

Skulptur un/geplant

Sarah Czirr und Jonas Keck

Es war einmal ein ambitioniertes Bauprojekt im mittelalterlichen Italien. Eigentlich sollte ›nur‹ der Campanile für den Dom entstehen, doch darüber hinaus entdeckte Galileo Galilei angeblich durch ihn die Fallgesetze und das heute als *Schiefer Turm* von Pisa weltweit berühmte Bauwerk gehört sicherlich zu den meistfotografierten Motiven.¹ Das war so nicht geplant. Kann man in diesem Beispiel also davon sprechen, dass das Ungeplante einen Mehrwert erzeugt hat, produktiv geworden ist? Produktiv meint von seiner Wortbedeutung zunächst einmal nicht mehr als, dass etwas hervorgebracht, also produziert wird.² Damit ist produktiv nicht gleichzusetzen mit Mehrwert oder Gelingen. Das Geplante ist in diesem Sinne genauso produktiv wie das Ungeplante. Das Ungeplante kommt in der Kulturgeschichte zahlreich vor: von den *Serate futuriste*, die regelmäßig in Tumulte ausarteten, vom sog. *Watschenkonzert* 1913 unter der Leitung von Arnold Schönberg, der blutigen Nase, die sich Joseph Beuys während des Aachener Festivals der Neuen Kunst holte, bis zum Dialog mit der Jugend, von dem sich Martin Kippenberger im Krankenhaus erholen musste – um hier einmal besonders ›schlagende‹ Beispiele zu nennen.

Das Ungeplante hat sich für den *Schiefen Turm* als Glück erwiesen, für Schönberg und Co. kann man das wohl kaum sagen. Es stellt sich also

1 Vgl. Abbildungsmaterial unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Schiefer_Turm_von_Pisa (Zugriff: 18.12.2025).

2 Vgl. »produktiv«. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/produktiv> (Zugriff: 19.01.2026).

vielleicht eher die Frage, welche Formen des Ungeplanten für Kunstwerke identifiziert werden können. Es war die Beschaffenheit des Bodens, die den Turm in Pisa immer mehr in die Schiefelage brachte. In eine gewisse Schiefelage geriet sicher auch das Image des weltweit bekannten Architekten Norman Foster, als die *Millennium Bridge* in London nach ihrer Schließung aufgrund nicht akzeptabler Schwankungen nur zwei Tage nach der Eröffnung den Spottnamen *The Wobbly Bridge* erhielt. Eingehende Untersuchungen an Konstruktion und Material mussten erfolgen.³

Das gattungsspezifische Gestalten kommt, wie auch diese Beispiele zeigen, vor allem in der Materialität zum Tragen. Materialität stellt sich als ein Mehr von Material, als nach Theodor W. Adorno aufgespeicherte Geschichte⁴ und somit als Mehrwert künstlerischer Arbeit dar. Kunstwerke sind aber nicht auf das Materielle reduzierbar: »Kunst negiert die der Empirie kategorial aufgeprägten Bestimmungen und birgt doch empirisch Seiendes in der eigenen Substanz.«⁵ Adornos Äußerungen erscheinen wie die Versöhnung gegensätzlicher Positionen: Er betont das Gemachtsein von Kunst und verweist damit zum einen auf ihre Produzent:innen und zum anderen auf den Status von Kunst als Artefakt geformter Materie.

Paradigmatisch hat Beuys diese – man könnte sagen immaterielle, konzeptionelle oder konstruktive – Ebene in seinem erweiterten Kunst- bzw. Gattungsbegriff, den er in seinem Konzept der sozialen Plastik formuliert hat, ausgelotet. Kunst eröffnet, um im postmarxistischen Sprachduktus etwa Adornos zu bleiben, gleichermaßen das Reich der Notwendigkeit und das Reich der Freiheit. Hier sind sowohl das Geplante als auch das Ungeplante inkludiert. Eine zweite Frage ist demnach vielleicht, ob das Ungeplante genuiner Bestandteil des Werkes ist, weil es die produzierenden Künstler:innen so intendieren. Wobei das Ungeplante zu intendieren, das heißt zu planen, paradox anmutet. Hier

3 Vgl. Abbildungsmaterial unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_\(London\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_(London)) (Zugriff: 18.12.2025).

