens seit der Entstehung konzeptueller und institutionskritischer Ansätze sind Aspekte der Präsentation und der Vermittlung künstlerischer Arbeiten auch historisch rückwirkend reflektiert worden. Dies hat zu grundlegenden Verschiebungen im Verständnis der ›Rahmenbedingungen‹, ›Kontexte‹ oder ›Beiwerte‹ künstlerischer Arbeiten geführt, die heute selbstverständlich als Bestandteile künstlerischer Produktion wahrgenommen werden. Wie unterschiedlich die kunsttheoretische Analyse dieser Phänomene verlaufen konnte und wie stark diese von den jeweils beleuchteten künstlerischen Arbeiten abhing, zeigen zwei Publikationen, die sich explizit, aber unter unterschiedlichen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Blickwinkeln, den ›Paratexten‹ künstlerischen Arbeitens gewidmet haben.

In seinem Buch *Quand l'œuvre a lieu* hat Jean-Marc Poinot zur Beschreibung der Ausarbeitung, Materialisierung oder ›Aufführung‹ konzeptueller Arbeiten im Ausstellungsraum den Einsatz paratextueller Strukturen hervorgehoben und dafür, wenngleich mit Einschränkungen, Gérard Genettes literaturwissenschaftliches Konzept des ›Paratexts‹ herangezogen.<sup>1</sup> Poinots Interesse

<sup>1</sup> Jean-Marc Poinot: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genf 2008, und Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001.

fokussierte die Frage nach der Autorisierung unterschiedlicher Präsentationsformate konzeptueller Arbeiten – und dies im doppelten Sinn: im Sinne der Autorisierung durch die urhebenden KünstlerInnen und ihre Vertrauten sowie der Autorisierung der beiläufig notierenden, dokumentierenden oder rahmenden Objektformen als Kunst.

Eine anders gelagerte kritische Inanspruchnahme dieser Werkbestandteile stellte Craig Owens' Text *From Work to Frame* dar, dessen Ausgangspunkt die Analyse institutionskritischer Ansätze bildete.<sup>2</sup> Owens konzentrierte sich auf die Betrachtung von Arbeiten von Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher und Louise Lawler, die sich bereits als diskursleitende Positionen der Institutionskritik etabliert hatten. Wie bei Poinot stand auch bei Owens die Frage künstlerischer Autorschaft im Zentrum. Entlang einer Lektüre von Roland Barthes' *Der Tod des Autors* und *Vom Werk zum Text* (auf dessen englischen Titel *From Work to Text* Owens' Aufsatz im Titel anspielte) behandelte er die Frage, wie die Bedeutung künstlerischen Arbeitens jenseits eines dem Werkbegriff vorbehaltenen Auktorialen neu bestimmt werden könnte und inwieweit institutionskritische Arbeiten das Handlungspotential der Autorschaft im kapitalistisch dominierten Kunstfeld verteidigen könnten. Es ging also um eine Neudefinition zentraler Elemente künstlerischer Handlungsmacht. *From Work to Frame, Or, Is there Life After »The Death of the Author«?*, wie der vollständige Titel von Owens' Text lautet, war damit als Beitrag zur Diskussion von Autorschaftskonzepten an einer Schlüsselposition postmoderner Kunsttheorie in Stellung gebracht.<sup>3</sup>

Werktitel, Präsentations- und Disseminationskontexte, Künstlerbücher, Interviews und dergleichen, wie sie parallel zu Genettes Vorstellung des Paratextuellen für die bildende Kunst bestimmt werden könnten, sind inzwischen längst nicht mehr nur

<sup>2</sup> Craig Owens: »From Work to Frame, Or, Is there Life After »The Death of the Author?« [1980], in: Ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, hg. von Scott S. Bryson, Berkeley 1992, S. 122–139. <sup>3</sup> Zur Etablierung der postmodernen Kunsttheorie im New York der 1970er Jahre als anti-formalistische, klar gegen Clement Greenberg und Michael Fried's Positionen gerichtete Bewegung, die zunächst kaum Berührungspunkte zu zeitgleichen philosophischen, architekturtheoretischen, philosophischen und medientheoretischen Debatten suchte, vgl. die aufschlussreichen Bemerkungen in Anders Stephanson: »Interview with Craig Owens« [1987], in: Owens 1992, S. 298–315.

Material und Thema von KünstlerInnen, die sich entlang der genealogischen Linien konzeptueller oder institutionskritischer Kunst positionieren. Im Folgenden werde ich spezifische Formate der Inanspruchnahme von Strukturen der Präsentation und Vermittlung durch Danh Võ und Willem de Rooij diskutieren und die Frage verfolgen, wie die stetige Auseinandersetzung mit den Grenzen zwischen ›Werk‹ und ›Beiwerk‹ zur Neubestimmung von Autorschaft und künstlerischen Arbeitens beiträgt.

