

Palais des Beaux Arts le 7/6/68.

A mes amis,

Calme et silence. Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques uns à son contrôle - de part et d'autre - ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante.

Qu'est-ce que la culture? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l'anonymat. (J'aimerais contrôler le sens de la culture.) Je n'ai pas de revendications matérielles à formuler bien que je me saoule avec de la soupe aux choux. Au travers de tout cela, protéger une forme de liberté d'expression nouvellement acquise, qui me paraît précieuse, pour notre capitale de province.

Un mot encore à tous ceux qui n'ont pas participé à ces journées ou qui les ont méprisées : il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté, ou à peine.

Mes amis,

avec vous je pleure pour ANDY WARHOL.

MARCEL BROODTHAERS

Palais des Beaux Arts, 7/6/68

Palais des Beaux Arts, 7/6/68

An meine Freunde,

Ruhe und Stille. Eine fundamentale Geste wurde hier gemacht, die ein klares Licht auf die Kultur wirft und die Bestrebungen einiger, sie zu kontrollieren - auf beiden Seiten -, was bedeutet, dass Kultur ein gehorsames Material ist.

Was ist Kultur? Ich schreibe. Ich habe das Wort ergriffen. Ich bin ein Vermittler für eine Stunde oder zwei. Ich sage ich. Ich nehme wieder meine persönliche Haltung ein. Ich fürchte Anonymität. (Ich möchte die Bedeutung von Kultur kontrollieren.) Ich habe keine materiellen Forderungen zu stellen, obwohl ich mich mit Kohlsuppe betrinke. Durch all das eine neuerlangte Form freier Rede beschützen, die mir wertvoll erscheint, für unsere provinzielle Hauptstadt.

Noch ein Wort an jene, die nicht an diesen Veranstaltungen teilgenommen haben oder die auf sie herabgeschaut haben: Ihr solltet euch nicht verkauft fühlen, bevor ihr nicht gekauft wurdet, oder fast.

Meine Freunde,

mit euch zusammen weine ich um ANDY WARHOL.

Marcel Broodthaers

(Übersetzung: Redaktion)

To my friends,

Calm and silence. A fundamental gesture has been made here that sharply highlights culture and the aspirations of some to control it - on either side - which means that culture is an obedient material.

What is culture? I write. I spoke up. I'm a negotiator for an hour or two. I say I. I assume once again my personal attitude. I fear anonymity. (I would like to control the meaning of culture.) I have no material demands to make even though I get drunk on cabbage soup. Through all that, protecting a newly acquired form of free speech, which seems precious to me, for our provincial capital.

One more word to all those who haven't taken part in these events or who looked down on them: you shouldn't feel you've sold out before being bought, or nearly.

My friends,

along with you I weep for ANDY WARHOL.

Marcel Broodthaers

(Translation: John O'Toole)

Übersetzung und Emanzipation *Translation and Emancipation*

Anhand der Rezeption des Werks von Adolf Wölfli zeichnet *Daniel Baumann* nach, wie eingespielte Denkfiguren begrenzen, auch wenn sie uns noch immer als wertvoll erscheinen. Als Alternative schlägt er vor, allenfalls widersprüchliche Ansätze koexistieren zu lassen, weil Unterschiede Vergleiche ermöglichen und damit Erkenntnis und Emanzipation.

On the basis of the reception of the work of Adolf Wölfli, *Daniel Baumann* traces the way in which well-rehearsed figures of thought are limiting factors, even when they may seem to us to still be valuable. As an alternative, he proposes allowing contradictory initiatives to coexist, because differences make comparisons possible and this leads to knowledge and emancipation.

Hühn'r-Lied, von Adolf Wölfli

Bi-Bi-Bi-Bi,-Bii-ih flii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ich zii-ich; Bi Bi Bi bi, Bii-ih ii-ih; Cha
 Doch nit me, Hii-ih? wii-ih;;; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ih Brii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi, Bii-ih Drii-ih;
 Wiiga, i giiga; D'r Britt het ja, n a Schiiiga;;
 Bi-Bi-Bi-Bi,-Bii-ih nii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Chlii-ih Chlii-ih; Bi Bi Bi Bi,-ii-ih bii-ih;
 La doch nit me, Vii-ih. Rii-ih;;; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ih Brii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-Hii-ih Hii-ih;
 D'Schiiga, Sie Chriiga; D'r Kukuk ist ja, furt.
 Ist 32 Schläg, Marsch. Getz. Adolf Wölfli.
 Bern 1912

