



STUDIENGANG RESTAURIERUNG, KONSERVIERUNGSWISSENSCHAFT UND KUNSTTECHNOLOGIE

Master of Arts

**„The Keep“ von MIKE KELLEY
im Museum Brandhorst, München**

HELENA ERNST

Master's Thesis

Vorgelegt am 27. Oktober 2015

- | | |
|----------------------|---|
| 1. Prüfer | Prof. Dipl.-Restaurator ERWIN EMMERLING, TU München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft |
| 2. Prüfer | Prof. Dr. BERNHART SCHWENK, Pinakothek der Moderne, München |
| Betreuerinnen | ELISABETH BUSHART, Leitende Restauratorin Museum Brandhorst, München und
MICHAELA TISCHER, Dipl.-Restauratorin |



„The Keep“ von MIKE KELLEY im Museum Brandhorst, München

HELENA ERNST

Master's Thesis
am Lehrstuhl für Restaurierung, Konservierungswissenschaft und Kunsttechnologie
der Technischen Universität München

Kurzfassung: „The Keep“ von MIKE KELLEY im Museum Brandhorst

Der amerikanische Künstler MIKE KELLEY baute die Installation „The Keep“ erstmals 1998 in der Galerie Jablonka in Köln auf. „The Keep“ erscheint dem Betrachter als ein zusammengenagelter Schuppen, der an ein Plumpsklo erinnert. Die Tür ist verschlossen, aber der Betrachter kann durch unterschiedliche Gucklöcher in den Wänden und einen Türspion ins Innere schauen. Dort entdeckt er unterschiedliche Objekte, wie farbige Flaschen, Schraubverschlussgläser, Kondome und Magazine. Über „The Keep“ sind nur wenige Äußerungen von KELLEY zu finden. Diese wurden zusammen mit weiterem schriftlichen und bildlichen Quellenmaterial in der vorliegenden Master's Thesis aufgearbeitet.

Die erste Re-Installation des Kunstwerks 1999 in Braunschweig führte KELLEY selbst aus, während die folgenden Umsetzungen 2000, 2004 und 2014/15 in unterschiedlichen Münchner Institutionen von Restauratoren, Ausstellungstechnikern und Kuratoren ausgeführt wurden. Die hier entstandenen Änderungen der Installation wurden zusammen mit den Veränderungen des Erhaltungszustandes beschrieben und untersucht. Einer der Schwerpunkte bestand darin, für die Farbfassung der Tür, die farbigen Flüssigkeiten in Glasflaschen, die Beleuchtung und die Audiokomponenten individuelle Erhaltungsstrategien zu entwickeln. Besonders die verwitterte Farbfassung der Türaußenseite mit stets fortschreitendem Substanzverlust ließ die Frage aufkommen, ob es einen definierbaren Status quo gibt, den es zu erhalten gilt, oder ob die ständige Veränderung der Oberflächenerscheinung zu akzeptieren ist. Unter Beachtung des dreidimensionalen und sich kontinuierlich verändernden Oberflächencharakters der Farbfassung wurde eine Sicherungsmethode entwickelt. Interviews mit Zeitzeugen sowie naturwissenschaftliche Analysen lieferten zusätzliche Informationen zur Entstehung, Materialien und Intention.

Als Ergebnis dieser Thesis konnte ein Überblick über die entstehungszeitlich verwendeten und später hinzugefügten Bestandteile von „The Keep“ erarbeitet werden. Auf diesen Erkenntnissen basierend wurde für jedes Objekt ein individueller Erhaltungsvorschlag entwickelt. Um zukünftige Re-Installationen zu erleichtern, wurden eine Anleitung zum Auf- und Abbau sowie Empfehlungen zur Lagerung erstellt.

Abstract: “The Keep“ of MIKE KELLEY in the Museum Brandhorst

The American artist MIKE KELLEY built the installation “The Keep“ for the first time in 1998 at the Galerie Jablonka in Cologne. “The Keep“ is a wooden shed which looks like a hillbilly-latrine. The door is locked, but beholders can have a look inside through a spy hole and various peepholes in the walls. Inside they discover different objects like colored bottles, bottling jars, condoms and magazines. There are only a few statements by KELLEY about this work. They are reviewed in this Master's Thesis together with further written and figurative source material.

KELLEY conducted the first re-installation of the artwork in 1999 in Braunschweig, while the following installations in 2000, 2004 and 2014/15 in different institutions in Munich were carried out by conservators, exhibition technicians and curators. The resulting changes in the installation are described and examined along with the condition of the objects. One of the goals was to develop individual conservation strategies for the paint layers of the door, the colored liquids in glass bottles, the lighting and the audio media. Especially the weathered and fragile paint layer at the exterior of the door, which shows constantly progressing loss of substance, raised the issue of whether there is a definable status quo which should be conserved or

whether the constant change of the surface appearance should be accepted. Taking into account the three-dimensionality and continually changing nature of the surface a consolidation method was developed. Interviews with witnesses and scientific analysis provided additional information about the development, materials and intention of “The Keep“.

As a result of this Thesis an overview of the originally used and the later added elements of „The Keep“ were compiled. Based on these results a customised conservation proposal has been evolved for each object. In order to facilitate future re-installations, a re- and de-installation guide as well as recommendations for storage were developed.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung	l	Liter
Art.-Nr.	Artikel-Nummer	li. S.	Linke Seite
B	Breite	m	Meter
BFA	Bachelor of Fine Arts	max.	maximal
BWF	Broadcast Wave Format	MFA	Master of Fine Arts
bzw.	beziehungsweise	min.	Minuten
ca.	circa	ml	Milliliter
CalArts	California Institute of the Arts	mp3	ISO MPEG Audio Layer 3
CD	Compact Disc	nm	Nanometer
CD-R	Compact Disc Recordable	Nr.	Nummer
cm	Zentimeter	o. S.	ohne Seitenangaben
Dipl.	Diplom	o. V.	ohne Verfasser
DIY	Do It Yourself	Prof.	Professor
DM	Deutsche Mark	rF	relative Feuchte
Dr.	Doktor	REM/ EDX	energie-dispersive Röntgenspektroskopie
f.	folgende Seite	RS	Rückseite
ff.	fortfolgende Seite	re. S.	Rechte Seite
FTIR	Fouriertransform-Infrarotspektroskopie	RMS	Repressed Memory Syndrom
H	Höhe	s. o.	siehe oben
Hrsg.	Herausgeber/in	T	Tiefe
IASA	International Association of Sound and Audiovisual Archives	Tab.	Tabelle
Kap.	Kapitel	u. a.	Unter anderem
kHz	Kilohertz	v. a.	Vor allem
Inkl.	Inklusive	v. hi.	von hinten
Insg.	Insgesamt	UATR	Universal Attenuated Total Reflection
L	Länge	USA	United States of America

UV-Strahlung	Ultraviolette-Strahlung	®	Symbol für eingetragene Marke
UV/VIS-Spektroskopie	Abkürzung vom Englischen: „ultraviolet and visible spectroscopy“	–	Bis
vgl.	Vergleiche	°	Grad
Vmtl.	Vermutlich	°C	Grad Celsius
VS	Vorderseite	zw.	zwischen
x	mal	Ø	Durchmesser
Z. B.	Zum Beispiel		

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Master's Thesis selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Texten entnommen sind, wurden unter Angabe der Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderer elektronischer Text- und Datensammlungen) und nach den üblichen Regeln des wissenschaftlichen Zitierens nachgewiesen. Dies gilt auch für Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen, Tabellen und dergleichen. Mir ist bewusst, dass wahrheitswidrige Angaben als Täuschungsversuch behandelt werden und dass bei einem Täuschungsverdacht sämtliche Verfahren der Plagiatserkennung angewandt werden können.

München, den 27.10.2015

Vorwort

Die vorliegende Master's Thesis wurde am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München angefertigt. Sie beschäftigt sich mit der im Museum Brandhorst, München aufbewahrten Installation „The Keep“ des US-amerikanischen Künstlers MIKE KELLEY.

Für die Unterstützung bei meiner Thesis möchte ich folgenden Personen und Institutionen herzlich danken:

Meinem Professor Dipl.-Restaurator ERWIN EMMERLING, Ordinarius am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, danke ich herzlich für die langjährige Unterstützung während des Studiums. Für die Betreuung danke ich ebenso den Mitarbeitern und (ehemaligen) Assistenten des Lehrstuhls.

Professor Dr. BERNHART SCHWENK danke ich herzlich für die Annahme des Amtes des Zweitprüfers und für das hilfreiche Gespräch über MIKE KELLEY und „The Keep“.

Meinen Betreuerinnen ELISABETH BUSHART, leitende Restauratorin Museum Brandhorst, und Dipl.-Restauratorin MICHAELA TISCHER gilt mein besonderer Dank für die wertvollen Anregungen und konstruktive Kritik, die wesentlich zur Erstellung dieser Thesis beigetragen haben.

Dem Museum Brandhorst und hier besonders den Restauratorinnen MONA KONIETZNY und BIANCA ALBRECHT danke ich herzlich für die Unterstützung und hilfreichen Impulse während der gesamten Zeit der Thesis. WOLFGANG WASTIAN, NORBERT SCHÖLZEL und STEVEN CRANE danke ich für die logistische Hilfe und ADI KELETI für die Hilfe bei der Zuordnung der technischen Bestandteile.

Ein großer Dank an die Galerie Jablonka und hier besonders RAFAEL JABLONKA und BIRGIT MÜLLER für die bereitwillige Weitergabe von Informationen.

UDO BRANDHORST und RENATE BLAFFERT danke ich herzlich für die Auskunft über den Ankauf von „The Keep“ 1998.

DAVE MULLER und RAFAEL BRÖG danke ich herzlich für das Gespräch über den ersten Aufbau von „The Keep“.

Mein herzlicher Dank an MAIKE GRÜN und FLORIAN SCHWEMER (Pinakothek der Moderne) für das hilfreiche Gespräch über den Ausstellungsaufbau 2004 in der Pinakothek der Moderne.

Dr. HEIKE STEGE, ANDREA OBERMEIER, URSULA BAUMER und Dr. PATRICK DIETEMANN (Doerner Institut) gilt mein Dank für die Durchführung und Hilfe bei der Auswertung der naturwissenschaftlichen Untersuchungen der Farbschichtproben.

Prof. Dr. HEINZ LANGHALS und THORBEN SCHLÜCKER (LMU) danke ich herzlich für die Dokumentation des Farbtons der farbigen Flüssigkeiten.

ANDREAS WEISSER (Doerner Institut) danke ich für die fachliche Unterstützung bei der Entwicklung der Erhaltungsstrategie der Audiokomponenten.

KAROLA KRAUS (Direktorin, MUMOK Wien) gilt mein Dank für die Informationen zu den geheimnisvollen Maiskolben, die zusammen mit den Gegenständen von „The Keep“ aufbewahrt werden.

Dipl.-Ingenieur RAINER ERNST danke ich herzlich für die Unterstützung bei der Konstruktionszeichnung und Einführung in das CAD-Programm.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	13
2	MIKE KELLEY	15
	2.1 Biographie	15
	2.2 Künstlerisches Werk und Intention	20
3	THE KEEP	26
	3.1 Identifizierung	26
	3.2 Beschreibung	26
	3.3 Entstehung und Ausstellungsgeschichte	33
	3.4 Intention	40
	3.5 Interaktion mit dem Betrachter	52
4	ÄNDERUNGEN AN DER INSTALLATION UND ZUSTANDSVERÄNDERUNGEN SEIT 1998	54
	4.1 Das Gehäuse	54
	4.2 Gegenstände im Schuppen	55
	4.3 Maiskolben	58
	4.4 Farbschicht	61
	4.5 Flüssigkeiten	66
	4.6 Beleuchtung	68
	4.7 Audiokomponenten	70
	4.8 Technischer Aufbau	73
	4.9 Schlussbemerkung	76
5	ERHALTUNGSSTRATEGIEN FÜR „THE KEEP“	77
	5.1 Das Gehäuse	77
	5.2 Gegenstände im Schuppen	78
	5.3 Maiskolben	78
	5.4 Flüssigkeiten	79
	5.5 Türkonstruktion und -farbschicht	80
	5.6 Beleuchtung	90
	5.7 Audiokomponenten	92
	5.8 Technischer Aufbau	97
6	RE- UND DE-INSTALLATION VON „THE KEEP“	98
	6.1 Re-Installation von „The Keep“	98
	6.2 De-Installation von „The Keep“	102
	6.3 Aufbewahrungsempfehlung	105
7	SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK	107

8	LITERATUR UND INTERNETQUELLEN	109
8.1	Literatur	109
8.2	Internetquellen	110
8.3	Mündliche Mitteilungen und E-Mails	112
8.4	Weiterführende Literatur	113
9	ABBILDUNGSNACHWEISE	114
	KATALOG DER OBJEKTE IN „THE KEEP“	116
I	BODEN	117
II	LINKE WAND	121
III	RÜCKWAND	131
IV	RECHTE WAND	145
V	TECHNIKFACH	152
VI	WEITERE OBJEKTE	161
	ANHANG	172
A	KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN	173
B	POLAROIDS 1998	179
C	ERGÄNZENDE DOKUMENTATIONSPHOTOS 2004	181
D	ERGÄNZENDE DOKUMENTATIONSPHOTOS 2014	183
E	DETAILAUFNAHMEN DER TÜR	185
F	KLIMAMESSUNGEN	191
G	NATURWISSENSCHAFTLICHE ANALYSEN	195
H	VERWENDETE MATERIALIEN	217
I	VERZEICHNIS DER ANLAGEN	217
J	DATENBLÄTTER DER MÖGLICHEN ERSATZLAMPEN	218

1 EINLEITUNG

Künstler experimentierten schon immer mit unterschiedlichen Materialien und Techniken, deren Alterungsverhalten Restauratoren beim Erhalt der Kunstwerke vor diverse Herausforderungen stellen. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wird die Palette an Materialien und damit die Ausdrucksmöglichkeiten der Künstler immer vielfältiger. Vermehrt werden scheinbar wertlose Industrie-, Konsum- und Alltagsgegenstände sowie organische Materialien verwendet. Diese Materialien besitzen oft eine geringe Beständigkeit.

Ein weiterer Aspekt der modernen und zeitgenössischen Kunst ist zudem, dass ein Werk bei Fertigstellung durch den Künstler oder sein Atelier nicht zwingend einen bestimmten Status quo besitzt, den es zu erhalten gilt. Veränderungen und vermeintliche Schäden können im Werk impliziert sein und zu akzeptierende Alterungserscheinungen darstellen. Bestandteil eines Kunstwerks können auch elektronische Geräte sein, deren Lebensdauer zeitlich begrenzt ist. Komplexe (Medien-) Installationen beinhalten zudem die Re- und De-Installation von Kunstwerken und erfordern somit eine besondere Art der Dokumentation und Pflege.

Die Vielfältigkeit und Komplexität der Werke erfordern neue und individuelle Erhaltungsstrategien. Lange bestimmte die Definition eines Schadensbildes durch den Vergleich von Ist- und Originalzustand die restauratorische Praxis – dies wird modernen und zeitgenössischen Kunstwerken und ihren oft speziellen Anforderungen an den Restaurator bisweilen nicht gerecht. Zu Beginn der Maßnahmen muss zunächst geklärt bzw. eingegrenzt werden, ob es überhaupt einen definierbaren Status quo gibt oder die Veränderung und Vergänglichkeit des Materials dem Künstler bewusst waren und im Werk impliziert sind. Außerdem muss geklärt werden, welche Objekte integraler Bestandteil des Kunstwerks und welche gegebenenfalls austauschbar sind. Die Bedeutung des Materials und welche Rolle es für das Kunstwerk spielt, ist zu hinterfragen. Bei der Entwicklung der Erhaltungsstrategie für diese komplexen Werke geht es oftmals weniger um den Materialerhalt, sondern darum, die Lesbarkeit und Wahrnehmbarkeit der Werke zu erhalten. Dafür ist es besonders wichtig, die Intention des Künstlers zu verstehen und in die Erhaltungsstrategie mit einzubeziehen.

„The Keep“ des amerikanischen Künstler MIKE KELLEY ist ein Beispiel für eine komplexe Installation, die aus den unterschiedlichsten Bestandteilen und Materialien besteht. Das Werk befindet sich in der Sammlung des Museum Brandhorst. Die Installation wurde 1998 erstmals in der Galerie Jablonka in Köln ausgestellt und ging noch 1998 in die Sammlung Brandhorst über. „The Keep“ war in vier weiteren Ausstellungen zu sehen: 1999 im Kunstverein Braunschweig; 2000 im Haus der Kunst, 2004 in der Pinakothek der Moderne und zuletzt 2014/15 im Museum Brandhorst, jeweils in München.

