

Out of Time

Skulptur Projekte Münster has taken place every ten years since 1977. Simply through dealing with sculpture and public space, each edition has been inscribed with aspects of its era. At the same time, preceding editions have shaped the context for each following one – numerous works have remained in the city; others' legacies have continued to exert an influence. *Out of Time* is the second in a series of three publications that will be released in the run-up to Skulptur Projekte 2017. Each publication takes up a term that has proven to have a meaningful relation to sculpture: the body, time and place. *Out of Body* surveyed perceived shifts regarding the integrity of the body, especially in light of digitalization, globalization and the new economic principles that accompany them. *Out of Time* contains perspectives on the archive, late-capitalist time, post-socialist monuments and several works from past editions of Skulptur Projekte.

Contents

Alexander Alberro
Sculpture Palimpsests:
Michael Asher in Münster

Renée Green
Afters

Beatrice von Bismarck
Outside in the Making:
Dominique Gonzalez-Foerster's *Roman de Münster*

Ulrike Gerhardt
Sculptures from the Future of the Past

Akiko Bernhöft
Nothing Ever Truly Repeats:
Maria Nordman's *De Civitate*

Hannah Black
Everything That Seemed Relevant

Justin Matherly
Untitled (2016)

Out of Body

Spring
2016

Out of Time

Autumn
2016

Out of Place

Spring
2017

Alexander Alberro

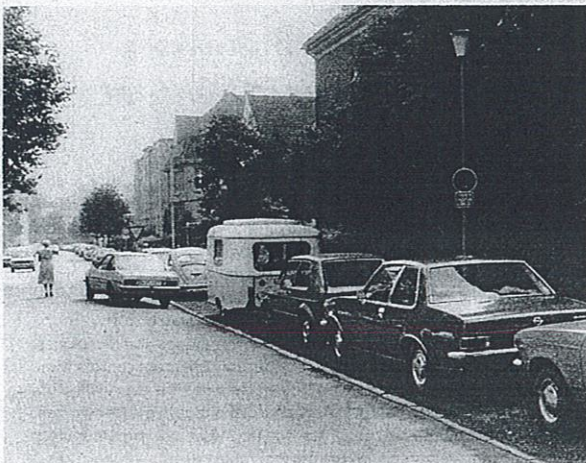
Sculpture Palimpsests: Michael Asher in Münster

Jorge Luis Borges's whimsical essay 'Pierre Menard, author of the *Quixote*', 1939, spins a fiction about a minor early 20th-century French symbolist from Nîmes, Pierre Menard, recently deceased, who had undertaken the seemingly absurd task of rewriting 'word for word and line for line' Miguel de Cervantes's *Don Quixote*, 1604.¹ This act, Borges' narrator claims, produces a work that is significantly different in sense than Cervantes's. Menard and his readers in the early 20th century have a different variety of subjects, forms, languages and techniques at their disposal, and operate in a considerably different context than the author of *Don Quixote*, who had access only to everything up through the early 17th century. As Menard explains in a letter written to and quoted by the narrator, 'Not for nothing have three hundred years elapsed, freighted with the most complex events. Among those events, to mention but one, is the *Quixote* itself.'²

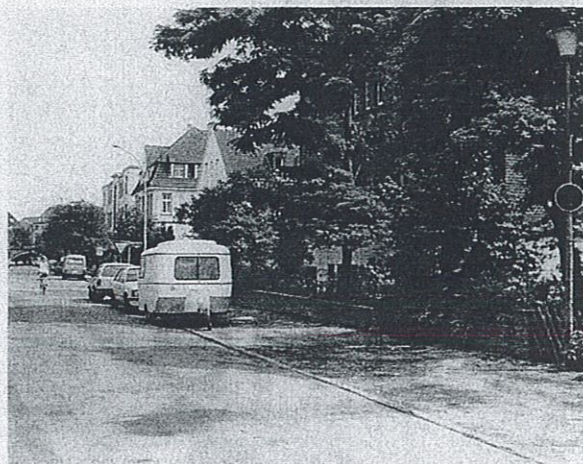
Like Borges's Menard, Michael Asher's decision to exhibit the same make and model of a modest travel trailer unmoored in the same sites and serial order in four contiguous iterations of the decennial exhibition Skulptur Projekte (1977, 1987, 1997 and 2007) serves as a salutary reminder of the spuriousness of the original and copy binary. Each of the four sculptures the artist installed in the German city was significantly different because the context of production as much as that of reception had changed. Spatial, temporal and sociocultural factors imbued each with a unique visibility, irony, rhythm and particular topical connotations, to mention but a few constitutive elements, and were essential to their overall sense. The distinctness of the four nearly identical-looking sculptures raises a number of important questions concerning the process through which works of art acquire meaning.

Asher's sculptural installations at Münster are in many ways representative of his artistic practice. The artist, who passed away in 2012, was known for research-driven projects that probed the web of underlying and often hidden conventions and conditions that determine how art is viewed, assessed and used. His always-meticulous interventions encouraged spectators to reconsider the ways they thought about art, including how and why they valued it and what they valued it for. He skillfully thematized or subtly made visible various architectural, linguistic and cultural frames conditioning the works themselves. Museums were public spaces for Asher, and works of art an important part of the cultural memory of a community.

Asher began his art practice in the mid-1960s within the context of a generation of highly innovative sculptors. Astonished by Minimalist artist Dan Flavin's groundbreaking exhibition of fluorescent light works at New York's Green Gallery in 1964, wherein the architecture of the space became a crucial frame for the light emanating from the sculptures, he went on to develop a sculptural practice that reflected on the formal relations between the aesthetic object and the spatial context that surrounds it and is defined by it. His 1970 exhibition at Pomona College in Pasadena reconfigured the gallery by removing its doors, allowing the natural phenomena of light, air movement and the noise of the street into the space as experiential elements.



1977
Parking position, 5th week, August 01–08
Hörster Friedhof / Piusallee



1987
Parking position, 5th week, July 06–13
Hörster Friedhof / Piusallee

But in the subsequent decades, Asher turned from practices of formal investigation that introduced foreign elements into the exhibition space to strategies of critical intervention. His central concern now became an inquiry and exposé of the various dimensions of artistic practice and the symbolic and material economies in which it exists. Triggered by his friend Daniel Buren's method of working *in situ*, where the materials and techniques employed in the production of an artwork are contingent on the particular requirements the work has to meet in what is in each case a different situation, Asher began to use only elements already present at the site of exhibition. Henceforth, his projects started to reveal and integrate distinctly cultural phenomena. At the Art Institute of Chicago in 1979, he relocated a 20th-century bronze-cast reproduction of a marble sculpture by 18th-century French artist Jean-Antoine Houdon from the front steps of the museum into an interior gallery that housed French Neoclassical art. In the recontextualization, the monumentality that the sculpture had for more than 60 years in front of the museum was lost altogether, while the timelessness quality of the original objects in the period room was disrupted by the weathered bronze copy. The questions that these and other works raised were only provisionally plastic or even spatial. Increasingly, the works, which were previously concerned with purely sculptural matters, came to call attention to social and economic factors concerning the role of artworks and the public function of museums.

Asher's artistic practice eliminated the gap between art's traditional locations of production, exhibition and distribution. In opposition to the artist's studio, which he came to see as the site that dictates the manufacture of discrete objects predisposed if not predestined to circulate as commodities, Asher developed a post-studio art practice that engaged critically with art's social and institutional contexts. He applied the same principles in his pedagogical method. The 'Post-Studio' seminar that he taught at the California Institute of the Arts for decades was designed to review student work. The seminar's intensive group critiques on individual pieces encouraged students to question and assess the factors that motivate their art.