4 Zu den Theorien von Adorno zu diesem Thema vgl. Raff 1994, 104.

5 Adorno 1973, 14–15.

sei noch einmal auf die Futuristen verwiesen: Teil ihres Gesamtwerks ist auch die Aktionskunst, etwa die erwähnten Abendveranstaltungen, deren Ausgang unvorhersehbar war – ein genuiner Bestandteil dieser künstlerischen Ausdrucksform. Dennoch muss das Unvorhersehbare hier stark relativiert werden: Beschimpfungen des Publikums und damit eine kalkulierte Provokation desselben führten fast zwangsläufig zu dem gewünschten Ergebnis der Eskalation.

Im Folgenden stellen wir uns diesen – vielleicht paradoxen – Fragen, indem wir unter drei Aspekten Werkbeispiele der Gattung Skulptur aus verschiedenen Zeitspannen heranziehen. Die Aspekte ›in der Produktion‹, ›im Sein‹ und ›in der Rezeption‹ sind zentrale Phasen eines Werkes und strukturieren wiederum unsere Überlegungen zum Unplanbaren. Aber schon im Entstehungsprozess eines Werkes können Rezeptionsvorgänge beginnen – die Durchführung von öffentlichen Wettbewerben mit Begutachtung der Entwürfe und weiterer Planungs- und Umsetzungsschritte ist hierfür beispielhaft. Deshalb werden diese drei Phasen weder als in sich abgeschlossen begriffen, noch ist immer eine chronologische Abfolge dieser gegeben.

Produktion

Während einer Autofahrt von Antwerpen nach Düsseldorf sprachen Yves Klein, Heinz Mack und ich über Folgendes: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären ›Plastiken‹ einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. [...] Ein ähnliches Projekt wäre unter Umständen in einer Wüste, etwa der Sahara, zu verwirklichen. [...]. Eine künstlich erzeugte Fata-Morgana oder ein Ensemble von mehreren wäre ein ›Raumbild‹ von bemerkenswerter Immaterialität.⁶

In diesem Zitat von Otto Piene kommen zentrale Aspekte zusammen, denen im Folgenden nachgegangen wird: Plastik (bzw. Skulptur als zwar

6 Otto Piene zit.n.: Schmitt 2013, 163.

unscharfer, aber dennoch übergeordneter Begriff von Plastik und Skulptur, ggf. auch im Sinne eines erweiterten Skulpturenbegriffs, Werke, die auch unter Installation zu fassen sind – Piene spricht von »Raumbild«), Veränderung, Verwirklichung, Immaterialität bzw. Materialität.

Piene, Mack und Klein gehörten alle zum erweiterten Netzwerk ZERO. ZERO, so Dirk Pörschmann, war ins Gelingen verliebt.⁷ Dafür überschreiten die Protagonist:innen zwischen 1957 und 1967 kunstimmanente, nationale und natürliche Grenzen: »Ihr Reiseproviant ist die Hoffnung.«⁸ Hoffnung oder Utopie prägen einen großen Teil der Kunstproduktion von ZERO. Diese zuversichtliche Grundstimmung führte sicher dazu, groß zu denken, wie etwa Günther Uecker für das Projekt *ZERO op Zee* festhält: »Vielleicht können wir das Meer färben und den Strand, oder viele Tonnen Strass oder Glasperlen ins Meer schütten; besser wären Diamanten, so hätten wir viele Besucher. [...] Wie kann man das tun, damit hier deutlich wird, dass es ein Lebensfest ist?«⁹

Anhand dieser Aussage wird deutlich, wie sehr das Entwerfen, das Konzeptionieren und weniger die Realisierung im Vordergrund stehen. Das Werk scheint vordergründig in der Produktion von Ideen zu bestehen. Es ist eine Art der Konzeptkunst, die wie selbstverständlich auch das Undenkbare und so das Unplanbare inkludiert. Letztlich konnte *ZERO op Zee* nie realisiert werden – und das lag nicht (nur) an den, man muss sagen, vollkommen überzogenen Ideen der Künstler:innen, sondern an der Unwägbarkeit der Naturgewalten: Das Wetter spielte nicht mit.¹⁰

Viele der ZERO-Künstler:innen kalkulierten das Unplanbare in der Phase der Werkproduktion mit ein. Yves Klein erschuf etwa ab Ende der 1950er-Jahre mit seinen *Cosmogonies* für ihn typische Malereien in Blau. Für die Entstehung dieser Werke setzte er Leinwand und Farbe den Naturelementen Wasser (in Form von Regen), Wind und Feuer aus. In ihrem Manifest proklamierte ZERO 1963 den neuen Idealismus: »Zero ist