„The Keep“ erscheint dem Betrachter als ein zusammengenagelter Schuppen, aus dem ein dumpfes, wummerndes Geräusch dringt. Die Wände bestehen aus unterschiedlich großen, zum Teil farbig gestrichenen, abgenutzt und bewittert aussehenden Holzbrettern. In jeder Wand befindet sich ein Guckloch, durch das der Betrachter ins Innere blicken kann. Dort entdeckt er eine Sitzbank mit zwei runden Öffnungen – eine „Doppel-Toilette“ bzw. ein „Plumpsklo“. Im Inneren sind auf und unter Ablageflächen unterschiedliche Gegenstände angeordnet. Hierbei handelt es sich unter anderem um Verbrauchsmaterialien wie Kondome und Tampons sowie „Victoria's Secret“-Hefte und Glasflaschen, die teils mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt sind. Illuminiert wird das Schuppeninnere von Leuchtstofflampen und einer roten und grünen Reflektorlampe.

Nach jeder Ausstellung wird das Kunstwerk de-installiert, deponiert und bei der nächsten Ausstellung wieder aufgebaut. Von nahezu allen fünf Ausstellungen sind fotografische und teils schriftliche Dokumentationen

überliefert. Aus diesen geht hervor, dass die Objekte im Schuppeninneren zum Teil unterschiedlich angeordnet und stellenweise ersetzt wurden. Zudem ist vereinzelt die Zugehörigkeit zum Kunstwerk unklar.

KELLEY selbst verfasste keine genaue Anleitung zum Aufbau von „The Keep“. So offenbaren die fotografischen und teils schriftlichen Dokumentationen der fünf Ausstellungen, dass die Objekte im Schuppeninneren stellenweise unterschiedlich angeordnet oder ersetzt wurden. Zudem war vereinzelt die Zugehörigkeit zum Kunstwerk unklar. Deshalb wurden Veränderungen an der Installation zwischen 1998 und 2015 in dieser Thesis zusammengestellt und diskutiert. Einer der Schwerpunkte wurde auf KELLEY, sein Werk und seine künstlerische Intention gelegt, um eine erneute Installation im Sinne des Künstlers durchführen und die unterschiedlichen Bestandteile in seinem Sinne zu erhalten. In diesem Zusammenhang stellte sich die Befragung von Zeitzeugen als informativ und hilfreich heraus.

Für die unterschiedlichen Bestandteile von „The Keep“ wurden individuelle Erhaltungsstrategien erarbeitet. Schwerpunkte wurden hierbei auf die verwitterte Farbschicht der Türaußen- und -innenseite, die Flüssigkeiten in den Glasflaschen, die verwendeten Leuchtmittel sowie die Audiokomponenten gelegt. Vor allem die Farbschicht der Türaußenseite ist einer besonderen Art der Belastung ausgesetzt: der Interaktion des Besuchers mit dem Kunstwerk. Die Betrachter schauen durch einen Türspion ins Schuppeninnere und befinden sich so in einem geringen Abstand zu einer hochfragilen Oberfläche, die bereits in großen Bereichen gelockert und gefährdet ist. Weiterer Substanzverlust ist unvermeidbar. An diesem Beispiel wurde thematisiert, wie sich die Begriffe der Oberfläche und des Schadens in der modernen und zeitgenössischen Kunst wandeln können und welche neuen Herausforderungen das in Bezug auf den Erhalt eines Kunstwerks mit sich bringt.

2 MIKE KELLEY

Der US-amerikanische Künstler MIKE KELLEY (1954 – 2012) ist vor allem für seine Kunstwerke aus Plüschtieren bekannt. Daneben nutzte er unter anderem auch die Ausdrucksmöglichkeiten von Malerei, Installationen, Performance und Videokunst. Er gilt als belesen und verfasste Schriften, Essays und andere Texte. Viele seiner Werke weisen autobiografische Anteile auf und immer wieder nimmt er Bezug auf die US-amerikanische Gesellschaft, subtile Machtstrukturen und Massenkultur.

Dieses Kapitel geht nach einer Beschreibung von KELLEYS Lebenslauf auf sein Werk ein. Seine Werkgruppe „Educational Complex“, in die auch „The Keep“ einzuordnen ist, bildet den Schwerpunkt.

2.1 Biographie

MIKE KELLEY ist einer der bedeutendsten US-amerikanischen Künstler des 21. Jahrhunderts (Abb. 1). Er wurde am 27. Oktober 1954¹ in Fort Wayne, einem Vorort der Industriestadt Detroit, geboren und wuchs dort in einer katholischen Arbeiterfamilie auf. KELLEY fühlte sich sowohl von seinem Vater wie auch seiner Mutter abgelehnt und bezeichnete sich als den „Troublemaker“ der Familie. Er interessierte sich schon in jungen Jahren für Literatur, Musik und Kunst, wofür seine Eltern wenig Verständnis hatten.²



Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 1 MIKE KELLEY 2011

In seiner Zeit in Michigan gründete KELLEY zusammen mit den Künstlern JIM SHAW, CAREY LOREN und NIAGARA die Punk-Noise-Band „Destroy All Monsters“. In Los Angeles entstand gemeinsam mit den Künstlern TONY OURSLER und DON KRIEGER die Rock-Band „The Poetics“.³ In beiden Bands war KELLEY der Schlagzeuger. Neben einem klassischen Schlagzeugset verwendete er z. B. Quietschtiere, Furzissen, etc. OURSLER schrieb, dass Musik für KELLEY eine Möglichkeit der Ideenschöpfung für Performances, Zusammenarbeit und Freundschaft war. 1977 hatten „The Poetics“ verschiedene Projekte wie eine Radio Show und einen Soundtrack.⁴

In den frühen 1970er und 1980er Jahren war KELLEY als Performance-Künstler aktiv.⁵ Seine erste Performance namens „Poltergeist“ fand 1979 in Los Angeles statt.⁶ Den endgültigen Wechsel von der Punk-Musik hin zur Kunst vollzog er, weil er sich als Außenseiter verstand und sich als Künstler bestätigt fühlte.⁷

KELLEY studierte 1972–1976 an der traditionellen Malerei-Akademie Ann Arbor in Michigan (BFA) und 1976–1978 am California Institute of Arts, Valencia (MFA) bei DOUGLAS HUEBLER und JOHN BALDESSARI.⁸ Das

¹ Discogs, URL: <http://www.discogs.com/artist/75335-Mike-Kelley>, Stand: 08.06.2015.

² KINNEY 2011.

³ Detroit Institute of Arts, URL: http://www.dia.org/exhibitions/artiststake/bios/kelley_bio.html, Stand: 09.06.2015.

⁴ OURSLER 2012, o. S.

⁵ Carnegie Museum of Art, URL: <http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=1033645&retUrl=CollectionTheme.aspx%3Fid%3D17631&retPrompt=Return>, Stand: 22.06.2015.

⁶ KELLEIN 1992, S. 7.

⁷ O. V. 2012, S. 146.

⁸ Galerie Jablonka, URL: <http://www.jablonkagalerie.com/html/artists/kelley/bio.html>, Stand: 08.06.2015.

California Institute of Arts (CalArts) war für seine konzeptuelle Lehre bekannt, die KELLEY prägte.⁹ Seine Vorstellungen von einer Verbindung zwischen bildenden Künsten und Film, TV Shows und Theater konnten dort aber keinen Raum finden.¹⁰

KELLEY ging nicht wie viele seiner Mitstudenten in die Kunstmetropole New York, sondern blieb in Los Angeles, unter anderem deshalb, weil die Galerien hier keinen Produktionsdruck ausübten, sich viele Künstlergemeinschaften bildeten und KELLEY sich für Künstler wie CHRIS BURDEN und PAUL MCCARTHY interessierte.¹¹

„There are art centers all over the world. And New York just pissed me off. Because you know, Detroit is not a second city, it's the fourth city. So, I go there and visit New York, and yeah, it's a great place, but: A) I can't afford to live there. And B) I don't like this fuckin' 'tude. And so, I wanted to go to LA. I didn't know anything about it. You know, just go check it out. And I ended up staying – it wasn't my plan.“¹²

Mitte der 1970er Jahre zerstörte KELLEY als Teil seines Erneuerungsprozesses viele seiner Werke, die er in seinem Atelier in CalArts geschaffen hatte. In den späten 1980er Jahren übermalte er die Gemälde, die vor der Zerstörung bewahrt blieben. Bis zu seinem Tod beschäftigte er sich, wie in einer Endlosschleife, mit seinen früheren Werken und Erlebnissen. Nach OURSLER soll KELLEY wie besessen gewesen sein, um gewisse Geschichten am Leben zu erhalten, während er andere überschrieb bzw. neue schuf.¹³

Bereits in den späten 1980er Jahren war KELLEY einer der wichtigsten Vertreter der US-amerikanischen Gegenwartskunst. Er beeinflusst jüngere Künstler durch seine *„anarchisch-trashige, anspielungsreiche und abgründig verrätselte Ästhetik“*.¹⁴ Sein Werk umfasst klas-

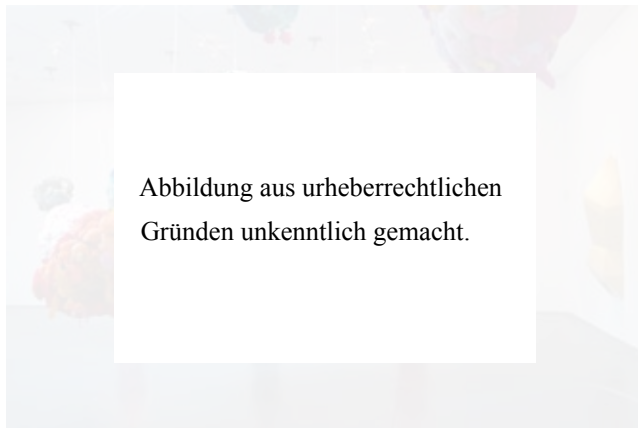


Abb. 2 „Deodorized Central Mass with Satellites“ 1998

in Second-Hand-Läden. Auf dem CD-Cover des Albums „Dirty“ der Band Sonic Youth (1992) ist eines von KELLEYS Häkel-Stofftieren zu sehen.¹⁷

sische Genres (Malerei, Zeichnungen, Plastiken), aber vor allem Installationen, Performances, Fotografien, Videos, kritische Texte, Musik, ein CD-Cover¹⁵ und sogar ein Musical namens „Day Is Done“. Bekannt wurde KELLEY mit seinen figurativen Objekten aus Plüschtieren. Hierbei handelt es sich um aus mehreren verschlissenen Plüschtieren und Strickpuppen zusammengenähte Klumpen, Bälle oder auch Wandbehänge, die einen hohen Wiedererkennungswert besitzen (Abb. 2).¹⁶ Sein Arbeitsmaterial fand KELLEY auf Flohmärkten und

⁹ Zu seinen Kommilitonen gehörten: ERICKA BECKMAN, JAMES CASEBERE, TIMOTHY MARTIN, JOHN MILLER, TONY OURSLER, LARI PITTMAN, STEPHEN PRINA, JIM SHAW, MITCHELL SYROP, BENJAMIN WEISSMAN, CHRISTOPHER WILLIAMS und MEGAN WILLIAMS. (GOLDSTEIN 2013, S. 7).

¹⁰ OURSLER 2012.

¹¹ JOCKS 2001, S. 6.

¹² KINNEY 2014.

¹³ OURSLER 2012.

¹⁴ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mike-kelley-ausstellung-im-stedelijk-museum-amsterdam-a-872683.html>, Stand: 20.06.2015.

¹⁵ GOLDSTEIN 2013, S. 7.

¹⁶ Skulptur-Projekte, URL: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.

¹⁷ Focus Kunst 2012, URL: http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-us-kuenstler-mike-kelley-gestorben_aid_709873.html, Stand: 22.06.2015.

1993 wurde im New Yorker Whitney Museum of American Art und 1995 im Münchner Haus der Kunst KELLEYS Retrospektive „Mike Kelley: Catholic Tastes“ gezeigt.¹⁸ Die Ausstellung im Haus der Kunst war sein erster institutioneller Auftritt in Europa. In Deutschland folgten Ausstellungen in der Pinakothek der Moderne (2004, 2008, 2011) und eine Übersichtsausstellung in der Sammlung Goetz (2008).¹⁹

KELLEY nahm an der documenta 9 (1992) und documenta 10 (1997) teil.²⁰ Mit OURSLER zusammen begann er 1997 das „The Poetics Project“, damit setzten sie das Band-Projekt der 1970er Jahre fort.²¹ Spätestens seit den 1990er Jahren galt er als einer der wichtigsten Künstler seiner Generation. Auch als KELLEY bereits ein bekannter Künstler war, sah er sich als Außenseiter und trat mit der Haltung eines Underground-Künstlers auf. 2009 erklärte KELLEY im „Interview Magazine“:

„Ich wurde Künstler, weil ich Außenseiter sein wollte. Als ich jung war, beschäftigte man sich mit Kunst, wenn man der Gesellschaft wirklich den Rücken kehren wollte.“²²

Jahrelang wurde KELLEY von der Galerie Metro Pictures vertreten. Obwohl er immer mehr von der Kommerzialisierung des Kunstbetriebes befremdet war, wechselte er von sich aus zu dem weltbekannten, „Kunstmarkt-Giganten Gagosian“²³ in New York.

Die Journalistin TULSA KINNEY traf KELLEY 2011 kurz vor seinem Tod in dessen Atelier in Los Angeles. Sie schreibt, dass er spätestens seit November 2011 in einer psychisch schlechten Verfassung gewesen sei. Eine Zeit lang habe er überlegt, eine Pause im Kunstschaffen einzulegen.²⁴ KINNEY schreibt, dass KELLEY zwar offen über sich und seine Kunstwerke sprach, jedoch depressiv gewirkt habe.²⁵

Am 31. Januar 2012 wurde er mit 57 Jahren tot in seinem Haus in Los Angeles, Pasadena gefunden. Die Polizei geht von einem Selbstmord aus.²⁶ Zu dieser Zeit befand sich KELLEY auf dem Höhepunkt seiner Karriere: Er war zum achten Mal zu einer der wichtigsten Kunstschaufen der USA, der Whitney Biennale, eingeladen worden und bereitete seine bislang größte Werkschau mit über 200 Arbeiten und einem 400-seitigen Katalog vor. Diese Ausstellung sollte durch mehrere Museen auf der ganzen Welt touren: Pariser Centre Pompidou, New Yorker MoMA, Museum Of Contemporary Art in Los Angeles und das Stedelijk Museum in Amsterdam. Die Retrospektive wurde nach KELLEYS Tod so gut wie möglich in seinem Sinne realisiert. In seiner damaligen Verfassung belastete ihn der Druck der bevorstehenden Werkschau vermutlich besonders. KELLEY konnte nicht mehr neue Kunstwerke produzieren, sondern musste bei der Auswahl alter Kunstwerke „ständig über sich selbst, sein Leben und seine Arbeit [...] reflektieren“²⁷. Seine beiden letzten Projekte, der sogenannte „Kandor Komplex“ und „Mobile Homestead“, standen ebenfalls in einer engen Verbindung mit seiner Kindheit.²⁸

In einem Carport vor dem KELLEY-Studio im Highland Park in Los Angeles, wo er über zwei Jahrzehnte hin-

¹⁸ Skulptur-Projekte, URL: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.

¹⁹ Focus Kunst 2012, URL: http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-us-kuenstler-mike-kelley-gestorben_aid_709873.html, Stand: 22.06.2015.

²⁰ Skulptur-Projekte, URL: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.

²¹ OURSLER 2012.

²² Skulptur-Projekte, URL: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.

²³ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mike-kelley-ausstellung-im-stedelijk-museum-amsterdam-a-872683.html>, Stand: 20.06.2015.

²⁴ KINNEY 2011.

²⁵ KINNEY 2014.

²⁶ Skulptur-Projekte, URL: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.

²⁷ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mike-kelley-ausstellung-im-stedelijk-museum-amsterdam-a-872683.html>, Stand: 20.06.2015.