Die Erhebung des Beiwerks zu einem explizit oder implizit selbstverständlichen Wirkbereich künstlerischer Arbeit ist durch eine Reihe von Entwicklungen begleitet (und beschleunigt) worden, die künstlerisches Arbeiten deutlich verändert haben. Für diesen Zusammenhang ist die Umwandlung von Museen in Ausstellungs- und Veranstaltungsorte beispielhaft, bis hin zur gegenwärtigen Verdichtung kuratorischer, künstlerischer und diskursiver Strukturen zu einem das gesamte Vermittlungs- und Begleitangebot von Ausstellungen umfassenden ›parakuratorischen‹ Bedeutungsgeflecht, zu dem KünstlerInnen, KuratorInnen und Publikum gleichermaßen beizutragen aufgefordert sind. Es ist durchaus nicht überzogen, dieses Geflecht auf den gesamten kunstinstitutionellen Apparat auszuweiten, der heute akademische ebenso wie künstlerische, forschende ebenso wie dokumentierende, verwertende ebenso wie kritische Praktiken zugleich umfasst.<sup>4</sup> Dass damit die Neubewertung künstlerischer – und gerade konzeptueller und institutionskritischer – Praktiken als konform mit, wenn nicht gar als vorbildlich für spätkapitalistische Arbeitsformen einherging, ist schon vor längerem konstatiert worden.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vgl. dazu die drei Antworten auf den von Jens Hoffmann vorgeschlagenen Begriff des »Parakuratorischen« als Zusammenstellung von Aktivitäten, die »outside the idea of curating as bound to exhibition making« angesiedelt sind, durch Vanessa Joan Müller, Livia Paldi und Emily Pethick, in: *The Exhibitionist* 4 (2011), S. 65–82, hier S. 71. <sup>5</sup> Ich beziehe mich hier, mit kritischer Distanz, auf die Darstellung der Vorbildlichkeit kreativwirtschaftlicher Arbeitsformen für die Entwicklung postfordistischer Managementstrukturen bei Ève Chiapello und Luc Boltanski: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003. Vgl. zuvor Andrea Frasers selbstkritische Herausarbeitung der Verstrickung institutionskritischer Arbeitsweisen in institutionelle Dienstleistungsverhältnisse, z.B. in Andrea Fraser: »How to Provide and Artistic Service. An Introduction« [1994], in: Dies.: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, hg. von Alexander Alberro, Cambridge, MA 2005, S. 153–161, und dies.: »What do I, as an Artist, Provide? (A Speech at the EA\_Generali Foundation)« [1995], ebd., S. 163–167, sowie dies.: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum* 44 (2005), Nr. 1, S. 278–283.

Aus Owens' Sicht, so kann man heute zumindest spekulieren, kommt diese Entwicklung wenig überraschend. Für ihn war die Auseinandersetzung mit den rahmenden Strukturen künstlerischer Produktion weder historisch abgeschlossen noch nur institutionskritischen Praktiken zugehörig. Er sah darin vielmehr eine zentrale Aufgabe der Zukunft, durch die dem markt- und institutionsbedingt verursachten Kontrollverlust über künstlerische Handlungsmacht begegnet werden sollte.<sup>6</sup> Gerade aufgrund der beschriebenen (para-)kuratorischen Umklammerung künstlerischer Arbeit ist institutionskritisches Arbeiten ebenso dringend geboten wie schwierig als solches im Dickicht des Kunstbetriebs auszumachen.

Doch nicht nur die künstlerischen Praktiken, die Owens und Poinot ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gestellt haben – institutionskritische Kunst auf der einen, konzeptuelle Kunst auf der anderen Seite –, auch der Bezug auf unterschiedliche theoretische Modelle führte zu ihren jeweils unterschiedlichen Sichtweisen auf die Beiwerke künstlerischer Arbeit. Owens konnte sich noch nicht auf Genettes 1987 publizierten und erst 1997 vollständig ins Englische übertragenen Text beziehen, welcher der Problematik von Autorschaftsfragen zudem auswich und viel mehr an der Herausarbeitung einer Typologie der zahlreichen ›Beiwerke‹ des Texts interessiert war. Die Frage danach, inwieweit Genettes Konzept des Paratexts zur Betrachtung von Phänomenen in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis herangezogen werden kann (oder ob es sinnvoll nur, so wie von Poinot vorgeführt, auf die historische Conceptual Art bezogen werden kann), muss kritisch erwogen werden. Das von Owens zum Einsatz gebrachte Konzept des ›Rahmens‹, das gerade aufgrund der Bedeutung institutionskritischer Arbeiten kunsttheoretisch bereits etabliert war, war jedenfalls deutlich umfassender gedacht, als dies für Genettes Paratexte plausibel oder notwendig gewesen wäre.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Owens 1992, S. 136. <sup>7</sup> Genette unterscheidet ›Paratexte‹ in ›Peritexte‹ und ›Epitexte‹, wobei die ersten in der Publikationsform des Textes selbst enthalten sind (Einleitung, Klappentext usw.), während die Epitexte außerhalb seiner entstehen. Wird nun ein Interview mit dem Autor im Anhang eines Buches mitpubliziert, so kann ein Epitext zum Peritext werden. Keineswegs aber schloss Genettes Paratextbegriff gleich den ganzen Literaturbetrieb mit ein; er ist also deutlich enger gedacht als der Begriff der ›Institution‹ in der Kunsttheorie.

Der kurz nach Owens' frühem Tod veröffentlichte Aufsatzband *Beyond Recognition* von 1992, in dem *From Work to Frame* neu abgedruckt wurde, enthielt auch eine kurze, bereits 1979 entstandene Erläuterung von Jacques Derridas Auseinandersetzung mit dem Parergonalen in *Die Wahrheit in der Malerei*.<sup>8</sup> Mit dem Parergon, dem Beiwerk, war ein Bezugsfeld eröffnet, das auch Genettes Darstellung zugrunde lag (die Paratexte behandeln ja, wie der Untertitel erläutert, das »Beiwerk des Buches«). Für Owens wurde das Parergon in Derridas Fassung des Begriffs zu einem Instrument, um soziale, politische, institutionelle Kontexte innerhalb des ästhetischen Felds bis zur Unkenntlichmachung der Kunst (zu einer Kunst »beyond recognition«) in Angriff zu nehmen. An Derridas Kant-Lektüre interessierte ihn die Möglichkeit, Diskursivität innerhalb der Struktur des Ästhetischen selbst aufzudecken und das ambivalente Verhältnis des Beiwerks zum Werk zu nutzen. Im traditionellen Verständnis ist das Beiwerk das, was nicht zur Bilderzählung oder zur Werkkonzeption gehört. Das Parergon ist das »Supplement außerhalb des Werkes«.<sup>9</sup> »Para-« bedeutet zugleich »bei-« und »gegen-«, die Konkurrenz also ebenso wie das notwendige Nahverhältnis zum Werk. Derridas Verständnis des Parergonalen lenkte den Begriff des Beiwerks von diesen »Nebensachen« mehr auf die »Rahmenbedingungen« des Werks, also auf den Aspekt, der auch Owens beschäftigte, und griff damit direkt in das Zentrum künstlerischer Produktion ein. Wie Owens abschließend meinte, drückt Derridas Text die Notwendigkeit der Transformation des Verständnisses von Kunst aus – und deren Ausgangspunkt könnte nicht besser liegen als im Bereich dessen, das bis dato vom Ästhetischen ausgeschlossen war: dem Parergon.<sup>10</sup>

Die dekonstruktivistische Relektüre des Parergonalen hatte auch Genettes Ausgangspunkt gebildet. Genette erläutert die Wahl der Vorsilbe »para-« anhand eines Verweises auf die Beschreibung des englischsprachigen Gebrauchs in J. Hillis Millers Text *Der Kritiker als Gastgeber* (dort in Bezug auf »parasite«) ganz ähnlich dem Verständnis, das Derridas Begriffsverständnis in

<sup>8</sup> Vgl. Craig Owens: »Detachment. From the Parergon«, in: Owens 1992, S. 31–39; Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* [1978], Wien 1992. <sup>9</sup> Derrida 1992, S. 75. <sup>10</sup> Vgl. Owens 1992, S. 38.

