

Irmgard Schifferdecker

Isa  
Genzken  
The  
Inner  
View

Rezeptionsanalyse der Installation o.T.  
für skulptur projekte münster 07

Irmgard Schifferdecker  
Isa Genzken »The Inner View«

# **Kunst und Kulturwissenschaft in der Gegenwart**

Herausgegeben von Doris Schuhmacher-Chilla und Nadia Ismail

Band 18

Irmgard Schifferdecker

# Isa Genzken »The Inner View«

Rezeptionsanalyse der Installation »o. T.«  
für »skulptur projekte münster 07«

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2021 wbv Publikation  
ein Geschäftsbereich der  
wbv Media GmbH & Co. KG  
Bielefeld 2021

Gesamtherstellung:  
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld  
**wbv.de**

Bestellnummer: 6006402  
ISBN (Print) 978-3-7639-6697-4  
ISBN (E-Book) 978-3-7639-6698-1

Printed in Germany

---

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

---

Für meine Eltern Katharina und Wilhelm Herter



# Inhalt

1	Einleitung	9
2	Forschungsanliegen	15
3	Isa Genzken und Skulptur Projekte Münster	21
4	Installation für »skulptur projekte münster 07«	25
4.1	Die Gesamtanordnung vor Ort	26
4.2	Erster Eindruck	29
4.3	Tiefenbetrachtung	33
5	Metaphorik der Materialität	59
5.1	Collage und Assemblage	62
5.2	Objekte der Assemblage	64
5.3	Schirme	71
5.4	Stühle	77
5.5	Rollstühle, Krücken, Rollatoren	85
5.6	Spielzeug	87
6	Die Puppe als konstitutives Element der Münsteraner Installation	93
6.1	Die historische Entwicklung der Puppen und ihr Bedeutungsinhalt	93
6.2	Phänomenologie der Puppe	104
6.3	Die Puppe im kunsthistorischen Kontext	118
7	Puppeninszenierungen im Œuvre von Isa Genzken	135
7.1	Installationen mit Puppen	135
7.2	Einzelarbeiten mit Puppen	158
8	Ästhetische Strategien	165
8.1	Toys versus Art	165
8.2	Erwartung versus Enttäuschung	171
8.3	»Trash« versus Art	173
8.4	Farbspuren versus Reinheit	175
8.5	Destruktionen versus Ganzheit	179
9	Rezeptionsästhetische Auswirkungen	185
9.1	Chaos als ästhetische Erfahrung	185
9.2	Ambiguität als Störfaktor im Wahrnehmungsprozess	189
9.3	Affizierung als ästhetische Kategorie	198
9.4	Emotion als rezeptionsästhetische Kategorie in der Installation	210

9.5	Involvierung und Inszenierung der Betrachtenden	228
10	Triangulierung: Betrachtende – Installation – Raum	239
10.1	Raum und Kunst	239
10.2	Ortsspezifität	249
10.3	Ausstellungskonzepte im öffentlichen Raum	252
10.4	Skulptur Projekte Münster	256
10.5	Der Kirchenvorplatz als Folie für die Installation	263
10.6	Rezeptionsästhetische Auswirkungen	271
10.7	Kirchennähe im Œuvre von Isa Genzken's Außenprojekten	274
11	Neupräsentationen in Anbetracht der Site-Specificity	279
11.1	Erste Präsentation Galerie neugerriemschneider, Berlin 2008	280
11.2	Isa Genzken, Galerie neugerriemschneider, Berlin 2013	281
11.3	»Presently«, Gruppenausstellung von Tobias Rehberger, Berlin 2016	283
11.4	Isa Genzken. Modelle für Außenprojekte Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn 2016	284
11.5	Isa Genzken Außenprojekte, Galerie Daniel Buchholz, Berlin 2018	286
11.6	Isa Genzken, Kunsthalle Bern 2019	286
11.7	Vorher-Nachher: Die Problematik einer Reinszenierung	288
12	Resümee und weiterführende Gedanken	293
	Literaturverzeichnis	301
	Abbildungsverzeichnis	329
	Danksagung	339

# 1 Einleitung

Für Isa Genzken's Gesamtwerk sind provokante Neudefinitionen des Skulpturbegriffs paradigmatisch. Ihr heterogenes Œuvre an Skulpturen und Installationen ist gekennzeichnet durch einen Facettenreichtum an Materialien mit unterschiedlichen Ausdruckspotentialen, einen steten Wechsel der Arbeitsweisen und entsprechend einer Diskontinuität der einzelnen Werkgruppen. Spätestens seit der Bespielung des deutschen Pavillons 2007 ist Isa Genzken eine der renommiertesten Künstlerinnen Deutschlands, die auch international zu den anerkanntesten Künstlerinnen zählt. 2017 wurde sie mit dem renommierten Goslarer Kaiserring ausgezeichnet. Gewürdigt wurde ihr komplexes Œuvre, in dem Isa Genzken »Umbrüche, Gegensätze, Gewalt und Brutalität unserer Gesellschaften« zeige.<sup>1</sup> In der weiterführenden Begründung wurde auch auf das grundlegende Bedürfnis Isa Genzken's hingewiesen, Betrachtenden auf Augenhöhe zu begegnen. »Ungeschönt, punkig, aber nie ohne Humor ermöglichen ihre Photographien, Skulpturen und Installationen uns, der Wahrheit ein Stück näher zu kommen.«<sup>2</sup>

2019 erhielt sie für ihr bildhauerisches Gesamtwerk den Nasher Prize des Nasher Sculpture Center, Dallas. Sie führe mit ihren Skulpturen und Installationen den internationalen Diskurs der Bildhauerei an, bereichere unsere Vorstellung von Skulptur und untergrabe dabei den skulpturalen Begriff, indem sie sich über etablierte Gestaltungsgesetze hinwegsetze. Besonders hervorgehoben werden Genzken's Energiepotential, ihr erfinderischer »Ad hoc-Ansatz«, ihre Diversität und Furchtlosigkeit vor dem Chaos, aus dem immer wieder Brüche und Schnitte in ihren Werkphasen hervorgehen.<sup>3</sup> In der Laudatio begründet der Direktor des Nasher Sculpture Center, Jeremy Strick, die Juryentscheidung aber auch mit dem emotionalen Potential in einem Teil ihrer Werke. »Her work can feel utterly urgent and visceral—fraught with emotion—while at other times, objects are rendered with such precision as to seem devoid of human touch.«<sup>4</sup>

Strick weist hier auf unterschiedliche Werkgruppen hin, die auch phänomenologisch unterschiedlich wahrgenommen werden. Er unterstreicht den Unterschied der eher minimalistischen Hyperbolos und Ellipsoide, »devoid of human touch«, zu den späteren, emotionaler besetzten figürlichen Skulpturen und In-

---

1 Pfeffer, Susanne: Isa Genzken, in: Ausst.-Kat.: Mönchehaus Museum Goslar (Hrsg.): Isa Genzken, Goslar 2017, S. 11–16, hier S. 16.

2 Ebd.

3 Jeremy Strick, Laudatio anlässlich der Nasher Prize Verleihung 2019, abrufbar unter: <https://www.nashersculpturecenter.org/programs-events/nasher-prize/laureates/laureate/id/111>, zuletzt aufgerufen am 28.03.2020.

4 Ebd.

stallationen. Jede dieser Werkgruppen ist stets einzigartig und außerordentlich, ruft unterschiedliche Resonanzen hervor und implementiert unterschiedliche Rezeptionsmodi.

Einzelne Werke Isa Genzken seien hier exemplarisch vorgestellt, um den formalen wie rezeptionsästhetischen »Paradigmenwechsel in ihrem Œuvre«<sup>5</sup> und die Hinwendung zur figürlichen Darstellung zu demonstrieren.

In den 70er- und frühen 80er-Jahren, noch beeinflusst durch Konzept- und Minimal Art, entstanden mit den Ellipsoiden und Hyperbolos singuläre Formen, die in technischer, computergenerierter Präzision gefertigt wurden.

Entgegen den damals oft flachen Kuben oder Bodenplatten der Minimal Art schuf Isa Genzken bis zu sechs Meter lange, schlanke, ästhetisch elegante Skulpturen, die den Raum horizontal durchqueren und ihn maßgeblich bestimmen. Isa Genzken interveniert hiermit in den Raum, schreibt sich mit diesen Arbeiten in den Raum ein und verortet Betrachtende im Raum, fordert sie zum Umschreiten der Skulpturen auf, die sich beim Passieren des Raumes als Hindernis erweisen. So implizieren diese Skulpturen mit ihrer kinästhetischen Involvierung der Betrachtenden spezifische Raum- und Körperwahrnehmungen. Mit nur punktuell Bodenkontakt exakt ponderiert, scheinen sie jedoch, im Gegensatz zu Arbeiten der Minimal- Art, die sich überwiegend auf dem Boden ausbreiten und begehbar waren, im Raum zu schweben. Assoziativ intendierte sie damit archaische Erinnerungen an Speere oder Boote.<sup>6</sup> Hier deutet sich bereits ihre eigenwillige Distanzierung von den strukturellen objektivistischen und möglichst neutral vorfabrizierten, eher technisch anmutenden »primary structures« der üblichen Minimal-Art-Positionen an, die sich in ihrer programmatischen Nicht-Referenzialität jeglicher assoziativer wie metaphorischer Lesart verweigern.<sup>7</sup>

Vertikal aufgerichtet erlauben diese Ellipsoide und Hyperbolos bereits erste Assoziationen zur menschlichen Figur, zumal Genzken sie mit Vornamen ihr bekannter Personen oder Persönlichkeiten der Kunstgeschichte betitelte.<sup>8</sup>

5 Buhr, Elke: Isa Genzken wird 70. Immer höher hinaus, veröffentlicht für Monopol 2018, abrufbar unter: <https://www.monopol-magazin.de/isa-genzken-70>, veröffentlicht am 27.11.2018, zuletzt aufgerufen am 16.03.2020.