Chicken Song by Adolf Wölfli

Bi-Bi-Bi-Bi,-Bii-ih flii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ich zii-ich; Bi Bi Bi bi, Bii-ih ii-ih; Cha
 Doch nit me, Hii-ih? wii-ih;;; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ih Brii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi, Bii-ih Drii-ih;
 Wiiga, i giiga; D'r Britt het ja, n a Schiiiga;;
 Bi-Bi-Bi-Bi,-Bii-ih nii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Chlii-ih Chlii-ih; Bi Bi Bi Bi,-ii-ih bii-ih;
 La doch nit me, Vii-ih. Rii-ih;;; Bi-Bi-Bi-Bi,-
 Bii-ih Brii-ih; Bi-Bi-Bi-Bi,-Hii-ih Hii-ih;
 D'Schiiga, Sie Chriiga; The cuckoo is gone, anyway.
 It is a march, 32 beats. Signed Adolf Wölfli.
 Bern 1912

28

Dieser Essay ist auch eine Antwort auf das Interview von Rita Vitorelli mit Nicolas Bourriaud, das im letzten *spike* (Frühling 2007) unter dem Titel »Altermodernität« erschien. In vielem stimme ich den Beschreibungen und Beobachtungen Bourriauds zu. Ihr emanzipatorischer Anspruch steht jedoch im Widerspruch zur Art und Weise, wie er sein kritisches Denken letztlich in den Dienst des Trendsettings stellt und es damit dem Bedürfnis, Teil des bestimmenden Diskurses zu sein, unterordnet. Jeder hat seine Funktion, und mein Essay beginnt folgendermaßen:

Wann immer ich einen Vortrag über Adolf Wölfli (1864–1930) halte und Texte wie den obigen vorlese, kommt die Frage aus dem Publikum, ob Adolf Wölfli die Dadaisten gekannt habe. Zeitlich und geografisch wäre es möglich gewesen, denn Wölfli war von 1895 bis zu seinem Tod 1930 in der psychiatrischen Heilanstalt Waldau bei Bern interniert und befand sich somit nur 120 Kilometer von Zürich entfernt. 1922 besuchte ihn zudem Fritz Baumann, ein den Dadaisten nahe stehender Künstler. Dennoch, Wölfli kannte weder die Dadaisten noch die Surrealisten noch ihre Kunst – und hätte sich kaum für sie interessiert. Sein Projekt war ein anderes. Zwischen 1899 und 1930 verwandelte er mithilfe von Zeitschriften und Büchern seine Autobiografie in eine umfassende, Bourriaud würde sagen: »radikante«¹ Autofiktion, wie sie nur das 20. Jahrhundert hervorbringen konnte und wie sie das 20. Jahrhundert prägte. Es handelt sich um eine 25.000-seitige Reiseerzählung und Welterschöpfung, in deren Verlauf Wölfli durch Wort und Bild, Poesie und Collage, Musik und Arithmetik sein Ich zum Heiligen emporhob. In seinem Werk stehen Erzählung und Abstraktion, Musik und Bild, Anekdote und Weltgeschehen, Katastrophe und Idylle, Gewalt und Schönheit, Vergangenheit und Zukunft gleichberechtigt gegenüber, weil die Hierarchien der Welt nicht mehr gelten beziehungsweise als fernes Echo gedeutet, übersetzt und weiterverwertet werden.

Folgende Frage: Was machen wir mit einem Werk, das nicht außerhalb der Geschichte entstanden ist, jedoch außerhalb der Kunstgeschichte und ihrer Diskurse? Das sich nie für Kunstgeschichte interessiert hat, aber zu Lösungen gelangt ist, die einen direkten Vergleich mit Werken aufdrängt, welche heute zu den Gründungsgesten der Moderne zählen? Wohin also mit dem »Hühn'r-Lied«, das Wölfli noch vor den Lautgedichten von Filippo Tommaso Marinetti (»Zang Tumb Tumb«, 1914), Hugo Ball

This essay is partly a response to Rita Vitorelli's interview with Nicolas Bourriaud, which appeared in the last *spike* (spring 2007) under the heading »Altermodernity«. At many points I agree with Bourriaud's descriptions and observations. Their claim to be emancipatory, however, is in stark contrast to the way he ultimately places his critical thought at the service of trendsetting, thus subordinating it to his need to be part of the defining discourse. Everyone has his own function, and my essay starts in the following way:

