

## **Verloren und gefunden? An den Rändern der Institution**

Zu Matthias Gabis Künstlerbuch *Clichés Kunsthalle Bern*, 2022

«Artefacts to Merchandise»: unter diesem Motto produzieren Unternehmen wie *Lanzfeld Editions* oder *Artistory* Magnete, T-Shirts und Teetassen für die Shops der globalen Museumsplayer. Im Kontext aktueller kulturhistorischer Debatten um Provenienz und kulturelle Appropriation mutet das Angebot dieser Hersteller zuweilen jedoch anachronistisch an. Materialität, Herkunftsmerkmale oder Autor:innenschaftshinweise der zugrunde liegenden Gegenstände verschwinden in diesen mobilen und multiplen Abbildern vollkommen. Fragestellungen zu Sammlungsstop oder Deakzession zum Trotz sind die referenzierten Werke zudem meistens Glanzlichter ihrer Museen – sammlungshistorisch etablierte Stars.

Die Appropriation von Kunstwerken zu Vermarktungszwecken hat eine lange Tradition. Im 18. Jahrhundert etwa wurden die wichtigsten Werke der Sammlung Orléans, darunter Gemälde von Caravaggio oder Rubens, aus dem Pariser Palais Royal einzeln als Grafiken reproduziert und vermarktet. Die Abbilder der Meisterwerke wurden ihrerseits zum begehrten Sammler:innenobjekt und ebneten den Weg zum bebilderten Ausstellungskatalog wie wir ihn heute kennen.

Doch folgt die Geschichte der Reproduktion von Kunstwerken nicht immer den Motiven des Zeigens und sichtbar Machens. Viele der in Katalogen vervielfältigten Kunstwerke haben sich Jahre später verändert oder sie sind gar nicht mehr auffindbar. Reproduktionen dienen daher auch der visuellen Erinnerung und bilden einen bestimmten Zustand im Leben der Objekte ab. Als Sekundanten der Letzteren bleibt die materielle Kultur der Reproduktion aber oft im Verborgenen. Wer bewahrt und kümmert sich um Reproduktionen? Wo und wie lagern sie? Kann die Auseinandersetzung mit Abbildern von Kunstwerken unser Verständnis der musealen Institution verändern?

### **Die Reste in der Abstellkammer**

Die Beantwortung dieser Fragen führt uns paradoxerweise in eine Institution, die keine eigene Sammlung unterhält und die stets auf externes Bildmaterial angewiesen ist. Matthias Gabi hat für sein Künstlerbuch *Clichés Kunsthalle Bern* in einer Institution recherchiert, die seit ihrer Gründung im Jahr 1918 ausschliesslich Leihgaben ausstellt. Die Ausstellungskataloge stellten sich dabei als wichtige Bestandteile der Institutionsgeschichte heraus.

Dieses öffentliche Archiv der Ausstellungstätigkeit diente Gabi als Ausgangslage zur künstlerischen Arbeit an und mit der Institution. Über mehrere Jahre hinweg beschäftigte sich der Künstler in Form von Lecture-Performances und ortsspezifischen Interventionen in Bibliotheken mit Ausstellungskatalogen. In den Jahren zwischen 1918 und 1975 lassen sich in den Ausstellungskatalogen der Kunsthalle Bern rund 4500 Abbildungen zählen. Das entspricht durchschnittlich 10 Abbildungen pro Katalog, oder rund 80 pro Jahr. Diesen Abbildungen gemein ist ihr auf Fotomechanik und Buchdruck basierendes Herstellungsverfahren: der Klischeedruck. Über Jahrzehnte stellte dieser die gängige Form zur Reproduktion von Bildern in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern dar. Er hatte auch zur Folge, dass von jedem gedruckten Bild eine Druckmatrize – das Klischee – übrigblieb.

Während den Katalogen innerhalb des Archivs eine bibliothekarische Ordnung und Aufbewahrung vorbehalten blieb, lagerten die Klischees der Kunsthalle Bern allerdings in einer Abstellkammer der Institution. Sie mussten erst aufgefunden werden. Diese Tatsache mag damit zusammenhängen, dass die Klischees innerhalb der an sich sehr gut aufgearbeiteten Geschichte der Kunsthalle Bern bisher kaum beachtet wurden.<sup>1</sup> Gabis künstlerischen Arbeit beinhaltet daher zunächst eine archivalische Geste. Die in *Clichés Kunsthalle Bern* vereinten Abbildungen stellen eine Auswahl aus den rund 2500 im Archiv noch erhaltenen Klischees dar.