6 Diederichsen, Dierich: »Diederichsen in Conversation with Isa Genzken, in: Lee, Lisa (Hrsg.): OCTOBER Files, S. 111–123, hier S. 115. Vgl. auch Rebentisch, Juliane: Dialektik der Schönheit. Zum Werk von Isa Genzken, in: Ausst.-Kat.: Schafhausen, Nicolaus (Hrsg.): Isa Genzken. Oil. German Pavilion Venice Biennale 2007, Köln 2007, S. 160–165, hier S. 161. Rebentisch vergleiche die u. a. mit »Wurfaffen« die den Raum schlitzten.

7 Die Nicht-Referenzialität wird auch als literalistische Kunst bezeichnet.

8 z. B. »Meister Gerhard«, »Mies«, »L.S. Popova«. Vgl. hierzu: Loock, Ulrich: Ellipsoide und Hyperboloide, in: Ausst.-Kat.: Museum Ludwig Köln/Whitechapel Gallery London: Isa Genzken. Sesam öffne dich!, Köln 2009, S. 32–42. Vgl. auch: Haberer, Lilian: Raumformen des Skulpturalen und Kinästhesien, in: Ausst.-Kat.: Kreuzer, Stefanie für Museum Morsbroich (Hrsg.): Frauenzimmer. Museum Morsbroich, Leverkusen 2011, Bielefeld 2011, S. 99–104, hier S. 101. Vgl. auch: Lee 2017, S. 21–49. Die Ellipsoide sind inspiriert von Genzkens subjektiven rezeptionsästhetischen Erfahrungen bei der körperlichen Durchführung von Bruce Naumans' Instruction for a

Die spätere Werkgruppe der »Säulen« entstand zwischen 1994 und 2003. Diese »Säulen« bestehen aus rechteckigen Holzstelen mit Metallverkleidungen, die sowohl einzeln als auch als Ensemble inszeniert wurden. Sie zitieren in radikal verfremdeter Form die seit der Antike bekannte Säule als Architekturelement. Ihr Erscheinungsbild ist schmal, aber geometrisch blockhaft und mit einer Höhe zwischen 215 und 314 cm überlebensgroß. Anders aber als bei den Ellipsoiden und Hyperbolos zeichnen sie sich durch eine Materialakkumulation additiv zusammengesetzter Klebefolien, Lochbleche, Tapes, Holzfurniere, persönlicher Fotos, bunter Postkarten und Spiegelflächen aus. Hierdurch unterscheiden sie sich maßgeblich von Objekten der Minimal Art, die sich gerade durch das Fehlen einer erkennbaren individuellen Handschrift und einer emotionalen Geste auszeichnen. Der monumentalen Form der Säulen, die an Hochhaustürme erinnert, erscheint der Materialmix aus High- and Low-Materialien konträr entgegengesetzt. Durch ihre reflektierende Oberfläche spiegeln sie die heterogene Umgebung und integrieren gleichsam Betrachtende, die durch die Inszenierung in die Säulenensembles hineingehen und von ihnen umgeben sind. Einzelne Säulen tragen, ebenso wie die Ellisoide und Hyperbolos, Namen von Freunden, Künstlerinnen und Künstlern oder mit dem Titel »Isa« den Namen der Künstlerin selbst. In der Wahrnehmung lassen sie beide Sichtweisen zu: als Architekturelemente wie auch als abstrakte menschliche Figuren.<sup>9</sup> Als personifizierte Säulen werden ihnen indirekt narrative Bedeutungshinweise implementiert. Die bemalten und mit persönlichen Postkarten, Fotos etc. beklebten »Säulen«, weisen entsprechend narrative, sentimentale und hier auch biografische Strukturen auf, in die Rezipierende verstrickt werden.<sup>10</sup> Erneut werden hier unmittelbar spezifische Genzken-Strategien sichtbar: Aufbruch des Material-Kanons (technoide, industrielle oder neutrale Materialien), deren Personifizierung sowie die Integrierung von Trash, was subjektive, individuelle oder schwer verortbare Assoziationsreize hervorruft. Juliane Rebentisch sieht in der artifiziellen Bearbeitung der Säulen »eine Operation kritischer Melancholie.«<sup>11</sup> Trotz Bühnenpräsenz würden die personifizierten Säulen eine Erfahrung von Abwesenheit entfalten.

---

Mental Exercise, 1973 in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, Parkes, Isabel: Isa Genzken's Precarios Position, in: *Nasher Compendium 2019*, S. 15–30, hier S. 22 ff., abrufbar unter: [https://www.nashersculpturecenter.org/Portals/0/Documents/NSC\\_NPGSC\\_2019\\_v7\\_FINAL\\_3.pdf?ver=2019-11-15-205113-953](https://www.nashersculpturecenter.org/Portals/0/Documents/NSC_NPGSC_2019_v7_FINAL_3.pdf?ver=2019-11-15-205113-953), zuletzt aufgerufen am 30.04.2020.

<sup>9</sup> Vgl. Lee 2017, S. 114–121. Vgl. auch: Graw, Isabelle: Berufsbild Künstlerin. Die Arbeitswelt von Isa Genzken, in: *Texte zur Kunst*, Heft 13, März 1994, S. 43–57, hier S. 51. Auch die Strandhäuser, die Isa Genzken zeitgleich ausgestellt hatte, weisen vergleichbare Strukturen auf.

<sup>10</sup> Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen. Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, Diss. Universität Frankfurt/Oder 2003, S. 165 ff. Graw sieht bereits in den frühen Werkphasen Brüche als werkimmanent an. Sie treten nicht singular auf, sondern stellen eine Konstante im Œuvre Genzkens dar.

<sup>11</sup> Rebentisch 2007, S. 162.

Die menschliche Figur wird weniger abstrahiert in ihren späteren Assemblagen ab 2003 in Form von Puppen auftreten, die später dann zunehmend von Schaufensterpuppen, auch als Mannequins bezeichnet, in den Inszenierungen abgelöst werden.<sup>12</sup>

Das bisher einzige Beispiel einer Installation aus der Werkgruppe mit Puppen im öffentlichen Raum stellt die Installation »o. T.« für »skulptur projekte münster 07« dar. Auf dem Kirchenvorplatz in der Innenstadt Münsters präsentierte Isa Genzken ein eigenwilliges Ensemble von zwölf Skulpturen, in denen Puppen auf Designer- und Campingstühlen und in Einkaufstrolleys saßen oder an Rollatoren und in Schubkarren hingen. Die Installation war schon von Weitem durch bunte, aufgespannte Sonnen- und Regenschirme sichtbar.

Gilt generell für installative Kunst, dass sie für Rezipierende eine besondere Herausforderung darstellt, so traf dies intensiviert auf Genzkens ungewöhnliche Inszenierung in Münster zu. Sie erzeugte eine spezifische Art von Aufmerksamkeit und hob sich in der Berichterstattung vielfach von allen anderen Beiträgen der Projektstage 2007 ab. Besonders in dieser Installation wird der affizierende und emotionalisierende Anteil der Rezeption in Genzkens Werken deutlich. So konstatierte Brigitte Franzen, Kuratorin der »skulptur projekte münster 07«, dass auf diese Installation im besonderen Maße reagiert worden sei, sodass man entschieden habe, diese Arbeit als einzige während der Projektstage zum Schutz einer 24-Stunden-Überwachung zu unterziehen.<sup>13</sup>

Auch in der Presse wurde die Wirkung explizit dieser Installation unterstrichen und u. a. kommentiert als »[...] anrührende, provokante Figuren-Ensembles, die keinen Betrachter kalt lassen.«<sup>14</sup>

Mit der Wahl vorgefertigter Materialien der Alltagswelt, Mobiliar wie auch Puppen und bunter Accessoires weist die Installation eine starke Bindung an die Realität auf, die für die Künstlerin ein wichtiges Kriterium ihrer Kunst darstellt. In Interviews betont sie diese grundlegende Beziehung zur Wirklichkeit. »So muss eine Skulptur aussehen. Sie muss einen gewissen Bezug zur Realität haben« und wendet hier ein, »[...] sie kann zwar verrückt sein, sie muss aber

---

12 Auffallend ist, dass in sämtlichen Publikationen die Werke als Skulpturen bezeichnet werden. Der Terminus »Plastiken« wäre jedoch für ihre jüngeren Werkreihen angesichts der Gestaltungsform die korrektere Bezeichnung. Doch soll auch in dieser Arbeit aus Gründen der Einheitlichkeit am Begriff »Skulptur« festgehalten werden.

13 Franzen, Brigitte: in einer persönlichen Mail vom 29.03.2011.

14 Stadel, Stefanie: Die Künstlerin dieses Sommers, veröffentlicht in Welt, abrufbar unter: [https://www.welt.de/wams\\_print/article934880/Die-Kuenstlerin-dieses-Sommers.html](https://www.welt.de/wams_print/article934880/Die-Kuenstlerin-dieses-Sommers.html), zuletzt aufgerufen am 28.03.2020.