Whenever I give a lecture on Adolf Wölfli (1864–1930) and read out texts like the one above, someone in the audience always asks whether Adolf Wölfli knew the Dadaists. In terms of time and place it would have been possible, for Wölfli was interned from 1895 up to his death in 1930 in the psychiatric institute of Waldau near Bern and was, therefore, only 120 kilometres away from Zurich. In 1922, furthermore, he was visited by Fritz Baumann, an artist who was close to the Dadaists. Even so, however, Wölfli knew nothing of the Dadaists, nor of the Surrealists, nor of their art – and would hardly have been interested in them. He was working on a different project. Between 1899 and 1930, with the help of journals and books, he transformed his life story into a comprehensive – »radicant«, as Bourriaud would say – autofiction¹ of a kind that only the twentieth century could bring about, and in the manner it characterised the twentieth century. His project, in fact, is a 25,000-page travel story and world creation, in the course of which Wölfli raised his ego to the status of a saint, with words, images, poetry and collage, music and arithmetic. In his work narrative and abstraction, music and image, anecdote and world history, disaster and idyll, violence and beauty, past and future encounter each other as equals, because the world's hierarchies no longer have any significance, or else are interpreted, translated and re-deployed as a distant echo.

The question is: what are we to do with a work that came about not outside history and yet outside the history of art and its discourses? A work that was never interested in art history but found solutions that demand to be compared directly with works which are today accounted among the founding gestures of modernity? So where should we position the »Hühn'r-Lied«, which Wölfli wrote

1 »Die zukünftige Modernität wird *radikant* sein: Anstatt zu den Ursprüngen zurückzukehren, wird sie ihre Wurzeln entsprechend ihres Voranschreitens wachsen lassen. Sie wird eine Kunst erzeugen, die nicht identitär ist, sondern Singularitäten erschafft.« Nicolas Bourriaud, »Altermodernität«, in *spike art quarterly*, Frühling 2007, S. 35

1 »Future modernity will be *radicant*: instead of returning to origins it will let its roots grow in keeping with its forward movement. It will produce an art that is not identity-based but creates singularities.« Nicolas Bourriaud, »Altermodernity«, in *spike art quarterly*, spring 2007, p. 35

(»Gadji Beri Bimba«, 1916) oder Kurt Schwitters (»Anna Blume«, 1919 bzw. »Ursonate«, 1921–1932) verfasste? Im Verlauf der letzten hundert Jahre wurden auf diese Frage verschiedene Antworten gefunden. Die bekannteste stammt von Jean Dubuffet und peilte unter dem Begriff Art Brut Idealisierung und Segregation an. Anhand von Werken von Außenseitern propagierte Dubuffet die Vorstellung einer Kunst, welche das Produkt einsamer, unberührter und authentischer Impulse war. Als solche waren sie seiner Meinung nach höher zu bewerten als jene der Arts Culturels und mussten deshalb von Kunstbetrieb und Kunstgeschichte ferngehalten werden. Seine Vorstellungen fanden im englischen Sprachraum unter dem Begriff Outsider Art Verbreitung, Zustimmung und Ablehnung. Beide Konzepte werden bis heute von einer vorwiegend weißen akademischen Schicht hochgehalten. Sie ermöglichen und kontrollieren Vertrieb, Deutung und Erhalt der Werke von Außenseitern, die als solche verehrt werden, solange ihre Autoren nicht ihre Stimme erheben und sich in die Diskussion einmischen.

Eine andere, vage Antwort auf das *Wohin?* stammt von den so genannten etablierten Künstlerinnen und Künstlern (zu denen auch Jean Dubuffet gehörte). Sie erkennen ohne Scheu, wie Arbeiten von Außenseitern tief greifende Verwerfungen bewusst oder unbewusst reflektieren, und bewundern sie für ihre radikalen Gesten und kompromisslosen formalen Lösungen, die sie verstehen und in denen sie sich spiegeln. Ihr Interesse trug enorm viel zu einer breiteren Anerkennung marginalisierter Werke bei, jedoch blieb die Frage nach ihrem Ort in der Geschichte unbeantwortet. Viele Künstlerinnen und Künstler empfinden es zudem als heikel, mit Werken eines Künstlers verglichen zu werden, der unter Geisteskrankheit litt oder im Gefängnis sitzt.