Asher's artwork was equally self-effacing. Finite duration was a fundamental aspect of all of his projects, which were contingent on the temporal length of the exhibition in which they were featured. As Benjamin Buchloh, one of the artist's primary interlocutors, clarifies, Asher considered the complete reconstruction of the initial concrete conditions from which a work evolved as integrally necessary for its completion.³ All that remained following the exhibition of one of his works was the catalogue, installation photographs, drawings, contracts and other documents generated over the period of the project's development – ephemeral artifacts that were not afforded the status of artworks in their own right. Not surprisingly given these rigorous restrictions, Asher's art brought him little in terms of commercial or institutional success.⁴

Temporal elements played an increasingly important role in Asher's work over the years. His contribution to the 'The Museum as Muse: Artists Reflect' exhibition at the Museum of Modern Art in 1999 consisted of a pamphlet featuring a published list of the 403 art objects deaccessioned (sold or traded) by the museum since its founding. Judging from the institution's damning response, Asher's purely documentary piece disturbed myths of the finality and closure espoused by the museum, as well as the notion that profit from the sale of its holdings is extrinsic to such institutions. It also revealed that deaccession over time plays a greater role than previously thought in shaping the artistic canons constructed by museums. Time was also a crucial medium of the piece he exhibited at the 2010 Whitney Biennial that generously extended the museum's public hours around the clock.

But it was Asher's installation at Münster that most poignantly brought time into play. The project initially challenged the concern of sculptural stability. The 1977 exhibition was organized by curator Klaus Bussmann for the Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westphalia's Regional Museum of Art and Cultural History).⁵ The show included a 'special projects' section coordinated by curator Kasper König that focussed on different aspects of art in public spaces. Nine artists, including Asher, were invited to work in outdoor sites throughout the city.⁶ The curators' decision to exhibit relatively large-scale artworks composed of what were then unconventional sculptural materials represented a counter cultural attempt to problematize the false, harmonious atmosphere predominant in the public spaces of the highly parochial host city. Art historian Jennifer King explains that the impetus for the event was 'to provide the city [of Münster] ... with a kind of postwar reeducation in modern art'.⁷

Asher's contribution offered a complex response to the questions posed by Bussmann and König, which concerned contemporary sculpture and public space. He produced an outdoor installation without creating a discrete or monumental object anchored to one place. The project consisted of a rented, approximately four-meter-long mid-1970s Eriba Familia camping trailer that was parked at a different location in and around Münster during each of the 19 weeks of the event. The locations Asher selected for the caravan were ordinary, even banal. In its first iteration, the white vehicle was located directly across the street from the Landesmuseum. On subsequent weeks it was placed beside a mundane industrial complex, in front of an active housing project, or along a bank of trees. Some of the sites were even more anonymous: a dead end street, an alleyway, a parking lot.⁸ Once positioned in its weekly spot, the recreational vehicle's window curtains were closed and the door was locked. With no markings or signage to characterize it as art, it subtly melded into the urban or suburban landscape. To a casual passerby, the parked camper could go completely unnoticed.



1997

Parking position, 5th week, July 21–28
Hörster Friedhof / Piusallee

Throughout the course of the sculpture exhibition, handouts were made available at the museum's front desk, informing visitors about the artwork and providing them with the trailer's location that week. The camper's entire trajectory for the duration of the show was outlined in the exhibition catalogue. Critic Anne Rorimer has observed that the vehicle's weekly movement created a path away from the museum for the first half of the exhibition, into the countryside and even beyond the city limits, only to return toward the museum during the latter half.⁹ According to Asher writing with Buchloh, 'complete sequential viewing of all locations [in which the caravan was parked] was possible, but not a necessary requirement for the viewer's understanding of the work.'¹⁰ Figuratively grounded by the Landesmuseum, which, Rorimer notes, functioned as the travel trailer's center of gravity, the camper thus moved throughout the city without ultimately straying from the framework of the show. It alluded to 'sculpture' even as it was absorbed into the urban fabric.¹¹ At the same time the vehicle perpetually affirmed its role as a utilitarian object. It thus oscillated between its literal and tropological functions, with its use value and aesthetic signification in continuous tension.

By framing within the theme of an art exhibition a common middle-class recreational vehicle, a commodity that for many at the time in West Germany symbolized the *Wirtschaftswunder* (economic miracle) of the previous couple of decades, Asher's installation related art to common experience. The caravan had, as Asher and Buchloh put it, 'all the features of architecture (a functionalized, human-scale shell suitable for dwelling) and all the attributes of sculpture (a three dimensional voluminous container, to be seen in the round, attached to the ground by its mass).' Yet, 'it did not attempt a false, total synthesis of sculptural and architectural signifiers.'¹² Indeed, the sculptural architectural dimensions of the piece called for 'high-cultural notions (public sculpture)' to 'be reintegrated into the basic, underlying social practice (architecture).'¹³

At the time of the 1977 show, sculpture in public place was legitimated by conventional markers such as static perpetuity, monumental scale and/or conspicuous location. Asher's mobile installation had few of these traits. Rather than conceived and created in a studio and then placed in an exhibition setting in the typical manner of modernist art objects, Asher's sculpture project was spatially and temporally specific, deriving that specificity from the structure and context of its various stations throughout the city of Münster.¹⁴ Moreover, in contrast to the type of industrially produced one-of-a-kind objects that characterized much Minimalist art, the mass produced trailer negated all notions of uniqueness and inventiveness. Added to this, instead of attaching itself specifically to one location and its relation to the city in one iteration (as did all of the other works in the show), the ambulatory sculpture coalesced slowly over time, one location at a time, over a period of many weeks. And while Asher's artwork continued to



2007

Parking position, 5th week, July 16–22
Hörster Friedhof / Piusallee, parking space no. 4 after Piusallee

bear traces of Postminimal sculpture's interest in a transparent production procedure, it did not culminate in a finalized and hence commodifiable work. Instead, it merged with the city's infrastructure and allowed the latter's basic and mundane currents to give it its lifeblood. In this sense, it was not the sculpture that was integrated into the city but the city into the sculpture.

Over the years, the length of the exhibition was shortened. In 1987 *Skulptur Projekte* was truncated to 17 weeks, and in 1997 and 2007 it was further cut to 14 and 15 weeks respectively. For all of these shows, Asher was given an open invitation to exhibit a new work. In response, he rented the same type of trailer as in 1977, and moved it to the same locations, and in the same sequence, as the first caravan. He also specified that the piece end at the number of weeks that comprised the run of each successive show.

The shortening of the exhibition and the disappearance of a growing number of the caravan's original parking sites due to urban development and physical changes to the city's infrastructure over the years lessened the temporal span of Asher's contributions to *Skulptur Projekte*. The vehicle was never again seen in the sites it was parked on weeks 18 and 19 of the 1977 show, nor, following the 1987 event, the 16th and 17th spots. During the weeks in which the initial parking spots were no longer in existence, or, as Asher put it, had been 'so excessively modified as to no longer allow for access', the trailer was stored in a garage away from public view.¹⁵ The number of parking positions thus dwindled to only ten by 2007.¹⁶ In this respect, Asher's sculpture installations at Münster, when considered in relation to each other, highlighted not only the shifting logistics of the once-a-decade exhibition but also the evolution of the city.

But in all other respects the format of the artworks Asher exhibited at Münster was identical. The installation of each work in the same site of the others that the artist had put on display at this same exhibition over the years both increased the project's critical dimension and generated new layers of meaning, allowing it to reflect simultaneously on each specific iteration and the relationship between the distinct contexts over the years. For instance, along with placing emphasis, as had the 1977 installation, on the spatial gaps between the stationed trailers, and as such suturing the ambience of those parts of the city mapped by the caravan's spatial trajectory into the operative logic of the artwork, ensuing manifestations of Asher's sculpture at Münster also accentuated the temporal gaps, namely the curatorial – and therefore ideological and historical – differences between the exhibitions.