*Die Wahrheit in der Malerei* zugrunde gelegen hatte: »*Para* ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder ein Sklave seinem Herrn. Etwas ›*Para*‹-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.«<sup>11</sup>

Die Bedeutung dieser Textstelle wird deutlicher, wenn man den französischen Originaltitel des Buchs *Paratexte* heranzieht, nämlich *Seuils*, zu Deutsch ›Schwellen‹. Auf dieses Bild aufbauend benutzte Genette als eine weitere Metapher zur Charakterisierung des Paratexts diejenige des Vestibüls: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser, und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine ›Schwelle‹ oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein ›Vestibül, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist [...]«<sup>12</sup>

Entscheidend war also die Frage nach dem Zugang zum Text, der ohne Vestibül unzugänglich bliebe. Genettes ›Schwelle‹ dient der Vermittlung, Codierung und Kommunikation des Texts durch den Modus seiner Präsentation. Ohne ihn ist der Text »nackt, ohne Begleitschutz«.<sup>13</sup> Er befindet sich in einer Art Rohzustand, in dem er sich nicht präsentiert. Hier bietet sich ein Anknüpfungspunkt für die Anwendung des Konzepts auf die bildende Kunst an: Analogien zur Ausstellung drängen sich

**11** J. Hillis Miller: »The Critic as Host«, zitiert nach Genette 2001, S. 9, Anm. 2. **12** Genette 2001, S. 10. **13** Genette 2001, S. 9.

auf. Tatsächlich werden ja erst in der Ausstellung werkähnliche Zusammenhänge erzeugt, diejenigen formal, inhaltlich, strukturell oder auf andere Weise Kohärenz suggerierenden ästhetischen Komplexe, die nach der Rezeption als künstlerische Arbeiten verlangen. Doch wiewenig der Ausstellungszusammenhang ein wichtiger Garant der nach wie vor andauernden Gültigkeit von Werkzusammenhängen ist, ist der Umkehrschluss, dass Kunst in einer Art unformatierter A-priori-Gestalt entstehe, die erst vom Kunstbetrieb in Werkzusammenhänge gepresst werde, irreführend. Der Modus der Präsentation (das »Vestibül«) ist ein Bestandteil zumindest postkonzeptualistischer Arbeiten. Gerade im Kontext von Schlagworten wie dem von der »Wiederkehr der Dinge« im Ausstellungsraum ist die Frage, wie künstlerische Arbeiten präsentiert werden, entscheidend für das Verständnis künstlerischer Produktion – es scheinen hier keineswegs diejenigen auratischen, intakten Werkzusammenhänge wiederzukehren, die revisionistische Hoffnungen berechtigen, sondern eher Objekte, die gerade die Frage nach ihren Präsentationskontexten stellen. In Ausweitung der Beobachtungen in Oskar Bätschmanns Buch *Ausstellungskünstler* könnte man argumentieren, dass die Existenzform der Kunst im Zeitalter der Moderne diejenige ›in der Ausstellung‹ ist, dass diese bereits in der Konzeption von Kunstwerken mitgedacht wird.<sup>14</sup> Ohne diesen institutionell geformten Präsentationsrahmen kann Kunst im Zeitalter der Moderne nicht existieren. Auch für den Bereich der Literatur gilt, dass AutorInnen in der Regel keine ›Texte‹ schreiben, sondern Bücher, Erzählungen, Reden und dergleichen. Der Text ›an sich‹, das Werk ›an sich‹ bleiben Leerstellen nicht nur, weil sie ohne Präsentationsrahmen unzugänglich bleiben, sondern weil sie ohne diese nicht formal gefasst, nicht ausformuliert werden können.

Der ›Text‹ kann also nicht unabhängig vom Paratext existieren (Genette schreibt, dass es »keinen Text [...] ohne Paratext gibt oder je gegeben hat«).<sup>15</sup> Wohl aber kann er theoretisch von ihm unterschieden werden, und diese Scheidung kann durchaus nutzbringend sein. Einer der Vorteile des Paratextbegriffs

**14** Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997. **15** Genette 2001, S. 11.

ist, dass er historische, raumgebundene oder andere Formen der Kontextabhängigkeit von künstlerischen Arbeiten einzuschließen vermag. Paratexte wandeln sich, und selbst wenn das ›Werk‹ vermeintlich stabil bleibt, ist es durch unterschiedliche Rezeptions- und Präsentationsrahmen radikalen Änderungen unterworfen. Damit ist ein handhabbares Modell zur Betrachtung künstlerischer Arbeiten in unterschiedlichen Ausstellungskontexten gegeben. »Das Kunstwerk wird traditionell als etwas verstanden, das die Kunst in sich verkörpert, sie unmittelbar präsent, anwesend, anschaulich macht«, wie Boris Groys schreibt.<sup>16</sup> Genettes begrifflicher Apparat kann dazu dienen, die Instrumente dieses Anwesend- und Anschaulichmachens zu markieren und als der künstlerischen Arbeit inhärente Elemente zu begreifen.