Die Situation präsentiert sich folgendermaßen: Die Kunstgeschichte sieht sich außerstande, Werke wie jenes von Adolf Wölfli in ihr Gewebe zu integrieren und ihm dadurch Sinn zu verleihen, die Vertreter der Outsider Art beharren auf einer Abspaltung, und die Künstler fühlen sich zwar den Werken verbunden, jedoch fürchten sie die Biografie der Künstler. In allen drei Fällen heißt das unüberwindbare Hindernis »Biografie«; sie ist das Tabu, das sich vor uns erhebt wie ein Totem. Aber es ist die Frage nach der Biografie, die im Zentrum nach der Frage des Ortes steht. Oder anders ausgedrückt: ein differenziertes Verständnis von Adolf Wölfli's Werk und dessen Bedeutung ist nur unter Einbeziehung seiner Lebensgeschichte zu erhalten. Das wiederum bedeutet nichts anderes als der Bruch mit einer der Gründungsgesten und einem der eisernen Gesetze der jüngeren Literatur- und Kunstgeschichte: die Trennung von Autor (Biografie) und Werk, wie sie William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley in »The Intentional Fallacy« (1946), Roland Barthes in »La mort de l'auteur« (1968) sowie Michel Foucault in »Qu'est-ce qu'un auteur?« (1969) postulierten und mit Recht durchgesetzt haben. Ihre Erkenntnis, dass ein Autor nicht mehr als ein Schnittpunkt verschiedenster existierender Diskurse ist, ermöglichte es, Texte und Bilder

even before the sound poems of Filippo Tommaso Marinetti (»Zang Tumb Tumb«, 1914), Hugo Ball (»Gadji Beri Bimba«, 1916) and Kurt Schwitters (»Anna Blume«, 1919, and »Ursonate«, 1921–1932)? Over the past hundred years various answers have been found to this question. The best-known was provided by Jean Dubuffet and navigated, under the concept of »Art Brut«, towards idealisation and segregation. On the basis of works by outsiders, Dubuffet propa-

gated the idea of an art that was the product of lonely, untouched and authentic impulses. As such, in his opinion, they rated more highly than those of the "arts culturels" and for that reason should be kept at some distance from the art industry and the history of art. In the English-speaking world his ideas were disseminated, approved of and disapproved of under the heading, »Outsider Art«. Both ideas are sustained to this day mainly by a white academic class. They make possible and also control the distribution, interpretation and maintenance of works by outsiders, who are admired as such, as long as their authors keep their voices down and don't intervene in the discussion.

A different, vague answer to the question, »Where shall we put them?« comes from so-called established artists (of whom Jean Dubuffet was one). They acknowledge unhesitatingly how works by outsiders consciously or unconsciously reflect deep-set dislocations, and they admire them for their radical gestures and uncompromising formal solutions, which they understand and in which they mirror themselves. Their interest made a major contribution to the broader acceptance of marginalised works, but the question of their place in history was still unanswered. Furthermore, many artists are touchy about being compared with works by an artist who suffered from mental illness or who is locked up in prison.

The situation, then, looks like this: art history finds itself incapable of integrating works like those of Adolf Wölfli into the patterns it weaves, thus giving them historical meaning, while the representatives of Outsider Art insist on its separate status and artists, while feeling affinity with the works, nonetheless fear the biography of the artists. In all three cases, the impassable barrier is »biography«: that is the tabu that rises before us like a totem pole. But the question of biography stands at the centre of the issue of place. In other words: a sophisticated understanding of Adolf Wölfli's work and its importance can only be found by drawing on the story of his life. That, in its turn, means making a break with one of the fundamental positions and one of the iron laws of recent art and literary history: the separation of the author (biography) from the work, as William K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley postulated in »The intentional fallacy« (1946), Roland Barthes in »La mort de l'auteur« (1968) and Michel Foucault in »Qu'est-ce qu'un auteur?« (1969) and they suc-

Im Falle von Adolf Wölfli gibt es eine für immer bestehende, unüberbrückbare Distanz, die uns von seiner Herkunft, seiner Geschichte und seiner Vision trennt.

als Teile eines weiten, komplexen und bedeutenden Netzes zu verstehen und sie unabhängig von Urheber und Anekdote Bedeutung entfalten zu lassen. Damit aber wurde der Rezipient und der Kunst- und Literaturtheoretiker zum Vollender, Besitzer und Verwalter des Werkes.