Indeed, the ideational framework of *Skulptur Projekte* changed over the years. By 1987, it had become an entirely project-based show. The more than 40 artists invited to participate were asked to provide

'concrete answers to the question: What could be today's function of sculpture in public arenas?'¹⁷ The particular slant the curators placed on this exhibition together with transformations in the infrastructure of Münster in the previous decade led Asher to conclude that he could use the same materials and many of the same features of his 1977 installation to produce a new sculpture.

The 1997 show asked the participating artists to work as much as possible within designated areas of the Old City. For Bussmann, the aim now was 'to make the town of Münster comprehensible as a complex, historically formed structure exactly in those places that make it stand out from other towns and cities.'¹⁸ In this context, the exceptional ability of Asher's installation to integrate with a diverse array of ever-changing sites of the city problematized the curatorial program's idealization of the Old Town, which, far from unique, had been rebuilt in the postwar years to look like the medieval and early modern city that was almost entirely destroyed by Allied air raids during World War II. Then, too, as Asher's California Institute of the Arts colleague Allan Sekula astutely observed, by 1997 the mid-1970s caravan came to suggest something more insidious to many in the deeply conservative city—namely, 'the incursion of a vehicle from the East', referring to the nomadic conditions of the large number of émigrés that flooded into the former West with the fall of the Berlin Wall and the dissolution of East Germany.¹⁹ By the later 1990s, many former West Germans had come to see the Easterners as embarrassing poor relations, and the aging travel vehicle parked in the tidy streets of Münster summoned not only the new reality of large-scale migration, but also more traumatic postwar memories of a displaced society.

The 2007 Skulptur Projekte was also dramatically different from its predecessors. The show had come to be spectacularized as a giant art fair featuring an array of amusing projects. Feel-good experiences predominated, and the local community had come to see in the contemporary art festival a savvy marketing tool for the city. Asher's deployment once again of the same increasingly decrepit and obsolete vehicle was in stark contrast to the tony objects and smart installations put on display by the other 34 artists (or artist groups) participating in the event. But in the new millennium, the now more than three-decades-old trailer was much more conspicuous, and as such Asher's installation could not integrate into its surroundings as seamlessly as it had in previous years. For many, the now antique Eriba caravan, the central protagonist in a scheme that initially challenged notions of sculptural stability and context-less sites by seamlessly blending into the city's infrastructure, had attained a near iconic status. Its image had become a strong reference to Skulptur Projekte, serving as a kind of logo for a blockbuster show that now welcomed more than 750,000 visitors.²⁰ This is undoubtedly what prompted the enterprising young artists who, on a late-July morning during the run of the 2007 show, illicitly hitched the trailer to the back of their automobile and displaced it from the town. As artist Stephen Pascher notes, when the police investigating the theft questioned König about the value of Asher's artwork, the curator found himself having to explain that the trailer was 'not art when it was not parked in one of its designated spots.'²¹ In other words, 'the caravan itself had no artistic value. In fact, the trailer had practically no value at all. Old caravans like these don't go for very much, and besides, it was a rental, and insured. It could not even be considered an original, since it was not the same one used in 1977.'²²

Asher's initial installation at Skulptur Projekte subtly but powerfully put forward a new model of sculpture. It spatially and temporally integrated into the infrastructure the city, and allowed everyday elements in the life of Münster to become an intrinsic part of its formal and categorical components. The artwork became the city and the city became the artwork for the duration of the show. However, Asher's contributions to subsequent stagings of this art event, while functioning in a similar way to the 1977 work, also mobilized a more distant temporal context as raw material: the ten-year gap between each exhibition. In turn, similar features became constitutively different in meaning from previous instantiations as they interacted with their specific milieu in their own distinct ways. The various stations of the Eriba caravan now related not only synchronically to each other across the city but also diachronically to the artist's sculpture installations in previous iterations of the exhibition. Space and time were further compressed. The sculptures became palimpsests in which traces of previous presentations of the decennial event and of the sociocultural and historical conditions of the host city over the years shone through. Like the *Don Quixote* by Borges's Menard, Asher's

second, third and fourth installations at Münster layered the complex events of the past onto the present. The significance of the sculpture palimpsests relied on the unique patterns of their contexts, on their particular entanglements. And in this manner they revealed the considerable extent to which the meaning of artworks mobilizes yet exceeds plastic elements, and turns on the spatial, temporal and social context in which they are viewed.

- 1 Jorge Luis Borges, *Collected Fictions* (1954), trans. Andrew Hurley, Penguin, New York, 1998, p. 91.
- 2 Ibid., p. 93.
- 3 Benjamin H.D. Buchloh, 'Context-Function-Use Value: Michael Asher's Re-Materialization of the Artwork', *Michael Asher: Exhibitions in Europe, 1971–1977*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, republished in Jennifer King, ed., *Michael Asher*, MIT Press, Cambridge, MA, 2016, p. 20.
- 4 As artist Andrea Fraser observed in 2007, 'Asher will probably never be the subject of a museum retrospective. Short of a public presentation of his archive, there would be almost nothing to show of his forty years of work.' Andrea Fraser, 'Procedural Matters', *Artforum* 46, Summer 2008, p. 377.
- 5 In 2008, the museum was renamed LWL-Museum für Kunst und Kultur.
- 6 Carl Andre, Michael Asher, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem and Richard Serra.
- 7 Jennifer King, 'Michael Asher and the Sculpture Projects in Münster', *Chicago Art Journal* 15, 2005, p. 3.
- 8 Ibid., p. 9.
- 9 Anne Rorimer, *Michael Asher. Kunsthalle Bern 1992*, Afterall Books, London, 2012, p. 7.
- 10 Michael Asher and Benjamin H.D. Buchloh, 'July 3–November 13, 1977. Skulptur Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, West Germany', *Michael Asher, Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*, p. 167. Asher wrote the entries in this book in collaboration with Buchloh.
- 11 Rorimer, p. 7.
- 12 Asher and Buchloh, p. 171.
- 13 Ibid.
- 14 As Asher and Buchloh put it, 'Caravan actively breaks down into a variety of contextual relationships rather than particularizing itself as a static structure, which eventually prohibits contextualization'. Ibid., p. 168.
- 15 Michael Asher, letter to Kasper König, 25 December, 1996, reprinted in Jennifer King, ed., 'Michael Asher, Skulptur Projekte in Münster: Excerpts from Correspondence 1976–1997', *October* 120, Spring 2007, p. 103.
- 16 In 1987, there were 12 sites, 12 again in 1997, and 10 available spots in 2007.
- 17 Kasper König, letter to Michael Asher, 23 May, 1985, reprinted in King, 'Michael Asher, Skulptur Projekte in Münster', p. 97.
- 18 Klaus Bussmann, undated press release for Skulptur Projekte Münster 1997, cited in King, 'Michael Asher and the Sculpture Projects in Münster', pp. 7–8.
- 19 Allan Sekula, 'Michael Asher – Down to Earth', *Afterall* 1, 2000, republished in King, 'Michael Asher, Skulptur Projekte in Münster', p. 126.
- 20 The estimated number of visitors to the Skulptur Projekte exhibitions is as follows: 100,000 in 1977, 250,000 in 1987, 500,000 in 1997 and 750,000 in 2007. Stephen Pascher cites the 2007 curatorial team as sources for these figures in 'Phantom Limb: Michael Asher's Sculpture Project', *Afterall* 17, Spring 2008, p. 115, fn.5. In 2007, images of the caravan featured prominently in publications by and about the exhibition.
- 21 Kasper König, in Ibid., p. 117.
- 22 Kasper König, in Ibid., The caravan, which had been stolen/displaced on 22 July, was eventually found in the woods near Telgte, a small town about 15 km east of Münster. It was returned on 26 July.