²⁸ Ebd.

weg gearbeitet hatte, errichteten ihm Freunde und Fans kurz nach Bekanntgabe seines Todes eine Gedenkstätte.²⁹ Auf einer der Wände des Gedenkplatzes steht: „*More love hours than can ever be repaid and the wages of sin 1987 Mike Kelley*“ (Abb. 3). Den selben Titel trägt eines seiner Stofftier-Decken-Kunstwerke (heute im Whitney Museum of American Art, Abb. 4). Sowohl das Kunstwerk als auch die Gedenkstätte bestehen vor allem aus alten Plüschtieren, Wachskerzen und Webteppichen.³⁰

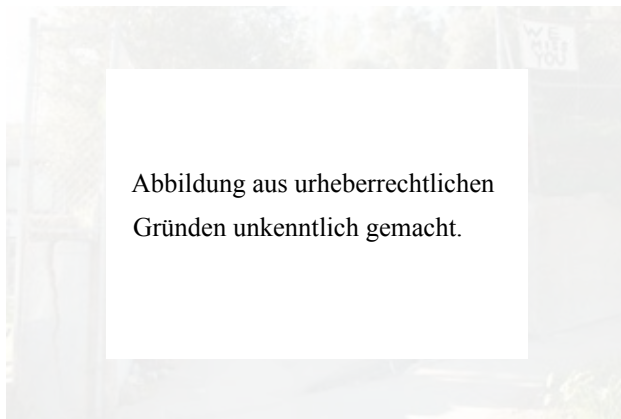


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

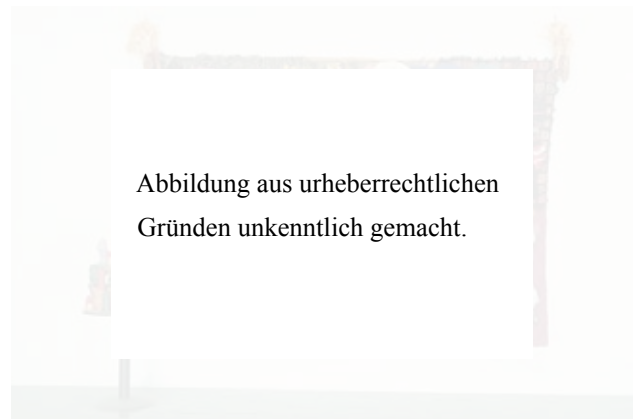


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 3 Gedenkstätte 2012

Abb. 4 „More Love Hours Than Can Ever Be Repaid
And The Wages of Sin“ 1987

Am 25. und 26. Februar 2012 organisierte die „Mike Kelley Foundation for the Arts“ ein 24-stündiges Screening seiner Video-Kunst im Farley Building in Eagle Rock, Los Angeles unter dem Titel „For the Love of Mike: 24 Hours of Mike Kelley Videos (Mike Kelley)“. Es wurden gleichzeitig auf zwei Projektionen Ausschnitte aus „Day is Done“ gezeigt. Zusätzlich konnte man in kleineren Räumen, die vier bis fünf Personen fassten, weitere Videos wie ein „Art21feature“ über seine Arbeit und die Performance „Pole Dance“³¹ sehen.³² In einem Interview mit Art 21 erklärte KELLEY, dass es sein Traum sei, „Day is Done“ als eine 24 Stunden lange Aufführung zu zeigen.³³ Zu den Sponsoren von „For the Love of Mike Kelley“ zählten unter anderem West of Rome, Gagosian Gallery, Hammer Museum, Los Angeles County Museum of Art und das Museum of Contemporary Art, Los Angeles.³⁴

KELLEYS Studio

KELLEY hatte sein Studio im Farley Building in der 1669 Colorado Boulevard, Eagle Rock in Los Angeles (Abb. 5). Die ehemalige Miet-Lagerhalle wurde von KELLEY als Studio genutzt. Sie steht in Nord-Los-Angeles und ist ein für diese Gegend typischer Bau.³⁵ Heute befindet sich eine Galerie für zeitgenössische Kunst im Gebäude.³⁶

2010 räumte KELLEY sein großes Studio für die Ausstellung „A Voyage of Growth and Discovery“. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit MICHAEL SMITH, kuratiert wurde sie von EMI FONTANA und ihrer Non-

²⁹ FONSECA 2012.

³⁰ TYLEVICH 2012.

³¹ „Pole Dance“ schuf KELLEY zusammen mit TONY OURSLER und ANITA PACE (<http://hyperallergic.com/47491/today-only-remembering-mike-kelley-in-eagle-rock/>, Stand: 24.06.2015).

³² <http://hyperallergic.com/47491/today-only-remembering-mike-kelley-in-eagle-rock/>, Stand: 24.06.2015.

³³ KELLEY, Art21 2011.

³⁴ FONSECA 2012.

³⁵ West of Rome, URL: <http://www.westofrome.org/about-a-voyage-la>, Stand: 18.08.2015.

³⁶ ArtSlanT, URL: <http://www.artslant.com/la/venues/show/16651-the-farley-building?tab=VENUE>, Stand: 25.06.2015.

Profit Institution „West of Rome Public Art“.³⁷ Die Show war als Ausstellung in KELLEYS Studio gedacht (Abb. 6) und konzipiert³⁸, „[...] to bring the public inside of his private space.“³⁹

Im Juni 2011 fand in KELLEYS Studio die MFA Graduate Exhibition⁴⁰ „Intimacies“ des CalArts statt.⁴¹

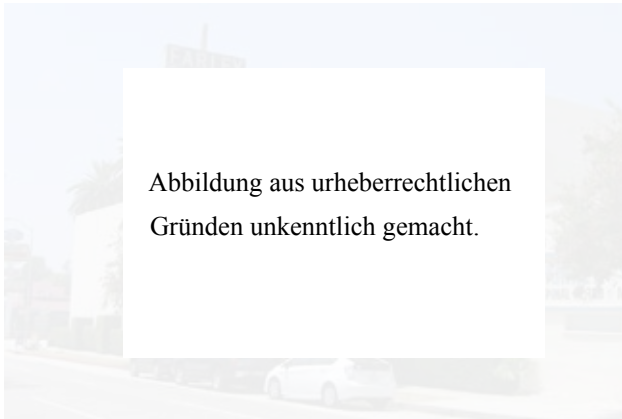


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 5 Farley Building 2010

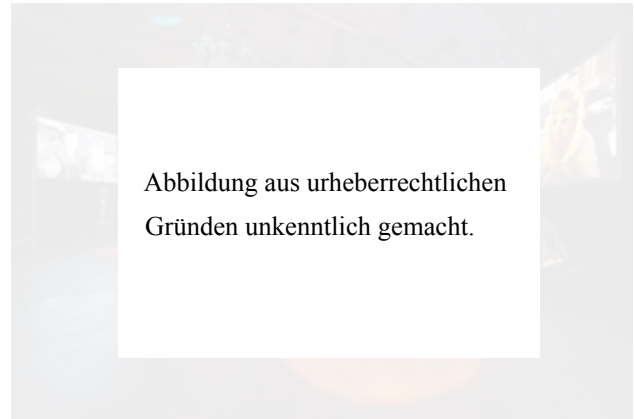


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 6 „A Voyage of Growth and Discovery“ 2010

„Mike Kelley Foundation for the Arts“

Die 2007 von KELLEY gegründete gemeinnützige „Mike Kelley Foundation for the Arts“ vergibt Stipendien und Zuschüsse für originelle Projekte in KELLEYS favorisierten künstlerischen Medien, wie Textilien, Zeichnungen, Malerei, Videos, Fotografie, Skulpturen, Installationen und Performances.⁴² MARY CLARE STEVENS, Direktorin der Foundation, zu KELLEYS Motivation zur Gründung der Stiftung:

„He [KELLEY] was very explicit in the paperwork that he wanted to fund arts organizations, especially smaller ones and ones that he believed were doing good work – work that other folks weren't paying attention to.“⁴³

Die Foundation ist seit KELLEYS Tod für seine Werke zuständig und fördert auch weiterhin Künstler in KELLEYS Sinne. Nach dem Tod von KELLEY zog die Foundation alle Werke ein, die sich zu dieser Zeit in Galerien befanden, so auch von KELLEYS damaligem Vertreter, der New Yorker Gagosian Gallery. Weltweiter Repräsentant der „Mike Kelley Foundation for the Arts“ wurde im Januar 2015 die Galerie „Hauser & Wirth“.⁴⁴ „Hauser & Wirth“ hat Niederlassungen in New York, Zürich, London und Somerset, England.

³⁷ Die Mission von „West of Rome Public Arts“ ist es durch Ausstellungen die Öffentlichkeit in private Räumlichkeiten zu holen. Sie ist die erste Institution in Los Angeles, die keine festen Räumlichkeiten hat (BROBECK 2010).

³⁸ Da SMITH bereits eine Abmachung mit dem Sculpture Center in New York hatte, musste die Ausstellung jedoch zuerst im Herbst 2009 dort gezeigt werden. (BROBECK 2010).

³⁹ BROBECK 2010.

⁴⁰ Zu den Abgängern zählten TONY BANUELOS, DONNA R BROWN, TYLER CALKIN, FIONA CONNOR, RAMAK FAZEL, VALERIE GREEN, ABEL BAKER GUTIERREZ, METTE HERSOUG, KENYATTA A.C. HINKLE, IAN HOKIN, AMY HOWDEN-CHAPMAN, JAKE JONES, ROHINI KAPIL, NICOLE NAYEON KIM, JINYOUNG KOH, VIVIAN LIN, THOMAS MACKER, KEATON MACON, SIMONE MONTEMURNO, MELODIE MOUSSET, CLAIRE NEREIM, ARJUNA NEUMAN, KEAN O'BRIEN, MICHALA PALUDAN, LEE ANN PAYNTER, JOE POST, CLIFFORD LANDON PUN, ANDY ROBERT, MONICA RODRIGUEZ, ARIANE ROESCH, MARISA SCIABARRASI, JOSH SEGURA, ZACHARY SHARRIN, CAMMIE STAROS, MOLLY STINCHFIELD und LAM NATHAN VUONG (ArtSlanT, URL: <http://www.artslant.com/la/venues/show/16651-the-farley-building?tab=VENUE>, Stand: 25.06.2015).

⁴¹ ArtSlanT, URL: <http://www.artslant.com/la/venues/show/16651-the-farley-building?tab=VENUE>, Stand: 25.06.2015.

⁴² GELT 2015.

⁴³ MIRANDA 2015.

⁴⁴ KENNEDY 2015, S. C28.

2.2 Künstlerisches Werk und Intention

*„Hey, I'm Mr. Poetic
A worker in aesthetics
I work to make the mundane mysterious
I work to make the unimportant serious.“ (The Poetics)⁴⁵*

Das Werk KELLEYS ist so vielseitig, dass man es nicht in eine einzige Kategorie einordnen kann. Sein Kunstansatz ist postkonzeptuell. Durch den Einsatz verschiedenster Materialien verfügt er über vielseitige Ausdrucksmöglichkeiten. Einen Beitrag zu seinem interdisziplinären Kunstansatz hat vermutlich sein Studium am CalArts geleistet. Der heilen, idyllischen Welt im Amerika des 20./ 21. Jahrhunderts setzte er Themen des Traumas und des Alptraums entgegen. Er schuf provozierende, erschütternde und dennoch poetische Werke.⁴⁶

In den 1970er Jahren begann KELLEY mit Solo-Performances. Parallel dazu entstanden die sogenannten Image-Text-Gemälde sowie galerie- und standortabhängige Installationen. In den 1980er Jahren wurde KELLEY durch seine Plastiken aus Alltagsgegenständen bekannt. Als Beispiele sind hier die Arbeiten mit Plüschtieren zu nennen. In der „Half a Man“-Serie beschäftigte sich KELLEY mit Erinnerung, Trauma und Verdrängung – Themen, die ihn seine ganze Karriere lang nicht losließen.⁴⁷

Im Folgenden werden KELLEYS Intention sowie sein künstlerisches Vorgehen beim Entwickeln neuer Kunstwerke vorgestellt. Ein besonderer Fokus wird auf die Arbeiten mit Plüschtieren gelegt. Auf den Werkkomplex „Educational Complex“ wird in Kapitel 3.4 in Zusammenhang mit „The Keep“ näher eingegangen.

Das Kunststudium

KELLEY schreibt, dass er in seiner Kindheit und Jugend unglücklich und unzufrieden war. Er versuchte sich als Hippie, konnte aber auch durch ekstatische Erfahrungen nicht glücklicher werden. Deswegen beschloss er, sein Unglück in etwas Positives umzuwandeln. Zuerst wollte KELLEY in die Politik gehen, entschied sich aber auf Grund des Machtspiels mit Autoritäten dagegen. Für KELLEY besaß Kunst im Vergleich dazu keine Ideale und es gab auch keine vorgeschriebene Qualität; Kunst war das Abfallprodukt der dahinterstehenden Absichten.⁴⁸

„Die Kunst ist kein Ding, sondern ein einziges Fragen und Fragen aufwerfen. Die Menschen glauben zwar, Kunst sei zu beurteilen wie ein gut oder schlecht hergestelltes Auto. Doch geht es um etwas ganz anderes als um die Qualität in materialistischer Hinsicht. Das sprach mich an.“⁴⁹

KELLEY begann das Kunststudium mit der Erwartung, dass man mit Kunst die Welt verändern könne. Aus der Hippie-Kultur kommend, hoffte er auf die Befreiung der Welt und dass Kunst die Menschen bewusster mache. Später erkannte er aber, dass die Kunst die Menschen nur unbewusst beeinflusst.

„Ich finde es gut, daß [sic!] man heute Werke einfach genießen, darüber lachen, sich von ihnen verwirren oder irritieren lassen kann. Meines Erachtens kann Kunst auf die Menschen einwirken,

⁴⁵ OURSLER 2012.

⁴⁶ LINDNER 2012.

⁴⁷ <http://www.mikekelleyfoundation.org/#!/about/mike-kelley>, Stand: 08.2015.

⁴⁸ JOCKS 2001, S. 19 ff.

⁴⁹ Ebd., S. 8.

*aber die großen Erwartungen, die ich damit einst verband, haben sich verloren. Also ich bin ganz zufrieden damit, wenn ich das heute subtiler angehe.*⁵⁰

Medienvielfalt in KELLEYS Werk

Hauptmerkmal von KELLEYS künstlerischem Schaffen ist der Wechsel zwischen Gattungen, Stilen und Motiven. Scheinbar unvereinbare Dinge treffen aufeinander und ihre Bedeutungen überlagern sich.⁵¹

Auf die Frage, warum KELLEY nicht bei einem Medium bleibe, antwortete er: *„Warum sollte ich mich so einschränken! Die Wahl des Mediums ist von den Gedanken abhängig.“*⁵² Er wollte sich nicht einengen und nicht denken, dass er nicht mit Holz arbeiten dürfe, nur weil er ein Maler sei. KELLEY ruft durch die verschiedenen Materialien vielfältige Assoziationen hervor, die zum Teil auch emotional aufgeladen oder provokativ sind. Jedes Medium habe gewisse Stärken und Schwächen und nur durch die Kombination unterschiedlicher Medien erlange man verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten.

Eine Installation sei beispielsweise architektonisch und eine Art Bühnenbild. Hier können unterschiedliche Materialien kombiniert werden und die narrativen Assoziationen verstärken. Im Gegensatz hierzu geht es in der Zeichnung um eine gewisse Sparsamkeit der verwendeten Mittel.⁵³ Die Performance wiederum beinhaltet so KELLEY, im Gegensatz zu anderen Kunstmedien den Faktor Zeit, also die Dauer. Man kann zwar lange vor einem Gemälde stehen, aber diese Zeit ist unkontrolliert. Musik, Theater, Video und Film stellen eine komplexere Beziehung zwischen Betrachter und Zeit her. Beim Zeitfaktor geht es um die Erfahrung von Etwas in einer bestimmten Dauer. KELLEY arbeitete auch mit den begrenzten Aufmerksamkeiten der Betrachter. Jedes Kunstwerk, auch Gemälde und Zeichnungen, vermitteln nach KELLEY ein gewisses Zeitgefühl, denn man kann jedem Kunstwerk ansehen, wie lange es gebraucht hat, bis es da war.⁵⁴

*„Es gehört mit zur Perzeption von Kunstwerken, daß [sic!] der Betrachter sieht, wie gut die Zeit verwandt wurde (lacht). Es gibt sehr schnell fertiggestellte Kunstwerke, womit ich kein Problem habe, und wiederum andere, bei denen ich mir sage: «Oh Gott, das war aber Zeitverschwendung!« Und das, obgleich sie gut gemacht sind.“*⁵⁵

Betrachtet man KELLEYS Kunst genauer, so hatte er auf große Museumsausstellungen weniger Einfluss als auf kleine in Galerien. Bei den großen Ausstellungen handelte es sich vor allem um Retrospektiven, die eher historisch angelegt wurden. Hier wurden Beziehungen zwischen einzelnen Werken aufgezeigt.

*„Da kann ich weniger spielen, und es bereitet mir auch nicht so viel Spaß. Man rührt quasi im Brei eigener Geschichte herum, und ich weiß gar nicht, weshalb man darüber so viel reden soll. Wer Künstler ist, lange genug lebt und viele Werke geschaffen hat, der schleppt sozusagen das Bündel der eigenen Vergangenheit mit sich herum und schreibt seine eigene Geschichte.“*⁵⁶

Galerieausstellungen und kleinere Shows dagegen waren für KELLEY interessanter, weil er sich hier besser auf einzelne Dinge und Aspekte seines momentanen Interesses konzentrieren konnte. Hier ging es nicht um die

⁵⁰ JOCKS 2001, S. 8.