7 Vgl. Pörschmann 2015.

8 Otto Piene zit.n.: Schmitt 2013, 231.

9 Günther Uecker zit.n.: Schmitt 2013, 230.

10 Vgl. Zell 2015, 157–166.

die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. [...] Nabel. Mund. Kuß. Die Milch ist rund.«¹¹ Man kann es am veröffentlichten Text ablesen, dass die Kunstströmungen Surrealismus und Dada wichtige Referenzen für dieses Werk waren. Aber das gilt auch für die Produktion des Werkes: Mack, Piene und Uecker orientierten sich an der surrealistischen Methode des köstlichen Leichnams und fügten reihum einen Satz oder Begriff hinzu. So entstand wie zufällig – oder ungeplant – eine lyrisch anmutende Beschreibung all dessen, was ZERO ist.

Abb. 1: Jean Tinguely, *Eos xk* (3), 1965.



Auch in der Gattung Skulptur erinnert das Vorgehen eines Jean Tinguely an das von Künstler:innen dieser Zeit wie Marcel Duchamp oder Pablo Picasso. *Objets trouvés* werden von ihm zu Assemblagen zusammengefügt. Tinguely durchstöberte dafür Schrottplätze, arbeitete mit dem, was er fand, und baute sie zu Plastiken zusammen, die nur

11 Sog. ZERO-Manifest zit.n.: Zell 2015, 99.

auf den ersten Blick an rationelle Maschinen erinnern. Pontus Hultén dazu: »Die Maschinen von Tinguely sind Anti-Maschinen. Man will in den Maschinen Regelmäßigkeit und Präzision finden. Doch Tinguely erforscht die mechanische Unordnung. Die Getriebe seiner Bilder haben keine andere Präzision als die des Zufalls. Diese Kunst ruht auf der Idee des Rades, der Wiederholung und der immerwährenden Veränderung.«¹² Man könnte also auch bei Tinguely davon sprechen, dass das Ungeplante Teil seines Werkprozesses ist. Im weiteren Sinn gehört es zu seinem übergreifenden Kunstbegriff, wenn man sich sein paradox anmutendes Manifest *Für Statik* von 1959 anschaut, das er passend zum Inhalt als Flugblatt mit einem Flugzeug über Düsseldorf mit folgendem Text abgeworfen hat: »Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. [...] Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. [...]«¹³ Damit reflektiert Tinguely auch den Skulpturen- und Gattungsbegriff der Skulptur als statisch, weil sie als unbewegt und von materieller Stabilität gekennzeichnet ist und damit einhergehend auch Zuschreibungen von Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit vornimmt. Die gelungene Umsetzung dieser Eigenschaften suggeriert eine ausführliche Planung. Als vermutlich stärksten Gegenentwurf zu all diesen Aspekten kann man *Hommage to New York* aus dem Jahr 1960 nennen: ein Werk, das sich selbst zerstörte.

Sein

Was mit einem aufgeschütteten Haufen von bunten Bonbons in glitzerndem Cellophanpapier passieren kann, lässt sich auf so manchem Kindergeburtstag klar vorhersehen. Wem ein solcher Haufen im Ausstellungsraum begegnet, der könnte skeptisch werden: Darf ich mir etwas von dieser funkelnden und süßen Versuchung mitnehmen, ein oder gleich mehrere Bonbons heimlich einstecken (wenn niemand

12 Pontus Hultén zit.n.: <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (Zugriff: 18.12.2025).

13 Jean Tinguely zit.n.: Zone ZERO 2015, 472.

hinsieht), um dann zuhause die Beute meines erfolgreichen Raubzugs zu genießen? Die *Candy Pieces* von Felix Gonzalez-Torres bieten nach Sandra Umatham das Potential für eine solche krisenhafte Situation.¹⁴ Bei den Arbeiten dieser Werkgruppe handelt es sich um Aufschüttungen von meist handelsüblichen Bonbons. Als konische Häufungen in Raumecken oder als länglich glitzernde Teppiche begegnen sie einem im Ausstellungsraum. Diese Arbeiten beinhalten mehrere Momente des Unplanbaren, die im Folgenden entfaltet werden.