Stadel zeichnet in dieser Rezension der Skulptur Projekte Münster Isa Genzken mit ihrer emotionalisierenden Installation als herausragende Künstlerin der Projektstage aus, nicht zuletzt auch durch ihren zeitgleichen Beitrag zur Biennale »Oil« in Venedig.

immer noch so einen Aspekt haben, den die Realität hat.«<sup>15</sup> Mit dieser Strategie steht Isa Genzken in kunsthistorischer Tradition: Bereits im Kubismus wurden Realitätsfragmente in die Kunst integriert. Bei Dada und dem Surrealismus setzte sich der gewünschte Realitätsbezug durch die Einbindung von Bestehendem und Vorgefundenem aus dem realen und alltäglichen Leben fort. Seine Radikalisierung offenbart sich im Readymade, das ohne weitere Umgestaltung präsentiert wurde und bei der Verwendung von vorfabrizierter Massenware in der Pop Art. Neben Ausdrucksformen wie »Combine-Paintings«, »Akkumulationen«, »Fallenbilder« oder »Environments« setzt sich dieser Realitätsbezug in vielfältiger Weise auch in aktuellen künstlerischen Positionen mit »Assemblagen« oder »collagierten Skulpturen« fort.<sup>16</sup> Es stellt sich die Frage, inwiefern sich Isa Genzken von dieser Tradition der Entfremdung und Aneignung abgrenzt und ob sich Isa Genzkens spezifisches Konzept von »Realität« bzw. »Wirklichkeit« einerseits als dokumentarisch erweist, sich aber auch aus ihrem subjektiven Erleben und Empfinden speist.

Über Genzkens subjektive Wahrnehmung der Dinge wird eine individuelle Beziehung zu den Betrachtenden aufgebaut. Diese Einbindung der Rezipierenden ist Isa Genzken ein wichtiges Anliegen. In einem vielfach zitierten Interview mit Wolfgang Tillmans erläutert sie: »Man muss sich auch in den Betrachter hineinversetzen, wenn man was macht. Das finde ich wichtig. Das kann kompliziert sein, aber ich finde das wichtig. Sonst ist es mir zu kalt oder zu arrogant.«<sup>17</sup>

Doch stellt sich die Frage, wie diese anvisierte Einbindung der Rezipierenden erfolgt und welche Kriterien das Kunstwerk aufweisen muss, um Betrachtende zunächst zu affizieren.

---

<sup>15</sup> Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans, in: Isa Genzken 2002–2009, Ausst.-Kat. Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich, Köln 2003, S. 135.

<sup>16</sup> Schnetkamp, Monika: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: KAI 10 | Arthema Foundation (Hrsg.): COLLAGIERTE SKULPTUREN. ISA GENZKEN, RACHEL HARRISON, MANFRED PERNICE, Bielefeld 2014, S. 5–6.

<sup>17</sup> Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans, in: Ausst.-Kat.: Ausst.-Kat.: Ruf, Beatrix/Loers, Veit (Hrsg.): Isa Genzken 1992–2003, Kunsthalle Zürich, Museum Abteiberg Mönchengladbach, Köln 2003, S. 134–136, hier S. 135.



## 2 Forschungsanliegen

Der Titel der vorliegenden Untersuchung, »The Inner View«, zitiert Isa Genzken aus einem weiteren Gespräch mit Wolfgang Tillmans von 2005, in dem sie sich konkreter zu ihren assemblageartigen Skulpturen äußert: »All these sculptures have more to do with the inner view.«<sup>1</sup> Ihre Arbeiten seien nie das, was man sehe. »Sie hat immer einen ganz besonderen Blick auf die Dinge, der nicht ausgedacht ist, sondern wirkliche Empfindung«, äußert sich auch ihr langjähriger Galerist Daniel Buchholz zu ihrem Werk.<sup>2</sup>

Mit dieser subjektiven phänomenologischen »inneren Sichtweise« auf Dinge und Themen, die sie berühren und bewegen, und was sie in ihren Werken zum Ausdruck bringt, artikulieren sich besonders ihre emotionalen Anteile. Es ist ihre sensible Sicht auf die Welt und die Menschen, die ihre Arbeiten so einzigartig macht. »Genzken herself is a »Weltenempfänger« a world receiver whose porosity and sensitivity to the psychological and physical conditions of life makes her communicate.«<sup>3</sup>

Auf der Suche nach der Nachvollziehbarkeit dieses »Inner View« wird in dieser Arbeit der Fokus auf die Münsteraner Installation mit Puppen gelegt. Denn mit der Assemblage und ihrer Hinwendung zu Figürlichem ändern sich die inhaltlichen Themen und rezeptionsästhetischen Modi. Mit ihrem immensen Ideenreichtum und ihrer Radikalität in der Darstellung bringe Isa Genzken Betrachtende »an die Grenzen des Rezeptionsvermögens«, beschreibt Daniel Buchholz diese rezeptionsästhetische Wirkung.<sup>4</sup> Wenngleich die genannten »Grenzen des Rezeptionsvermögens« sich sicher individuell unterscheiden, hat sich doch gezeigt, dass die Münsteraner Installation Betrachtende intensiv, aber auf jeweils unterschiedliche spezifische Art affiziert hat.

Isa Genzken ist spätestens seit ihrem fulminanten Beitrag zur Biennale Venedig 2007 und zeitgleich mit der Installation in Münster und den folgenden umfangreichen Einzelausstellungen in ganz Europa in den Fokus der Forschung

---

1 Isa Genzken: Who do you love? Isa Genzken in Conversation with Wolfgang Tillmans, in: Artforum Nov. 2005, S. 226–229.

2 Daniel Buchholz, zitiert nach: Reucher, Gaby: Der andere Blick: Isa Genzken wird 70, 27.11.2018, abrufbar unter: <https://www.dw.com/de/der-andere-blick-isa-genzken-wird-70/a-46456228>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2020.

3 Parkes 2019, S. 30. Parkes bezeichnet Isa Genzken in ihrer sensorischen Haltung zu ihrer unmittelbaren Umgebung selbst als eine »Weltenempfängerin« und zitiert hier den Titel einer Werkserie Genzkens, die aus betonierten Abgüssen von mit Antennen bestückten Transistorgeräten besteht.

4 Höfler, Ulrich: Begleittext zur Ausstellung Isa Genzken / Issie Energy, Galerie König Berlin, 2017, abrufbar unter: <https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/10435/issie-energie/>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2020. Ulrich Höfler ist enger Mitarbeiter Isa Genzkens.

gerückt. Dazu beigetragen hat besonders auch die Retrospektive im Museum of Modern Art New York, die anschließend in Dallas und Chicago präsentiert wurde. Neben vielen bedeutenden Katalogkompendien, Essays und Beiträgen in internationalen Zeitschriften und Symposien – herauszuheben sei hier die letzte Publikation über Isa Genzken von Lisa Lee – sind in den letzten Jahren auch zwei Dissertationen erschienen. Sabine Becker widmet sich den Betonarbeiten und vergleicht deren Rezeption mit jener der späteren Serie der »Schauspieler«.<sup>5</sup> Die Bedeutungen von Emotionen klingen hier zwar an, ohne dass aber auf deren psychologische Dimension im Rezeptionsprozess näher eingegangen wird.

Lisa Lee hat das Gesamtwerk Isa Genzkens ebenso wie die Installationen Thomas Hirschhorns auf deren gesellschaftskritische Relevanz hin untersucht und sie mit Künstlern wie Joseph Beuys in Bezug gesetzt.<sup>6</sup> Sie positioniert Genzken in einem politisch-kritisch-historischen Rahmen, der in den 1960er-Jahre mit philosophischen Rückverweisen auf Habermas beginnt. Diese Dissertation liefert wichtige Aspekte für die Rezeption der einzelnen Werkphasen im Œuvre Genzkens, gleichwohl wird auch hier die Emotionalisierung im Rezeptionsprozess nicht näher spezifiziert. Eine umfassende Untersuchung, die sich auf die emotionale Wirkung ihrer Werke im Rezeptionsprozess konzentriert, liegt also noch nicht vor.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Beziehung von Werk und hier explizit der Münsteraner Installation und Betrachtenden, die zunächst anhand der Analyse der Materialität und deren rezeptionsästhetischen Auswirkungen untersucht wird.

Daher lautet die erste These, dass Isa Genzken in ihren Installationen mithilfe der Puppen und deren individuellen wie kollektiven Assoziationsflächen einen emotionalen Einstieg in den Wahrnehmungsprozess ermöglicht oder sogar über das Unbewusste der Betrachtenden erzwingt.

Da die Puppe als konstitutives Element den Rezeptionsprozess maßgeblich bestimmt, wird die Puppe in einem gesonderten Kapitel auf ihre historische Entwicklung wie auf die damit im Kontext stehende psychologische Phänomenologie untersucht. In einem kunsthistorischen Exkurs wird Isa Genzkens Einsatz von Spielzeugpuppen verortet, um Ursprünge, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu diskutieren. Für vergleichende Analysen bieten sich dadaistische und surrealistische Werke an sowie Arbeiten von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern.

---

5 Lee, Lisa: *Isa Genzken. Sculpture as a World Receiver*, Chicago/London 2017. Lee, Lisa (Hrsg.): *OCTOBER Files: Isa Genzken*, Massachusetts 2015. Becker, Sabine: *Marcel und die Schauspieler – Formen der Rezeption im architektonischen und figürlichen Werk von Isa Genzken*, Diss. Universität Lüneburg 2017.

6 Lee, Lisa: *Sculpture's Conditions. Conditions of Publicness. Isa Genzken and Thomas Hirschhorn*. Diss. Princeton University 2012.