Allerdings stößt die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Werk und Beiwerk in gegenwärtigen künstlerischen Praktiken immer wieder an ihre Grenzen. Paratextuelle Strukturen werden von KünstlerInnen nicht nur thematisiert und bearbeitet, sondern mitentworfen und mitproduziert. Sie werden explizit in das Zentrum künstlerischer Arbeiten geholt, so dass theoretische Scheidungsversuche zwischen ›Text‹ und ›Paratext‹ scheitern müssen, will man den Arbeiten noch gerecht werden. Die Arbeiten Vös und de Rooijs sind eingängige Beispiele dafür, wie beide Werkelemente ineinander übergehen oder sich konstitutiv aufeinander beziehen können.

Auch in seiner auktorialen Prägung hat die Anwendung des Paratext-Konzepts auf die gegenwärtige Kunstpraxis begrenzte Gültigkeit. Wie Genette schreibt, zählen etwa eine Pressekritik oder eine mündliche Empfehlung eines Buchs »nach unseren Regeln im allgemeinen nicht zum Paratext [...], der definitionsgemäß der Absicht des Autors entspricht und von ihm verantwortet wird.«<sup>17</sup> Im Bereich des »öffentlichen Epitexts« nennt Genette ein paar Beispiele, die am weitesten von diesem »Üblichen« abweichen: den »verlegerischen Epitext« (für den »der Autor meist nur auf sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, indem er sich nämlich darauf beschränkt, vor den aufwer-

<sup>16</sup> Boris Groys: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: *Zoopolitik*, hg. von Meinhard Rauchensteiner und Walter Seitter, Berlin 2003, S. 155–170, hier S. 155. <sup>17</sup> Genette 2001, S. 11. Diese Definition übernimmt auch Jean-Marc Poinot Konzept der »récits autorisés« in Poinot 2008.

tenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen«) und den allographen Epitext, der etwa ein vom Autor angeregter oder mit dessen Zustimmung zustande gekommener Kommentar sein kann.<sup>18</sup> Übertragen in den Kontext bildender Kunst allerdings vermag Genettes Konzept die Verschränkung künstlerischer, kuratorischer und kritischer Rollen nicht umfassend zu berücksichtigen und damit auch nicht die spezifische Qualität künstlerischer Arbeit entlang der Konturen ihrer Rand- und Vermittlungszonen. Demgegenüber markiert Owens gerade die Verschiebung – oder Ausweitung – künstlerischer Arbeit auf deren ›Rahmungen‹. Doch wie weit können diese nun tatsächlich auktorial bestimmt werden?

## II

Willem de Rooij ist ein Künstler, der sich schon lange institutionenkritisch den ›Rahmenzonen‹ der Kunst gewidmet hat. In einer vierteiligen Ausstellungsreihe von 2006 bis 2010, die im Kontext seiner Beschäftigung mit Melchior d'Hondecoeter entstand, einem niederländischen Tiermaler des 17. Jahrhunderts, kamen Elementen künstlerischer Arbeit, die mit ›Paratexten‹ in Genettes Sinne gut vergleichbar sind, zum Einsatz: Bildtitel, Einladungskarten, Katalogen, Ausstellungsgestaltungen, Websites: »Invites, press releases, websites – everything is part of the work for me.«<sup>19</sup> Die Ausstellungsreihe begann mit drei Galerieausstellungen: *The Floating Feather* (Chantal Crousel, Paris, 2006), *Birds in a Park* (Galerie Buchholz, Köln, 2007), bei der de Rooij auch Arbeiten von Keren Cytter, Isa Genzken und Entwürfe der niederländischen Modedesignerin Fong Leng zeigte, und *Birds* (Cubitt Gallery, London, 2009), wieder mit Sportswear-Entwürfe von Leng, diesmal neben Arbeiten des jungen Malers Vincent Vulsma und Filmplakaten von Paolo Pasolinis SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM.<sup>20</sup>

**18** Siehe Genette 2001, S. 328ff, hier S. 331. **19** Willem de Rooij, Christopher Williams und Jörg Heiser: »As We Speak«, in: *frieze* 134 (2010), <https://frieze.com/article/we-speak>, letzter Zugriff am 20. Oktober 2017. **20** 2006 verstarb de Rooijs langjähriger Partner Jeroen de Rijke, sodass im vorliegenden Text nur Arbeiten de Rooijs behandelt werden.

In keiner dieser Ausstellungen waren von ihm selbst produzierte Artefakte zu sehen, so dass die Ankündigungstexte der Galerien vom Umgang mit der Frage bestimmt waren, ob es sich eher um »Installationen« oder um »Ausstellungen« des Künstlers handelte und ob dieses »Ausstellen« selbst als künstlerischer oder als kuratorischer Beitrag gewertet werden sollte.<sup>21</sup> De Rooij, der einer Aussage Dieter Roelstraetes zufolge in einer E-Mail-Korrespondenz im Zusammenhang mit der Ausstellungsreihe den kuratorischen Komplex als »the C-word« bezeichnete, hatte offensichtlich andere Interessen, als nur als Ausstellungsmacher aufzutreten.<sup>22</sup> Auch Gemälde d'Hondecoeters tauchten vorerst nur als Reproduktionen (auf den Einladungskarten) und als Bezugspunkte (in den Ausstellungstiteln) auf.<sup>23</sup> Erst in der letzten Ausstellung dieser Reihe, *Intolerance*, in der Neuen Nationalgalerie, Berlin (2010–2011), zeigte der Künstler Originalgemälde d'Hondecoeters, mehrere relativ ähnlich aufgebaute Vogelbilder, die diesen als ausgewiesenen Fachmaler im Holland des 17. Jahrhunderts vorstellten. (Abb. 1) Dazu präsentierte er hawaiianische Federobjekte aus der Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin, die bis dahin nicht im Kunstkontext gezeigt worden waren. Zur Ausstellung *Intolerance* wurde ein ambitionierter dreiteiliger Katalog mit umfassenden *Catalogues raisonnés* publiziert, so dass sowohl der »seriell arbeitende Kulturproduzent« d'Hondecoeter als auch die bis dahin nur ethnologisch betrachteten hawaiianischen Federobjekte erstmals unter Rückgriff auf ein zentrales kunsthistorisches Dokumentations- und Bewertungsinstrument betrachtet wurden.<sup>24</sup>