⁵¹ SCHWENK 2000, S. 186.

⁵² JOCKS 2001, S. 15.

⁵³ Ebd., S. 15.

⁵⁴ Ebd., S. 43 ff.

⁵⁵ Ebd., S. 55.

⁵⁶ JOCKS 2001, S. 60.

Geschichte der eigenen Arbeit.⁵⁷

Beschreibung des künstlerischen Prozesses anhand der Plüschtierarbeiten

Als erste Werkgruppe werden KELLEYS Plüschtierarbeiten, vor allem unter dem Aspekt des künstlerischen Schaffensprozesses, vorgestellt. KELLEY äußerte sich in vielen Interviews zu ihrer Entstehung, wobei viele Punkte auch auf andere Werke, wie „The Keep“, übertragbar sind. Ein weiterer Grund, warum KELLEYS Arbeiten mit Plüschtieren im Rahmen dieser Thesis näher erläutert werden, ist, dass der Werkkomplex „Educational Complex“ und „The Keep“ als Reaktion auf die Perzeption der Werkgruppe durch die Betrachter entstand.

Die ersten Kunstwerke mit Plüschtieren schuf KELLEY ca. 1986. Er beschreibt sie als vereinfachte Tiere, die auf ihre einfachste Form, wie Schlange, Katze und Känguru reduziert sind. Die Stofftiere stammen aus Gebrauchtwarenläden oder Trödelmärkten.⁵⁸

KELLEY: „Am Anfang stehen Gedanken. Sobald ich, von Material umgeben, zu arbeiten beginne, geht es Schritt für Schritt weiter.“⁵⁹

Viele seiner Arbeiten, auch die Kunstwerke mit Plüschtieren und „The Keep“ (vgl. Kap. 3), basieren auf Recherchen zu bestimmten Themen, aus denen er Ideen entwickelte.⁶⁰ Dann umgab er sich mit Materialien und setzte seine Gedanken um. Er überlegte sich auch amüsante oder lustige Dinge und schaute, was mit den Materialien geschah. Diese konnten den Betrachter überraschen oder dazu bringen, etwas anderes zu denken, was KELLEY dann zum nächsten Projekt führen konnte. Aus zunächst nur einer Ausstellung mit Plüschtierarbeiten wurden am Ende acht. Bei jeder Ausstellung ging es um verschiedene Themen und Materialaspekte. Zunächst thematisierte er die Kunst als Ware. Ihn interessierte vor allem, was handgemachte Ware an fetischistischem Gehalt hatte. Über Fragen zur formalen Qualität gelangte er zu Überlegungen über die Logik der Konstruktion, wodurch weitere Werke entstanden.

KELLEY beobachtete außerdem die Reaktionen, die seine Kunst beim Betrachter auslöste, um darauf reagieren zu können.⁶¹ Bei den ersten Kunstwerken mit Plüschtieren fiel KELLEY auf, was für eine Sympathie die Öffentlichkeit zu ihnen entwickelten. Vielen taten die Tiere und Puppen Leid, da sie in ihrer Position wie gefangen erschienen (Abb. 7). Aus dieser Reaktion resultierten die „Arena-Serien“: KELLEY platzierte die Plüschtiere und Puppen auf Decken, die auf dem Boden lagen (Abb. 8). Die Objekte befanden sich in offensichtlichen, formalen Beziehungen zueinander. Trotz dieser Förmlichkeit sahen die Betrachter die Plüschtiere in erzählerischer Interaktion. So folgten die „Dialog-Serien“, bei denen KELLEY einen Dialog der Objekte von einem Tonband auf einem danebenstehenden Kassettenrekorder abspielen lässt (Abb. 9).⁶²

KELLEY sagte, dass Kunst immer in einem gewissen Grad auch den Künstler bzw. Produzenten reflektiere. Das liege daran, dass man immer nur mit dem arbeiten kann, was man kennt. Dennoch wollte KELLEY frühe Werke nicht als Ausdruck seiner eigenen Psychologie und mit einem biografischen Ausdruck interpretiert sehen. Aber viele Betrachter von Kunstwerken neigen zur Psychoanalyse. So auch bei seinen Arbeiten mit Plüschtieren.⁶³

⁵⁷ JOCKS 2001, S. 60 f.

⁵⁸ TAYLOR 1992, S. 58 f.

⁵⁹ JOCKS 2001, S. 16.

⁶⁰ Ebd., S. 30.

⁶¹ Ebd., S. 16.

⁶² MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 370.

⁶³ JOCKS 2001, S. 8 f.

Betrachter schrieben in Besucherbücher der Ausstellungen Dinge wie: „*These are so cute. I could do this with my kid's old toys*“ aber auch: „*What kind of pervert are you? Why are you using these things like this? What's wrong with you?*“.⁶⁴



Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

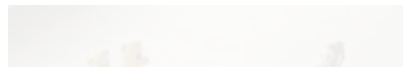


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

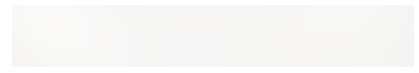


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

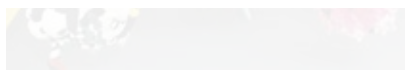


Abb. 7 „Deodorized Central Mass With Satellites“ 1990/91



Abb. 8 „Arena #7“ 1990

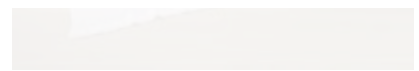


Abb. 9 „Dialogue #3“ 1991

Eine schmutzige Puppe bzw. ein Plüschtier wird KELLEY zufolge schnell mit einem vernachlässigten Kind und mit einer gestörten Familie assoziiert. Das sei aber eine Fehlinterpretation, da die Puppe selbst das Abbild des Kindes darstelle – ein unmögliches Ideal. KELLEY meinte, dass Puppen von Erwachsenen als perfektes Abbild des Kindes wahrgenommen werden: Sie sind sauber, knuddelig und geschlechtslos. Doch sobald der Gegenstand abgenutzt und schmutzig ist, nimmt er langsam die Eigenheit des Kindes an: er wird schäbig und riecht wie das Kind. Die Puppe fängt an den Menschen zu verkörpern und bekommt etwas Angsteinflößendes. KELLEY erklärte, dass, wenn man die Puppe anschaut, man eine Beziehung aufbaut und ihre materielle Beschaffenheit vollkommen ignoriert. Bei seinen vorherigen Arbeiten vermied er bewusst die Verwendung menschlicher Figuren. Damals wollte er die Materialität der Gegenstände in den Vordergrund rücken. Er wollte, dass die Besucher sich in die Gegenstände hineinversetzten und dann, beim Herantreten, den Schmutz entdeckten. Daraufhin sollten sie sich der physischen Beschaffenheit und der Materialien bewusst werden. Zum Beispiel, dass es sich nicht um ein niedliches Hündchen handle, sondern um einen schmutzigen Bündel Stoff. KELLEY fiel aber auf, dass Erwachsene seine Kunstwerke mit Plüschtieren nicht aus der Sicht eines Erwachsenen betrachten, sondern immer nur in Beziehung zum Kind.⁶⁵

KELLEY wurde bewusst, dass die zu dieser Zeit weit verbreitete Diskussion um die Theorie des „Repressed Memory Syndroms“ (RMS) die Kultur stärker beeinflusste, als er dachte (vgl. Kap. 3.4). Schon beim Anblick eines alten, dreckigen Stofftieres kamen den Betrachtern Assoziationen zur Kindesmisshandlung und sie dachten, dass auch KELLEY missbraucht worden wäre. KELLEY wollte aber, dass die Betrachter sich bei den Puppenarbeiten nicht mit der Psychologie des Künstlers beschäftigen, sondern mit der Psychologie der Kultur.⁶⁶

KELLEY vergleicht die personifizierte Tiere in Zeichentrickfilmen mit den Figuren und Maskottchentieren in Massenveranstaltungen, z. B. von Sportteams. Diese setzt er wiederum in Bezug zu den großen Tieren, die Kinder misshandeln, die in der Literatur zur „Verdrängten Erinnerung“ erwähnt werden. In dem Zusammenhang hat er die sexuelle Subkultur der „Plüschophilen“ („plusophiles“) entdeckt. Diese Personen fühlen sich sexuell von Plüschtieren angezogen. Manche von ihnen ziehen sich Maskottchenkleidung an und haben Sex. Wieder andere sammeln und spielen mit Plüschtieren. Hier schließe sich – so KELLEY – der Kreis. Diese

⁶⁴ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 370.

⁶⁵ RUGOFF 1992, S. 86 ff.

⁶⁶ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 370.

plüschophilen Phänomene haben etwas mit dem zu tun, was er mit den Plüschtierarbeiten ausdrücken wollte: Dass Plüschtiere Modelle für Erwachsenenwünsche sind, die sich auf Kinder richten. Kinder bringen ihre eigene Erfahrung beim Spielen mit ein und sexualisieren Plüschtiere auch in einer gewissen Art und Weise.⁶⁷

Als Reaktion auf die Mutmaßung, dass KELLEY autobiografische Elemente verwende, streute er daraufhin bewusst solche Elemente ein, um sich dieser falschen Annahme zu stellen⁶⁸ und beschloss seine eigene Biografie zu erfinden.⁶⁹ Es entstanden eine Reihe psychedelischer Werke, die den Erwartungen des Betrachters an die Kunstwerke Widerstand leisteten:

„Wenn ich ihm gebe, was er will, und ihm bewußt mache, daß das, was er bekommt, falsch oder ein Konstrukt ist, helfe ich ihm auf die Sprünge und mache ihm klar, daß er zu einer Wunschprojektion neigt.“⁷⁰

Als Beispiel nennt KELLEY „Sublevel“.⁷¹ Dieses Kunstwerk muss in Zusammenhang mit dem „Educational Complex“ betrachtet werden und wird zusammen mit „The Keep“ in Kapitel 3.4 näher erläutert.

Kunstwerk-Betrachter-Beziehung

KELLEY erklärte im Interview mit JOCKS, dass er mit seiner Kunst die Kultur Amerikas, in der er aufwuchs, reflektiere. Jeder sei das Resultat seiner Umgebung und das wolle er mit seiner Kunst zum Ausdruck bringen. Die Betrachter sollten durch die Kunst die Komplexität und Unterschiede in der Welt reflektieren, statt sich mit falschen Allgemeingültigkeiten zu beschäftigen.⁷²

Nach KELLEY müsse ein Kunstwerk etwas besitzen, das den Betrachter anzieht und ihn mit dem Kunstwerk verbindet. Deswegen verwendet er manchmal Gegenstände, die als traditionell „hübsch“ angesehen werden und sozialisiert quasi die Kunstwerke. Gleichzeitig möchte er aber auch nicht die Erwartungen der Betrachter erfüllen und einer standardisierten Idee von „Schönheit“ folgen, sondern lieber Konfusion und gemischte Gefühle hervorrufen. Als Beispiele nannte KELLEY Metall, Pastellfarben und Lichter. Aus schönem, glänzendem Metall können z. B. auch Operationsbestecke angefertigt werden, die von der Allgemeinheit nicht als „hübsch“ angesehen werden. KELLEY versucht in seinen Werken auf diese Weise eine Spannung zu schaffen zwischen der sozialisierten Qualität und der verborgenen Gefahr bzw. Unbehaglichkeit. KELLEY spielt mit den verschiedenen Assoziationen, die man mit einem Material haben kann. Dabei darf man das Kunstwerk nicht auf eine Sinnschicht reduzieren und es sollte einen Sinn mit einer gewissen Bedeutung geben, so dass nicht jede Interpretation möglich ist.⁷³

„However, just as I don't want to make something that is simply 'pretty', I also don't want to make something that is simply fearful or disgusting, or as obvious in its manipulative effect as a carnival ride. For something to be interesting it has to have layers of meaning.“⁷⁴

⁶⁷ KOTHENSCHULTE 1999, S. 53.

⁶⁸ JOCKS 2001, S. 16.

⁶⁹ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 370 f.

⁷⁰ JOCKS 2001, S. 9.

⁷¹ Ebd., S. 9.

⁷² Ebd., S. 22.

⁷³ KOTHENSCHULTE 1999, S. 53 ff.

⁷⁴ KOTHENSCHULTE 1999, S. 53; Übersetzung: „Aber ebensowenig wie ich etwas machen will, das einfach nur ‚hübsch‘ ist, will ich etwas machen, das einfach nur furcht- oder ekelregend ist, oder so offensichtlich manipulativ ist wie eine Karussellfahrt. Damit etwas interessant ist, muß [sic!] es verschiedene Sinnschichten haben.“ (KOTHENSCHULTE 1999, S. 17).

KELLEY sah es als problematisch an, wie der Betrachter heutzutage mit der Kunst umgehe. Der Betrachter beschäftige sich nicht mehr richtig mit der Kunst und brauche Objekte, die sofort Assoziationen weckten.⁷⁵

„You know as well as I do that most viewers look at art for about two seconds and then they're out the door. I have always appreciated complexity in artworks; the fact that works are high minded or silly is less important than their complexity.“⁷⁶

In der heutigen Massenkultur sei viel auf Unterhaltung und visuelles Vergnügen aus, die jedoch die Analyse verderbten. Kunst aber analysiere das Visuelle. Nach KELLEY seien viele Künstler seiner Generation darauf aus in die Massenmedien zu gelangen und eine enge Beziehung zur Massenkultur zu erlangen. Für ihn ist das absurd, da sich dort, wo das passiert, die Kunst auflöse.⁷⁷

KELLEY schrieb schon immer gerne Essays, da er sich sehr für Literatur interessierte. Seine Essays entstanden aber vor allem aus dem Grund, weil er das Gefühl hatte, dass ihn sonst die Betrachter und Kritiker falsch verstehen und seine Werke falsch deuten könnten.⁷⁸ Seine Werke lassen mehrere Interpretationen zu und dagegen hatte KELLEY nichts auszusetzen. Aber die Grundlage für die Deutungen sollte darauf beruhen, was physisch da ist.⁷⁹

⁷⁵ JOCKS 2001, S. 62.

⁷⁶ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 376.

⁷⁷ JOCKS 2001, S. 62.

⁷⁸ KELLEY schrieb zuerst das Buch „Foul Perfection“ (2003), in dem er vor allem Werke anderer Künstler analysiert, und „Minor Histories“ (2004), eine Sammlung von Essays über seine eigenen Kunstwerke.

⁷⁹ LÖCKEMANN, URBASCHEK 2008, S. 90.

3 THE KEEP

Nach einer knappen Identifizierung folgt eine allgemeine Beschreibung, die auch die Konstruktion und die Anordnung der einzelnen Gegenstände in „The Keep“ umfasst. Folgend wird die Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte vorgestellt. Schließlich wird KELLEYS Intention für „The Keep“ erläutert und die Arbeit in den Werkkomplex „Educational Complex“ eingeordnet. Vor allem das Kapitel über die Interaktion mit den Betrachtern (vgl. Kap. 3.5) ist für die weitere Konservierung und Präsentation auch in Hinblick auf eine Re-Installation von Bedeutung.

3.1 Identifizierung

Titel	„The Keep“
Künstler	MIKE KELLEY (Signatur im Technikfach, links)
Entstehung	1998
Maße	225 x 151 x 125 cm (H x B x T)
Gewicht	212 kg (ohne Gegenstände)
Eigentümer	Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Eingangsjahr	1998
Inventarnummer	UAB 228
Materialien	U. a. Holz, Pappe, Glas, Papier, elektronische Geräte
Standort	Museum Brandhorst



Abb. 10 „The Keep“, geschlossen

3.2 Beschreibung

Die folgende Beschreibung vermittelt ein Gesamtbild von „The Keep“. Im Kapitel 4 werden die genauere Anordnung der Gegenstände und die damit verbundene Problematik näher erläutert.

Von Außen erscheint „The Keep“ dem Museumsbesucher als ein kleiner, zusammengenagelter Schuppen (Abb. 10). Aus dem Schuppen dringt ein dumpfes, wummerndes Geräusch. Die Wände sind aus unterschiedlich großen und zum Teil bemalten Platten⁸⁰ zusammengenagelt. In manchen Platten befinden sich kleine Gucklöcher, durch die der Betrachter ins Innere blicken kann. Dort entdeckt er eine Sitzbank mit zwei runden Öffnungen – eine „Doppel-Toilette“ bzw. ein „Plumpsklo“. In dem Regal darüber stehen zwölf von hinten mit Leuchtstofflampen beleuchtete Flaschen, von denen sieben mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt sind. Zusätzlich zu den Leuchtstofflampen wird das Innere von einer roten und einer grünen Reflektorlampe illuminiert: Die

⁸⁰ Die Beschreibung erfolgt aus Sicht des Betrachters, der vor der Tür von „The Keep“ steht. Maße sind immer in folgender Reihenfolge gegeben: Höhe x Breite x Tiefe.

rote Reflektorlampe scheint aus der linken Toilettenöffnung heraus, die grüne aus der rechten. Der Betrachter nimmt nur das farbige Licht wahr, nicht aber die Lichtquelle, da die Lampenfassungen und Leuchtmittel von den Gucklöchern aus nicht zu sehen sind (Abb. 11).