Die Komposition der Abzüge verzichtet auf nachvollziehbare formale, thematische oder chronologische Kriterien. Sie ergibt eine Abfolge abbildungswürdiger Objekte ihrer Zeit – oft die Aushängeschilder ihrer jeweiligen Ausstellung. Gleichzeitig enthält *Clichés Kunsthalle Bern* viele seltene Abbilder: längst vergessene Werke von Künstlerinnen, Kunsthandwerksgegenstände oder rare Installationshots. Gabis Bildauswahl bewegt sich gleichermassen im Zentrum und entlang den Rändern des Ausstellungsbetriebs. Sie funktioniert als Verweissystem auf Werke, Bilder, Ausstellungen, Kataloge, oder, anders gesagt als eine Auslegeordnung von aufzunehmenden Spuren und Fährten. Im Zentrum steht mit dem Klischee ein wenig bekanntes Medium, das zentrale Aspekte des Kunstbetriebs wie Forschung, Handel oder Vermittlung erst möglich machte, und das an und für sich ein Übrigbleibsel ist.

### **Ferne Spuren der Gegenwart**

Helene Roths Bildnis einer jungen Frau wurde im Katalog der Weihnachtsausstellung 1934 abgedruckt. Wir finden es in *Clichés Kunsthalle Bern* wieder. Der mit Sichtbarmachung und Nobilitierung verbundene Abdruck im Ausstellungskatalog garantierte jedoch nicht, dass das Werk überliefert wurde: sein Verbleib ist unbekannt. Ganz im Gegenteil zu seinem Aussehen, das Dank dem Klischee ein eigenständiges Dasein erhielt. Das Klischee dient hier als Speichermedium, das uns auf verlorene, oft nicht mehr erhaltene Gegenstände blicken lässt. Das Klischee übersteigt in diesem Fall die Lebensdauer des Werks. Durch seine Auswahl nimmt der Künstler so einen unmittelbaren, wenn wohl auch erst mit historischer Distanz abschätzbaren Einfluss auf die Werkbiografie. Gabis Entscheid, diese Abbilder erneut abzudrucken, bedeutet in diesem Kontext auch, sie wieder gegenwärtig, sichtbar zu machen.

Dabei ist der Klischeedruck *per se* eine Abstraktion: er teilt das Bild auf in ein Raster aus hoch- und tieferstehenden Punkten. Er ist schwarzweiss, kleinformatig, und verschweigt jegliche Kontextschilderung wie Zierrahmen, Wandfarbe oder Lichteinfall. Dadurch scheint er zeitlos. Sein Bezug zum Original ist jener eines Verweises. Diese Überlegungen führen uns in die Tiefen der Medientheorie: Worauf blicken wir? Auf das Speichermedium? Auf den Abzug? Auf das Originalgemälde? Auf dessen fotografische Reproduktion?

---

<sup>1</sup> Zahlreiche künstlerische und verlegerische Projekte nahmen sich bereits der Historisierung der Kunsthalle Bern an: Zum 100-jährigen Jubiläum der Kunsthalle Bern im Jahr 2018 erfolgte eine Aufarbeitung des institutionseigenen Archivs: <https://archiv.kunsthalle-bern.ch>. Vgl auch die Publikationen Jean Christophe Ammann und Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Bern: Benteli Verlag, 1970; Hans Rudolf Reust, *Aus dem Musée éclaté an den Ort des Werks*, Kunsthalle Bern 1969-1993, Kunsthalle Bern 1993; Florian Dombois und Valérie Knoll, *Im Tun. Eine Geschichte der Künstler\*innen*, Kunsthalle Bern 2018-1993, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018.

In wildem Zickzackschritt fasst *Clichés Kunsthalle Bern* ein Sammelsurium an Objekten der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte der letzten Jahrhunderte zusammen. Nicht immer steht jedoch deren Verlust im Fokus. Albert Ankers *Kinderfrühstück* etwa, heute wie zum Zeitpunkt seiner Ausstellung im Besitz des Kunstmuseums Basel, bildet einen Kontrapunkt zur Erzählung des verlorenen Bildes. Seine Historie ist bestens dokumentiert, wie auch der Künstler innerhalb der etablierten schweizerischen Kunstgeschichte einen festen Platz einnimmt.

## **Die Bilder der Kunsthalle**

Mit dem Entscheid, ein Ort für die Künstler:innen der Gegenwart zu sein, beschloss das Gründungskomitee der Kunsthalle Bern, keine Memorialfunktion wahrnehmen zu wollen. Die Kunsthalle wurde gewissermassen zum Transitort. Was zur Folge hatte, dass keines der in den Ausstellungskatalogen abgedruckten Exponate sich viel länger als zu Ausstellungszwecken nötig im Haus befand. Die Klischees verkörpern somit gewissermassen ein physisches Teilarchiv der Ausstellungstätigkeit. Die Werke reisten weiter, nur ihre Abbilder sind geblieben. In *Clichés Kunsthalle Bern* blättern wir daher auch in einer Geschichte des Präsentierens, Hervorhebens und gleichermassen der Erinnerung und des Vergessens.