Anhand einer Übersicht an Werken mit Puppen im Œuvre Genzkens soll deren Bedeutung innerhalb der Werksphase der Assemblagen mit figürlichen Motiven aufgezeigt werden.

In der weiteren werkimmanenten Betrachtung erfolgt die Untersuchung der ästhetischen Strategien Isa Genzkens, die in der Installation zum Tragen kommen, auch dies unter Berücksichtigung des Aufkommens in der Kunstgeschichte. Aus der Analyse der vielfältigen ästhetischen Strategien Isa Genzkens folgt die zweite These, dass die Installation über die Ambiguität die emotionale Wahrnehmung irritiert und Gefühlskontraste evoziert.

Ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit stellt die Erörterung der Affizierungs- und Emotionalisierungspotenzen gerade dieser Installation dar. Über die Komplexität der Installation zeigt sich die Komplexität der Strukturen ihrer Rezeption. Im Fokus stehen daher im zweiten Abschnitt dieser Arbeit die Rezipierenden selbst und die Ausgangsbedingungen einer solchen individuellen Affizierung und Emotionalisierung.

Emotionen spielen generell in der zeitgenössischen Kunst eine wesentliche Rolle. Der künstlerische Ausdruck eines Kunstwerkes ist nicht von Emotionen zu trennen, konstatiert denn auch Jennifer Doyle in ihrer Publikation über Emotionen in der zeitgenössischen Kunst:

The attempt to disarticulate emotion and expression poses a specific kind of difficulty in art. It leaves us in a strong place when we attempt to talk about the experience such works generate as we struggle with the question of what nonexpressive model of emotion looks like.<sup>7</sup>

In der Kunst offenbaren sich Emotionen auf unterschiedlichen Ebenen: »[...] as a subject represented in or by specific works, as something produced in us by those works of art and as something we experience as expressed by the artist.«<sup>8</sup>

Am Beispiel der Münsteraner Installation soll daher der Frage nachgegangen werden, welche dieser Ebenen im Werk von Isa Genzken zum Tragen kommen. Die Installation wird zunächst auf die ihr inhärenten Emotionen hin analysiert. Auf eine Untersuchung der möglichen Emotionen der Künstlerin und ihre Persönlichkeit, auf deren psychische Fragilität oftmals verwiesen wird, soll bei der Suche nach dem »Inner View« ausdrücklich nicht eingegangen werden. Vielmehr geht es in einem weiteren Schritt um die Übertragung der im Kunstwerk implementierten Emotionalität auf Rezipierende und welche Emotionen in diesen ausgelöst werden.

Diese Untersuchung wirft gleich mehrere Fragen auf: Wie wird diese Emotionalität visualisiert? Wie erfolgt eine konkrete Affizierung und ggfs. Emotionalisierung und welche Rolle spielen in diesem Prozess Emotionen wie Ärger, Mit-

<sup>7</sup> Doyle, Jennifer: *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham (North Carolina) 2013.

<sup>8</sup> Ebd., S. 69.

leid, Empathie, oder werden durch Genzkens gesellschaftskritische Intervention gar Grundgefühle wie das Urvertrauen der Rezipierenden irritiert?

Es wird sich zeigen, dass Isa Genzken mit der Installation einen Ort der affektiven Möglichkeiten schafft, der Rezipierende zum Mitfühlen auffordert. Über die persönliche Beziehung, die Rezipierende mit dem Kunstwerk aufbauen, werden Erinnerungen und persönliche Emotionen oder Bilder einer kollektiven, gemeinsamen gesellschaftlichen wie kulturellen Erfahrung ausgelöst.

Die dritte These lautet daher: Die Wahrnehmungserfahrung in der Installation wird um eine psychisch-emotionale und introspektive Komponente erweitert, die zu einem »Inner View« der Rezipierenden führt. In der leiblich/physischen wie auch psychischen Wahrnehmung werden die komplexen gesellschaftlichen Zusammenhänge und die Verortung des Individuums in eben dieser Gesellschaft reflektiert, die gekennzeichnet ist durch eine Individualisierung und einen hieraus resultierenden Pluralismus. Denn die Installation offenbart sich als pluralistische und gleichsam fragmentierte Welt, in der sich die zeitgenössische Gesellschaft widerspiegelt. Diese kritische Reflexion seiner selbst im gesellschaftlichen Gefüge bezeichnet Juliane Rebentisch als »ästhetische Subjektivität«.<sup>9</sup>

Zusammenfassend soll die individuelle wie gesellschaftliche Relevanz der Installation für den Rezeptionsprozess aufgezeigt werden, auch um Kriterien für vergleichbare figürliche Werke mit Puppen zu entwickeln.

Sind bis dahin alle übrigen figürlichen Installationen Genzkens ausschließlich im sicheren, hermetisch abgeschlossenen Ausstellungsraum, dem white cube, realisiert worden, handelte es sich bei der für »skulptur projekte münster 07« Installation um ein Außenprojekt im öffentlichen Raum, das sowohl von einem kunstinteressierten Publikum rezipiert wurde, das die Installation elektiv aufsuchte, aber auch von zufälligen Passanten, die plötzlich, unvorbereitet und mitunter ungewollt mit der Installation konfrontiert wurden.

Reaktionen, wie z. B. mutwillige Beschädigungen seitens des Publikums oder auch Veränderungen durch Beigaben sowie Kommentare wurden vom damaligen Kuratorenteam der Projektstage und den zuständigen Restauratorinnen des LWL-Landesmuseums in Münster dokumentiert und müssen zur rezeptionsästhetischen Analyse hinzugezogen werden. Dadurch erweitert sich die rezeptionsästhetische Analyse um Betrachtende, die weniger fachlich-rational, sondern vorwiegend emotional auf das Kunstwerk reagierten.

Für die Wahrnehmung der Installation in der Öffentlichkeit konnte der vom Skulptur-Projekte Archiv Münster bereitgestellte Pressespiegel wichtige Hinweise geben, da dieser sowohl die Berichterstattung der nationalen und internationalen Fachpresse, aber auch die regionalen Rezensionen der Ausstellung und Kommentare der Besuchenden widerspiegelt.

---

9 Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003, S. 280 f.

Da sich die Installation im öffentlichen Raum hinter der besonderen Kulisse der Kirche als Folie präsentierte, kommt dem »Raum« als dritte Determinante im Rezeptionsprozess eine weitere wesentliche Rolle zu und damit der Frage nach der wechselseitigen Beziehung zwischen Werk und Raum:

Denn es besteht nicht nur die Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipierenden, wenngleich beide sich auch gegenseitig bedingen und prägen, sondern mit dem Raum als Ort der Wahrnehmung kommt es zu einer Triangulierung innerhalb des Rezeptionsprozesses. Betrachtende befinden sich im Raum, sind Teil des Raumes und nehmen das Kunstwerk im Raum wahr. Raum und Gefühl sind hierbei eng miteinander verbunden. Räume können Unbehagen erzeugen oder Wohlbefinden, weil Stimmungen und Gefühle auf sie projiziert werden.

Da die Installation nicht ohne den sie umgebenden Raum zu erfahren ist, stellt sich daher auch die Frage der Ortsspezifität der Münsteraner Installation.

Rezeptionsrelevante Fragen richten sich entsprechend auch auf die äußeren Bedingungen in Münster, die auf kontextrelevante Auswirkungen im Rezeptionsprozess hin zu untersuchen sind.

Daran schließt sich die vierte These an, dass der Raum nicht nur als topologischer Raum betrachtet werden kann, sondern aufgrund seiner jeweiligen Kontextualisierungsoptionen die emotionale Wahrnehmung der Installation steigern und verändern kann.

Die Installation wurde in Münster als temporäres Projekt realisiert. Eine komplette Neupräsentation dieser Installation im öffentlichen Raum war und ist nicht beabsichtigt. Die zwischenzeitlich erfolgten Teil- und Neupräsentationen an anderen Orten sowie die Verlagerung vom Außen- in den Innenraum hatte Auswirkungen auf deren Wahrnehmung. Im Vergleich dieser Teil- und Neupräsentationen der Installation zur vorherigen Münsteraner Inszenierung wird die Relevanz der räumlichen Bedingungen für die Wahrnehmung der Installation evident.

In die vorliegende Arbeit fließen trotz des Bemühens um Neutralität und Objektivität selbstverständlich auch subjektive Empfindungen ein. Dennoch ist ihre Zielsetzung, den bisherigen rezeptionsästhetischen Analysen einen tiefgreifenderen, unter Berücksichtigung psychologischer und anthropologischer Untersuchungen erweiterten Standpunkt hinzuzufügen, in dem der Fokus auf die Komplexität der Affizierung, Ambiguität und Emotionalisierung gerichtet ist.



### 3 Isa Genzken und Skulptur Projekte Münster

Die Installation 2007 war bereits Isa Genzkens dritter Beitrag zu Skulptur Projekte Münster<sup>1</sup> und auch in den beiden vorangegangenen Beiträgen variierten die Rezeptionsmodi.

Erstmals war sie 1987 mit dem Werk »ABC« vertreten. (Abb. 1) Hier baute sie im eher nüchternen Eingangsbereich der Universitätsbibliothek Münster ein Beton-Doppeltor, bestehend aus drei Betonstützen mit breiten Querstreben, auf die sie zwei filigrane Stahlrahmen aufsetzen ließ.<sup>2</sup> Diese Rahmen fungierten als Fenster und präsentierten jeweils einen klar definierten Ausschnitt des Himmels, der auch als beängstigende Leere im Fenster wahrgenommen werden konnte.