Dass de Rooijs Beitrag nicht nur auf die Präsentation »interessanter« Artefakte hin ausgerichtet war, machte er in einem Gespräch mit Christopher Williams und Jörg Heiser deutlich, in dem er den zeitgenössischen Referenzialismus von institutionenkritischen Praktiken (etwa im Kontext der *Appropriation*

**21** Vgl. <https://www.crousel.com/home/exhibition/132/>, [www.galeriebuchholz.de/exhibitions/birds-in-a-park/](http://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/birds-in-a-park/) bzw. <http://cubittartists.org.uk/2009/03/01/birds/>, letzte Zugriffe jeweils am 20. Oktober 2017. **22** Dieter Roelstraete, »We, the Subjects of Art«, in: *The Exhibitionist*, 4 (Juli 2011), S. 13–16, hier S. 15. **23** Vgl. Juliane Rebentisch: »Montage und Spätmoderne. Notizen zu Willem de Rooijs ›Intolerance‹«, hg. von Willem de Rooij und Benjamin Meyer-Krahmer, in: *Willem de Rooij. Intolerance*, Ausst.-Kat. Berlin: Neue Nationalgalerie, 2010, S. 15–31. **24** Zitat bei Rebentisch 2010, S. 21.



Abb. 1: Willem de Rooij, *Intolerance*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 18. Sept. 2010 bis 2. Jan. 2011, Installationsansicht, Foto: Jens Ziehe, Berlin.

*Art*) absetzte. Im Referenzialismus sah er eine selbstgenügsame künstlerische Konvention, die formale und agentielle Fragen vernachlässige und sich auf die bloße Attraktivität der referierten Positionen verlasse: »I'm amazed by the flood of art pieces I've seen lately that consist of a photograph of a book that the artist finds interesting. [...] In the process of referencing, artists often forget to make the art piece.«<sup>25</sup> Tatsächlich bildet der Referenzialismus ein grundlegendes Element zeitgenössischer Kunstproduktion, die sich nach Helmut Draxler nicht »rein über ihre Form-Inhalt-Beziehungen«, sondern über »das Verhältnis von Situation und Referenz« beschreiben lässt: »Situation meint dabei die vielfältigen räumlichen Bezüge, die tatsächlich fast jede zeitgenössische Arbeit zum Ort ihres Erscheinens herstellt, Referenz jene Menge an Anspielungen, Verweisen und Hinweisen, die vielleicht in besonderem Maß den Kommunikationscode zeitgenössischer Kunst darstellt.«<sup>26</sup>

<sup>25</sup> De Rooij, Williams, Heiser 2010, S. 15ff. <sup>26</sup> Helmut Draxler: *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaryl*, Berlin 2007, S. 13.

Mit »Situation« und »Referenz« sind eben zwei grundsätzliche Aspekte bezeichnet, die die eingangs erwähnte Verschiebung des Verhältnisses von Kunstwerken zu ihren »Kontexten«, »Rahmen« oder »Beiwerken« illustrieren. Doch während dem Referenzialismus historisch die Aufsprengung des Formalismus durch neue formale und inhaltliche Bezüge zugeschrieben werden kann, ist der Begriff gegenwärtig leicht pejorativ konnotiert.<sup>27</sup> Bei de Rooij wird der Modus des Referenzierens selbst in immer variierender Form und Intensität Bestandteil der Arbeiten, was auch bedeutet, dass jeweils die notwendigen medialen Elemente der Einbeziehung »anderer« und »fremder« Arbeitsbestandteile berücksichtigt werden müssen. Das erklärt auch die unterschiedlichen Verweisformen auf d'Hondecoeters Arbeiten, die zunächst nur als Reproduktion auf den Einladungskarten zu finden waren und dort eher als metaphorische oder formale Verweise auf Design und Populärkultur dienten, während die Originale, gehängt zwischen den in Vitrinen präsentierten Federschmuckobjekten, historische Querbezüge zwischen dem dekorativen Einsatz der Darstellung heimischer und exotischer Vögel in der holländischen Fachmalerei und den über James Cook nach Europa gelangten hawaiianischen Federschmuckobjekten herstellten. Im Katalog wurden diese Querverbindungen noch umfassender artikuliert. Die Ausstellungsreihe erschöpfte sich demnach nicht in der Versammlung interessanter Themen, sondern zeigte unterschiedliche Modi der Verknüpfung und Nicht-Verknüpfung von Objekten mit den sie umgebenden Bezügen und Erzählungen. Die vermeintliche »Entkleidung«, tatsächlich aber »Verkleidung« der Objekte als primär ästhetisch inszenierte Exponate war ein zentrales Element der Installationen; die verschiedenen paratextuellen Instrumente, durch die sie ästhetisch, kunsthistorisch, ethnologisch, kulturwissenschaftlich betrachtet werden konnten, stellten Interpretationsangebote dar, die diese Inszenierung erweiterten.

Die Berliner Ausstellungspräsentation stellte damit ganz grundsätzlich die Frage nach der Zugänglichkeit und Kommunikationsfähigkeit von Objekten in Ausstellungen und damit

<sup>27</sup> André Rottmann: »Reflexive Bezugssysteme. Annäherungen an den »Referenzialismus« in der Gegenwartskunst«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 78–94.

auch die ästhetische Gretchenfrage, wieweit diese denn tatsächlich »die Kunst in sich verkörpern, sie unmittelbar präsent, anwesend, anschaulich machen« können. In de Rooijs präzisen Inszenierungen wurde deutlich, dass die Exponate keineswegs »aus sich heraus« sprachen oder ihr »Kunstcharakter« ihnen auf natürliche Weise inhärent war, sondern dass dieser einer historisch rekonstruierbaren (und möglicherweise auch wieder rückgängig zu machenden) Interpretationsleistung entsprang. Die Beiwerk-Apparate der Kunstpräsentation konstruierten performativ erzeugte, aber um nichts weniger intakte Werkzusammenhänge. Damit unterstrich die Ausstellungsreihe ebenso die Untrennbarkeit von Werk und Beiwerk wie die Fluidität der Verbindungen zwischen ihnen.