Zur Herstellung der *Candy Pieces* wird keine fertige Plastik¹⁵ in den Ausstellungsraum geliefert. Vielmehr obliegen Herstellung und Präsentation denjenigen, die die Arbeiten präsentieren wollen. Ausgangspunkt jeder Arbeit ist ein Zertifikat, das maßgebliche Informationen zur Produktion festhält. Sie funktionieren nicht nur als Echtheitszertifikate, sondern dienen als Anleitungen zur Herstellung, sind in der Praxis jedoch vage Gebrauchsanweisungen.¹⁶

Aufgrund von darin enthaltenen Formulierungen, die David Deitcher *Kann*-Bestimmungen nennt, werden Rechte und Möglichkeiten für den Umgang mit den jeweiligen Arbeiten für alle Beteiligten eingeräumt.¹⁷ Einerseits werden Gonzalez-Torres' *Candy Pieces* darin über die Art der Süßigkeit (meistens eine konkrete Marke) und ein Idealgewicht für die Schüttung bestimmt. Andererseits verhandeln die Zertifikate auch Fragen zu Aufbau, Präsentation und Handhabung der Arbeiten.¹⁸

Dienten die Zertifikate der minimalistischen Künstler:innen der Vorgängergeneration noch dazu, präventiv Einfluss auf das finale Werk

14 Vgl. Umatham 2011, 55.

15 Die Bezeichnung der *Candy Pieces* als Plastik und nicht als Skulptur erfolgt an dieser Stelle, da es sich um ein additives Produktionsverfahren handelt, in erster Linie aus terminologischen Gründen. In der Lesart des Unplanbaren und im erweiterten Sinne auch neomaterialistisch verstanden, stellt sich die Frage nach einer Unterscheidung dieser Produktionsformen nochmals neu.

16 Vgl. Umatham 2011, 43–44.

17 Vgl. Deitcher 1999, 99.

18 Vgl. Elger 1997, 8.

auszuüben, nachdem es das Atelier verlassen hat,¹⁹ baut Gonzalez-Torres darin Interpretationsspielräume ein und macht den Kontrollverlust zu einem zentralen Werkbestandteil.²⁰

Aufbau, Präsentation und Rezeption der Arbeiten sind als Interpretation und anschließende Realisation der in den Zertifikaten festgehaltenen Parameter zu begreifen.²¹ Was sich als konkrete Arbeit im Ausstellungsraum darstellt, ist das Zusammenspiel aller beteiligten Akteur:innen. Kontraintuitiv wird in die eher statisch-autoritär anmutenden Zertifikat-Anleitungen ein autorialer Kontrollverlust eingebaut. Gregor Stemmrich bringt diese paradoxe Situation auf den Punkt: »[D]as konkrete ästhetische Angebot verdankt sich einer Überdetermination, deren Spielraum vom Künstler festgelegt wurde; man könnte auch sagen: deren Spielraum das Werk ist.«²² Gonzalez-Torres verlagert damit einerseits die Produktionskraft von einem autonomen Schöpfer-subjekt hin zu einem Netz aus Ko-Produzent:innen.²³ Andererseits lässt er die Ausdeutungen seiner Spielräume im musealen Raum im konkreten Objekt manifest werden. Die Umsetzungen (sowohl des konkreten Aufbaus der Arbeit als auch die spätere Frage der Mitnahme) erfolgen dabei im von Gonzalez-Torres durch die Zertifikatsbestimmungen geöffneten Feld der Interpretationsspielräume. Bereits Duchamps *ready-made malheureux*, der Auftrag an seine Schwester, ein Geometriebuch in den Wind zu hängen und, indem er die Seite ausreißt, den Wind seine eigenen Aufgaben auswählen zu lassen, kann hier als historischer Vorläufer solcher Praktiken der geteilten Autor:innenschaft und eines gewollten Kontrollverlustes genannt werden.²⁴ Gonzalez-Torres entwirft über das Zertifikat, ähnlich wie Duchamp, damit die Rollen von Künstler:innen, des Werks und der Rezipient:innen in Produktion

19 Beispielhaft hierfür ist der Streit zwischen Donald Judd und seinem Sammler Giuseppe Panza darüber, dass Judds Arbeiten, entgegen dessen Werkintention, auf einem unebenen Boden präsentiert wurden. Vgl. Umathum 2011, 44–45.