Abb. 1: Isa Genzken: ABC, 1987–1988

Losgelöst von jeglicher umschließenden Wand verlor die »Fensterskulptur« die eigentliche Funktion eines Fensters für einen Menschen, denn die Option, zwischen einem Innen und einem Außen zu trennen, wurde aufgelöst. Der Mittelpfeiler der Konstruktion wurde lediglich von einem Winkel gehalten, ebenso war der Pfeiler am Bibliotheksgebäude frei schwebend und stellte keine wirkliche Stütze dar. Genzken setzte sich mit diesem Anbau an ein bereits bestehendes Gebäude aus den 70er-Jahren explizit mit der Thematik Raum und Architektur auseinander und lotete die Frage nach Beziehungen zwischen Werk, Raum und Betrachtenden aus. Je nach Blickwinkel und -richtung wurde »ABC« als Wand, Tor oder Ecklösung wahrgenommen. In dieser Stahl-Betonskulptur widmete sie sich formalen Kriterien wie Stabilität, Permanenz, der Dualität von Zwei- und Dreidimensionalität, Monumenta-

1 Der Titel »Skulptur Projekte Münster« ist nicht einheitlich, sondern variiert jeweils in der Schreibweise. So sind die Projektstage 2007 betitelt als »skulptur projekte münster 07«.

2 Eine Ausführliche Beschreibung findet sich im Werkverzeichnis der Außenprojekte. Galerie Buchholz (Hrsg.): Isa Genzken Außenprojekte, Projects for Outside, Köln 2020, S. 13.

lität und Präzision und widersetzte sich diesen mit der ihr vertrauten Dialektik. »ABC« spielte mit diesen Begriffen: Statt Stabilität ließ die Konstruktion frei schwebend – entsprechend statisch prekär – vielmehr Instabilität und Fragilität vermuten und wurde so zu einem potentiellen Ort der Gefahr.<sup>3</sup>

Die Materialien, Beton und Stahl, die für Permanenz, Masse und Standfestigkeit stehen, wurden hier für ein filigranes sowie ephemeres, dem baldigen Abriss geweihten Kunstwerk verwendet. Mit einer Höhe von 1485 cm überragte »ABC« die umliegenden Gebäude, ließ den Menschen gegenüber den Dimensionen der Skulptur klein erscheinen. Das Passieren des »Tores« wurde deshalb von manchen Besuchenden als bedrohlich empfunden und u. a. als »Guillotine« bezeichnet. Dieses ortsspezifische Projekt wurde im Anschluss an die Ausstellung 1988 abgerissen und existiert nicht mehr.<sup>4</sup>

1997 präsentierte Isa Genzken mit dem Werk »Vollmond« formal wie thematisch ein gänzlich anderes Werk, mit betont poetischen Assoziationen.



Abb. 2: Isa Genzken: Vollmond, 1997

(Abb. 2) Die Skulptur »Vollmond« besteht aus einer Tag und Nacht gleichmäßig ausgeleuchteten Milchglas-kugel (Durchmesser 2,50 Meter), die von einem 14 Meter hohen Stab aus Edelstahl gehalten wird. Als Aufstellungsort hatte Isa Genzken den etwas außerhalb des Stadtzentrums gelegenen Park am Aasee gewählt. Am

Ufer des Sees leuchtete die Skulptur ganztags und ähnelte in der Natur einer Straßenlaterne. Diesen künstlich illuminierten »Vollmond« hatte Isa Genzken in Referenz an die romantischen Vorstellungen und mythologischen Implikationen des Himmelskörpers »Mond« als »Mittler zum natürlichen Mond zwischen

3 Lee, Lisa: *Sculpture's Conditions. Conditions of Publicness*. Isa Genzken and Thomas Hirschhorn. Diss. Princeton University 2012, S. 93 f.

4 Anderbrügge, Klaus: Gestört, in: Verein der Freunde des Museums für Kunst und Kultur Münster e. V. (Hrsg.): *Geprägt Skulptur Projekte Münster. Berichte, Bilder und Erinnerungen*, Münster 2016, 2. Auflage, 2017, S. 61–65, hier S. 64. Dem Abbau ging eine öffentliche Debatte voraus, in der man dessen Entfernung propagierte. Auch Genzkens Angebot der Schenkung dieser Arbeit wurde seitens des Dekanats der Universität mit dem Argument der Überlastung der Statik des darunterliegenden Baus abgelehnt. Siehe hierzu auch das Interview Kaspar König/Isa Genzken: *Außenprojekte*, in: *Ausst.-Kat.: Museum Ludwig Köln/Whitechapel Gallery London: Isa Genzken. Sesam öffne dich!*, Köln 2009, S. 92–107, hier S. 102.

Sonne und Erde« konzipiert, ohne dabei nicht auch indirekt auf die weiteren, gerade in der englischen Sprache hervortretenden wortspielerischen Assoziationen mit Alkohol oder Verrücktsein zu verweisen.<sup>5</sup> Von diesem poetischen Werk ging denn auch kein Gefühl der Irritation oder Bedrohung aus, wenngleich der »Vollmond« permanent leuchtete. Die Skulptur war in die Idylle der Aaseewiesen eingebettet, fungierte eher als Umsetzung eines der »beliebtesten, romantischen Stimmungsbilder« in eine reale Installation und wurde dementsprechend überwiegend positiv konnotiert. Die künstliche Erzeugung des »Mondlichtes« und die Permanenz des Leuchtens erzeugten jedoch auch Irritation und standen der romantisierenden Konnotation entgegen.

»Vollmond« hatte Isa Genzken zwar auch speziell für Münster konzipiert, dieses Werk war im Gegensatz zu »ABC« aber transportabel und wurde nach »Skulptur Projekte 1997« zunächst an einem anderen Ort in Münster installiert, später an einen Sammler in Österreich verkauft und befindet sich seitdem dauerhaft neben einer Schlossruine im niederösterreichischen Gnadendorf.

Für 2017 hatte Isa Genzken mit »Macy's Parade« erneut einen Entwurf für Skulptur Projekte Münster eingereicht. (Abb. 3) In Anlehnung an die anlässlich des Thanksgiving Days jährlich in New York stattfindenden Macy's Parades sah das Konzept



Abb. 3: Isa Genzken: Macy's Parade, Architekturmodell 1:2000

Genzkens eine vergleichbare Festzugsparade mit überdimensionalen gasgefüllten Cartoon-Ballons vor. Hierfür hatte Isa Genzken drei Ballons als Nachbildungen der Comicfigur »Snoopy«, der amerikanischen Computerspielfigur »Sonic the Hedgehog« und einer weiteren, noch nicht benannten Comicfigur vorgesehen. Diese überdimensionalen Ballons sollten von einem zwanzigköpfigen Team als Kulturspektakel durch die Münsteraner Altstadt gezogen werden. Mit dem Argument, dass der Beitrag zu wenig künstlerische Gestaltung

<sup>5</sup> Siehe hierzu die ausführliche Beschreibung des Werks »Vollmond« in: Galerie Buchholz 2020, S. 81. Vgl. hierzu ebenfalls Genzken, Isa: »Vollmond«. in: Ausst.-Kat.: Bußmann, Klaus/König, Kaspar/Matzner, Florian (Hrsg.): Skulptur Projekte Münster 1997, Westfälisches Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Ostfildern-Ruit 1997, S. 159.

beinhalte, da Isa Genzken keine eigenen Ballonentwürfe gestalten, sondern auf konventionelle Ballons zurückgreifen würde, wurde das Konzept abgelehnt.<sup>6</sup>

Dieser Entwurf war von Genzken bereits für 2007 anstelle der zwölfteiligen Installation mit den Puppen vorgesehen. Erst nach der Ablehnung des Entwurfs der »Macy's Parade« hatte sich Isa Genzken für die zeitgleich im Atelier entstandene Installation mit den Schirmen und Puppen entschieden.<sup>7</sup>

Deutlich offenbaren schon diese sehr unterschiedlichen Beiträge zu Skulptur Projekte Münster das breite Formenspektrum der Künstlerin, verknüpft mit dem steten Wandel der Materialität in ihrem Œuvre.

Die mehrteilige Installation für »skulptur projekte münster 07« ist mit ihrem Aufkommen von Puppen Ausdruck einer radikalen formalen wie thematischen Veränderung zugunsten einer multivalenten, narrativen Verschiebung und soll daher in einer differenzierten Detailbeschreibung auf ihre Rezeptionsmodi hin untersucht werden.

---

6 Galerie Buchholz 2020, S. 141. »Snoopy« als Ballonfigur ist bereits seit 1968 fester Bestandteil der Macy's Parade in New York, »Sonic the Hedgehog« wurde erstmals in den Jahren 1993 bis 1997 und danach ab 2011 wieder regelmäßig auf der Parade präsentiert. Vgl. auch die Kurzmeldung zur PM für Skulptur Projekte Münster 2017 von Januar 2016, abrufbar unter: <https://www.wn.de/Muenster/Kultur/2016/01/2240424-Skulptur-Projekte-ohne-Asher-und-Genzken-Ideenkreisen-ueber-der-Stadt>, zuletzt aufgerufen am 15.03.2020. Hier wird jedoch nicht erwähnt, dass der Entwurf bereits zuvor 2007 eingereicht wurde. Ein weiterer Einwand dürften Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Parade in den engen Altstadtstraßen gewesen sein.