### III

Die der institutionskritischen Genealogie verpflichtete Auseinandersetzung mit Werk und Beiwerk, wie sie nun anhand der Arbeiten de Rooijs vorgestellt wurde, kann auch als Basis und Ausgangspunkt für die Arbeiten Danh Vös gelten. Vö integriert paratextuelle Elemente nicht nur in seine Arbeiten, sondern präsentiert sich selbst als paratextuell entworfene Künstlerpersönlichkeit. Die Vorstellung seiner Biografie ist notwendig, da sie Bestandteil seiner Arbeiten und seiner damit verflochtenen öffentlichen Persona ist: Der dänische Künstler entstammt einer Familie vietnamesischer Bootsflüchtlinge, die, aufgeteilt auf mehrere Boote, 1979 die Flucht wagten. Das Boot mit dem kleinen Danh und seinen Eltern wurde von einem dänischen Frachtschiff aufgegriffen, woraufhin er in Dänemark aufwuchs.<sup>28</sup> Seine Großeltern hingegen gelangten nach Deutschland. Wenn er diese Geschichte oder diejenige seines Geburtslands Vietnam in seinen Arbeiten thematisiert, dann nicht im Sinne eines identitätspolitischen Entwurfs, sondern im Zusammenhang

<sup>28</sup> Der Geburtsname des Künstlers lautet eigentlich Vö Trung Ky Danh; von den dänischen Behörden wurde »Danh« als Vorname, »Vö« als Nachname angenommen. Bereits der Name Danh Vö ist also eine durch einen bürokratischen Eingriff entstanden – ein Umstand, den der Künstler in dem Projekt *Vo Rosasco Rasmussen* (2003) aufgriff, in dem er Freunde heiratete (und sich wieder scheiden ließ), um ihre Namen dem eigenen hinzuzufügen.

mit einer biopolitischen Verfügbarmachung des Künstlers und seiner Familie, die in den Dienst der Kunst gestellt werden. Häufig ist damit auch die Transformation von Objekten in Kunstwerke unter dem Einsatz gleichsam vitalisierender Paratexte verbunden. Ein bekanntes Beispiel unter den Arbeiten des Künstlers ist das *Oma Totem* (2009), zusammengesetzt aus einer Waschmaschine, einem Kühlschrank, einem Fernseher und einem Kruzifix. Sie entstammen dem persönlichen Besitz der Großmutter des Künstlers, die sie nach ihrer Ankunft in Deutschland als Grundausrüstung erhalten hatte, und werden, übertragen in die Form eines Bodenreliefs aus Granit und Marmor, ihren Grabstein auf dem Familiengrab in Kopenhagen bilden (*Tombstone für Nguyen Thi Ty*, 2010).

Diese Einbindung noch lebender Familienmitglieder und ihrer Geschichten wiederholt sich in Hinblick auf Danhs Vater Phùng Võ, den der Künstler als seinen Mitarbeiter einsetzt: Eine Edition mit handschriftlichen Kopien eines aus dem 19. Jahrhundert stammenden Briefs des französischen Missionars Jean-Théophane Vénard (geschrieben kurz vor seiner Hinrichtung in der ehemaligen vietnamesischen Kaiserstadt Huê), der im Zentrum eines Werkkomplexes steht, wird von Phùng Võ auf Anfrage angefertigt; die noch offene Auflagenhöhe der Edition richtet sich nach der Anzahl der Bestellungen und der Lebensdauer des Vaters. Eine Fotografie zeigt den Vater beim Kopieren des Briefs in der ihm fremden Sprache in der im Zuge der Kolonisierung Vietnams im frühen 20. Jahrhunderts verbreiteten lateinischen Schrift. (Abb. 2) Indem Võ seinen Vater zu seinem ausführenden Assistenten macht, thematisiert er die in der europäischen Kunsttheorie entworfene Trennung zwischen geistiger Schöpfung und handwerklicher Ausführung und zugleich diejenige zwischen gut bezahlten kreativen Arbeitsformen und ausgelagerter Produktion in der heute gängigen globalen Verteilung von Tätigkeitsformen. Doch ist Phùng Võ nicht ein namenloser ausführender Arbeiter (obwohl der konzeptuelle Anteil am künstlerischen Werk seines Sohnes gering ist), sondern ein unersetzlicher Produzent, der mit dem Ende seiner Tätigkeit oder mit seinem Todeszeitpunkt das Ende des Kunstwerks bestimmt.



Abb. 2: Danh Võ, Phùng Võ kopiert einen Brief des französischen Missionars Théophile Vénard vom 2. Febr. 1861, 2009.

Auch Phùng Võs zukünftiger Grabstein bildet eine Arbeit seines Sohns (*Tombstone für Phùng Võ*, 2012). Er befindet sich im Besitz des Walker Art Center in Minneapolis, muss aber nach dem Tod des Vaters an die Familie zurückgegeben werden. Im Gegenzug wird das Museum ein goldenes Kreuzifix an einer Kette sowie drei Gegenstände aus dem persönlichen Besitz des dann Verstorbenen erhalten: ein Dupont-Feuerzeug, eine Rolex-Uhr und einen Siegelring der US Army, die zum Teil auch in der bereits erwähnten Fotografie des Vaters beim Kopieren des Briefs zu sehen sind. Diese Gegenstände, die der Vater in den Jahren nach seiner Ankunft in Dänemark als westliche Statussymbole erwarb, bilden gemeinsam die Arbeit *If You Were to Climb the Himalayas Tomorrow* (2005), präsentiert in einer Vitrine, die Formen musealer, religiöser und konsumistischer Inszenierung vorführt. (Abb. 3) Diese mit unterschiedlichen Mitteln der Auratisierung vorgeführten Dinge sind in besonderem Maß geeignet, die Frage nach der Inszenierung ›bloßer‹ Objekte (und deren Aussagekraft) im Ausstellungsraum zu stellen. Der Umstand, dass es sich bei den dermaßen aufgeladenen Gegenständen gar nicht