Unterschiedliche Holzbretter dienen im Inneren als Ablageflächen. Auf und unter diesen Brettern sind weitere Gegenstände angeordnet: Links⁸¹ auf dem Boden steht eine Tonflasche. Darüber ist an die Wand ein Brett mit neun von unten angeschraubten Metalldeckeln angebracht, in diese sind Schraubverschlussgläser eingeschraubt (Abb. 12). Unter der rechten Ablagefläche liegen neun „Victoria's Secret“-Hefte auf einem Stapel. Auf der rechten Ablage steht eine verschlossene Blechdose, die Toilettenpapier beinhaltet. Der geöffnete Schrank darüber enthält eine Tampon- und eine Kondom-Packung (Abb. 13).



Abb. 11 „The Keep“, geöffnet



Abb. 12 „The Keep“, linke Seite und Rückseite



Abb. 13 „The Keep“, Rückseite und rechte Seite

Konstruktion

Die Konstruktion von „The Keep“ wird in folgender Reihenfolge beschrieben: die Tragekonstruktion, die vier Wände, der Boden, das Dach und abschließend die eingebaute Inneneinrichtung.

Die Bodenkonstruktion von „The Keep“ bildet ein rechteckiger Unterbau (152 x 125 cm) aus mehreren Balken (9 cm breit; 3,5 cm tief). Sechs Balken bilden ein Rechteck, in dessen Mitte ein weiterer Balken parallel zur Vorderwand liegt. Vorderseitig und rückseitig wurden je zwei Balken verwendet. Vorne sind sie Stoß-auf-Stoß verarbeitet, während rückseitig zwischen den zwei Balken und in der linken Ecke eine Lücke ist. Auf diesen sechs Bodenbalken ist der Fußboden – drei unterschiedlich große Holzplatten – aufgenagelt. Damit die Konstruktion insgesamt stabil ist, ist vorder- und rückseitig je ein weiterer Balken angenagelt (Anhang A: Plan-Nr. 5). An jeder Ecke des von den Bodenbalken gebildeten Rechtecks steht seitlich je ein senkrecht Kantholz (Abb. 12). Analog zur Bodenkonstruktion verbinden am oberen Ende waagerechte Balken die Stützen und bilden so zusammen mit dem Boden die Unterkonstruktion für Dach und Wände.

⁸¹ Manche der Platten weisen Qualitätsstempel auf, z. B. auf der Rückseite die zweite von unten. Die Beschriftung ist jedoch unvollständig.

Weitere Balken sind als Träger für das Dach oben waagrecht (Vorder- und Rückseite) und leicht schräg (linke und rechte Seite) auf dem Holzgerüst befestigt. Der hintere Balken liegt auf dem oberen, waagrecht Balken der Tragekonstruktion auf (Anhang A: Plan-Nr. 3). Zur Ausbildung des Pultdaches wurden vorne Holzklötze (Höhe: ca. 21 cm) aufgesetzt (Abb. 13, Anhang A: Plan-Nr. 1). Ein mittig, auf der Rück- und Vorderseite montierter Balken, stützt das Pultdach (Abb. 14). Das Pultdach ist nach vorne ca. 9 cm aufgestellt. Die Dachkonstruktion ist mit Holzplatten abgedeckt, auf denen zwei Bahnen Dachpappe aufgetackert sind (Abb. 15).



Abb. 14 Dachkonstruktion, innen



Abb. 15 Aufsicht

Die Wände bestehen aus unterschiedlich großen und zum Teil von außen gestrichenen Furniersperrholzplatten. Diese sind auf die Stützen der Unterkonstruktion aufgenagelt und auf Stoß aneinandergesetzt. Auf einige der waagrecht Stoßfugen sind von innen Leisten aufgeschraubt, genagelt oder geklebt (Abb. 16). Die Vorder- und die Rückwand sitzt auf den Balken auf, die vorder- und rückseitig an die Balken der Bodenkonstruktion genagelt sind. Die beiden Seitenwände stehen auf dem Untergrund (z. B. dem Museumsboden, Abb. 10). Die Befestigung der Plattenwand an den seitlichen Balken der Bodenkonstruktion wird mittig mit 4 cm langen Holzklötzen hergestellt. Sie sind im Bereich der Sitzbank im Spalt zwischen Bodenplatte und Wand eingesetzt (Abb. 17, Anhang A: Plan-Nr. 2, 4). An den Ecken sind die Seitenwände mit den Stützen der Vorder- und Rückseite vernagelt (Anhang A,; Plan-Nr. 5).



Abb. 16 Konstruktion, Detail hinten links oben



Abb. 17 Bodenkonstruktion, Detail



Abb. 18 „The Keep“, Vorderseite



Abb. 19 „The Keep“, rechte Seite



Abb. 20 „The Keep“, Rückseite



Abb. 21 „The Keep“, linke Seite

An der Vorderseite ist links die unterste Platte weiß und die dritte Platte von unten rot bemalt. Die unterste Platte rechts ist grau-blau und die dritte Platte von unten blau bemalt. Die restlichen Platten sind holzsichtig (Abb. 18). Auf der rechten Wand ist die zweite Platte von unten grau-blau gestrichen (Abb. 19). Rückseitig ist nur die unterste Platte rot gestrichen (Abb. 20). Auch die Platten der linken Wand sind zum Teil gestrichen: Die unterste Platte ist weiß und das dritte Brett von unten ist grün (Abb. 21).

In eine Aussparung (190,5 x 73 cm) der Vorderseite ist der Türstock eingesetzt (2 cm breit; 6,5 cm tief). Auf der Vorderseite des Türstocks befinden sich aufgeklebte Holzreste, die von einer vorherigen Nutzung stammen. Das Türblatt misst 188 x 76 x 3,5 cm und ist mit acht Trompetenkopfschrauben⁸², eine spezielle Art von Kreuzschlitzschrauben, am Türstock angeschraubt und nicht zu öffnen. Die zwei Türangeln links sind ohne Funktion. Die Tür sitzt auf dem Türstock auf. Die Rahmentüre ist durch zwei waagrechte Leisten vorder- und rückseitig in drei Felder geteilt. Im untersten Füllungsfeld ist ein kleinmaschiges Drahtgitter eingesetzt. Außen ist zusätzlich ein grau-pastelviolettes Brett über das Drahtgitter auf den Türrahmen genagelt (Abb. 22). Dort, wo sich ehemals ein Türschloss befand, ist von vorne ein Brett aufgeklebt, auf das ein Zuggriff geschraubt ist (Abb. 24). Die Außenseite der Tür ist grau-weiß, die Innenseite hingegen in einem kräftigen Rotbraun gestrichen (Abb. 23).⁸³



Abb. 22 Tür, Außenseite



Abb. 23 Tür, Innenseite



Abb. 24 Türgriff

In allen vier Wänden ermöglichen Gucklöcher auf unterschiedlichen Höhen ein Hineinschauen. Vorderseitig kann der Betrachter durch einen Türspion ins Innere blicken. Dieser ist nicht wie zu erwarten zum Heraussehen sondern zum Hineinschauen bestimmt. Auf den anderen drei Wänden ist je ein Guckloch⁸⁴ zu finden (Abb. 18–22).

Rückseitig verbirgt eine 73 x 74,7 x 11,3 cm große kastenartige Abdeckung (135,2 cm von unten; 34,2 cm von links) zwei Leuchtstofflampen (Abb. 25). Die Abdeckung wird von vier Leisten umfasst, die mit Kreuzschlitz-

⁸² Die beiden oberen Trompetenkopfschrauben gehen knapp unter dem Türstock vorbei; sind also ohne Funktion.

⁸³ Auf die unterschiedlichen Türfassungen und deren Erhaltungszustand wird in Kapitel 4.4 genauer eingegangen.

⁸⁴ Linke Wand: Ø: 3 cm; 89,9 cm von unten; 55 cm von links. Rückwand: Ø: 6 cm; 146,5 cm von unten; 5,5 cm von links. Rechte Seite: Ø: 6 cm groß; 109 cm von unten; 24,7 cm von rechts.

schrauben auf der Rückwand befestigt sind.⁸⁵ Die obere Seite der Abdeckung ist mit einem schwarzen Stift mit „top“ markiert (Abb. 28). Durch das Lösen der oberen und unteren Leiste kann die Abdeckung abgenommen werden. Dahinter sind zwei Leuchtstoffröhren (und deren Fassungen; 62 x 3,5 x 6 cm) waagrecht im Abstand von 35 cm angebracht (Abb. 27). Die Fassung der unteren Leuchtstofflampe ist auf einem schmalen Holzbrett befestigt, während die obere Fassung auf einer quer über das Fenster verlaufenden Holzleiste angebracht wurde. Zwischen den Leuchtstofflampen und dem Regal ist eine milchige, transluzente Kunststoffscheibe von 0,2 cm Stärke befestigt. Das solchermaßen abgedämpfte Licht beleuchtet, ähnlich wie ein Fenster, den Schuppen. Damit nicht zuviel Helligkeit nach außen gelangt, wurden alle Risse und Lichtspalten der Abdeckung von innen mit einer weißen Spachtelmasse zugekittet (Abb. 26, 29, 30).⁸⁶



Abb. 25 Abdeckung, Vorderseite



Abb. 26 Abdeckung, Innenseite



Abb. 27 Leuchtstofflampen



Abb. 28 Beschriftung „top“



Abb. 29 Detail 01, Kittmasse

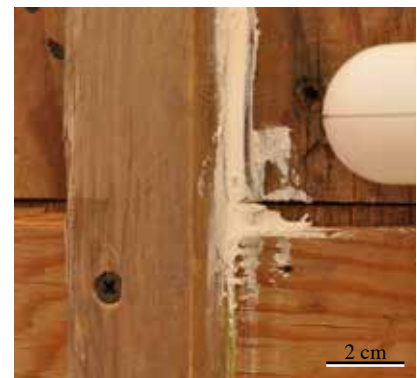


Abb. 30 Detail 02, Kittmasse

Im Inneren sind die Platten zu sehen, die auch von außen zu erkennen sind. Ein T-förmiger Ausschnitt vorne in der rechten Wand (104,3 cm von unten; 1,5 cm von links) ist von außen mit einem aufgenagelten Brett (15,5 x 33 cm) überdeckt.

Im Inneren des Schuppens ist eine Sitzbank wie ein Plumpsklo (48 x 125,5 x 58 cm) mit zwei runden Löchern (Ø: 25,5 cm) eingebaut. Der Abstand zwischen den Mittelpunkten der Öffnungen beträgt 25,6 cm. Zwischen dem senkrechten Brett und der Sitzfläche gibt es eine 3,6 cm hohe Fuge, in die drei Leisten gesetzt sind.

Die beiden Scheiben, die beim Aussägen der Öffnungen entstanden sind, hängen als Deckel an der Rückwand und sind durch Leisten fest miteinander verbunden. Der Deckel ist 56 cm über den beiden Löchern in eine

⁸⁵ Die obere und untere Leiste sind 2,5 cm und die seitlichen 4 cm breit.

⁸⁶ Auch die Leisten, die zwischen den Plattenfugen angebracht wurden, verhindern, dass zuviel Helligkeit nach außen gelangt.

mittig angebrachte hölzerne Halterung eingehängt (Abb. 12).

Das Innere des Plumpsklos wird zum Technikfach⁸⁷ umgebildet. Hierfür wird dieser nochmals von einer 4,3 cm starken Bretterkonstruktion unterteilt. Hinten wurde ein 1 cm breiter Spalt gelassen. Diese zwei Fächer sind von der Rückseite durch Abschrauben der untersten, roten Platte zu erreichen (Abb. 32). Im linken Fach befindet sich vorne auf der Bodenplatte die Signatur KELLEYS (Abb. 31). Zusätzlich gibt es im roten Brett auf einer Höhe von 18 cm und 10,5 cm von links einen runden Verschlussdeckel (Ø: 6 cm), der abgenommen werden kann (vgl. Kap. 4.7).



Abb. 31 Detail, Signatur KELLEYS im Technikfach



Abb. 32 Detail Rückseite: Technikfach, geöffnet

Vor dem Plumpsklo wurden in der vorderen linken und rechten Ecke waagerechte, an der in den Raum zeigenden Ecke abgerundete Platten als Ablagen angebracht. Die rechte Ablage ist ca. 52,6 x 35,7 x 1,8 cm und die linke ca. 52,2 x 36,2 x 1,8 cm groß (Abb. 33).

Im Boden ist 29,4 cm von der linken Wand und 17,5 cm von der Vorderwand entfernt ein Loch (Ø: 9 cm) ausgesägt. Um das Loch herum ist ein Kreis mit einem Durchmesser von 36,5 cm zu erkennen. Der Rand des Kreises ist reliefartig in den Boden eingefräst (0,6 cm breit; 0,2 cm tief). Daneben gibt es einen weiteren Kreis mit dem gleichen Durchmesser. Beide Kreise schneiden sich, wobei ihre Mittelpunkte sich in einem Abstand von 22 cm befinden. (Abb. 34).



Abb. 33 Rechte Ablage



Abb. 34 Loch im Boden



Abb. 35 Metalldeckel

⁸⁷ Die gesamte Technik steht im Technikfach unter der Doppel-Toilette. Neben der roten und grünen Reflektorlampe sind hier während des Ausstellungsbetriebes ein Wiedergabegerät für eine Audio-CD und zwei Lautsprecher untergebracht. Auf der CD findet sich ein Titel namens „Ufo Sounds“, der als Loop gespielt wird (vgl. Kap. 4.7).

Innen an der linken Wand ist ein Ablagebrett angebracht (131,5 cm von unten; 2 x 66 x 6,2 cm groß). An die Unterseite sind in regelmäßigen Abständen (ca. 2–4,5 cm) neun Metalldeckel angeschraubt (Abb. 35). Auf der gleichen Höhe befindet sich rechts ein Riss in der Platte. Dieser wird von außen mit Trompetenkopfschrauben an dem Ablagebrett fixiert und dadurch zusammengehalten (Abb. 36).



Abb. 36 Riss in der linken Seitenwand, außen

An der Rückwand wurde ein 61 x 62,5 x 8,5 cm großes Regal montiert. Die mittlere Ablagefläche ist auf einer Höhe von 35,5 cm. Sowohl das untere wie auch das mittlere Regalbrett sind 16 cm tief und ragen 6,8 cm aus dem Regal hervor (Abb. 11). Die Regalwand wird von einer milchigen, transluzenten Kunststoffscheibe gebildet, die in Bezug zum Leuchtstofflampen-Kasten genannt wurde. Vor dieser Kunststoffscheibe ist ein feinmaschiges Drahtgitter angebracht.

Ein kleiner Schrank (56 x 38 x 13,4 cm) an der rechten Wand kann mit einem Türchen verschlossen werden. Im Inneren befindet sich auf einer Höhe von 22,5 cm und 38,5 cm je ein Brett. Auf der Außenseite der Tür ist ein Kunstdruck (28,7 x 21 cm) mit acht weißen, roten und braunen Reißzwecken aufgenagelt (Abb. 13).⁸⁸ Der Schrank ist von außen mit sechs Schrauben mit Muttern befestigt. Die vier oberen sind in das Holz versenkt.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die gesamte Konstruktion von „The Keep“ symmetrisch aufgebaut ist. Unter anderem aus diesem Grund hat KELLEY vermutlich auch eine „Doppel-Toilette“ und nicht ein einfaches Plumpsklo gebaut.

3.3 Entstehung und Ausstellungsgeschichte

Im folgenden Kapitel wird die Entstehungsgeschichte von „The Keep“ beschrieben. Es wurde eine Übersicht der fünf Ausstellungen erstellt, in denen „The Keep“ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Ergänzend werden diese Ausstellungen näher beschrieben und weitere Werke erläutert, die im Zusammenhang mit „The Keep“ gezeigt wurden. Hierdurch bekommt der Leser nicht nur einen tieferen Einblick in das Werk und die Intention KELLEYS, sondern es wird auch ein wichtiges Grundverständnis vermittelt, das beispielsweise für Fragen zur Erhaltung von „The Keep“ wichtig ist.