Die in *Clichés Kunsthalle Bern* enthaltenen Bilder verweisen zunächst auf das Klischee selbst. Weiter referenzieren sie aber auch auf die ihnen zugrundeliegenden Werke sowie auf deren einstmalige Präsenz im Haus. Das Buch betont damit die Funktion der Kunsthalle als Ort ohne Sammlung, als Institution des reinen Ausstellens. Wir blicken auf die vergangene Präsenz von Kunstwerken, auf ihr Fernbleiben. Dabei wird die im Falle der Kunsthalle Bern stets betonte Abhängigkeit von Gebäude, Institution und Kunst herausgefordert. Werk, Ort und Raum sind hier nur noch als Echo vorhanden. Die Geschichte der Kunst und ihrer Abbilder, so wird klar, ist auch eine Geschichte des Reisens, und des Verschwindens. Objekte entstehen, wechseln den Besitz, verändern sich, zerfallen oder gehen verloren. Diese Feststellung tritt in Konflikt mit einer örtlichen, räumlichen oder institutionellen Festschreibung von Kunst.

## **An den Rändern. Institutionelle Reste**

Noch wurden die Klischees ausgeschieden, noch erschlossen, noch ist bekannt, weshalb sie sich überhaupt noch hier befinden. Innerhalb des Archivs der Kunsthalle Bern kommt ihnen daher ein ambivalenter Status zu. Wurden sie seit jeher in der Kunsthalle gelagert? Oder fielen sie zu einem früheren Zeitpunkt bereits einer Archivräumung einer Druckerei zum Opfer und fanden dann Obdach in der Kunsthalle? Fest steht einzig ihr Status als Relikt einer in die Gegenwart hineinragenden verlegerischen Praxis der Mitte des 20. Jahrhunderts sowie die Tatsache, dass wir es hier mit einem Restprodukt der Katalogproduktion zu tun haben.

Denken wir über Reste nach, müssen wir zwangsläufig andere Gegenstände und Praktiken miteinbeziehen. Denn Reste sind Ausdruck von Relationen – sie sind solche nur in Abhängigkeit zu etwas anderem.<sup>2</sup> Sich mit Klischees zu befassen, heisst deshalb auch, deren Rolle im Massenproduktionsprozess von Bildern zu untersuchen. In unserem Fall die

---

<sup>2</sup> Vgl. *Museale Reste*, hrsg. von Nina Samuel und Felix Sattler, Berlin: De Gruyter 2022, S. 10.

Einführung der Autotypie, auch bekannt als Rasterhochdruck, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine einfache und preiswerte Verbreitung von Fotografien erlaubte.<sup>3</sup> In ihrem Zentrum stand mit dem Klischee eine auf Holz fixierte Kupfer-Zink-Platte, die fotomechanisch hergestellt wurde. Das Abbild wurde zuvor in eine Reihe von Punkten zerlegt, um den gesamten Tonumfang des Originals wiederzugeben. Das Klischee ermöglichte es endlich, zehntausende Abbilder herzustellen.

Von dieser robusten und preiswerten Reproduzierbarkeit fotografischen Materials profitierten in erster Linie illustrierte Zeitungen und Zeitschriften, schnell aber auch der Buchdruck. Denn nun konnte der Bildträger im gleichen Arbeitsschritt wie die Bleisatzschrift gedruckt werden. Die Herstellung eines Klischees war allerdings aufwändig und führte zu einem eigenen kleinen und publikationsbezogenen Leihmarkt zwischen den Institutionen.

Als in den 1970er-Jahren der Offsetdruck kommerzialisiert wurde, mussten ihm die alten Druckverfahren weichen. Die Klischees blieben nun übrig und ihr Gebrauchswert verlor sich allmählich. Während vieles entsorgt oder gar nicht erst aufgehoben wurde, lagen sie – wohl auch in der Kunsthalle Bern – unberührt herum. Niemand nahm sie mit, wie etwa Harald Szeemann bei seinem Weggang grosse Teile des Archivs seiner Zeit als Kunsthalledirektor. Auch in eine einheitliche archivistische Praxis fanden sie keinen Eingang. Die Klischees lagerten in ihrer ungeöffneten Originalverpackung. Konservatorische Massnahmen wurden nicht durchgeführt. Ihre Ordnung wurde in der Zeit ihrer Verwendung angelegt und war zunächst alphabetisch, dann nach Eingangsdatum sortiert. Sie widerspiegelte, und tut dies noch heute, eine Perspektive der Produktion, respektive der Nutzung, und nicht der nachträglichen Historisierung.