Abb. 3: Danh Võ, *If You Were to Climb the Himalayas Tomorrow*, 2006 (Dupont-Feuerzeug, Ring der US-amerikanischen Militärklasse und Rolex; Eigentum Phùng Võs)

mehr um die eigentlichen Originalobjekte handelt, sie also keinen Reliktcharakter haben, erhöht die Komplexität dieser Frage weiter.<sup>29</sup> Auch ein performativer Werkbegriff scheint nicht ausreichend, um ihren eigentümlichen Charakter zu fassen. Als vermeintlich ›nackt‹ in der Vitrine inszeniert, werden sie sukzessive von zahlreichen Geschichten (und Interpretationsangeboten) umrahmt. Dieser Prozess erfasst nicht nur die ästhetische Valorisierung von Objekten im Ausstellungsraum, sondern dehnt diese auch auf persönliche, religiöse oder ökonomische Formen der Wertzuschreibung aus. Ein Wechselspiel zwischen Materialisierung und Entmaterialisierung wird in Gang gesetzt, zwischen dem ›nackten‹ Werk und seinem reichen paratextuellen Gewand, das zugleich eine verspielte Re-Ästhetisierung der ›bürokratischen‹ Anti-Ästhetik der Conceptual Art anstößt.

<sup>29</sup> Ein Begleittext des Walker Art Center weist darauf hin, dass es sich nicht mehr um die ursprünglich vom Vater erworbenen Gegenstände handelt: »These items – a Dupont lighter, an American military class ring, and a Rolex watch – have since been ›upgraded‹ to newer models. Phùng Võ bought them originally because as a recent immigrant from Communist Vietnam, they symbolized a particularly Western brand of success and masculinity.« Bartholomew Ryan: »Tombstone for Phùng Võ. A Grave Marker for Danh Võ's Father Comes to Minneapolis«, in: *Walker Art Center Magazine*, 4. Januar 2012, [www.walkerart.org/magazine/2012/tombstone-for-phung-vo](http://www.walkerart.org/magazine/2012/tombstone-for-phung-vo), letzter Zugriff am 20. Oktober 2017.

An den Objekten werden vorwärts und rückwärts verlaufende Transsubstantiationsvorgänge in Gang gesetzt, die das Publikum im Ausstellungsraum nachvollziehen kann – sofern es die dafür notwendigen Paratexte kennt. Man wird Zeuge, wie persönliche Gebrauchsgegenstände für einen befristeten Zeitraum zu Kunstobjekten werden, dann aber wieder ihre ursprüngliche Funktion erhalten.

Die Präsentationsformate der Objekte in der Vitrine und in der Fotografie kommentieren, beglaubigen und bewerten einander – und doch evozieren sie auch Widersprüche zwischen den verschiedenen dabei vorgeführten Formen der Valorisierung, die einander überbieten oder zueinander in Konkurrenz treten. Die Fotografie dient der einfachen Beglaubigung: Ja, diese drei Objekte waren tatsächlich persönliche Gegenstände Phùng Vös; ihre Authentizität ist gesichert.<sup>30</sup> Ja, Phùng Vö ist der ausführende Produzent der Briefedition seines Sohns; die vom Künstler versprochene Arbeitsteilung ist dokumentiert. Zugleich setzt die Gegenüberstellung logische Ketten in Gang, die teils nur mit einiger Phantasie aufzulösen sind: Phùng trägt zwei der Objekte (Siegelring und Uhr), die in der Vitrine als Kunstwerke präsentiert werden; sie werden endgültig zu (anderen?) Kunstwerken werden, wenn sie nach dem Tod des Vaters in den Besitz des Museums gelangt sein werden und sein Grabstein aus dem Museum auf den Friedhof in Kopenhagen gewandert sein wird. Wie Sabeth Buchmann gezeigt hat, führen diese Arbeiten die Verstrickung der modernen Avantgarden in den biopolitischen Prozess der Umwandlung des Lebens in eine fetischisierte, kapitalistisch ausbeutbare Ressource vor Augen.<sup>31</sup> Hier fallen Kunst und Leben radikal – und keineswegs nur im positiven Sinne – ineinander.

Vös Arbeiten spielen mit diesen Übergängen zwischen Werk und Beiwerk besonders spannungsreich im Hinblick auf eine Reihe ›historischer‹ Objekte. Auf einer Auktion bei Sotheby's im Jahr 2012 erstand der Künstler Objekte aus dem Nachlass des ehemaligen US-Verteidigungsministers Robert S. McNamara, einem Mitverantwortlichen des Vietnamkriegs. Die heute verwendeten

<sup>30</sup> Phùng Vö trägt auf der Fotografie sichtlich bereits die neu angekauften Objekte (»newer models«). <sup>31</sup> Sabeth Buchmann: »Geschichte auf dem Prüfstand«, in: *Parkett* Nr. 93 (2013), S. 154–167, bes. S. 155.

Werktitel sind der Auktionsankündigung entnommen und verweisen auf die preissteigernden Biografien der Gegenstände (die nun noch von ihrem Status als Kunstobjekte unterstützt wird), etwa: *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* (2013) oder *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens* (2013). Zu erweitern wäre diese Werkgruppe um drei Kronleuchter aus dem Ballsaal des Pariser Hotel Majestic, ein Gelegenheitskauf Vös anlässlich der Renovierung des Hotels im Jahr 2009. Das Hotel war Sitz der deutschen Militärbefehlshaber während der nationalsozialistischen Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg und zugleich der Ort, an dem 1973 der Pariser Friedensvertrag, der den Vietnamkrieg beendete, unterzeichnet wurde. Selbst wenn man langatmig alle diese und noch weitere Referenzen der erworbenen Objekte erläutert, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis diese Paratexte zu den Objekten stehen. Ihr historischer Wert scheint nicht mehr als das Ergebnis (oft relativ umständlich in Worte zu übertragender) Behauptungen (ähnlich der konzeptualistischen »enonciation«); ihre Einzigartigkeit lässt sich nur schwer in unmittelbar fassbare oder nachweisbare Formen der Bedeutungssetzung übertragen. Zudem kollidiert ihre Inszenierung als ästhetische Objekte sichtbar mit ihrer Rolle als historische Exponate, sind doch Teile der *Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* in Baumwoll- und Lederarrangements transformiert und fast unkenntlich gemacht worden, so dass sie sich nun als Zeitgenossen der Anti-Form-Objekte der 1960er Jahre präsentieren.<sup>32</sup> Und selbst im direkten Sinne paratextuelle Erläuterungen neigen eher dazu, sich zu verselbständigen, als die Identität der Objekte zu klären. Wenn Vö in einem Ausstellungskatalog *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens* (2013) aus der Zeit Lyndon B. Johnsons mit einer Notiz aus den Memoiren McNamaras gegenüberstellt, macht er den Umstand, dass diese Gegenüberstellung weder selbstverständlich noch völlig schlüssig ist, sehr deutlich. (Abb. 4) Der Text schildert eine außerordentliche Finanzfreigabe durch den US-Kongress, der die Anschaffung von Waffen für den US-Einsatz im Vietnam in Höhe von 17 Milliarden