Setzt man nun Adolf Wölfli's »Hühn'r-Lied« unabhängig von seiner Biografie in Bezug mit dem dichten Geflecht, das die Kunst- und Literaturgeschichte geknüpft hat, so zieht man falsche Schlüsse, wie zum Beispiel »Adolf Wölfli war ein Dadaist avant la lettre« oder »Adolf Wölfli war ein Kubist vor den Kubisten« (seine erste Collage stammt von 1905). Solche Sichtweisen sind ehrenhaft, aber unzutreffend, weil sie nichts mit der Realität des Werkes und nichts mit unserer Geschichte zu tun haben. Sie sind als Versuche zu werten, ein überkommenes, ideologisches und mittlerweile auf die Bedürfnisse des Marktes zugeschnittenes Geschichtsverständnis zu retten. Vor allem aber dienen sie dazu, das genaue Benennen sozialer Ungerechtigkeiten zu umgehen und die Kunst als idealen, autonomen Raum hochzuhalten.

Adolf Wölfli – er steht hier stellvertretend – war Vollwaise, Verdingkind, Handlanger, Häftling (wegen versuchter Notzucht) und schließlich Insasse einer psychiatrischen Heilanstalt. Weder Gesellschaft noch Geschichte hat für solche Menschen einen Ort vorgesehen, und im Moment der Einweisung werden sie zum anonymen Fall. Nun hat Wölfli seine Stimme erhoben in einer Weise, dass sich seit hundert Jahren Künstler, Schriftsteller, Kunsthistoriker, Komponisten, Psychiater, Musiker und ein internationales Publikum mit seinem Output beschäftigen und trotzdem nicht wissen, wohin damit. Dabei ist dieses Werk das Resultat und der Spiegel genau der Brüche und Verwerfungen, welche die Moderne, das 20. Jahrhundert und das Denken darüber geprägt haben: dieser verzweifelte Versuch, alles Bedeutsame in seiner Widersprüchlichkeit mittels einer kohärenten Narration sinnvoll zu verbinden und auch marktauglich zu machen. Genau dieses Vorhaben lässt sich bei Wölfli beobachten: pausenlos auf 25.000 Seiten und bis zum Tod alles daran setzen, dass die Geschichte nicht auseinanderbricht – um dann mit dem »Trauer-Marsch« in einer endlos sich hinziehenden Litanei von Lautgedichten in Abstraktion zu enden.

Wir stehen vor dem Dilemma, dass einerseits die Kunstgeschichte und ihre Diskurse einer Kunst nicht genügen, die uns seit Jahrzehnten beschäftigt, und dass uns andererseits ein ideologisch motivierter Biografiefetischismus auch nicht weiterhilft. Dabei ist Biografie nur ein Element unter vielen, um den Kontext, in welchem ein Werk entsteht, genauer besprechen zu können. Der einzige Ausweg aus diesem uninteressanten Zustand besteht darin, widersprüchliche Sichtweisen koexistieren zu lassen, statt Differenzen um jeden Preis auszuräumen. Scheitert nämlich das Einebnen von Differenzen, bleibt als einzig mögliche Antwort Ausgliederung. Im Falle von Adolf Wölfli gibt es eine für immer weiter bestehende, unüberbrückbare Distanz, die uns von seiner Herkunft, seiner Geschichte und von seiner Vision trennt. Er war ein multipler Außenseiter, sein Werk formuliert bedeutsame Dinge in

ceeded, quite rightly, in establishing it. Their perception that an author is no more than a point of intersection of various existing discourses made it possible to see texts and images as parts of a broad, complex and significant network and to let them unfold their meanings independently of author and anecdote. In this way, however, the recipient, especially the art and literary theoretician, became the final creator, possessor and administrator of the work.

Now, if we place Adolf Wölfli's »Hühn'r-Lied«, without reference to his life story, into relationship with the dense weave that the history of art and literature has knotted, we will draw false conclusions, such as »Adolf Wölfli was a Dadaist avant la lettre« or »Adolf Wölfli was a Cubist before the Cubists« (his first collage is from 1905). Such points of view are honourable, but inaccurate, because they have nothing to do with the reality of the work and nothing with our history. They must be evaluated as attempts to save an outmoded, ideological understanding of history, now cut to suit the needs of the market. More than anything, however, they serve to avoid precisely naming social injustices and elevating art as an ideal, autonomous space.