Images

Michael Asher, Skulptur Ausstellung in Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Germany, 1977, 1987, 1997, 2007, trailer in changing locations. © LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte; © Michael Asher Foundation. Photography: Rudolf Wokanigg (1977, 1987); Roman Mensing, www.artdoc.de (1997, 2007)

ALEXANDER ALBERRO, Virginia Bloedel Wright Professor of Art History at Barnard College and Columbia University, is the author of *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Century Latin American Art* (2017) and *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003). He has also edited numerous volumes on contemporary art including *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (2009) and *Art After Conceptual Art* (2007).

Out of Time

Die Skulptur Projekte Münster finden seit 1977 alle zehn Jahre statt. In ihrer Auseinandersetzung mit Skulptur und Öffentlichkeit zeigen sich die Ausstellungen eng verwoben mit den Fragestellungen ihrer jeweiligen Epoche. Gleichzeitig prägt die Geschichte der Ausstellung den Kontext jeder weiteren Ausgabe – viele Skulpturen sind in der Stadt verblieben, andere Arbeiten existieren als bleibende Erinnerung. Mit *Out of Time* liegt nun das zweite von drei Magazinen vor, die den Entstehungsprozess der Skulptur Projekte 2017 begleiten. Jedes Heft geht dabei von einem Begriff aus, der fundamental mit der Erfahrung von Skulptur und Projekten im Außenraum verknüpft ist: Körper, Zeit und Ort. *Out of Body* ist vor allem dem Eindruck einer gegenwärtigen Verschiebung in der Wahrnehmung des Körpers gewidmet – angesichts von Digitalisierung, Globalisierung und neuen Ökonomien. *Out of Time* hingegen befasst sich mit Aspekten des Archivs, spätkapitalistischen Zeiten, postsozialistischer Denkmalkultur sowie spezifisch mit einzelnen Arbeiten vergangener Ausgaben der Skulptur Projekte.

Inhalt

Alexander Alberro

Skulpturale Überschreibungen:
Michael Asher in Münster

Renée Green
Nachgedanken

Beatrice von Bismarck
Außen in der Mache:
Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster*

Ulrike Gerhardt
Skulpturen aus der Zukunft der Vergangenheit

Akiko Bernhöft
Nichts wird sich wiederholen:
Maria Nordmans *De Civitate*

Hannah Black
Alles, das relevant erschien

Justin Matherly
Untitled (2016)

Alexander Alberro

Skulpturale Überschreibungen: Michael Asher in Münster

Jorge Luis Borges entspinnt in seinem skurrilen Essay „Pierre Menard, Autor des Quijote“ (1939) die Geschichte um Pierre Menard, einen weniger bedeutenden französischen Symbolisten des frühen 20. Jahrhunderts aus Nîmes. Menard hatte sich die offenkundig absurde Aufgabe gestellt, Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1604) noch einmal zu schreiben – Wort für Wort und Zeile für Zeile. Dieser Akt habe, meint der Erzähler in Borges' Geschichte, ein Werk hervorgebracht, das sich in der Bedeutung von dem des Cervantes deutlich unterscheide. Menard sowie seine Leser hatten Anfang des 20. Jahrhunderts ein anderes Spektrum an Themen, Formen, Sprachen und Techniken zur Verfügung, und sie agierten in einem erkennbar anderen Kontext als Cervantes, der nur auf das zurückgreifen konnte, was bis zum frühen 17. Jahrhundert entstanden war. Und so erklärt Menard in einem Brief an den Erzähler, aus dem dieser wiederum zitiert: „Nicht umsonst sind seitdem dreihundert Jahre voll der verwickeltesten Tatsachen vergangen, unter ihnen, nur um eine zu nennen, eben der Quijote.“²

Ähnlich dem Protagonisten in Borges' Erzählung kann Michael Ashers Entschluss, bei vier aufeinanderfolgenden Ausgaben der Skulptur Projekte (1977, 1987, 1997, 2007) denselben schlichten, herrenlosen Wohnwagen in der gleichen Reihenfolge an immer denselben Orten in Münster aufzustellen, als eine Art heilsame Erinnerung an die Fragwürdigkeit der Dichotomie von Original und Kopie verstanden werden. Jede der vier Skulpturen, die Asher in der Stadt installierte, war signifikant anders, da sich die Produktions- und die Rezeptionsbedingungen geändert hatten: Räumliche, zeitliche und soziokulturelle Faktoren verliehen jeder Installation eine einzigartige Präsenz, Ironie und einen singulären Rhythmus sowie spezifisch aktuelle Konnotationen – um nur einige der grundlegenden Elemente zu nennen – und waren für die Bedeutung des Werkes in seiner Gesamtheit entscheidend. Die Verschiedenartigkeit der vier fast vollständig identisch aussehenden Skulpturen wirft im Bezug auf die Prozesse, durch die Kunstwerke Bedeutung erlangen, zentrale Fragen auf.

Ashers skulpturale Installationen in Münster sind in vielfacher Hinsicht repräsentativ für seine künstlerische Praxis. Der 2012 verstorbene Künstler ist bekannt für seine recherchebasierten Projekte, in denen er das Geflecht aus zugrundeliegenden, oft verborgenen Konventionen und Bedingungen auslotet, die festlegen, wie ein Kunstwerk betrachtet, bewertet und verwendet wird. Seine stets mit großer Sorgfalt geplanten Interventionen fordern die Betrachter auf zu überprüfen, wie sie über Kunst denken, gerade auch wie und warum sie Kunst wertschätzen und welchen Wert sie ihr zuschreiben. Geschickt thematisiert er die verschiedenen architektonischen, sprachlichen und kulturellen Rahmenbedingungen der Werke oder lässt diese subtil aufscheinen. Museen waren für Asher öffentliche Räume und Kunstwerke wichtige Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses einer Gemeinschaft.

Asher hat in den 1960er Jahren im Kontext einer Generation von hochgradig innovativ arbeitenden Bildhauern begonnen, künstlerisch tätig zu werden. Dan Flavins Ausstellung von Arbeiten mit Leuchtstoffröhren in der New Yorker Green Gallery (1964), in der die Architektur des Ausstellungsraumes den für das von den Werken ausgehende