7 Galerie Buchholz 2020, S. 141. Dies bestätigte auch Ekkehard Kneer in einer Mail vom 23.03.2019.

## 4 Installation für »skulptur projekte münster 07«

Für »skulptur projekte münster 07« konzipierte Isa Genzken eine Außeninstallation, die sich aus zwölf Werken zusammensetzt. (Abb. 4–6) Die Installation trägt keinen Titel und wird lediglich als »o. T.« bezeichnet. Der Münsteraner Beitrag von Isa Genzken präsentierte sich als ein Ensemble aus bevölkerten Stühlen und Fahrgestellen und Schirmen, deren Anordnung, Wirkungsästhetik und Intervention im Folgenden zunächst rekonstruiert werden soll.

Abb. 4, 5, 6:  
Isa Genzken: o. T., 2007,  
Installationsansicht  
»skulptur projekte  
münster 07«



Hinsichtlich der Komposition ist zu unterscheiden in einen ersten allgemeinen Eindruck und die Wahrnehmung der Installation, die sich bei genauerer Betrachtung ergibt. Des Weiteren wird zur Bestimmung der einzelnen Skulpturen der Standpunkt und die unmittelbare Nachbarschaft zu weiteren Werken der Installation beschrieben. Diese Ergebnisse fließen in eine hieraus resultierende erste Analyse ein.

## 4.1 Die Gesamtanordnung vor Ort

### 4.1.1 Topografische Ausgangssituation

Die Installation befand sich auf dem Vorplatz der gotischen Liebfrauen-Überwasserkirche. Deren Name leitet sich von »Über dem Wasser« ab, da die Kirche westlich des Doms auf der anderen Seite des kleinen Aa-Flusses liegt, im Mittelalter noch Vorstadt der Stadt Münster. Archäologische Grabungen haben ergeben, dass bereits im 9. Jahrhundert dort eine Kapelle stand, da in unmittelbarer Nähe der heutigen Kirche Grabstellen nachgewiesen werden konnten. Das Umfeld der jetzigen Kirche und somit auch Teile des Kirchenvorplatzes fungierten also früher als Friedhof.

Dem heutigen Kirchenbau ging eine 1040 geweihte Stifts- und Pfarrkirche voraus, bei der es sich um eine dreischiffige Basilika handelte.<sup>1</sup> Der Name dieser Kirche leitete sich ab vom Standort und der Verknüpfung »Liebfrauen«, der Bezeichnung für die Gottesmutter Maria, unter deren Patronat die Kirche gestellt wurde.<sup>2</sup> Noch über die endgültige Eingliederung in die Gesamtstadt um 1173/74 hinaus hatte Überwasser ein gewisses kommunales Eigenleben geführt mit Selbstverwaltung, Marktrecht und Schöffengerichtsbarkeit, einschließlich eines »Schandpfahls«, eines Prangers. Damit im Einklang stand auch der bischöfliche Entschluss, den dortigen Bewohnern eine eigene Pfarrkirche zu verschaffen, eben Liebfrauen-Überwasser. Das mit der Kirche verbundene Kanonissenstift diente als Versorgungs- und Bildungsstätte adeliger Damen. Erst 1773 wurde das Stift (es lebten nur noch fünf Damen dort) mit päpstlicher Billigung aufgehoben.

Die heutige Überwasserkirche stammt aus dem Jahr 1340. Sie ist eine gotische, 900 qm große Hallenkirche mit einem mächtigen Westportal und einem 64 m hohen Turm, dessen Haube jedoch fehlt.<sup>3</sup> Nach dem Paulusdom ist die Liebfrauen-Überwasserkirche die älteste Kirche der Stadt Münster. In der von

---

1 Zerstörungen durch Brand (1071) und Krieg im 12. Jh. erforderten jeweils Neubauten.

2 Liebfrauen bezeichnet keine Mehrzahl, sondern erklärt sich durch den alten Genitiv von »Frau«.

3 Im 16. Jh. wurde während der Belagerung der Wiedertäufer die Turmhaube herabgestürzt, um auf der Plattform Kanonen zu positionieren. Die 1535 neu errichtete Haube stürzte 1704 durch einen Orkan herab und wurde nicht mehr erneuert.

Kirchen geprägten Stadtsilhouette Münsters ist sie ein besonderes Wahrzeichen mitten in der Altstadt.

Topografisch befinden sich in unmittelbarer Nähe gleich mehrere Gebäude des Bistums Münster, wie das Tagungshaus, das Institut für Diakonat und Pastorale Dienste sowie die Diözesanbibliothek. Der Kirchenvorplatz aus Kopfsteinpflaster umgibt die Kirche vor dem Westportal und entlang des gesamten Kirchenschiffes. Nach Süden hin ist er der Kirche seitlich vorgelagert. Der seitliche Bereich hat einen annähernd dreieckigen Grundriss und erstreckt sich über ca. 8000 qm. Zu den angrenzenden Straßen ist der Platz von niedrigen Steinpfosten und südlich mit einer Baumreihe umgeben.<sup>4</sup> Zwischen den Bäumen befinden sich Sitzbänke zum Verweilen. An der Südseite des Kirchplatzes steht ein Denkmal von Bernhard Overberg, ehemaliger Regens des hier benachbarten Priesterseminars und Dechant der Überwasserkirche. Der Überwasserplatz ist also nach wie vor stark klerikal geprägt.

Der Platz stellt eine Verbindung dar zwischen »Liebfrauen-Überwasser« und dem Domplatz mit der belebten Fußgängerzone mit diversen Geschäften und Gebäuden. Zu besonderen kirchlichen Feierlichkeiten wie etwa Taufen oder Hochzeiten haben die Kirchgänger die Erlaubnis, dort Fahrzeuge zu parken. Es ist ein sehr frequentierter, im Alltag überwiegend als Passage dienender Platz. Aufgrund seiner schönen historischen Kulisse finden darauf jedoch auch Weihnachtsmärkte, Weinfeste und Kunsthandwerkmärkte statt, er fungiert also auch als Ort traditionsverbundener, geselliger und konsumorientierter Zusammenkünfte.

#### 4.1.2 Anordnung der Werke

Die Anordnung der einzelnen Werke wurde von Isa Genzken vor Ort vorgenommen. Somit erweist sich die Installation zunächst als eine ortsbezogene Arbeit. Als Standort wählte Isa Genzken nicht den Teil des Platzes vor dem prominenten Westportal, sondern den seitlich an die Kirche angrenzenden größeren Bereich des Platzes.

Die Installation war temporär und wurde unmittelbar nach der Ausstellung »skulptur projekte münster 07« abgebaut, ist demnach physisch nicht mehr gegenwärtig. Da eine In-situ-Analyse durch die zeitliche Abgeschlossenheit nicht mehr möglich ist, sind für eine Rekonstruktion Archivmaterial, Lagepläne, Skizzen und Fotomaterial zur Gesamtinstallation sowie der einzelnen Skulpturen erforderlich.

---

<sup>4</sup> Am Platz befinden sich hinter einer Baumreihe vier Wohnhäuser. Drei Wohnhäuser (Nr. 7+8+9) sind im Besitz der Kirchengemeinde (ursprünglich Pfarrhaus, Kaplanei und Küsterei), ein Wohnhaus (Nr. 6) gehört dem Bischöflichen Stuhl.

Eine Rekonstruktion gestaltete sich auch deswegen schwierig, weil es verschiedene Versionen gibt. So gibt es eine ursprüngliche Fassung, die unmittelbar aus dem Atelier von Isa Genzken kommend aufgebaut wurde, dann wiederum die verschiedenen Stadien der Beeinträchtigungen während der Ausstellungs-dauer und nicht zuletzt die Version nach der Restaurierung, die leichte Veränderungen zur Ursprungsversion aufweist. Für die Detailanalyse liegen einzelne Aufnahmen vor, die während der Ausstellung gemacht wurden, überwiegend und vollständig aber Fotoaufnahmen nach der Präsentation in Münster in der Galerie neugerriemschneider 2008. Letztere zeigen den Zustand nach der Restaurierung der einzelnen Skulpturen und entsprechen dem Zustand ihrer späteren Präsentation in der Berliner Galerie 2014 sowie 2019 in der Kunsthalle Bern.

Aber nicht nur die Materialien haben sich im Laufe der Außenpräsentation verändert, sondern es wurden auch noch leichte Umgestaltungen bei der Lage der Sonnenschirme während der Ausstellung vorgenommen und einzelne Gegenstände ausgetauscht, sodass die Aufnahmen aus Münster eher einer Momentaufnahme entsprechen und nicht repräsentativ für die gesamte Ausstellungsdauer sind. Somit muss bei der Detailbeschreibung auch der jeweilige Zustand der Skulpturen im Zeitverlauf berücksichtigt werden.<sup>5</sup>

#### 4.1.3 Technische Details

Die Platzierung einer mehrteiligen Installation auf Kopfsteinpflaster erfordert eine umfassende Sicherung der einzelnen Werke. Isa Genzken lehnte jedoch eine aufwendige Sicherung ab. Für die Installation wurden lediglich Metallanker in den Boden eingelassen, an ihnen befestigt waren Ringösen. Stühle und Sonnenschirme wurden mit Kabelbindern und dünnen Stahlseilen an den Metallankern bzw. deren Ringösen fixiert.

Die Schirme waren nicht fest im Boden verankert oder wie gewöhnlich durch mit Wasser oder Sand gefüllte Behälter zu ihrer Standfestigkeit beschwert. Vielmehr waren sie recht lose mit den Schnüren an den Metallösen befestigt, ragten sie, anstatt aufrecht stehend, mit ihren Stangen über den Bereich der Stühle diagonal hinaus über den Boden.