Adolf Wölfli – he stands here as one representative – was an orphan, a hireling child, a labourer, a convicted prisoner (for attempted violation) and finally an inmate in a psychiatric institution. Neither society nor history have provided a place for people of this kind, and from the moment they are hospitalised they become anonymous cases. Now Wölfli has raised his voice in such a way that, for a hundred years, artists, writers, art historians, composers, psychiatrists, musicians and an international public have concerned themselves with his output, and still, in spite of it all, they don't know where to place him. And yet this work is the result and the reflection of the very breaks and fragmentations that have characterised modernism, the 20th century and our ways of thinking about them: this desperate attempt to combine everything significant, with all its contradictions, meaningfully into a coherent narration and also to make it marketable. This project is precisely what can be discerned in Wölfli: ceaselessly, on 25,000 pages and up to the moment of death, doing everything to ensure that history does not collapse – only to end with the *Funeral March* in an endlessly drawn out litany of sound poems moving towards abstraction.

We are confronted with the dilemma that – on the one hand – art history and its discourses are no match for an art that has occupied us for decades and that – on the other hand – an ideologically motivated biography fetishism does not help us advance either. But biography is just one element among many that helps us to discuss more precisely the context in which a work comes into being. The only way out of this uninteresting condition is to let contradictory ways

When differences
are not levelled
out and different
ways of seeing
coexist, what,
precisely, is
the result?

großer Eindringlichkeit, eigenartiger formaler Brillanz und mit einer der Realität angemessenen, von der Realität geprägten Ambivalenz. Was hindert mich daran, seinem Werk als mir ebenbürtig zu begegnen? Klasse, Ideologie, Markt, Vorurteil.

Wenn Unterschiede nicht eingegeben werden und verschiedene Sichtweisen koexistieren, was hat das genau zur Folge? Zuerst einmal eine willkommene Anarchie und die Relativierung des Spektakels, dann die Entthronung des Rezipienten als allmächtiger Deuter und Trendsetter und aber und vor allem: irritierende Erkenntnis. Im konkreten Fall Wölfli wäre eine solche Erkenntnis, dass die von uns als revolutionär und einzigartig rezipierte Geste des dadaistischen Lautgedichtes so einzigartig nicht ist beziehungsweise dass sie einzigartig ist bezüglich eines bestimmten, kanonischen Denkgebäudes. So stehen nun zwei ähnliche Gebilde in Raum und Zeit nebeneinander, sie sprechen die gleiche Sprache, meinen jedoch etwas anderes, und wir können sie nicht zusammenbringen. Ist das ein Problem? Nein, es ist nur die Realität. Wie steht es aber mit der Bedeutung dieser beiden Gesten? Im einen Fall wird sie als groß eingeschätzt, weil sie nicht zuletzt Teil eines mächtigen Systems ist, im anderen Fall wird sie als erstaunlich oder kurios angesehen. Diese Sichtweise bleibt aber unter den Möglichkeiten, die wir heute haben, um Kunst und ihre Bedeutung zu beschreiben.

Einen möglichen Weg aus dieser unbefriedigenden Situation zeigt – wenn ich denn seine Worte richtig übersetze – Jacques Rancière's Text »The Emancipated Spectator«. Er hebt hervor, dass Differenz und Distanz nicht dazu da sind, überbrückt zu werden, sondern für die Übersetzungen, die sie hervorrufen. Ein Werk, das uns entgegentritt, durchläuft unseren Rezeptionsapparat und wir übersetzen unsere Eindrücke in Sprache. Dies erst ermöglicht Vergleiche und damit Verständnis. Genau dort liegt der Reichtum von Differenz und Distanz, dass sie uns dazu anhalten, Texte zu produzieren, nicht um sie aus dem Weg zu schaffen, sondern weil sie für Diskussion, Erkenntnis und letztlich Emanzipation sorgen. Das alles ist natürlich denkbar unspektakulär, aber was wollen wir denn eigentlich? »Künstler, ebenso wie Forscher, bauen die Bühne, auf der die Manifestationen und Effekte ihres Könnens fragwürdig werden, da sie die Geschichte eines neuen Abenteurers in einem neuen Idiom bilden. Der Effekt des Idioms kann nicht antizipiert werden. Es verlangt nach Betrachtern, die als Übersetzer aktiv sind, die ihre eigene Übersetzung zu erfinden versuchen, um sich die Geschichte selbst anzueigenen und eine eigene Geschichte daraus zu machen. Eine emanzipierte Gemeinschaft ist tatsächlich eine Gemeinschaft der Geschichtenerzähler und Übersetzer.«²