Out of Body

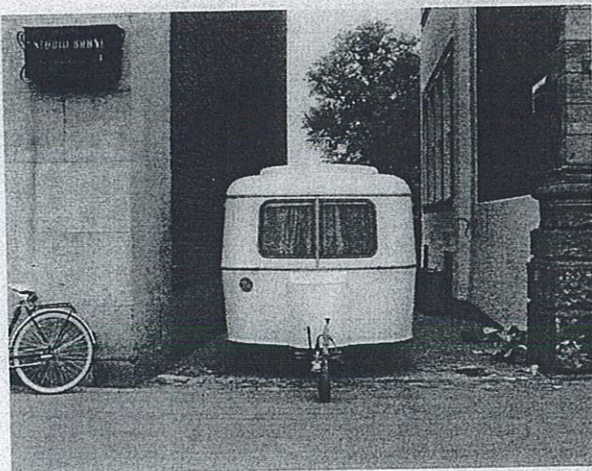
Frühling
2016

Out of Time

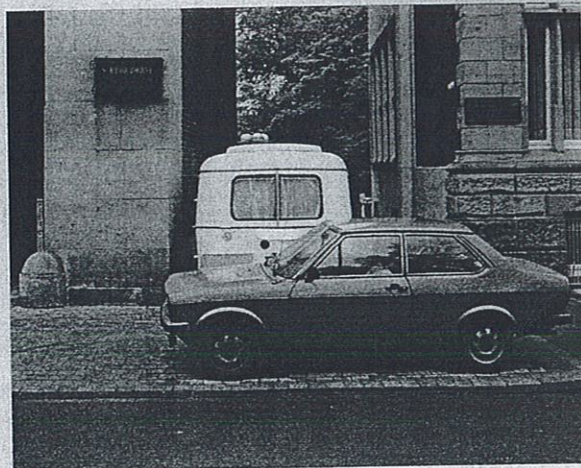
Herbst
2016

Out of Place

Frühling
2017



1977
Parkposition der 1. Woche, 04. – 11. Juli
Siegelkammer und Pferdegasse



1987
Parkposition der 1. Woche, 08. – 15. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

entscheidenden Rahmen vorgab, hatten ihn tief beeindruckt. Und so entwickelte Asher eine skulpturale Praxis, mit der er die formalen Beziehungen zwischen ästhetischem Objekt und räumlichen Kontext, der das Objekt umgibt und zugleich von ihm bestimmt wird, reflektiert. Im Rahmen seiner Ausstellung im Pomona College in Pasadena (1970) konfigurierte er beispielsweise die Ausstellungsräume neu, indem er die Türen herausnahm und natürliche Elemente wie Licht und Luftbewegungen sowie Straßengeräusche hereinließ, um sie als experimentelle Bestandteile der Ausstellung zu definieren.

Doch in den folgenden Jahrzehnten wandte sich Asher von solchen formalen Erkundungen, die fremdartige Elemente in den Ausstellungsraum einführen, ab und ging zu Strategien der kritischen Intervention über. Sein zentrales Anliegen war nun, die verschiedenen Dimensionen der künstlerischen Praxis sowie die symbolischen und materiellen Ökonomien, die ihr zugrundeliegen, zu erkunden und präzise zu erfassen. Angeregt durch seinen Freund Daniel Buren und dessen Arbeitsweise in situ, bei der die eingesetzten Materialien und Techniken durch die besonderen Anforderungen bedingt werden, die das Werk in einer spezifischen Situation zu erfüllen hat, ging Asher dazu über, nur noch Elemente zu verwenden, die am Ausstellungsort bereits vorhanden waren. Von nun an zielten seine Projekte darauf ab, bestimmte kulturelle Phänomene kenntlich zu machen und miteinzubeziehen. Im Art Institute of Chicago versetzte er 1979 beispielsweise den im 20. Jahrhundert angefertigten Bronzeabguss einer Marmorskulptur des französischen Künstlers Jean-Antoine Houdon aus dem 18. Jahrhundert von der Freitreppe vor dem Museum in einen Ausstellungssaal im Inneren, wo die Kunst des französischen Neoklassizismus präsentiert wurde. Durch diese Rekontextualisierung büßte die Skulptur ihre Monumentalität vollständig ein, die sie an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort vor dem Museum über sechzig Jahre lang ausgezeichnet hatte. Zugleich wurde die zeitlose Anmutung der Originale im Museumsraum durch die verwitterte Bronzekopie gestört. Die Fragen, die diese und andere Arbeiten Ashers aufwerfen, waren nur anfänglich plastischer oder gar räumlicher Natur. Zunehmend lenkte er die Aufmerksamkeit weg von rein skulpturalen Themen hin zu den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Faktoren, die die Rolle von Kunstwerken und die öffentliche Funktion von Museen bestimmen.

In seiner künstlerischen Praxis beseitigte Asher die Kluft zwischen den Orten, an denen Kunst herkömmlicherweise produziert, ausgestellt und vertrieben wurde. In bewusster Abgrenzung vom Künstleratelier, das er als einen Ort verstand, der den Künstler zur handwerklichen Produktion von Einzelobjekten nötigt, die dazu prädisponiert oder sogar prädestiniert sind, als Waren in Umlauf gebracht zu werden, entwickelte Asher eine *post-studio art practice*, die sich kritisch mit den gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten von Kunst auseinandersetzte. Hinsichtlich seiner Lehrmethoden wandte er die selben Prinzipien an: Das „Post-Studio“-Seminar, das er Jahrzehnte lang am California Institute of the Arts hielt, diente dazu, die Arbeiten der Schüler zu diskutieren. Die intensive kritische Auseinandersetzung in

der Gruppe zu einzelnen Arbeiten ermutigte die Studenten, die Faktoren zu hinterfragen und zu bewerten, die ihr künstlerisches Schaffen motivierten.

Ashers Arbeiten löschen sich gleichsam selbst aus. Bei all seinen Projekten ist die endliche Dauer ein elementarer Aspekt. So fielen die Projekte zeitlich mit der Ausstellungslaufzeit zusammen, in der sie präsentiert wurden. Benjamin Buchloh, einer der wichtigsten Gesprächspartner des Künstlers, weist darauf hin, dass für Asher die Rekonstruktion der ganz konkreten Bedingungen, aus denen heraus sich ein Werk entwickelt hat, integraler Bestandteil der Arbeiten ist und diese erst vervollständigen.³ Einzig der Katalog, Installationsansichten, Zeichnungen, Verträge und weitere Dokumente, die im Verlauf eines Projektes entstehen, zeugen von der ausgestellten Arbeit – ephemere Artefakte, denen selbst nicht der Status eines Kunstwerkes zugesprochen wird. Angesichts dieser strengen Vorgaben verwundert es kaum, dass Asher unter kommerziellen und institutionellen Gesichtspunkten mit seiner Kunst nur geringfügig Erfolg hatte.⁴

Der Faktor Zeit gewann in Ashers Arbeit im Laufe der Jahre an Bedeutung. Sein Beitrag zur Ausstellung *The Museum as Muse: Artists Reflect*, die 1999 im Museum of Modern Art zu sehen war, bestand aus einem Faltblatt, das alle 403 Objekte auflistet, die das Museum seit seiner Gründung veräußert (verkauft oder getauscht) hatte. Nach der ablehnenden Reaktion der Institution zu urteilen, trübte Asher mit dieser rein dokumentarischen Arbeit die Mythen über die Endgültigkeit und Abgeschlossenheit der Sammlung, die mit einem Museum einhergehen, und das Verständnis, dass es einer solchen Institution fernliegt, mit Verkäufen aus den eigenen Beständen Gewinne zu erzielen. Zudem offenbarte sich, dass Veräußerungen über einen längeren Zeitraum betrachtet hinsichtlich der Kanonisierung bildender Kunst durch Museen eine größere Rolle spielten als gedacht. Zeit war auch das entscheidende Medium der Arbeit, die er 2010 auf der Whitney Biennale zeigte: Asher verlängerte großzügig die Öffnungszeiten des Museums und machte es rund um die Uhr zugänglich.