Entstehung

„The Keep“ ist auf das Jahr 1998 datiert. Dieses Datum gibt nur bedingt das Entstehungsdatum an. Es ist vielmehr das Jahr, in dem die unterschiedlichen Teile von „The Keep“ zusammengefügt und als Kunstwerk definiert wurden. „The Keep“ besteht nicht nur aus einer äußeren Hülle, dem Schuppen, sondern aus zahlreichen

⁸⁸ Der Kunstdruck zeigt das Gemälde „Nymphs and Satyr“ (1873) von WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU (französischer Maler, 1825–1905), aus dem Museum „The Clark“, Williamstown, Massachusetts. Beim 260,4 x 182,9 cm großen Gemälde handelt es sich um eines der größten und bekanntesten der „Clark Collection“. Auf dem Gemälde erschreckt ein Satyr mehrere Nymphen beim Baden. Während sich manche von ihnen im Hintergrund verstecken, versuchen andere den Satyr, der angeblich nicht schwimmen kann, ins Wasser zu ziehen (The Clark, URL: <http://www.clarkart.edu/Art-Pieces/6158>, Stand: 18.08.2015).

gefundenen, gebrauchten Materialien und Alltagsgegenständen sowie technischen Geräten. Dieses Vorgehen ist typisch für KELLEY (vgl. Kap. 2.2).

Der Schuppen entstand in den USA und wurde als Ganzes von Los Angeles nach Köln transportiert.⁸⁹ KELLEY ist dafür bekannt, seine Materialien vom Sperrmüll, Second-Hand-Läden oder sonstigen Fundstellen aufzusammeln (vgl. Kap. 2.2). Das war vermutlich auch bei „The Keep“ der Fall. Es stellt sich die Frage, ob er das schuppenartige Häuschen nach seinen eigenen Vorstellungen zusammengebaut oder im ganzen vorgefunden und durch Einbauten seinen Vorstellungen angepasst hat.

Vieles spricht dafür, dass KELLEY „The Keep“ zusammenbaute.⁹⁰ Materialien, wie Bretter und Leisten, scheinen gebrauchte Teile zu sein, die er neu zusammengefügt hat. Auch das Regal für die Flaschen mit den farbigen Flüssigkeiten, sowie der Schrank mit dem angepinnten Kunstdruck auf der Tür, wurden wohl als Ganzes in den Schuppen integriert. Bei der Tür handelt es sich um ein Fundstück, das in „The Keep“ eingesetzt wurde. Auch RAFAEL JABLONKA, von der Galerie Jablonka in Köln, ist der Meinung, dass KELLEY „The Keep“ aus gefundenen Gegenständen zusammengebaut hat. Denn KELLEY sei präzise gewesen, was Proportionen angeht.⁹¹ Interessant bei „The Keep“ ist die Kombination von Selbstgebaurem und gefundenem Ergänzttem.

Die Platten wurden vermutlich nicht im zusammengebauten Zustand farbig gestrichen. Hinweis dafür ist, dass die Farbe immer nur auf der jeweiligen Platte zu sehen ist und herablaufende Farbe nicht auf benachbarte Platten gelangte (Abb. 37). Auf manchen unbemalten Brettern ist eine rote Farbspur zu sehen, z. B. unter dem schmalen Brett mit den angebrachten Gläsern (linke Seite) und links auf dem untersten Brett der Rückseite. Der Farbton entspricht dem der roten Bretter (Abb. 38). Das ist ein Hinweis, dass KELLEY die Bretter bemalt haben könnte, als diese aufeinander lagen. Die Schäden in der Farbschicht sind demnach in KELLEYS Studio entstanden. Das grüne Brett auf der linken Seite war vermutlich schon gestrichen. Indizien dafür sind der nur hier vorhandene mehrschichtige Aufbau, der aus mindestens einer weißen Grundierung und dem grünen Farbanstrich besteht, die waagrechten Abplatzungen (die durch das Entfernen einer aufgenagelten Leiste entstanden) und dass es sich hier um das einzige farbige Massivholzbrett handelt (Abb. 39).

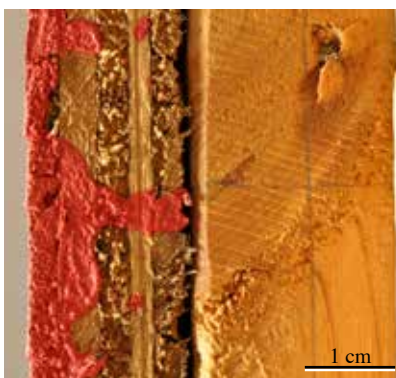


Abb. 37 Rote Platte, Vorderseite



Abb. 38 Rote Farbspur, Rückwand

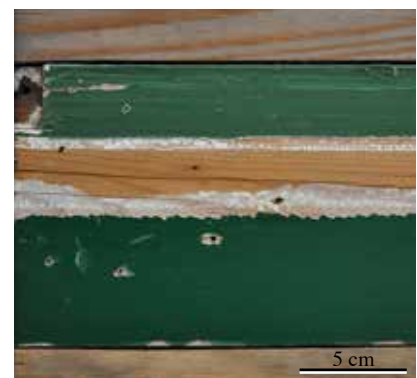


Abb. 39 Grüne Platte, Linke Seite

Auch im Hinblick auf die verwendeten Nägel und Schrauben spricht vieles dafür, dass KELLEY den Schuppen

⁸⁹ MÜLLER 2015b.

⁹⁰ Wenn im Folgenden davon gesprochen wird, dass KELLEY „The Keep“ selbst zusammengebaut hat, ist davon auszugehen, dass er auch Hilfe von Dritten hatte (Assistenten, Freunden oder Kollegen). Bei den Dimensionen des Kunstwerks ist es unwahrscheinlich, dass er dieses ohne Hilfe von Dritten zusammengebaut hat.

⁹¹ JABLONKA 2015.

selbst gebaut hat. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Leuchtkasten auf der Rückseite von KELLEY stammt. Da dieser untypisch für einen Schuppen ist, müsste KELLEY im Falle, dass er das Klohaus gefunden hätte, diesen nachträglich hinzugefügt haben. Bei den Schrauben handelt es sich um die gleichen Trompetenkopfschrauben, die auch an anderen eventuell nachträglich hinzugefügten Leisten zu sehen sind, z. B. im Inneren von „The Keep“. Am Leuchtkasten sind ebenfalls eingeschossene Nägel zu finden (Abb. 40), mit denen auch alle weiteren Bretter des Schuppens an den Balken befestigt sind (Abb. 41). Dies ist ein erstes Indiz dafür, dass der Leuchtkasten aus der gleichen Bauphase wie der gesamte Schuppen stammt und demnach KELLEY „The Keep“ gebaut hat.

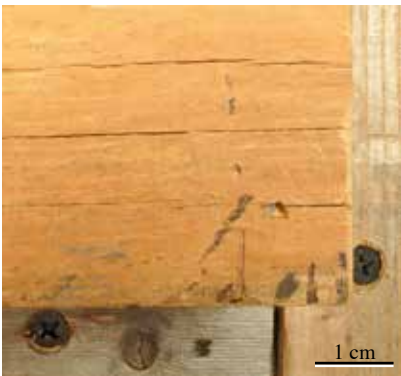


Abb. 40 Abdeckung, Nägel



Abb. 41 Vorderseite, Nägel

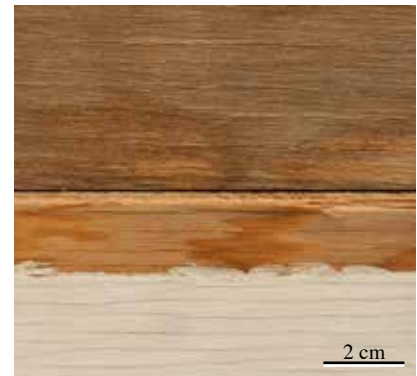


Abb. 42 Verwitterungsspuren

Prüft man „The Keep“ auf Verwitterungsspuren, ist keine Wetterseite am Schuppen zu finden. Die Platten weisen im Einzelnen Verwitterungsspuren auf, die sich aber nicht über mehrere Platten hinweg ziehen (Abb. 42). Sollte es sich bei „The Keep“ um einen gefundenen Schuppens handeln, müsste vor allem der Boden stärkere Gebrauchs- bzw. Verwitterungsspuren aufzeigen. Dieser sieht jedoch unbenutzt aus. Wenn KELLEY den Schuppen selbst aufgebaut hat, ist davon auszugehen, dass er nie bzw. nur für kurze Dauer im Freien stand und die wenigen Verwitterungsspuren der Platten vom vorherigen Gebrauch stammen. Viele Schnittkanten der Platten zeigen Verwitterungsspuren, an anderen ist relativ frisches Holz zu sehen. Als Beispiel ist hier wieder der Leuchtkasten zu nennen: Die Bretter und Leisten sehen verwittert aus und passen optisch in das Gesamtbild von „The Keep“.

Diese Beobachtungen bekräftigen, dass KELLEY „The Keep“ selbst zusammenbaute und der Schuppen nie als Plumpsklo verwendet wurde (auch hierfür sind keine Gebrauchsspuren zu finden). Um diese These zu stützen, wurde nach weiteren Werken KELLEYS gesucht, von denen bekannt ist, dass er sie gebaut hat.

Dass KELLEY seine Werke selbst angefertigt hat, ist typisch für seine Arbeitsweise: So beschreibt er in einem Interview mit GRAW 1999, dass er die ersten Arbeiten der sogenannten „Birdhouses“ (1978–79), die zu seinen frühen Werken zählen, nach Handwerksanleitungen konstruiert und kopiert hat (Abb. 43).⁹²

„Orgone Shed“ (1992; „Orgon Schuppen“) wurde auf der documenta IX gezeigt und nimmt Bezug auf die DIY-Kunstwerke der „Birdhouses“.⁹³ KELLEY hat dafür einen vorgefertigten Werkzeugschuppen gekauft und

⁹² GRAW, KELLEY 1999, S. 15.

⁹³ WELCHMAN 2013, S. 166.

zusammengebaut. Der Ausbau zum „Orgon Energie Akkumulator“⁹⁴ fand nach einer Anleitung der Reich Foundation zum Errichten eines Orgonons statt (Abb. 44). KELLEY fertigte für die gleiche Ausstellung noch mehr Objekte wie die „Collemer Bank“ und „Primalling Box“ an.⁹⁵ Die Besucher durften die Kunstwerke betreten bzw. auf diesen liegen.⁹⁶



Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.



Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.



Abb. 45 „The Keep“ 1998

Abb. 43 „Catholic Birdhouse“ 1978

Abb. 44 „Orgone Shed“ 1992

Erster Aufbau von „The Keep“

Bei einer Installation wie „The Keep“ ist der erste Aufbau, bei dem alle Teile der Installation erstmals zusammengeführt werden, bedeutsam für die Entstehungsgeschichte. Deswegen wird der erste Ausstellungsaufbau dem Abschnitt zur „Ausstellungsgeschichte“ vorangestellt.

„The Keep“ wurde 1998 zum ersten Mal in der Ausstellung „Sublevel: dim recollection illuminated by multicolored swamp gas“ in der Galerie Jablonka in Köln gezeigt. Den Transport führte LA Packing aus.

Die gesamte Ausstellung „Sublevel: dim recollection illuminated by multicolored swamp gas“ kam zusammen mit „The Keep“ in die Galerie Jablonka nach Köln. Zu den Kunstwerken gehörten z. B. auch „Sublevel“ und „Missing Time Color Exercise“. Letztere Arbeit hat KELLEY in Einzelteilen nach Köln transportiert und vor Ort zusammengesetzt. Auch „The Keep“ wurde vor Ort noch mit Gegenständen komplementiert. So kam die Packung Kondome erst in Deutschland dazu. Das erklärt, weshalb die Beschriftung auf Deutsch ist. Die Tampon-Packung stammt aus Italien. Ähnlich ist es mit den elektronischen Geräten. Manche weisen NEMA-Stecker auf, die in den USA verwendet werden, und andere Schuko- oder Euro-Stecker, die in Deutschland Anwendung finden.⁹⁷ Die farbigen Flüssigkeiten wurden dagegen nicht erst in Deutschland gemischt, sondern aus Los Angeles mitgebracht.⁹⁸

BRÖG bestätigt, dass KELLEY gerne ergänzende Kleinigkeiten für die Kunstwerke vor Ort kaufte, dass aber die

⁹⁴ Der „Orgon-Akkumulator“ wurde von WILHELM REICH (1897–1957) erfunden. Der Benutzer geht in den Schuppen hinein, der ungefähr so groß wie eine Telefonzelle ist, und wird von der Lebensenergie „Orgon“ durchströmt und kommt zu neuer „orgastischer Kraft“ (TURNER 2011).

⁹⁵ TIMOTHY 1992.

⁹⁶ KELLEY 2004, S. 327.

⁹⁷ MÜLLER 2015b.

⁹⁸ BRÖG 2015.

wichtigsten Teile in seinem Atelier in Los Angeles handwerklich professionell produziert und zusammengestellt wurden.⁹⁹ Diese Arbeitsweise, Kunstwerke vor Ort zu verändern, zu ergänzen, zu komplementieren und fertig zu stellen, ist für KELLEY bezeichnend. Frau MÜLLER, Mitarbeiterin der Galerie Jablonka, bezeichnet ihn als „*Sammler*“¹⁰⁰, der durch Köln ging und Läden entdeckte, die sogar Kölner nicht kannten.

Der Ausstellungsaufbau in der Galerie Jablonka dauerte in der Regel eine Woche. KELLEY kam meist Anfang der Woche. Freitags war dann die Ausstellungseröffnung und sonntags flog er wieder zurück.¹⁰¹ Die Ausstellung „Sublevel: dim recollection illuminated by multicolored swamp gas“ baute KELLEY mit Hilfe seines Assistenten DAVE MULLER aus Los Angeles und RALF BRÖG aus Düsseldorf auf.¹⁰²

Vermutlich hatte KELLEY für den Ausstellungsaufbau keine Pläne oder Skizzen. Frau MÜLLER erinnert sich, dass er vor allem aus dem Kopf heraus arbeitete. Erst nach vollendetem Ausstellungsaufbau waren die Kunstwerke fertig und es wurde festgelegt, aus welchen Einzelteilen die Arbeiten bestanden. Auch die Titel der Werke wurden oft erst im Nachhinein vergeben. Bei „The Keep“ habe der Name schon vor Ausstellungsbeginn festgestanden. Während des Ausstellungsaufbaus wurden Polaroidfotos angefertigt,¹⁰³ die heute den einzigen Anhaltspunkt für die Anordnung der Gegenstände bieten und entsprechend bedeutend sind.

Ausstellungsgeschichte

„The Keep“ wurde bisher in fünf Ausstellungen gezeigt. Alle Ausstellungen fanden in Deutschland statt:

Ausstellungszeitraum	Ausstellungstitel	Ort
05.05.–31.07.1998	Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas	Jablonka Galerie, Köln
04.09.–31.10.1999	Mike Kelley; Two Projects: Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas and Deodorized Central Mass with Satellites	Kunstverein Braunschweig
09.06.–08.10.2000	Food for the Mind	Staatgalerie moderner Kunst (im Haus der Kunst), München
22.07.–24.10.2004	Amerikanische Kunst der 90er	Pinakothek der Moderne, München
19.12.2014–27.05.2015	Dark Pop	Museum Brandhorst, München

Tab. 1 Ausstellungsgeschichte von „The Keep“

Im Folgenden wird auf die Ausstellungen kurz eingegangen. Ein wichtiger Aspekt ist, in welchem Kontext „The Keep“ gezeigt wurde.

⁹⁹ BRÖG 2015.

¹⁰⁰ MÜLLER 2015b.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² BRÖG 2015.

¹⁰³ MÜLLER 2015b.