+



DANIEL BAUMANN ist Konservator der Adolf Wölfli Stiftung, Kunstmuseum Bern, Projektleiter von Nordtangente-Kunsttangenten in Basel, freier Kurator und Kritiker. Er ist ständiger Mitarbeiter (contributing editor) von Spike Art Quarterly und arbeitet zurzeit u. a. an »Tbilisi 4. Everyday is Saturday«, dem vierten Teil einer fortlaufenden Ausstellungsserie in Tbilisi, Georgien. www.tbilisi3.com, www.denver.cn, www.kunsttangenten.ch. Daniel Baumann lebt und arbeitet in Basel / is Conservator of the Adolf Wölfli Foundation at the Museum of Fine Arts (Kunstmuseum) Bern, Project Manager of Nordtangente-Kunsttangenten in Basel, freelance curator and critic. He is a contributing editor of Spike Art Quarterly and is working at present, for example, on Tbilisi 4. Everyday is Saturday, the fourth part of an ongoing exhibition series in Tbilisi, Georgia. www.tbilisi3.com, www.denver.cn, www.kunsttangenten.ch. Daniel Baumann lives and works in Basel.

2 Jacques Rancière, »The Emancipated Spectator«, Vortrag 2004, zuletzt in Englisch publiziert in *Continuous Project #8*, hg. von Bettina A. W. Funcke, Cneai, Chatou 2006, S. 17–28 und *Artforum*, März 2007, S. 271–280. Gratisdownload auf www.denver.cn/continued/continued.html

of seeing coexist, instead of trying to sweep away differences at any price. If it is not possible to reconcile differences, the only possible solution is segregation. In the case of Adolf Wölfli there is a permanent, unbridgable distance that separates us from his origins, his history and his vision. He was a multiple outsider, his work formulates important things with great intensity, unique formal brilliance and with an ambivalence matching reality and defined by reality. What is there to stop me from encountering his work as a coequal? Class, ideology, market, prejudice.

When differences are not levelled out and different ways of seeing coexist, what, precisely, is the result? To begin with, a welcome anarchy and the relativisation of the spectacle, then the dethroning of the recipient as the all-powerful interpreter and trendsetter, and also, and especially: irritating awareness. In the specific case of Wölfli, such an awareness that the gesture of the Dadaist sound poem, which we perceive as revolutionary and unique, is not actually so unique, or rather that it is unique only in relation to a specific, canonic structure of thought. So now there are two similar patterns standing next to each other in space and time; they speak the same language, but they mean something different and we cannot integrate them with each other. Is that a problem? No, it is simply the way it is. But what about the significance of these two gestures? One of them is classed as great, not least because it is part of a powerful system; in the other case it is seen as astonishing or as a curiosity. This way of seeing, however, is still within the options we have today for describing art and its significance.

One possible way out of this unsatisfactory situation is shown – if I have translated his words properly – by Jacques Rancière's text »The Emancipated Spectator«. He emphasises that difference and distance are not there to be bridged but for the sake of the translations they inspire. A work that comes towards us goes through our receptive equipment and we translate our impressions into language. Only then can we make comparisons and, therefore, achieve understanding. This is the very reason that difference and distance are so rich: they desire us to produce »texts«, not to get them out of the way but because they provide us with discussion, understanding and, ultimately, emancipation. All of that is, of course, quite unspectacular, but what do we want, really? »Artists, just as researchers, build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be anticipated. It calls for spectators who are active as interpreters, who try to invent their own translation in order to appropriate the story for themselves and make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators.«²

Translated by Nelson Wattie +

2 Jacques Rancière, »The Emancipated Spectator«, lecture 2004, most recently published in English in *Continuous Project #8*. Edited by Bettina A.W. Funcke, Cneai, Chatou 2006, p. 17–28 and *Artforum*, March 2007, p. 271–280. Free download at www.denver.cn/continued/continued.html