Es war jedoch Ashers Installation in Münster, die den Faktor Zeit besonders eindrücklich ins Spiel brachte. Ursprünglich ging es bei dem Projekt darum, die Vorstellungen über die Beständigkeit von Skulpturen infrage zu stellen. Die erste Ausgabe der Skulptur Projekte hatte Kurator Klaus Bußmann 1977 für das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte⁵ organisiert. Teil der Ausstellung war die Sektion „Projektbereich“, die der Kurator Kasper König koordinierte und die sich mit den verschiedenen Aspekten von Kunst im öffentlichen Raum befasste. Neun Künstler, darunter Asher, wurden eingeladen, im Stadtraum zu arbeiten.⁶ Mit ihrer Entscheidung, auf relativ großformatige Werke aus eher – aus damaliger Sicht – unkonventionellen Materialien zu setzen, hinterfragten die Kuratoren die vorherrschende Kunstauffassung und problematisierten die faden-scheinige Harmonie, die in dieser ausgesprochen provinziellen Stadt die Atmosphäre im öffentlichen Raum prägte. Der Impetus für dieses



1997
Parkposition der 1. Woche, 23.–30. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse



2007
Parkposition der 1. Woche, 16.–24. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

Unternehmen war das Bestreben, „der Stadt (Münster) ... eine Art Entnazifizierung in Sachen moderner Kunst“ zu verpassen, so die Kunsthistorikerin Jennifer King.⁷

Mit seinem Beitrag lieferte Asher eine komplexe Antwort auf die von Bußmann und König aufgeworfenen Fragen zum Verhältnis von zeitgenössischer Skulptur und öffentlichem Raum. Er konzipierte eine Installation für den Außenraum, ohne jedoch ein eigenständiges oder monumentales, fest verortetes Objekt zu schaffen. Das Werk bestand aus einem gemieteten etwa vier Meter langen, Mitte der 1970er Jahre zugelassenen Wohnwagen der Marke Eriba Familia, der in den 19 Wochen der Ausstellung jeweils an verschiedenen Punkten in Münster und im Umland abgestellt wurde. Die von Asher gewählten Standorte waren ganz normale, gewöhnliche Orte. In der ersten Woche stand das weiße Gefährt vor dem Landesmuseum auf der anderen Straßenseite. Später wurde es in einem Gewerbegebiet, vor einem belebten Wohnblock oder neben einem Wäldchen geparkt. Manche dieser Orte waren noch anonym: eine Sackgasse, ein Durchgang, ein Parkplatz.⁸ Nachdem der Wohnwagen an seinen wöchentlichen Standort gebracht worden war, wurden die Vorhänge zugezogen und die Türe verschlossen. Ohne jegliche Kennzeichnung oder Beschriftung, die den Wagen als Kunstwerk ausgewiesen hätten, wurde er auf subtile Weise Teil der städtischen beziehungsweise vorstädtischen Landschaft. Passanten nahmen den abgestellten Wohnwagen nicht einmal wahr.

Während der Laufzeit der Skulptur Projekte wurden am Empfangstresen des Museums Handzettel ausgegeben, die die Besucher über das Kunstwerk informierten und den Standort in der betreffenden Woche benannten. Im Ausstellungskatalog ist die gesamte Route des Wohnwagens nachgezeichnet. Das wöchentliche Umparken führte den Wagen, wie die Autorin Anne Rorimer bemerkte, in der ersten Hälfte der Ausstellungszeit vom Museum weg in Richtung Umland und sogar über die Stadtgrenzen hinaus, um dann im Verlauf der zweiten Hälfte wieder Richtung Museum zurückzukehren.⁹ „Die Orte [an denen der Wohnwagen abgestellt wurde] alle der Reihe nach zu besuchen, war dem Besucher möglich, es war aber nicht unbedingt notwendig, um das Werk zu verstehen“, bemerkt Asher gemeinsam mit Buchloh.¹⁰ Der Wohnwagen, der im Landesmuseum gewissermaßen seinen Ankerpunkt hatte oder sein Gravitationszentrum, wie Rorimer es nennt, schwärmte in die Stadt aus, ohne dabei jedoch den Rahmen der Ausstellung zu verlassen. Auch wenn er ganz im urbanen Gefüge aufging, blieb das „Skulpturale“ präsent.¹¹ Zugleich war immer deutlich, dass es sich um einen Gebrauchsgegenstand handelte. Der Wagen oszillierte zwischen seiner konkreten und seiner übertragenen Funktion in einem Spannungsfeld von Gebrauchswert und ästhetischer Bedeutung.

Indem Asher ein herkömmliches Freizeitgefährt der Mittelschicht, ein Produkt, das für viele Westdeutsche ein Sinnbild für das Wirtschaftswunder der vergangenen Jahrzehnte war, in den Kontext einer Kunstausstellung stellte, setzte er Kunst in direkte Beziehung zu Alltagserfahrungen. Der Wohnwagen hatte „alle Eigenschaften von

Architektur (eine funktionale, am menschlichen Maß ausgerichtete, bewohnbare Hülle) sowie alle Attribute einer Skulptur (ein dreidimensionales, raumgreifendes Behältnis, das von allen Seiten betrachtet werden kann und durch seine Masse mit dem Boden verbunden ist)“, wie es Asher und Buchloh beschreiben. Dennoch „stellte er nicht den Versuch dar, eine falsche, vollständige Synthese von skulpturalen und architektonischen Bedeutungsträgern herzustellen“. ¹² Tatsächlich forderten die skulpturalen und architektonischen Dimensionen der Arbeit dazu auf, das „hochkulturelle Konzept (Skulptur im öffentlichen Raum)“ wieder mit „der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Praxis (Architektur) in Einklang zu bringen“. ¹³

1977, zum Zeitpunkt der ersten Skulptur Projekte in Münster, erhielt die Skulptur im öffentlichen Raum ihre Legitimation durch konventionelle Eigenschaften wie die statische Dauerhaftigkeit, monumentale Dimension und/oder den prominenten Standort. Ashers mobile Installation wies kaum eine dieser Eigenschaften auf. Sie war nicht, wie dies bei Werken der modernen Kunst üblich, im Atelier geschaffen und dann im Kontext einer Ausstellung aufgestellt worden. Sein Skulpturenprojekt war vielmehr orts- und zeitspezifisch. Eine Spezifik, die sich aus der Struktur und dem Kontext der verschiedenen Stationen im Münsteraner Stadtraum ergab.¹⁴ Hinzu kommt, dass im Unterschied zu den industriell hergestellten Unikaten, wie sie zum Beispiel für die minimalistische Kunst charakteristisch waren, der Wohnwagen als ein Erzeugnis der Serienproduktion allen Vorstellungen über Einzigartigkeit und Originalität widersprach. Und statt sich (wie alle anderen Werke der Ausstellung) an einen spezifischen Ort mit einer bestimmten Beziehung zur Stadt zu heften, und zwar in einem einzigen Akt, trat dieses umherwandernde Kunstwerk ganz langsam mit der Stadt in Verbindung – Ort für Ort über einen Zeitraum von vielen Wochen. Ashers Arbeit zeigt zwar noch Spuren des für die postminimalistische Skulptur charakteristischen Anliegens, den Produktionsprozess transparent zu machen, doch sie führt am Ende nicht mehr zu einem fertigen und damit als Ware handelbaren Werk. Stattdessen vereinigten sich Installation und städtische Infrastruktur und die wesentlichen, alltäglichen Strömungen der Stadt hauchten der Arbeit erst Leben ein. In diesem Sinne wurde hier nicht die Skulptur zum Teil der Stadt, sondern die Stadt zu einem Teil der Skulptur.

Im Laufe der Jahre wurde die Ausstellungsdauer der einzelnen Ausgaben der Skulptur Projekte verkürzt: 1987 kappte man die Ausstellung auf 17 Wochen, 1997 und 2007 kürzte man nochmals auf 14 beziehungsweise 15 Wochen. Zu all diesen Ausgaben hatte Asher die offene Einladung erhalten, ein neues Werk zu präsentieren. Daraufhin mietete er erneut einen Wohnwagen des gleichen Typs wie im Jahr 1977 und stellte ihn in derselben Reihenfolge an dieselben Orte wie eben diesen ersten Wohnwagen. Außerdem legte er fest, dass die Arbeit nach der Anzahl von Wochen beendet sein sollte, die der jeweiligen Ausstellungsdauer entsprach.