## Übersetzung und Care

Die Klischees hätten unbeachtet bleiben können. Ein Rest, der für immer Rest bleibt. Doch wurden sie im Zuge Gabis Intervention wieder produktiv gemacht. Zeug muss nicht solches bleiben, es kann (wieder) zum Zeugnis werden:<sup>4</sup> tatsächlich zeigt das vorliegende Beispiel, dass die Zuschreibung eines Gegenstands als «Rest» oft vorübergehend ist.

Bevor diese Zuschreibung überhaupt überwunden werden konnte, musste der Rest aber erst als solcher sichtbar gemacht werden. Zudem musste eine neue Nutzungsmöglichkeit vorhanden gemacht werden. Als Künstlerbuch aber auch als künstlerisches Projekt ist *Clichés Kunsthalle Bern* entlang dieser Übersetzungsprozesse angelegt. Gabis Vorgehensweise war zunächst eine detektivische. Sie bestand darin, den Bestand aufzuspüren und seine Funktion zu eruieren. Erst dann, und in enger Zusammenarbeit mit dem Typorama, Museum für Satz und Druck in Bischofszell, konnte der Druck des ausgewählten Bildmaterials erfolgen.

Das Fachwissen um Vorbereitung, Druck und Papier der Autotypie beherrschen nur noch wenige Fachkräfte. Mit dem Druck der Klischees reaktivierte Gabi nicht nur ein

---

<sup>3</sup> Zum Klischeedruck vgl.

[https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/atlas\\_halftone.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_halftone.pdf)

<sup>4</sup> Vgl. Peter Geimer, «Über Reste», in: *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, hrsg. von Anke te Heesen und Petra Lutz, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 109–118 sowie Markus Krajewski, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt a. M., 2006, S. 287ff.

Speichermedium, sondern auch eine im Vergessen begriffene materielle Kultur. Hier klingen Praktiken des Recyclings, des Reenactments, des Mashups, des Reprints, des Found Footage oder bestimmter performativer Elemente an. Gleichzeitig zu diesen Gesten des Wiedergebens lässt sich im Akt des Auspackens oder von der Schutzschicht Reinigens von einer künstlerischen Care-Arbeit am historischen Gegenstand sprechen. *Clichés Kunsthalle Bern* wäre undenkbar ohne ein genuines Interesse am Objekt, seinem Status, seiner Herkunft und seinem Potential. Der bislang sorglos behandelte Rest erfuhr hier eine plötzliche, ihn neu definierende Umsorgung.<sup>5</sup> Diese Care-Geste reichte bis zur Einpflegung der Objekte in eine kleine Datenbank.

Dieser Umgang mit dem Material kommt einer Befragung bestehender Bewahrungskonventionen und damit einer institutionskritischen Praxis gleich. Die ausgewählten Klischees hatten, auf ihrer Reise zur Druckerei, den Ort ihrer Aufbewahrung vorübergehend zu verlassen. Für das *Gros* an Archivgut wäre eine solche, wenn auch nur temporäre Umsiedelung, ein undenkbarer Akt. Durch Gabis Intervention erhielten die unerkannten und zur Sesshaftigkeit verdonnerten Klischees jedoch eine ihnen zuvor auf Zeit gegebene Mobilität zurück. Die künstlerische Intervention machte das sogenannte Brachliegende sichtbar und brauchbar.

Die Befragung von übriggebliebenem, an den Rändern des Archivs und der Institution angesiedeltem Material charakterisiert ein künstlerisches Vorgehen, das wiederum nur innerhalb der Archivbestände und daher in enger Zusammenarbeit mit der Institution möglich ist. In Analogie zur journalistischen Arbeit können wir hier von einer «eingebetteten» (embedded) künstlerischen Tätigkeit sprechen. Allerdings zeigt Gabi nicht nur, was ihm vorgelegt wird, sondern er macht selbst sichtbar. Dafür ist auch das gewählte Medium des Buchs, der Publikation, der erste Beleg. Der Künstler wird zum Anwalt einer materiellen Kultur des Multiplen, Mobilen und Verkannten.

Etienne Wismer

---

<sup>5</sup> Vgl. Flavia Caviezel, *DOING Research*, in: <https://criticalmedialab.ch/what-is-a-method/doing-research/>: «Caring is not a human privilege. It allows to integrate diverse points-of-view, topics and debates. Care is an «assemblage of neglected things», a web of processes where many agencies, human and non-human, are involved».