Puppen und viele Accessoires wurden mit Kabelbindern an den Stühlen angebunden. Mit Nylonschnüren wurden einzelnen Gegenstände an den Puppen und Sitzobjekten angebracht. Somit waren die einzelnen Gegenstände ebenfalls nur lose gesichert und unterstrichen den Eindruck, spontan abgestellt zu sein.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Einzelne beschädigte Schirme wurden in Absprache mit Isa Genzken von den Restauratorinnen ausgetauscht. Man hatte sich dabei bemüht, dem Original weitestgehend nahezukommen. (Gespräch mit Claudia Musolff und Jutta Tholen vom 8.03.2011).

<sup>6</sup> Gegen eine Sicherung mittels Plexiglashauben, wie sie Kaspar König vorgeschlagen hatte, verwehrt sich Isa Genzken in Münster ausdrücklich. Anders wurde bei der späteren Installation

Alles wirkte wie zufällig platziert und hatte einen eher improvisierten und provisorischen Charakter.

Mit dieser Form der einfachen Sicherung, die ohne großen Aufwand unterbunden und aufgehoben werden konnte, förderte Isa Genzken den Anschein einer temporären Platzierung der Installation. Sie war nicht auf Dauer konzipiert, hatte demnach auch optisch etwas Passageres, Flüchtiges. Trotz der Schirme hatten die Objekte keinen Schutz vor den Witterungseinflüssen und durch die begrenzte Sicherung auch nicht vor mutwilliger Beschädigung. Ein Entwenden, Abreißen oder Beschädigen der Gegenstände war als mögliche Intervention impliziert. Hierdurch unterstrich Isa Genzken die Verletzlichkeit und Verletzbarkeit der Werke.

Die Puppenkleidung wurde nicht imprägniert. Isa Genzken hatte auch hier bewusst Witterungseinflüsse und irreversible Verunreinigungen als Veränderung im Verlauf der Ausstellung eingeschlossen. Daher änderte sich der Zustand der einzelnen Werke schon mit dem ersten Regen und zunehmend im weiteren Verlauf der Präsentation.

Folglich sind auch archivarische Aufnahmen vor der Präsentation nicht alle identisch mit den späteren Aufnahmen in der Galerie. Wenn auch die groben Beschädigungen durch Witterungseinflüsse behoben werden konnten, so sind Sonnenschirme und Puppenkleidung durch die Sonneneinstrahlung verblichen und in der Farbgebung nicht mehr so strahlend wie zu Beginn der Installation in Münster. Einzelne Objekte wurden während der Ausstellungsdauer durch die schlechten Witterungsverhältnisse in dieser Zeit zerstört und von den Restauratorinnen vor Ort nach Absprache mit Isa Genzken ersetzt. Dies betraf sowohl einzelne Schirme als auch Teile der Kleidung und diverse kleinteilige Accessoires.<sup>7</sup>

## 4.2 Erster Eindruck

Bei der Installation »o. T.« für »skulptur projekte münster 07« handelt es sich allgemein betrachtet zunächst um zwölf verschiedene figurative Einzelwerke. Die Installation konfrontierte sowohl Betrachtende als auch zufällige Passanten mit scheinbar lose verteilten, campingartig anmutenden bunten Sitzobjekten und Schirmen. Grellfarbige Sonnen- bzw. Regenschirme markierten jede Skulpturengruppe. Aus der Distanz fielen sie derart auf dem ansonsten leeren Platz auf

---

in Graz bei dem Projekt Steirischer Herbst 2010 verfahren. Hier wurden die Assemblagen mit Rollstühlen unter Plexiglashauben präsentiert.

<sup>7</sup> Auskünfte über den Umfang der restauratorischen Maßnahmen erteilte die Restauratorin Claudia Musolf in ihrer Mail vom 18.01.2011 sowie in einem persönlichen Gespräch vom 08.03.2011. Auf deutliche, erkennbare Unterschiede der einzelnen Werke zwischen der Präsentation während »skulptur projekte münster 07« und der anschließenden restaurierten Einzelskulpturen wird bei der folgenden Detailbeschreibung im Einzelnen hingewiesen.

und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich, bespielten bühnenartig den Kirchenvorplatz.

Die Wahl der Platzierung der einzelnen Skulpturen nahm die Künstlerin nach eingehender Ortsbesichtigung in Münster vor.

Die Kirche ist nach Osten ausgerichtet, der Platz schließt sich südlich an. Bei genauer Betrachtung wird eine Aufteilung in zwei Gruppenkomplexe mit je fünf Werken und zwei Einzelskulpturen unmittelbar an der Außenwand der Kirche augenfällig. Doch wird das Erkennen dieser Strukturierung durch die Weite des Platzes und die Diversität der einzelnen Arbeiten erschwert.

Bei näherem Herantreten konnte man Puppen erkennen, verstreute Spielzeuge, wie einen zum Dreirad umfunktionierten Rollator, eine Schubkarre, ein Plastikschwimmbecken, Schwimmreifen und weitere kleinere Accessoires.

Eine klare Ordnung der einzelnen Werke war selbst aus der näheren Distanz nur bedingt wahrnehmbar, sie schienen wahllos verstreut über einen Großteil des Platzes. Die Skulpturen waren in der Zusammenstellung von Schirmen, Stühlen und Puppen eigentümlich kombiniert. Der Ort wirkte aufgrund der Vielzahl an eingerissenen Sonnenschirmen wie ein Strand, verlassen nach einem Sturm, die Farbigkeit bunt und heiter, die Materialien »schräg« in ihrer Kombination, billig und oft beschädigt.

Definiert man Gruppenzugehörigkeit im Sinne der räumlichen Nähe, erwies sich die Installation als eine große Gruppe, bei der aber auch Untergruppen und Einzelpositionen erkennbar waren. So konnten aus der Entfernung zwei Teilgruppen wahrgenommen werden, die sich rechts und links vom Seiteneingang befanden: Links standen drei Einzelwerke dicht beisammen, zwei weitere waren auf dieser Seite, aber mit größerem Abstand zueinander platziert, auf der rechten Seite standen zwei Skulpturen nah beieinander und entlang der Seitenwand der Kirche zum Osten hin befanden sich wiederum drei einzeln verstreut platzierte Werke. Die beiden Skulpturen mit Platzierung dicht an der Kirchenwand hatten mit der Anbindung an die Kirchenarchitektur eine gesonderte Position. Jeweils durch einen Wandpfeiler getrennt, konnten aber auch sie nicht als Gruppe verstanden werden.

Die erste Skulptur befand sich im westlichen Bereich des Platzes, seitlich neben dem Seiteneingang der Kirche. Sie stand mit einem größeren Abstand zur Längswand zwischen den beiden ersten Wandpfeilern der Kirche. Neben dem von einer Puppe bewohnten Stuhl lag ein Schwimmreifen in Schwanenform. Die Ausrichtung der Skulptur war frontal zum offenen Platz und dem abgrenzenden Baumbestand hin. Der orangefarbene Schirm befand sich hinter dem Stuhl und grenzte diesen zur Kirchenwand faktisch ab. Um dieses erste Einzelwerk gruppierten sich in unterschiedliche Ausrichtungen vier weitere Einzelskulpturen (Skulptur 2, 3, 4 und 5). Von diesen vier Arbeiten waren wiederum drei näher zusammengerückt, während Skulptur 2 mit einem größeren Abstand zu diesen, aber am nächsten zu Skulptur Nr. 1 platziert war. Skulptur Nr. 3 mit

dem Trolley und den Fußballschirmen sowie Skulptur Nr. 4 mit den beiden zerschlissenen, blau gestreiften Sonnenschirmen waren mit leichten Abweichungen unmittelbar auf die Straße nach Westen hin ausgerichtet. Die Skulptur Nr. 5 mit dem wiederum intakten geblühten Sonnenschirm und der Rollator (Skulptur 2), der auf die Kirche ausgerichtet war, waren also in entgegengesetzter Richtung zu Skulptur Nr. 1 mit dem orangen Schirm platziert. Zwei Werke befanden sich links von der ersten Skulptur, jedoch in einer ca. 90 Grad geänderten Ausrichtung. Von der Sitzfläche der Stühle ausgehend war der Blick auf die gegenüberliegende Straße gerichtet. Diese Skulpturen standen somit näher zu den angrenzenden Straßen Katthagen/Frauenstraße und waren von diesen aus der Entfernung heraus sofort zu bemerken. Somit wiesen alle fünf Skulpturen in unterschiedliche Richtungen, wodurch sie zunächst nur bedingt als Einheit wahrgenommen wurden.

Zwei Werke (Skulptur 11 und 12) befanden sich in den durch die Wandpfeiler entstandenen Nischen rechts neben dem Seiteneingang. Ihre Ausrichtungen waren leicht unterschiedlich, aber ebenfalls zum offenen Platz hin orientiert. Die restlichen fünf Werke waren in lockerer Aufstellung mit jeweils unterschiedlichen Ausrichtungen mit größerem Abstand vor diesen beiden Nischen-Skulpturen platziert.

Als erste Bilanz erwies sich die Anordnung sowohl geschlossen als auch offen. Für Betrachtende sowie für zufällige Passanten blieb hinsichtlich der Anordnung zunächst der Eindruck einer eher chaotischen Ansammlung. Der Abstand der einzelnen Werke variierte ebenso wie ihre Ausrichtung. Es zeichnete sich auch keine Hierarchie unter den einzelnen Skulpturen ab.