<sup>32</sup> Vgl. Buchmann 2013, S. 159. <sup>33</sup> *Danh Vö. Go Mo Ni Ma Da*, hg. von Grégoire Robinne, Ausst.-Kat. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville, 2014, S. 42.

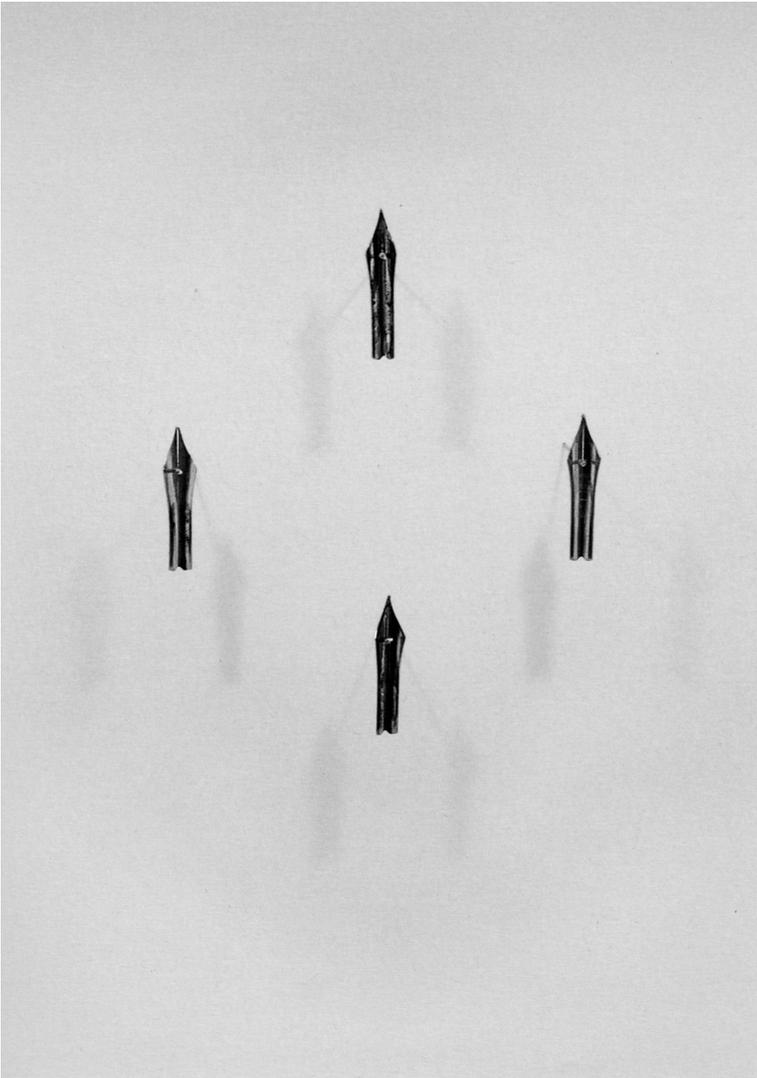


Abb. 4: Danh Võ, *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens*, 2013.

US-Dollar ermöglichte.<sup>33</sup> Umgekehrt steht die Fotografie der vier Füllfederspitzen für den Akt der präsidentiellen Unterzeichnung, der hier jedoch imaginiert werden muss. Der Prozess der Umwertung wird also – neben dem doch vermeintlich so selbst-evidenten Bereich des künstlerischen Werts – noch auf einen in

der europäischen Tradition grundlegenden Bereich ausgedehnt, der identitätspolitisch ebenso wie wissenschaftlich gesichert erscheinen sollte: denjenigen der Geschichtsschreibung.

Die Arbeiten Vös und de Rooijs zeigen die komplexe Verschränkung von Werk und Beiwerk in der zeitgenössischen Kunst. Vereinfachende Vorstellungen von der Auflösung der Bedeutung der Begriffe – etwa dahingehend, dass im Postkonzeptualismus das ›Beiwerk‹ vollständig zum ›Werk‹ geworden sei, dass Werkhaftigkeit entweder ›zurückgekehrt‹ oder gleich vollständig bedeutungslos geworden sei – gelangen spätestens hier an ihre Grenzen. Diese Arbeiten zeigen exemplarisch, wie in der zeitgenössischen Kunst Präsentations- und Vermittlungsgefüge in paratextuelle und parakuratorische Bewegung versetzt werden und so die Frage danach, wie Kunstwerke in Erscheinung treten und rezipierbar (gemacht) werden, neu gestellt wird. Während es in der Praxis de Rooijs (unter anderem) darum geht, dies kenntlich zu machen, entfaltet Vö eine ganze Reihe unterschiedlichster künstlerischer, ökonomischer und ideeller Valorisierungskreisläufe, die miteinander in Konkurrenz treten, und speist auch seine eigene Position als Autor darin ein – allerdings in Form einer biopolitischen Praxis, die nicht in Owens' Sinn gewesen wäre. Auch mit Rücksicht auf ihre genealogischen Bezüge auf konzeptuelle und institutionskritische Ansätze sind diese Arbeiten geeignet, einen Moment in der Geschichte der Verschränkung von Werk und Beiwerk, der heute neu thematisiert werden muss, sichtbar zu machen: das Spiel mit der Bedeutungssetzung jenseits der Rahmung geschlossener Interiorität, anhand von neuen Bezügen zur Präsentation und Kontextualisierung künstlerischer Produktion als Lebens- und Arbeitsform.