1977

Parkposition der 4. Woche, 25. Juli – 01. August
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 275 oder 274



1987

Parkposition der 4. Woche, 29. Juni – 06. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 2200

Die verkürzten Ausstellungslaufzeiten und der Umstand, dass im Zuge der Stadtentwicklung und der Veränderungen in der städtischen Infrastruktur immer mehr ursprüngliche Standorte verschwanden, ließen die Zeitspanne, in der Ashers Arbeit im Rahmen der Skulptur Projekte präsent war, kontinuierlich schrumpfen. Der Wagen konnte nicht mehr auf den Parkpositionen Nr. 18 und 19, die für die Ausstellung 1977 angefahren wurden, abgestellt werden und nach 1987 auch nicht mehr auf den Positionen Nr. 16 und 17. In den Wochen, in denen die ursprünglich vorgesehenen Standorte nicht mehr vorhanden waren oder, wie Asher es ausdrückt, in denen sie „sich so extrem verändert hatten, dass sie nicht mehr zugänglich waren“, wurde der Wohnwagen in einer Garage geparkt und war somit für die Öffentlichkeit nicht mehr sichtbar.¹⁸ So reduzierte sich die Anzahl der Standorte bis ins Jahr 2007 auf zehn Parkpositionen.¹⁹ Insofern verdeutlichen Ashers skulpturale Installationen in Münster, wenn man sie im Verhältnis zueinander betrachtet, nicht nur die geänderte Logistik der im Zehn-Jahresrhythmus stattfindenden Ausstellung, sondern auch die Stadtentwicklung selbst.

In jeder anderen Hinsicht aber war das Format der einzelnen Installationen, die Asher in Münster zeigte, identisch. Wenn der Künstler den Wohnwagen an jenem Ort abstellte, an dem er schon bei den vorangegangenen Ausstellungen gestanden hatte, steigerte dies die kritische Dimension des gesamten Projektes und eröffnete zugleich neue Bedeutungsebenen. So wurde es möglich, simultan über jede spezifische Ausgabe sowie über das Verhältnis der im Laufe der Jahre gewandelten Kontexte nachzudenken. Die Installation im Jahr 1977 akzentuierte beispielsweise die räumlichen Lücken zwischen den verschiedenen Standorten des Wohnwagens und verknüpfte somit die Teile der Stadt, die durch die Route des Wagens erfasst wurden, mit der operativen Logik des Kunstwerkes. Die nachfolgenden Präsentationen von Ashers Skulptur in Münster betonten dann auch die zeitlichen Sprünge, nämlich die kuratorischen – und damit ideologischen und historischen – Unterschiede zwischen den einzelnen Ausstellungen.

Tatsächlich hat sich die ideelle Ausrichtung der Skulptur Projekte im Laufe der Jahre gewandelt. Die Ausgabe 1987 war zu einer vollständig projektbasierten Ausstellung geworden. Die mehr als 40 eingeladenen Künstler wurden gebeten, „konkrete Antworten auf die Frage zu geben: Was könnte heute die Funktion von Skulptur im öffentlichen Raum sein?“²⁰ Angesichts der speziellen Richtung, die das Kuratorenteam der Ausstellung vorgegeben hatte, sowie der Veränderungen im Stadtbild während der letzten zehn Jahre, kam Asher zu dem Schluss, er könne dasselbe Material beziehungsweise Elemente seiner Installation aus dem Jahr 1977 verwenden, um eine neue Skulptur zu schaffen.

Die Künstler der Skulptur Projekte 1997 waren aufgefordert, möglichst in bestimmten ausgewiesenen Bereichen der Altstadt zu arbeiten. Laut Bußmann bestand das Ziel nun darin, „die Stadt Münster als eine komplexe, historisch geformte Struktur verständlich zu machen, gerade an den Orten, die sie gegenüber anderen Ortschaften und Städten

auszeichnen“.²¹ In diesem Kontext problematisierte Asher das außergewöhnliche Potenzial seiner Installationen, ein breites Spektrum sich ständig wandelnder Orte in der Stadt miteinzubeziehen, die in der kuratorischen Zielsetzung vorgenommene Idealisierung der Altstadt. Diese ist keineswegs so einzigartig wie es scheint und wurde in den Nachkriegsjahren nach dem Vorbild der durch die Luftangriffe der Alliierten fast vollständig zerstörten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt wiederaufgebaut. Zudem ließ ein Wohnwagen aus den 1970er Jahren, wie Allan Sekula – Ashers Kollege am California Institute of the Arts – scharfsinnig feststellte, 1997 an Sachverhalte denken, die viele Menschen in dieser zutiefst konservativ geprägten Stadt als bedrohlich empfanden: „das Eindringen eines Fahrzeuges aus dem Osten“, das Bezüge zu den nomadischen Lebensbedingungen der unzähligen Einwanderer herstellte, die nach dem Fall der Berliner Mauer und der Auflösung der DDR in den vormaligen Westen geströmt waren.²² In den späten 1990er Jahren betrachteten viele Westdeutsche die sogenannten Osis als verarmte Verwandtschaft, die lästig und peinlich war. So weckte das in die Jahre gekommene Wohngefahr in den blitzblanken Straßen Münsters nicht nur die Assoziation von Massenmigration, sondern auch Erinnerungen an die Vertreibungen in der Nachkriegszeit.

Auch die Skulptur Projekte des Jahres 2007 unterschieden sich stark von den vorangegangenen Ausgaben. Die Ausstellung war zum Spektakel geworden, zu einer riesigen Kunstmesse mit zahlreichen unterhaltsamen Projekten. *Feel-good* Erfahrungen waren vorherrschend, und die Münsteraner wussten das Kunstfestival klug für das Stadtmarketing zu instrumentalisieren. Das erneute Aufstellen des inzwischen etwas klapprigen und veralteten Wohnwagens stand im deutlichen Kontrast zu all den schicken Objekten und pfiffigen Installationen, mit denen sich 34 Künstler beziehungsweise Künstlergruppen präsentierten. Im neuen Jahrtausend angekommen wurde das mittlerweile mehr als dreißig Jahre alte Freizeitgefahr zum auffälligen Objekt, und so konnte Ashers Installation nicht mehr nahtlos mit der städtischen Umgebung verschmelzen wie in den Jahren zuvor. Für viele war der Eriba-Wohnwagen (nun ein Oldtimer), der ursprünglich das zentrale Element eines Konzeptes gewesen war, das unsere Vorstellungen über Beständigkeit und kontextunabhängige Standorte von Skulpturen durch die nahtlose Einbeziehung in den Stadtraum infrage stellen wollte, inzwischen zum Kultobjekt geworden. Das Bild des Wohnwagens ist mit den Skulptur Projekten aufs Engste verbunden, es diente fast schon als Logo für diese Blockbuster-Ausstellung mit 750.000 Besuchern.²³ Dieser Umstand veranlasste wohl unternehmungslustige junge Künstler, den Anhänger an einem Julimorgen 2007 während der Ausstellung verbotenerweise an das eigene Auto zu hängen und ihn aus der Stadt zu bringen. Als die Polizei im Zuge der Ermittlungen Kasper König zum Wert von Ashers Kunstwerk befragte, sah sich der Kurator gezwungen, wie der Künstler Stephen Pascher berichtet, klarzustellen, der Wohnwagen sei „keine Kunst, wenn er nicht an einem der vorgesehenen Orte abgestellt ist“.²⁴ Mit anderen Worten: „Der Wohnwagen selbst hatte keinen künstlerischen

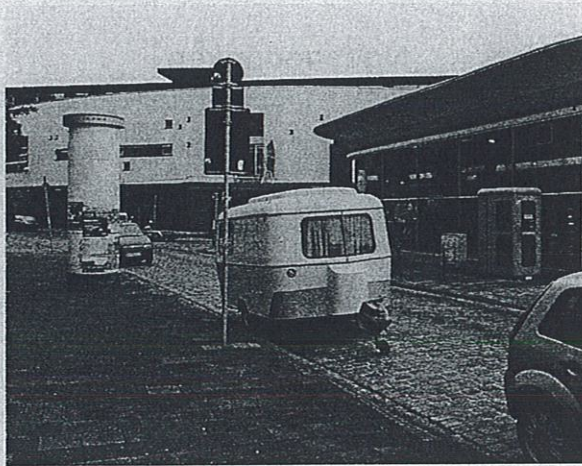


1997

Parkposition der 4. Woche, 14. – 21. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 2560