20 Vgl. Umathum 2011, 46.

21 Vgl. Fahrschon 2018, 147.

22 Stemmrich 2006, 64.

23 Vgl. Umathum 2011, 45.

24 Vgl. Wege 2014, 275–276.

sowie ästhetischer Erfahrungssituation als verhandelbar erscheinen.²⁵ Ebenso wirken auch die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption als durchlässig.

Die Existenzweise der *Candy Pieces* lässt sich aufgrund dieser Konstellation wie folgt im Sinne des Unplanbaren lesen. Durch das (potenzielle) physische Eingreifen der Rezipient:innen erlangt das Werk einen ephemeren Charakter und gerät in (erfahrbare) Schwingung: »Es ist Bestandteil des Werkkonzepts, daß Dritte Bonbons von dem Werk nehmen dürfen.«²⁶ Für die Ausstellenden ergibt sich daraus die Frage, ob die Schüttungen nach oder noch vor dem vollständigen Verzehr oder gar nicht erneut aufgefüllt werden. Auch dies wird in den Zertifikaten geregelt: »Der Eigentümer hat das Recht [sic!] Bonbons zu ersetzen und das Werk bis zu seinem idealen Gewicht aufzufüllen.«²⁷ Damit überträgt das Zertifikat die Entscheidungsautorität an die Ausstellenden selbst. Die Konstellation, neben einem Objektschild zu stehen und keinen Haufen Bonbons vor sich zu sehen, kann für Rezipient:innen dann wiederum die Folge der getroffenen Entscheidungen sein, stellt aber gleichzeitig einen potenziellen Teil des Lebenszyklus der Arbeiten dar.²⁸ Somit ist das »Verschwinden und die Auflösung der Manifestation einer Arbeit und ihr formaler Wandel wie auch die Möglichkeit der Erneuerung«²⁹ als integraler Bestandteil der Arbeiten anzusehen. Ähnlich wie im Falle Tinguelys ist die Dematerialisierung der Objekte damit eingepreist, stellt hier aber keinen Endpunkt der Arbeit dar.

Stattdessen manifestiert sich das Werk bzw. der von Stemmrich beschriebene Spielraum, »if not everywhere, in the zone between the manifestation guidelines, the fabrication of the artwork, and the direct handling of the material by the exhibitor in the gallery.«³⁰ Der hier beschriebene, nur schwer verortbare Produktionsprozess korreliert mit

25 Vgl. Keck 2021, 32.

26 Elger, Dietmar 1997, 9.

27 Elger, Dietmar 1997, 9.

28 Vgl. Fahrshon 2018, 147.

29 Fahrshon 2018, 140.

30 Bove 2013, 51.

einer ebenso fluiden Materialität. Diese lässt sich mit Dietmar Rübel's Begriff der Plastizität näher verstehen. Im Gegensatz zu klassischen, Unveränderlichkeit, Stabilität und Dignität garantierenden Materialien wird damit eine Materialität des Veränderlichen beschrieben.³¹ Nach Rübel werde in Phänomenen der Plastizität

Veränderbarkeit [...] nicht länger dargestellt, [...] [vielmehr] ist die Plastizität in die Materialität, ja – wie dies traditionell genannt wurde – in das Wesen der Kunstwerke eingedrungen, um essentielle Strukturen und daran gekoppelte Kategorien aufzuweichen.³²

Das Unplanbare im Sein der *Candy Pieces* wird als gewollte Abgabe von Kontrolle seitens Gonzalez-Torres initiiert und konstitutiv in das Werk eingebunden. Erst durch diese Abgabe werden die *Candy Pieces* zu sich permanent wandelnden Konfigurationen, können nur bedingt durch einzelne Akteur:innen beeinflusst werden und bleiben im stetigen Wandel.

Rezeption

Die Wahrnehmung von Werken kann ganz unmittelbar geschehen, beispielsweise kurz nach ihrer Entstehung im Atelier- oder Ausstellungskontext. Oftmals prägt diese Wahrnehmung aber verschiedene Formen von räumlicher oder zeitlicher Distanz. Teil kunsthistorischer Forschung ist demnach auch eine Rezeptionsgeschichte von Werken, die unter anderem die Veränderungen oder unterschiedlichen Formen und Kontexte der Beschäftigung mit den Werken untersucht. Wahrnehmung oder Rezeption können in einer solchen Geschichte auch als Aneignung beschrieben werden, eine begriffliche Zuschreibung, die Konnotationsfelder von falscher oder ungerechtfertigter Inbesitznahme, aber vielleicht auch Empowerment eröffnet. Was in solchen Fällen

31 Vgl. Rübel 2012, 8.

32 Rübel 2012, 13.

eine Rolle zu spielen scheint, ist das Ungeplante, d.h. die zum Beispiel von den Produzierenden nicht intendierte Wahrnehmung oder Verwendung ihrer Werke. Dies geschieht, weil Werke in den meisten Fällen in Kommunikation treten.