Köln, Galerie Jablonka

„The Keep“ wurde zum ersten Mal in der Galerie Jablonka 1998 ausgestellt (Abb. 46) und, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, von KELLEY aufgebaut und komplementiert. Die Installation stand gegenüber dem Eingang im ersten Raum zusammen mit den Werken „Sublevel“, „Ghostly Afterimage“, „Missing Time Color Exercise#1–6“ und „Geode“.¹⁰⁴ Alle Kunstwerke¹⁰⁵ sind auf das Jahr 1998 datiert.¹⁰⁶ UDO BRANDHORST erwarb „The Keep“ bereits 1998 in der Galerie Jablonka.¹⁰⁷

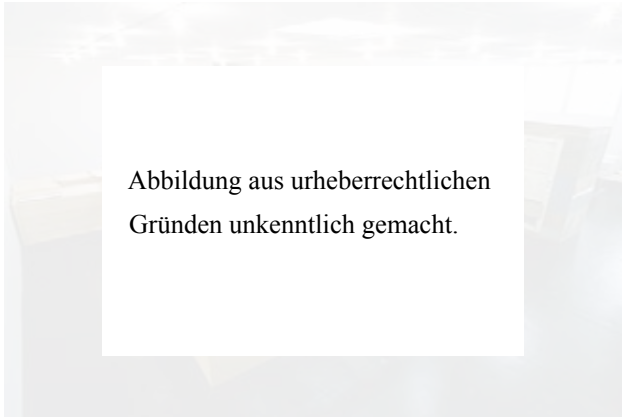


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 46 Köln, Galerie Jablonka 1998

Braunschweig, Kunstverein Braunschweig

Im Kunstverein Braunschweig war „The Keep“ in der Antrittsausstellung von KAROLA KRAUS (geb. GRÄSSLIN) zu sehen (Abb. 47).¹⁰⁸ Unter dem Titel „Mike Kelley; Two Projects: Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas and Deodorized Central Mass with Satellites“ wurden sämtliche Kunstwerk aus der Kölner Ausstellung gezeigt, ergänzt um einige zusätzliche Arbeiten. KELLEY war drei Wochen lang in Braunschweig und hat den Aufbau betreut. Die Ausstellung im Kunstverein Braunschweig war quasi eine Kopie der Ausstellung in der Galerie Jablonka.¹⁰⁹

Anlässlich der Ausstellung im Kunstverein Braunschweig entstand der erste Katalog, in dem „The Keep“ abgebildet ist. Hier ist ebenfalls die Ausstellungssituation von 1998 in der Galerie Jablonka abgebildet.¹¹⁰

Die zwei Schwerpunkte der Ausstellung bildeten, wie der Ausstellungstitel verrät, die Projekte „Sublevel“ von 1998 im roten Saal und „Deodorized Central Mass with Satellites“ von 1991/99 im Gartensaal.¹¹¹ Wie 1998 in

¹⁰⁴ Weitere Kunstwerke in der Ausstellung waren im zweiten Raum: „The Sun Collapses, Taking With It The Grid Of The Ordered“, „Free Gesture Frozen, Yet Refusing To Submit“(Green, Orange, Red and Violet Fingerpainting) und „Bouquet #1–4“ Im dritten Raum befanden sich: „Spectral Personification“, „The Pink Crystal Speaks“, „Heart and Flower“, „In Reference To The Natural Composition Of The Decayed And Tattered Pants Worn By ‚The Thing‘ (Elmer, 1951) And In Homage To Ivan Albright's ‚Fleeting Time Thou Has Left Me Old‘“ (1946)“, „I Was Shocked To Discover The Pigment Had Composed Itself In A Loose Grid Formation“ und „In Response, I Consciously Stroved To Resist The Supports' Call For Geometric Order“.

¹⁰⁵ Auf viele Kunstwerke, die in der Ausstellung gezeigt wurden, wird später in diesem Kapitel eingegangen.

¹⁰⁶ O. V. 1998, o. S.

¹⁰⁷ MÜLLER 2015b.

¹⁰⁸ KRAUS 2015.

¹⁰⁹ KOTHENSCHULTE 2015.

¹¹⁰ MÜLLER 2015b.

¹¹¹ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mike-kelley-ausstellung-im-stedelijk-museum-amsterdam-a-872683.html>, Stand: 20.06.2015.

der Galerie Jablonka stand „The Keep“ im Eingangsbereich des Hauses Salve Hospes in der Rotunde und „[...] hat sozusagen die BesucherInnen begrüßt“.¹¹² Ein weiteres Kunstwerk in der Rotunde war ein gezeichnetes Plakat mit der Aufschrift: „Sweet Cob Corn Ahead ~ 1 ML.“. „[Die] 4 Skulpturen in der Nische [der Rotunde] hatten jeweils einen Maiskolben in der Hand, welche mit einem roten Band an den Händen und Armen festgebunden wurden.“¹¹³ Diese Maiskolben wurden später „The Keep“ hinzugefügt (vgl. Kap. 4.3). Sowohl das Plakat, wie auch die Maiskolben verstärken den Bezug zum Ländlichen bei „The Keep“ und bekräftigen den Kontrast zwischen dem Schuppen und der eleganten bürgerlichen Welt, die sich in der Rotunde widerspiegelt.

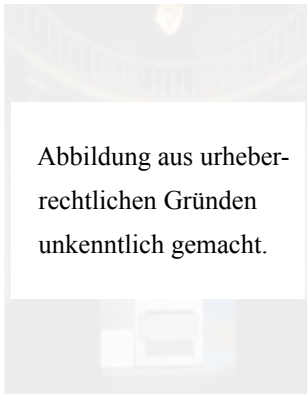


Abb. 47 Braunschweig 1999

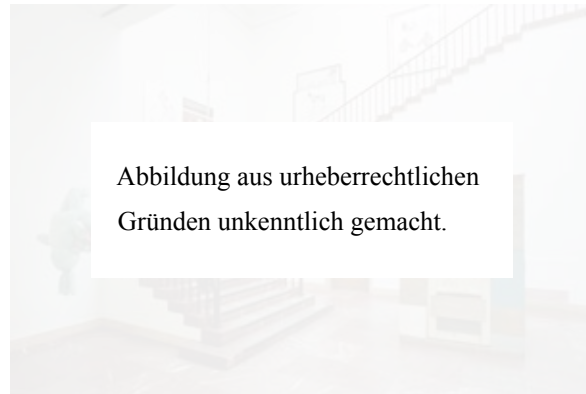


Abb. 48 München, Haus der Kunst 2004

München, Haus der Kunst

Im Rahmen der Ausstellung „Food for the Mind“ zeigte die Staatsgalerie moderne Kunstwerke aus der Sammlung Udo und Anette Brandhorst.¹¹⁴ Hier wurde „The Keep“ erstmals mit Werken anderer Künstler gezeigt (Abb. 48) und stand nicht mehr im direkten Zusammenhang mit der Werkgruppe des „Educational Complex“.¹¹⁵

München, Pinakothek der Moderne

In der Pinakothek der Moderne wurde „The Keep“ 2004 anlässlich der Sonderausstellung „Amerikanische Kunst der 1990er: Robert Gober – Mike Kelley – Christopher Wool in der Pinakothek der Moderne“ gezeigt.

Thematischer Schwerpunkt der Ausstellung war die Neudeutung von Pop und Minimal Art als amerikanische Gegenwartskunst. Vergangene Kunstströmungen, die sich mit gesellschaftspolitischen Themen beschäftigten (Vertreter waren v. a. WARHOL und JUDD), wurden fortgeführt und die Formensprache psychologisch aufgeladen. Als Vertreter dieser internationalen Kunstbewegung wurden in München Arbeiten von ROBERT GOBER, MIKE KELLEY und CHRISTOPH WOOL gezeigt. „Ihre Arbeiten zeugen von einer gespaltenen Lebens- und Gefühlslage, die von Bedrängnis, Zwängen und Ängsten beherrscht wird. Sie veranschaulichen die Gewalt, die eine normierte Welt den Menschen antut.“¹¹⁶

¹¹² KRAUS 2015.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Darunter waren Werke von CY TWOMBLY, ANDY WARHOL, JOSEPH BEUYS, MARIO MERZ, JANNIS KOUNELLIS, ALEX KATZ, KASIMIR MALEWITSCH, KURT SCHWITTERS, JOAN MIRÓ, GEORG BASELITZ, RONI HORN, RICHARD PRINCE, SIGMAR POLKE, BRUCE NAUMANN, DAMIEN HIRST, KATHARINA FRITSCH, ROBERT GOBER, und MIKE KELLEY (SIEDENBERG. 2000, o. S.).

¹¹⁵ HdK, URL: <http://www.hausderkunst.de/forschen/geschichte/historische-dokumentation/einzug-der-moderne/>, Stand: 10.08.2015.

¹¹⁶ O. V. 2009.

München, Museum Brandhorst

Im Museum Brandhorst war „The Keep“ 2014/15 in der Ausstellung „Dark Pop“ zu sehen. Das Kunstwerk „In Reference To The Natural Composition Of The Decayed And Tattered Pants Worn By ‚The Thing‘ (Elmer, 1951) And In Homage To Ivan Albright's ‚Fleeting Time Thou Has Left Me Old‘“, das bereits 1998 in der Galerie Jablonka neben „The Keep“ zu sehen war, wurde wieder neben „The Keep“ ausgestellt (Abb. 49).

In der Ausstellung „Dark Pop“ wurden Schlüsselpositionen der Pop-Art und des Neo-Pop gezeigt (Abb. 50). Hierzu zählten neben KELLEYS Arbeiten Werke von ANDY WARHOL, SIGMAR POLKE, BRUCE NAUMAN, CADY NOLAND, DAMIEN HIRST und ROBERT GOBER.¹¹⁷ KELLEYS Arbeiten wurden im Ausstellungstext als Reinszenierung seiner bedrückenden Jugenderinnerungen an Rebellion und Disziplin beschrieben.¹¹⁸



Abb. 49 München, Museum Brandhorst 2015, Ansicht 1



Abb. 50 München, Museum Brandhorst 2015, Ansicht 2

3.4 Intention

Wie im Kapitel 2.2 beschrieben, begann KELLEY seine Arbeiten mit einer Idee, die er nach eigenen Recherchen und den Reaktionen der Betrachter weiter entwickelte. Als Folge der Fehlinterpretation bezüglich der Kuschtierarbeiten entstand KELLEYS komplexe Werkserie „Educational Complex“. In Zusammenhang mit diesem muss auch „The Keep“ betrachtet werden.

Nachfolgend wird zunächst auf „The Keep“ eingegangen. Danach werden unterschiedliche Werke des „Educational Complex“ beschrieben, um abschließend „The Keep“ in das Gesamtwerk einordnen zu können.

„The Keep“

In einem Interview im Jahr 2001 sprach KELLEY mit JOCKS über die narrativen Elemente seiner Kunst. Er erklärte, dass Kunst immer auch Geschichten beinhalte, die das Werk begleiten.

„Ich schaffe keine Werke, die den Anspruch erheben, eigenständig oder in sich abgeschlossen zu sein, und denke auch nicht, daß [sic!] Kunst diesen Anspruch erheben kann. Ich halte ihn für falsch.“¹¹⁹

¹¹⁷ O. V. 2015.

¹¹⁸ Diese Informationen wurden vom unveröffentlichten Wandtext im Ausstellungsraum „Dark Pop“, Museum Brandhorst entnommen.

¹¹⁹ JOCKS 2001, S. 24.

Als Beispiel für ein solches Kunstwerk nennt KELLEY „The Keep“. KELLEY erklärt, dass er sich mit dieser Arbeit auf ein bestimmtes Literatur-Genre beziehe: Geschichten vom Landleben, wie Hillbilly-Dinge. Betrachtet man „The Keep“, kommen einem bestimmte Assoziationen.¹²⁰ Sowohl im Ausstellungskatalog in Braunschweig (1999) als auch in dem Münchner Katalog zur Ausstellung „Food for the Mind“ (2001) wird „The Keep“ mit einem Holzschuppen (Abb. 52) und Klohäuschen (Abb. 51) assoziiert. SCHWENK beschreibt sie als eine „[...] *angegammelte, aus alten, zum Teil bemalten Holzbrettern zusammengesetzte Hütte, wie sie etwa in Schrebergärten zum Aufbewahren von Gerätschaften oder Vorräten benutzt wird*“.¹²¹

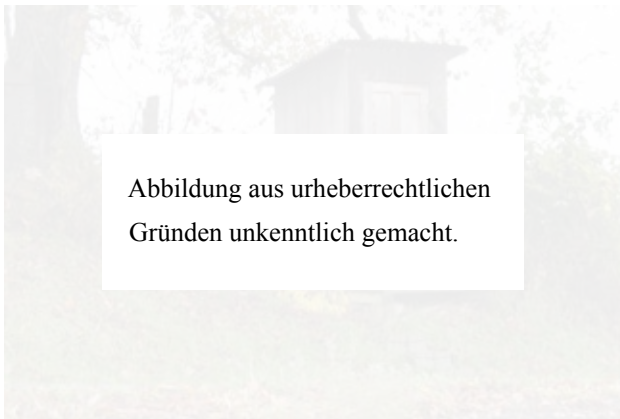


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

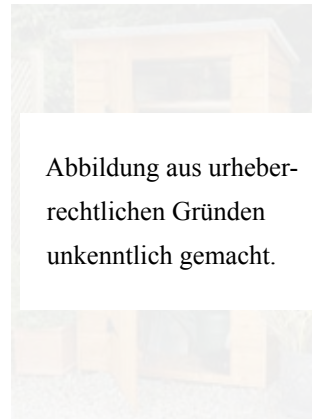


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 51 Plumpsklo

Abb. 52 Werkzeugschuppen

Der Betrachter kann, da die Tür nicht zu öffnen ist, nur mit „*Neugier und Anstrengung*“¹²² durch Gucklöcher und Spalten ins Innere schauen und nimmt so „*die Pose des Voyeurs*“¹²³ ein. Innen entdeckt er eine Sitzbank, die wie ein Plumpsklo aussieht, eine Blechdose mit Toilettenpapier und andere Gebrauchsgegenstände, die an ein Toilettenhäuschen erinnern. Die Assoziationen eines ländlichen Werkzeugschuppens werden durch Vorratsgläser, die an ein Brett angeschraubt wurden, und eine Schnapsflasche am Boden ausgelöst. Zusätzlich kommen aus „The Keep“ Geräusche, die zu von Menschen beschriebenen Ufo-Geräuschen passen.¹²⁴ SCHWENK fragt, welches Wesen sich dort „*inmitten von Flaschen, pornographischen Zeitschriften und Unrat*“¹²⁵ verbarrikadiert bzw. eingenistet habe.¹²⁶

KELLEY beschreibt, dass er oft unterschiedliche Genres miteinander mische, um absurde oder überraschende Effekte zu erlangen. Er habe in „The Keep“ Witze und Spielereien eingebaut, die den Betrachter in eine falsche Richtung führen sollen.

*„The Keep ist so eine Art Häuschen draußen im Freien, eben ein Plumpsklo. Das Ganze wird aber als mystische Enklave behandelt. Da sind die farbigen Lichter, die Ufo-Klänge erzeugen.“*¹²⁷

KELLEY hat sich viel mit Berichten zu Ufo-Erscheinungen auseinandergesetzt, vor allem mit den Farben, Formen und Geräusch-Assoziationen. Er fand einen Artikel mit der Analyse einer Tonaufnahme, die angeblich von einem Ufo stammte. Diese Analyse brachte er zu einem Toningenieur, der vier bis fünf Reaktionen des

¹²⁰ JOCKS 2001, S. 24 f.

¹²¹ SCHWENK 2000, S. 188.

¹²² Ebd.

¹²³ GRÄSSLIN 1999, S. 5.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ SCHWENK 2000, S. 188.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ JOCKS 2001, S. 25.

Sounds anfertigte:

„That's the sound I used for The Keep: a sound engineer's interpretation of the interpretation of this tape of a UFO.“¹²⁸

KELLEY dachte bei „The Keep“ unter anderem an Werke von H. P. LOVECRAFT (1890–1937), einem amerikanischen Verfasser von Gruselgeschichten. In diesen Geschichten werden Hillbillies¹²⁹ als Türhüter bzw. Wächter am Tor zur Welt des Unbekannten beschrieben. Das hat nach KELLEY zwei Gründe: Erstens, weil sie dumme und ungebildete Tölpel vom Land seien und so leicht von übernatürlichen Kräften missbraucht werden können. Zweitens, weil LOVECRAFT Hillbillies für dekadent bzw. heruntergekommen halte. Sie seien wegen Inzucht eine niedrigere Form von Leben. Aus diesen Gründen könnten die Hillbillies von den „Alten“ ausgenutzt werden. Die „Alten“ stehen hier für unterschiedlichste Dinge wie für vorchristliche Götter, das Unbewusste oder auch „ES“. KELLEY amüsierte es, dass LOVECRAFT diesen einfachen, niedrigen Landleuten dennoch so eine Macht gibt.