Die Anzahl der Werke wurde von Isa Genzken festgelegt. Bei der Zahl Zwölf liegt es nahe, dass nicht nur visuelle Aspekte hier entscheidend waren, sondern auch die semantische Aufladung der Zahl Zwölf. Die Bedeutung der Zahl Zwölf ist sehr umfassend und findet sich in vielen Kulturen und Religionen. Sie ist demnach eine magische Zahl sowie eine symbolische Mengenangabe und ist in der vedischen, der chinesischen, der ägyptischen wie der europäischen heidnischen und christlichen Symbolik zu finden. Die Zwölfheit ist ein vollständiger Zyklus, stellt eine kosmische Ordnung dar. Es gibt die zwölf Monate des Jahres und zwölf Tierkreiszeichen, zwölf Stunden des Tages und der Nacht, zwölf Apostel, die zwölf Stämme Israels, um nur die offensichtlichsten Verbindungen zur Zahl »Zwölf« anzuführen.<sup>8</sup>

Die Installation erwies sich als ausgewogene Komposition. Bereits aus der Distanz erweckte sie die Aufmerksamkeit des Publikums. Die einzelnen bunten Skulpturen stellten zunächst einen Blickfang, aber auch einen Störfaktor im

---

<sup>8</sup> Endres, Franz Carl/Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich, Köln 1984, S. 209 ff.

Stadtbild dar. Der ansonsten nur von Passanten überquerte, eher steril wirkende Platz bot nun eine Vielzahl visueller Reize.

Bei näherer Betrachtung wurden in den Sitzobjekten die Puppen registriert. Puppen implizieren Menschliches. Durch dieses bunt-assoziative Gelage erschien der Platz für die Dauer der Ausstellung konstant belebt. Verstärkt wurde dieser Eindruck durch das sich zwischen den Einzelwerken bewegende Publikum. Der sonst überwiegend als Passage dienende Platz wurde zu einem Platz des Verweilens und der Reflektion, war andererseits in seiner bisherigen Funktionalität, etwa dem Überqueren des Platzes auf dem Weg zur Altstadt, eingeschränkt.

Für Betrachtende gab es keine klare Vorgabe, wie man sich der Installation nähern sollte, sie war rundum offen und wurde lediglich durch die Kirche begrenzt. Die einzelnen Werke standen, ohne durch Sockel oder Absicherung als Kunstwerk gekennzeichnet zu sein, verstreut auf dem Platz. Die unterschiedlichen Positionen verstärkten den Eindruck von solitären Arbeiten. So wirkte jede Skulptur sowohl für sich als auch als Teil eines Ganzen. Aufgrund der wiederkehrenden Elemente Sitzelement, Puppen und Schirme wurde die Installation trotz ihrer Diversität daher bei näherer Betrachtung aber auch als komplexe Einheit verstanden und als Gesamtkomposition, als Kollektiv wahrgenommen.

Durch die unterschiedlichen Ausrichtungen der einzelnen Stühle wirkte die Inszenierung lebendig und erweckte mit den Puppen den Eindruck einer interagierenden Gruppe. Die Möglichkeit der Mobilität – beispielsweise beim Rollator, dem Trolley oder der Schubkarre – verstärkte die Vorstellung von Dynamik.

Deutlich wird, dass nicht nur die räumliche Nähe, sondern auch die Ausrichtung der einzelnen Werke relevant ist für die Interpretation eines sozialen Gruppengefüges. Definiert man Gruppenzugehörigkeit als eine Beziehung der einzelnen zueinander, offenbarte sich in der Komposition der einzelnen Werke eine Beziehungslosigkeit, da durch die gegensätzlichen Positionierungen keine direkte Kommunikation der einzelnen Figuren in ihren Sitzobjekten zueinander möglich erschien. Alle einzelnen Skulpturen standen räumlich wie inhaltlich betrachtet in keinerlei Beziehung zueinander, es gab keinen Blickkontakt der Puppen, weder bei den weit verstreut platzierten noch bei den dicht beieinanderstehenden Werken war eine Hinwendung zu den jeweils anderen erkennbar. Insofern erwies sich das Bild einer dynamischen, interaktiven Gruppe als ein Trugbild.

Zusammenfassend ähneln sich alle Werke grob betrachtet, weisen Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Elemente auf: Alle zwölf Arbeiten bestehen aus Stühlen oder zu Sitzelementen umfunktionierten Gegenständen. Alle haben bis auf eine Ausnahme ein oder zwei aufgespannte Schirme, die sie nach einer oder mehreren Richtungen hin abgrenzen. Elf der zwölf Skulpturen sind mit einer oder mehreren Puppen oder mit Plüschtieren bevölkert. In alle Arbeiten sind weitere kleine Objekte und Dekorationselemente integriert.

Der Abstand zwischen den einzelnen Assemblagen war in Münster so gewählt, dass Betrachtende sie als einzelnes Werk umgehen sowie wahrnehmen und ihre Unterschiede entdecken konnten. Wie sich zeigte, war diese Positionierung der Werke interpretatorisch von großer Relevanz.

### 4.3 Tiefenbetrachtung

#### 4.3.1 Detailbeschreibung

Nach der allgemeinen kompositorischen Betrachtung werden die einzelnen Skulpturen im Folgenden detailliert beschrieben, die der Nummerierung seitens der Galerie entspricht und sich an der jeweiligen Position auf dem Kirchenvorplatz orientiert.

Zum Vergleich der einzelnen Skulpturen müssen in erster Linie drei Kriterien analysiert werden, die in allen Werken als konstitutive Elemente fungieren: Dies sind die Sitzelemente, deren unterschiedlichen Art und Beschaffung und deren Position innerhalb der Installation, das Vorhandensein oder Fehlen von Puppen und deren künstlerische Bearbeitung und schließlich die Schirme, deren Art und Form, ihre jeweilige Bestimmung wie auch die vorgenommenen Veränderungen.

#### Skulptur 1 (Abb. 7, 8)

Teil dieser Skulptur ist ein Designerstuhl von Philippe Starck, Modell Kartell Ero/S, ein 79 cm hoher drehbarer Hartschalenstuhl aus schwarzem Kunststoff mit einem runden Standfuß aus glänzendem Aluminium.<sup>9</sup> Dieser Schalensessel mit seiner organischen Eiform wird vom Hersteller als »[...] eine edle Kombination von verschiedenen Ausführungen und eine gekonnte Farbgebung charakterisiert« und aufgrund der Vielfalt der für die Sitzschale und das Gestell verwendeten Materialien als »besonders raffiniert und elegant« beschrieben.<sup>10</sup>

Mit ausgestreckten Armen sitzt eine Puppe im Stuhl, den Kopf zur Seite gedreht. Kopf, Oberkörper, sowie Unterschenkel und Unterarme sind aus hautfarbenem Vinyl, die schaumstoffgefüllten Zwischenglieder sind aus ebenfalls hautfarbenem Baumwollstoff. Das gesamte Gesicht sowie die beiden Hände sind mit silberner Sprühfarbe bedeckt. Die Puppe stellt ein Kleinkind mit kurzem braunem Haarschopf dar. Ihre Haare wurden jedoch von Isa Genzken recht struppig zurechtgeschnitten, einzelne Strähnen fallen ihr ins Gesicht. Der Mund ist leicht zu einem Lächeln geöffnet, die angedeuteten Zähnchen sind sichtbar.

<sup>9</sup> Diese Metallplatte ist in dieser Abbildung nicht mehr vorhanden. Sie wurde nach dem Abbau entfernt und bei den Neupräsentationen nicht mehr hinzugefügt.

<sup>10</sup> Siehe hierzu die Beschreibung auf der Homepage des Kartell-Design Shops: abrufbar unter: <https://www.kartell.com/DE-AT/searchresults?Ntt=Eros&Nty=1&No=0&Nrpp=12&Rdm=984&searchType=simple&type=search>, zuletzt aufgerufen am 18.03.2011.



Abb. 7, 8: Isa Genzken: o. T., 2007

Die Puppe ist lediglich mit einem weißen ärmellosen T-Shirt in Erwachsenenkonfektionsgröße bekleidet, das ihr aufgrund der Größe bis zu den Füßen reicht. Es bedeckt zudem die für die Puppe doch recht großen Kinderturnschuhe, sodass von diesen nur noch die weiße Sohle zu erkennen ist.

Ein orangefarbener Sonnenschirm ist mit minimaler Neigung nach links hinter dem Stuhl arrangiert. Hierdurch wurde das Stuhlensemble in der Münsteraner Inszenierung komplett zur Kirche hin abgeschlossen. Der Schirm weist keine Manipulationen seitens Isa Genzkens auf.

Links neben dem Stuhl platzierte Isa Genzken einen weiß-transparenten aufblasbaren Schwimmreifen in Schwanenform. Sein orangefarbener Schnabel passt farblich zum ebenfalls orangefarbenen Sonnenschirm, weist jedoch ebenso wie die Puppe silberne Sprühfarbe auf. Der Schwimmreifen liegt auf einem umgedrehten Strohhut auf, in dessen Vertiefungen sich während der Projekttag einige Centmünzen anhäuferten.

#### Assoziationen und Wirkung der Skulptur 1

Zunächst irritiert hier die ungewöhnliche Zusammenfügung diverser Komponenten. Verbreiten der aufgespannte Sonnenschirm und der schwanenartige Schwimmreifen mitsamt dem darunter liegenden Strohhut den Eindruck von Sommer und Freizeitgestaltung, so ist der Designerstuhl in seiner kühlen und strengen Optik in spiegelndem Metall und schwarzem Kunststoff für den Innenbereich einer Wohnung konzipiert. Auch die Puppe trägt keine Badekleidung und erweckt nicht den Eindruck eines sich unter dem Sonnenschirm vom Schwimmen ausruhenden Kindes. Mit ihrem Erwachsenenoberteil entspricht