Wert. Tatsächlich war der Wohnwagen praktisch wertlos. Solche alten Wohnwagen kosten nicht viel, und überdies war er gemietet und versichert. Er kann auch nicht einmal als Original gelten, denn es war nicht derselbe, der 1977 zum Einsatz gekommen war.²²

Mit seiner ersten Installation für die Skulptur Projekte führte Asher auf subtile aber überaus wirkungsvolle Weise ein neues skulpturales Konzept ein. Die Installation fügte sich räumlich wie zeitlich in das Gefüge der Stadt und verstand Elemente aus dem Münsteraner Alltag als integrale Bestandteile der werkeigenen formalen und begrifflichen Komponenten. Das Kunstwerk wurde für die Dauer der Ausstellung eins mit der Stadt und die Stadt zum Kunstwerk. Bei den späteren Ausgaben der Ausstellung brachte Ashers Beitrag, auch wenn er an sich ähnlich funktionierte wie im Rahmen der Ausstellung 1977, einen zeitlich entfernten Kontext als Ausgangsmaterial ins Spiel: die Lücke von zehn Jahren zwischen den einzelnen Ausstellungen. Dabei nahmen gleichbleibende Elemente gegenüber vorhergegangenen Ausgaben grundsätzlich andere Bedeutungen an, indem sie auf je eigene Weise mit ihrem spezifischen Umfeld interagierten. Die verschiedenen Stationen des Eriba-Wohnwagens standen nun nicht nur synchron mit den anderen über die Stadt verteilten Standorten in Beziehung, sondern auch diachron zu den Installationen im Rahmen der Ausstellungen in den Jahren zuvor. Raum und Zeit wurden weiter verdichtet. Die Skulpturen wurden zu Überschreibungen, in denen Spuren der früheren Präsentationen des im Zehn-Jahresrhythmus stattfindenden Events sowie die soziokulturellen und historischen Bedingungen, die sich in der gastgebenden Stadt im Laufe der Jahre gewandelt hatten, durchschienen. Ähnlich Menards *Don Quijote* bei Borges wurden bei Ashers zweiter, dritter und vierter Installation die komplexen Ereignisse der Vergangenheit von denen der Gegenwart überlagert. Die Bedeutung der skulpturalen Palimpseste ergibt sich aus der einmaligen Konstellation des jeweiligen Kontextes samt Verschränkungen. Sie machen deutlich, in welch beträchtlichem Ausmaß die Bedeutung von Kunstwerken auf skulpturalen Elementen beruht und gleichzeitig auf den räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext verweist, in dem sie betrachtet werden.



2007

Parkposition der 4. Woche, 09. – 15. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon

- 1 Jorge Luis Borges, *Sämtliche Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, München 1970.
- 2 Ebd., S. 167.
- 3 Benjamin H. D. Buchloh, „Context-Function-Use Value: Michael Asher's Re-Materialization of the Artwork“, in: *Michael Asher: Exhibitions in Europe, 1971–1977*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1980; wiederabgedruckt in: Jennifer King (Hg.), *Michael Asher, October Files*, MIT Press, Cambridge, MA 2016, S. 20.
- 4 So schrieb die Künstlerin Andrea Fraser 2007: „Asher wird wahrscheinlich nie Gegenstand einer musealen Retrospektive sein. Außer einer öffentlichen Präsentation seines eigenen Archivs gäbe es fast nichts, was man von seiner Arbeit aus vier Jahrzehnten zeigen könnte.“ Andrea Fraser, „Procedural Matters“, in: *Artforum* 45, Sommer 2006, S. 377.
- 5 Seit 2008 umbenannt in LWL-Museum für Kunst und Kultur.
- 6 Carl Andre, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem und Richard Serra.
- 7 Jennifer King, „Michael Asher and the Sculpture Projects in Münster“, in: *Chicago Art Journal* 15, Chicago 2009, S. 3.
- 8 Ebd., S. 9.
- 9 Anne Rorimer, *Michael Asher. Kunsthalle Bern 1992*, Afterall Books, London, 2012, S. 7.
- 10 Michael Asher und Benjamin H. D. Buchloh, „July 3–November 13, 1977. Skulptur Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, West Germany“, in: *Michael Asher, Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983, S. 167.
- 11 Die Einträge für dieses Buch hat Asher in Zusammenarbeit mit Buchloh verfasst.
- 12 Rorimer 2012, S. 7.
- 13 Asher und Buchloh 1983, S. 171.
- 14 Ebd.
- 15 Oder wie Asher und Buchloh es formulieren: „der Wohnwagen schlüsselt sich aktiv auf in eine Vielzahl von kontextuellen Beziehungen statt sich zu einer statischen Struktur zu vereinzeln, die am Ende einer Kontextualisierung entgegensünde.“ Ebd., S. 168.
- 16 Michael Asher in einem Brief an Kasper König, 25. Dezember 1995, abgedruckt in: Jennifer King (Hg.), „Michael Asher, Skulptur Projekte in Münster: Excerpts from Correspondence 1976–1997“, in: *October* 120, Frühjahr 2007, S. 103.
- 17 1987 und 1997 gab es 12 Standorte, 2007 waren dann 10 der Orte verfügbar.
- 18 Kasper König in einem Brief an Michael Asher, 23. Mai 1985, abgedruckt in: King 2007, S. 97.
- 19 Klaus Bussmann, undatierte Presseerklärung für die Skulptur Projekte Münster 1997. Zit. n. King 2007, S. 7–8.
- 20 Allan Sekula, „Michael Asher-Down to Earth“, in: *Afterall* 1 (2000), wiederabgedruckt in: King 2007, S. 125.
- 21 Bei den Skulptur Projekten entwickelte sich die geschätzte Zahl der Besucher wie folgt: 1997: 100.000; 1987: 250.000; 1997: 500.000; 2007: 750.000. Stephen Pascher beruft sich bei diesen Zahlen auf Angaben des Kuratorenteams der Auflage von 2007; siehe „Phantom Limb: Michael Asher's Sculpture Project“, in: *Afterall* 17, Frühjahr 2008, S. 115; Fn. 5. Bilder des Wohnwagens waren 2007 in Publikationen zur Ausstellung prominent vertreten.
- 22 Kasper König, in: ebd., S. 117.
- 23 Kasper König, in: ebd. Der am 22. Juli gestohlene bzw. verstellte Wohnwagen wurde schließlich im Wald bei Telgte gefunden, einem kleinen Ort 15 km östlich von Münster. Am 26. Juli wurde er zurückgebracht und der turnusmäßige Stellplatzwechsel wiederaufgenommen.

Fotos

Michael Asher, Skulptur Ausstellung in Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1977, 1987, 1997, 2007, Wohnwagen an verschiedenen Standorten, © LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte; © Michael Asher Foundation.
Foto: Rudolf Wakonig (1977, 1987); Roman Mensing; www.artdoc.de (1997, 2007)

ALEXANDER ALBERRO ist als *Virginia Bloedel Wright Professor of Art History* am Barnard College an der Columbia University, New York, tätig und Autor der Bücher *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Century Latin American Art* (2017) und *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003). Er hat zahlreiche Bände zu zeitgenössischer Kunst herausgegeben, u. a. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (2009) und *Art After Conceptual Art* (2007).