Die von Hans Körner untersuchte Statuenliebe – eine Liebe keineswegs platonischer, sondern körperlicher Art – ist hierfür ein sehr eindrückliches Beispiel.³³ Weniger skandalös verlaufen Einzelaspekte der Rezeptionsgeschichte des *Denkmals für die Märzgefallenen* von Walter Gropius. Gropius hatte eigentlich eine Ausführung in Marmor vorgesehen, musste dann aber aus Kostengründen auf Beton zurückgreifen³⁴ – einmal mehr ein Beispiel für das Ungeplante in der Produktion. Diese notgedrungene Entscheidung verstärkt jedoch die Wahrnehmung dieses Werkes als Inbegriff von Avantgarde und Modernismus, nicht nur für das Denkmal, sondern für die gesamte Gattung Skulptur. Die abstrakte Form des Denkmals erscheint im Baustoff der Moderne schlechthin – Beton –, und der Platz von Gropius unter den vermeintlich künstlerischen Heroen dieser Zeit wird weiter verfestigt.

Durchaus problembehafteter steht es um das Beispiel des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* (Abb. 2). Das von Peter Eisenman entworfene Werk ist als Mahnmal entworfen und ausgeführt worden. Somit ist es ein Mahnmal und nicht allein ein Denkmal, wodurch eine explizite Stellungnahme zu der Ermordung jüdischer Menschen (ausgedrückt auch in der Betitelung des Werkes) im Nationalsozialismus erfolgt. Seinen mahnenden Charakter sieht Jürgen Habermas in der Rezeptionssituation, sich der historischen Tatsache des Holocausts als Nachkommen der Täter:innengeneration nicht entziehen zu können und sich verhalten zu müssen, begründet.³⁵

33 Vgl. Körner 1999.

34 Vgl. Schubert 1976, 200.

35 Habermas 2001, 53.

Abb. 2: Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005.



Trotz dieses eindeutig formulierten Kontextes wurde das Werk im öffentlichen Raum Opfer von Vandalismus, indem es etwa mit Hakenkreuzen beschmiert wurde.³⁶ Und ein weiteres Phänomen der ungeplanten, in dem Fall auch ungewünschten, zumindest für viele irritierenden Inbesitznahme lässt sich beobachten: »Es ist Hochsaison. Mit dem Sommer hält auch der Ballermann Einzug am Mahnmal. [...] Weiter hinten im Stelenfeld springen zwei Mädchen von Betonklotz zu Betonklotz. Schüler flitzen schreiend durch die Schluchten zwischen den Stelen. Es ist der ideale Ort, um Fangen zu spielen. Architektonisch gesehen.«³⁷ Im gleichen Artikel wird der Historiker Tilo Herrmann mit den Worten zitiert: »Das Denkmal gibt einem nicht vor, was es sein soll [...]«³⁸ Das Ungeplante, die vermeintliche Offenheit des Kunstwerkes, wird hier kri-

36 Vgl. Wikipedia-Eintrag aus dem Jahr 2006 zum *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*: https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_für_die_ermordeten_Juden_Europas (Zugriff: 18.12.2025).

37 Gennies 2024, o. S.

38 Gennies 2024, o. S.

tiklos akzeptiert. Es ist zugleich diese, zum Unplanbaren gerichtete Offenheit, in der Habermas die Kraft des Denkmals ausmacht:

Wenn wir ein solches Denkmal wollen, müssen wir es auch als Barometer für die Stimmung wollen, derer wir Herr sein möchten – sonst dementieren wir das Vorhaben selbst. Solange die Integrität des Denkmals nicht ohne massives Polizeiaufgebot rund um die Uhr gesichert werden kann, hat unser Land eben die Art doppelbödiger Normalität noch nicht erreicht, die hier – for the time being – einzig möglich ist.³⁹

In der Negation der Empirie konstatiert Adorno die eigene Wirklichkeit von Kunst, die Kunstwirklichkeit⁴⁰. Als Konstruktionen sind Werke damit keine Abbilder, Kunst ist eine Konstruktion mit eigener Gesetzmäßigkeit. Und das Unplanbare ist Teil dessen. Es lässt, ist es in künstlerische Konzepte eingebunden, klare Grenzen zwischen Produktion, Sein und Rezeption durchlässig werden. Gleichzeitig steht es aber in einer nie ganz auflösbaren Spannung zu seinem vermeintlichen Gegenstück, dem Geplanten.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Bove, Carol: Carol Bove. In: Ceruti, Mary (Hg.): Where is Production? Inquiries into Contemporary Sculpture. London: Black Dog Publishing 2013. 50–55.
- Deitcher, David: Widerspruch und Eingrenzung. In: Elger, Dietmar (Hg.): Felix Gonzalez-Torres I. Text. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997. 95–103.

39 Habermas 2001, 55.

40 Zum Begriff der Kunstwirklichkeit vgl. Volkelt 1919, 356.

- Elger, Dietmar: Felix Gonzalez-Torres II. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997.
- Fahrschon, Benedikt: Ein stetiger Wandel. Auflösung und Erneuerung als zentrale Aspekte im Werk von Felix Gonzalez-Torres. In: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart/Heudecker, Sylvia (Hg.): *BilderGewalt, Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung*. Petersberg: Michael Imhof 2018. 140–153.
- Gennies, Sidney: WM 2014 – Public Viewing am Brandenburger Tor: Ballermann am Holocaust-Mahnmal. In: *Tagesspiegel*. 15.06.2024. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/ballermann-am-holocaust-mahnmal-3567766.html> (Zugriff: 05.01.2026).
- Habermas, Jürgen: *Zeit der Übergänge*. Kleine Politische Schriften IX. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Keck, Jonas: *Produktive Akteure der Paper Stack-Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres*. (Unveröffentlichte Bachelorarbeit). Heinrich-Heine-Universität. Düsseldorf 2021.
- Körner, Hans: *Statuenliebe in St. Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III.* Düsseldorf: Kreis der Freunde des Seminars für Kunstgeschichte der Universität Düsseldorf 1999.
- Museum Tinguely: *Biografie Jean Tinguely 1925–1991* (2026). <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (Zugriff: 18.12.2025).
- Pörschmann, Dirk: *Ins Gelingen verliebt. Utopia ZERO*. In: *ZERO. Ausst.-Kat.* Köln: König 2015. 225–231.
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München: Deutscher Kunstverlag 1994.
- Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Silke Schreiber 2012.
- Schmitt, Ulrike: *Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler 1957–67*. Dissertation Universität. Köln 2013, abrufbar unter: <https://kups.ub.uni-koeln.de/4863/1/SchmittDiss.pdf> (Zugriff: 05.03.2026).
- Schubert, Dietrich: *Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neue-*

- ren Denkmals. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21 (1976). 199–230.
- Stemmrich, Gregor: Nichts als Stückwerk. In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.): Felix Gonzalez-Torres. Ausst.-Kat. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2006. 63–82.
- Türk, Klaus: Konstruktionen und Diskurse. Das Industriebild als gesellschaftsgeschichtliche Quelle. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Berlin: Edition Minerva 2002. 34–39.
- Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Kunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript 2011.
- Volkelt, Johannes: Illusion und ästhetische Wirklichkeit. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13/4 (1919). 337–370.
- Wege, Astrid: Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: Snoeck 2014. 275–280.
- Wikipedia: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. In: *Wikipedia* (2026). https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_f%C3%BCr_die_ermordeten_Juden_Europas (Zugriff: 18.12.2025).
- Wikipedia: Millennium Bridge (London). In: *Wikipedia* (2026). [https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_\(London\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_(London)) (Zugriff: 18.12.2025).
- Wikipedia: Schiefer Turm von Pisa. In: *Wikipedia* (2026). https://de.wikipedia.org/wiki/Schiefer_Turm_von_Pisa (Zugriff: 18.12.2025).
- Zell, Thekla: Wanderzirkus ZERO. Dokumentation der Ausstellungen, Aktionen, Publikationen 1958–1966. In: ZERO. Ausst.-Kat. Köln: König 2015. 19–176.
- o. A.: Zone ZERO. In: ZERO. Ausst.-Kat. Köln: König 2015. 247–511.