„Meine Arbeit macht sich quasi darüber lustig. Diese hohe Mystik ist sozusagen in Hillbilly-Kostümen verkleidet.“¹³⁰

Bei „The Keep“ erzeugt KELLEY mystische Aspekte durch psychedelische Elemente: Wenn man hineinschaut, sieht man Lichteffekte. So entsteht farbiges Licht durch von hinten beleuchtete farbige Flaschen bzw. durch darin enthaltene Flüssigkeiten. KELLEY beschreibt sie als eine Mittelklasse-Vorstellung bzw. als billige Heimversion einer Lightshow. Er stellt zudem den Vergleich zu farbigen Bleiglasfenstern in Kirchen her. KELLEY sagt, dass diese Gedanken vermutlich nicht von den Betrachtern bis in jede Einzelheit erkannt werden. Dennoch werden die Betrachter schnell merken, dass es sich hier um mehr als nur um einen hölzernen Schuppen handelt. KELLEY war kein Anhänger von Science-Fiction. Er sah in Fiktion eher eine Parabel für zeitgenössische gesellschaftliche Zustände, die auf die Zukunft übertragen werden.¹³¹

„Educational Complex“-Serie

Die „Educational Complex“-Serie ist die direkte Antwort auf KELLEYS Unzufriedenheit über das fehlende Verständnis der Betrachter für seine Kunstwerke aus der zweiten Hälfte der 1980er Jahre. Vor allem die Fehlinterpretationen der Arbeiten mit gebrauchten Plüschtieren entsetzten ihn. Es wurde vermutet, dass sich KELLEY mit diesen Arbeiten auf seine Kindheit und ein eingebildetes Trauma oder einen Missbrauch beziehe. Die Betrachter interpretierten die Arbeiten mit Plüschtieren so weit, dass sie die Missbrauchserfahrung auf KELLEY produzierten. Seine Kunst wurde auf einmal biografisch gedeutet – eine Assoziation, mit der er nie gerechnet hatte (vgl. Kap. 2.2).

Durch „Educational Complex“ reflektierte KELLEY dieses Thema und fing an biografisch zu arbeiten. In einem Interview mit WELCHMAN erzählte er, dass er keine Ahnung hatte, dass er missbraucht wurde und sich quasi auf die Suche danach machte.¹³² Er wollte dem Publikum das „biografische Werk“ geben, das es sehen wollte, und erfand seine Pseudobiografie. Hierbei handelt es sich um eine Biografie, die zwar erfunden, aber nicht

¹²⁸ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 380.

¹²⁹ Hillbilly ist eine abfällig verwendete Bezeichnung für einen Hinterwäldler bzw. ein Landei in den USA.

¹³⁰ JOCKS 2001, S. 25.

¹³¹ Ebd., S. 26 f.

¹³² KELLEY, WELCHMAN 2005.

ahistorisch ist.¹³³

„I decided ... to embrace the social role projected on me, to become what people wanted me to be: a victim. Since I am an artist, it seemed natural to look to my own aesthetic training as a root of my secret indoctrination in perversity, and possibly as the site of my own abuse... My education must have been a form of mental abuse, of brainwashing.“¹³⁴

Nach einem Exkurs zum „Repressed Memory Syndrom“ (RMS) werden Werke vorgestellt, die zur „Educational Complex“-Serie gehören, und thematisch in Bezug zu „The Keep“ gesetzt werden können. Abschließend wird „The Keep“ in den Werkkomplex eingeordnet.

Exkurs: „Repressed Memory Syndrom“ (RMS)

KELLEY stellte fest, dass die Verbindung seiner Kunstwerke mit Kuscheltieren mit der Vorstellung von Misshandlungen vor allem durch den großen Stellenwert, den die Diskussion um das „Repressed Memory Syndrom“¹³⁵ einnahm, zustande kam.¹³⁶

In der „Educational Complex“-Serie beschäftigte sich KELLEY mit dem „Repressed Memory Syndrom“ parallel zu der öffentlichen Diskussion der 1980er und 1990er Jahre in den USA. Sie wurde durch die Medien weit verbreitet und führte zu einer regelrechten Hysterie. Das Syndrom war so populär, dass KELLEY davon ausging, dass die Öffentlichkeit seine Werke unter dieser Perspektive betrachten würde.¹³⁷

Beim Syndrom der unterdrückten Erinnerung geht es um ein psychologisches Phänomen: Kinder, die ein Trauma erlebt haben, unterdrücken diese störende Erfahrung. Durch eine Analyse kann das Verdrängte wieder zurückgerufen werden, wodurch der Heilungsprozess gefördert wird. Ein Kernpunkt der Debatte über RMS ist die Frage, ob alle wiedergewonnenen Erinnerungen der Wahrheit entsprechen.¹³⁸

In Los Angeles wurde das Syndrom ein wichtiger Aspekt des McMartin-Vorschul-Falles. Hier wurde der angebliche Missbrauch in einer Kindertagesstätte behandelt. 1983/84 kam es zu einer Klage mit 208 Angeklagten gegen sieben Erwachsene, die 40 Kinder missbraucht haben sollten. Die Verhandlungen dauerten nahezu zehn Jahre. Als Ergebnis wurde das Gebäude abgerissen und alle bis auf zwei Anklagepunkte fallen gelassen. Es gab keine einzige Verurteilung. Das Gebäude der McMartin-Vorschule wurde durch den Abriss zu einer imaginären Architektur. Es bestand nur noch in der Erinnerung. Nach dem Abriss wurden die Kinder durch ihre Eltern, Staatsanwälte und Therapeuten unter Anleitung dazu gedrängt, sich an die Geschehnisse zu erinnern. Sie erzählten von Sexualmissbrauch, Satanskult und Tierquälerei. Außerdem lieferten die Kinder Lagepläne mit Falltüren, Geheimgängen und Räumen unter dem Betonboden der Vorschule. Obwohl die Existenz der geheimen Räume weder von den Eltern noch durch Ausgrabungsarbeiten gefunden werden konnten, wurde von Einigen auf deren Existenz bestanden.¹³⁹

Beim RMS gibt es drei Szenarien. Vor allem das dritte Szenarium wird nachfolgend eine größere Rolle spielen:

1. Kindesmissbrauch innerhalb der Familie

¹³³ SINGERMAN 2008, S. 167 f.

¹³⁴ WELCHMAN 2013, S. 194.

¹³⁵ Übersetzung: Syndrom der verdrängten Erinnerung.

¹³⁶ MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 370.

¹³⁷ SINGERMAN 2008, S. 169.

¹³⁸ KELLEY 2004, S. 61.

¹³⁹ SINGERMAN 2008, S. 170.

2. Missbrauch durch satanistische Kulte

3. Entführung und Missbrauch durch Aliens

KELLEY war von der unterschiedlichen visuellen Ästhetik dieser drei Szenarien fasziniert. Er versuchte zu analysieren, warum eine bestimmte visuelle Ästhetik zu einer bestimmten Misshandlungsgruppe passte. In seinen Arbeiten vermischte KELLEY ständig diese drei ästhetischen Kategorien. Nach KELLEY war die Forschung bislang nicht in der Lage zu erklären, wodurch diese drei unterschiedlichen Szenarien entstehen. KELLEY konnte lediglich sagen, wo sie sich visuell ästhetisch ähneln bzw. unterscheiden. Symbolisch konnte KELLEY sie jedoch nicht erklären. Sein offener Gebrauch dieser Begriffe lag daran, dass sie so mangelhaft definiert waren. KELLEY erklärt, dass, wenn diese Phänomene in der Zukunft besser untersucht und definiert seien, seine Arbeiten eventuell keinen Sinn mehr machten.¹⁴⁰

„Timeless Paintings“ (1993)

Da die Betrachter in KELLEYS Plüschtierarbeiten dessen Vergewaltigung ausdeuteten, beschloss er, auf die Suche nach dieser anscheinend verdrängten Erinnerung zu gehen. Er begann bei seiner Schulzeit und stellte fest, dass seine Kunsterziehung eine Art Vergewaltigung war. Die Lehre im Cal Arts war unter anderem von dem Künstler HANS HOFMANN und seiner „push and pull theory“¹⁴¹ geprägt (Abb. 54). KELLEY beschäftigte sich mit den Gemälden, die er damals gemalt hatte, und lernte wieder in dieser Art zu malen. Zu dieser Zeit hatte er seit 10–15 Jahren nicht mehr gemalt. Aus den alten Bildern schuf er neue.¹⁴² Diese abstrakte Maltechnik kombinierte er mit symbolischen und schematischen Elementen, die Bezug zu seiner Kindheit und Jugend nahmen (Abb. 53).¹⁴³

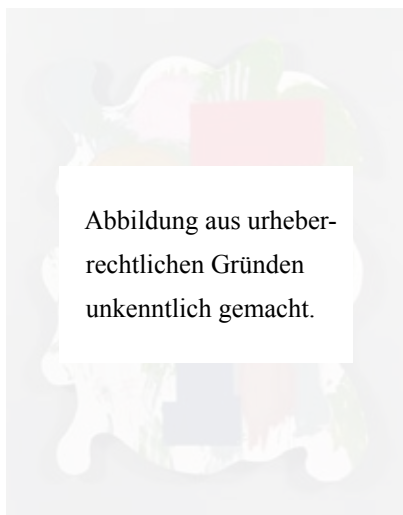


Abb. 53 KELLEY: „Prenatal Mutual Recognition of Betty and Barney Hill“ 1995

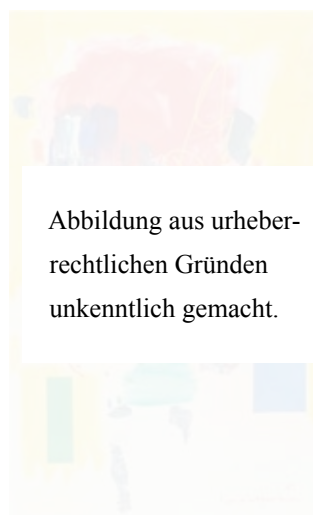


Abb. 54 HOFMANN: „Golden Splendor“ 1957

¹⁴⁰ GRAW, KELLEY 1999, S. 20.

¹⁴¹ In der „push and pull theory“ geht es darum, dass Künstler durch Farb-, Form- und Strukturkontraste Tiefe und Bewegung in ihren Gemälden erzeugen sollten (<http://www.theartstory.org/artist-hofmann-hans.htm>, Stand: 19.08.2015).

¹⁴² KELLEY, WELCHMAN 2005.

¹⁴³ WELCHMAN 2013, S. 194.

Vergleicht man die Farbigkeit der Holzbretter von „The Keep“ mit modernen Maltechniken, so kann man auch hier wieder HOFMANNs farbige Vierecke erkennen. BAKER vergleicht die Primärfarben Rot, Weiß und Blau mit MARCEL DUCHAMPS Tür „Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...“ (1946–1966) und Werken von PIET MONDRIAN.¹⁴⁴

„Educational Complex“ (1995)

„Educational Complex“ (146,7 × 488,2 × 244,2 cm) wurde erstmals 1995 in der Metro Pictures Gallery in New York ausgestellt und ist heute in der Sammlung des Whitney Museum of American Art.¹⁴⁵ Es handelt sich hierbei um ein Architekturmodell, das alle Institutionen zeigt, die KELLEY während seiner Ausbildung besucht hatte (Abb. 55).¹⁴⁶ Zu den Gebäuden zählen sowohl sein Elternhaus in Wayne, Michigan, als auch das CalArts. Das von Architekten angefertigte Modell besteht aus Hartschaumplatten, glasfaserverstärktem Kunststoff und Holz (Abb. 56).¹⁴⁷

Ursprünglich wollte KELLEY die Gebäude aus seiner Erinnerung heraus zeichnen und dann bauen. Dadurch sollten die fertigen Modelle einen unfertigen Gedanken beinhalten. Seine Erinnerungen waren zu ungenau, sodass seine Zeichnungen für eine Umsetzung in Modelle nicht verwendet werden konnten. Letztendlich wurde das Äußere der Gebäude nach Besuchen an den Orten, Abbildungen und Bauplänen nachgebaut. Die Innenräume dagegen basieren auf KELLEYS Erinnerungen.¹⁴⁸ Bereiche, an die KELLEY sich nicht erinnern konnte, ließ er leer.¹⁴⁹ Mit diesen Lücken seiner Erinnerung beschäftigte sich KELLEY in späteren Kunstwerken weiter: „*Er sah sie als Baustellen an, als einen Ort, wo fehlende biografische Daten ausgegraben und zusammengefügt werden konnten.*“¹⁵⁰

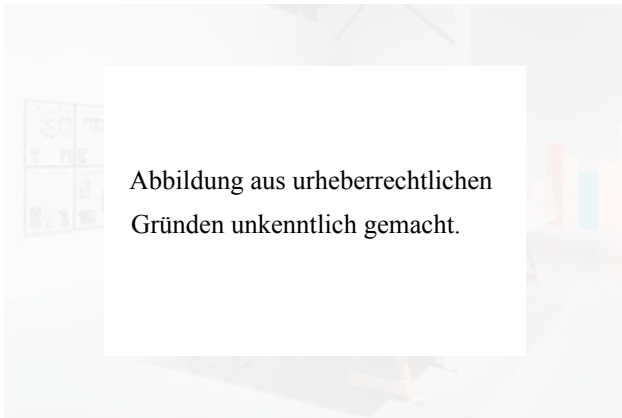


Abb. 55 „Educational Complex“, Ansicht 01

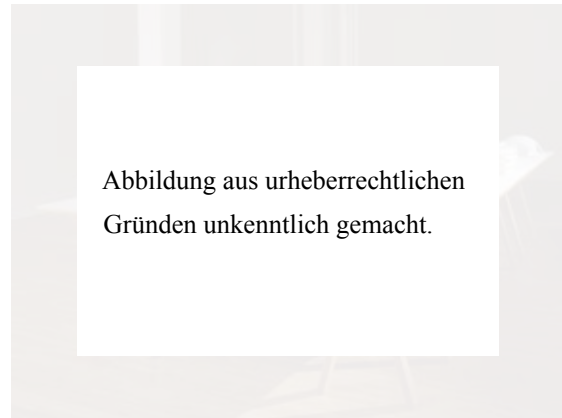


Abb. 56 „Educational Complex“, Ansicht 02

Betrachtet man nun die Gebäude im „Educational Complex“ genauer, so sind sie nicht chronologisch angelegt. KELLEY orientierte sich hier an seinem „Trauma“ der formalistischen Kunsterziehung basierend auf der Maltechnik von HOFMANN: Der Vordergrund ist geometrisch, während nur im Hintergrund das Chaos vorhanden ist

¹⁴⁴ BAKER 2009, S. 351.

¹⁴⁵ SINGERMAN 2008, S. 165.

¹⁴⁶ GRAW, KELLEY 1999, S. 19.

¹⁴⁷ SINGERMAN 2008, S. 165 f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 165 ff.

¹⁴⁹ KELLEY 1999, S. 158.

¹⁵⁰ SINGERMAN 2008, S. 169.

(Abb. 58). Auch die Anordnung der Gebäude befindet sich im Gleichgewicht und weist eine gewisse Ordnung auf (Abb. 57).¹⁵¹

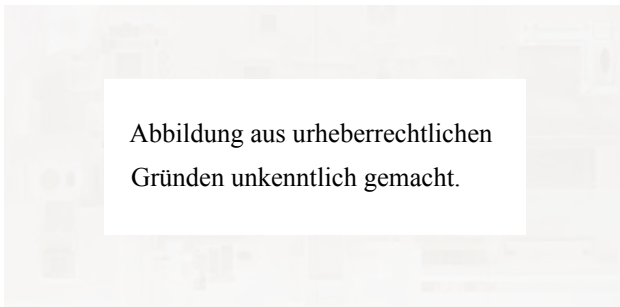


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

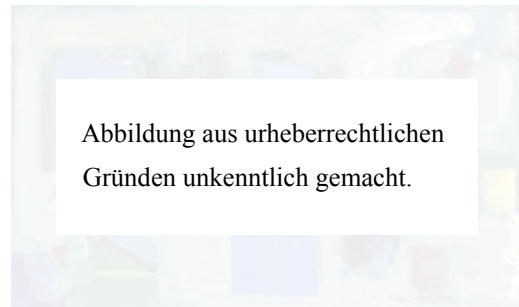


Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 57 KELLEY: „Educational Complex“ 1995, von oben

Abb. 58 HOFMANN: „Blue on Grey“ 1956

„Timeless/ Authorless“ (1995)

Diese Serie von 15 schwarz-weiß Photo-Text Arbeiten basiert auf dem „Educational Complex“ und aus ihnen ging „Day is Done“¹⁵² hervor. KELLEY dachte sich, dass er die Gedächtnislücken im „Educational Complex“ mit etwas Narrativem füllen müsste, z. B. Videos, Stücken, etc. Hierfür hat er Deckerinnerungen¹⁵³ der standardisierten kulturellen Produktion verwendet. KELLEY fing an Abbildungen aus Schuljahrenbüchern zu sammeln und um sie realer erscheinen zu lassen, arrangierte er sie wie Zeitungsartikel. Als Texte verwendete er Gefundenes oder selbst Geschriebenes. Die Texte sind eine Mischung aus Restaurantkritiken aus Zeitungen und pseudobiografischen, wiederhergestellten Erinnerungen des Missbrauchs (Abb. 60).¹⁵⁴

In „Recovered Memory #2“ aus der Serie „Timeless/ Authorless (1995)“ wurde vieles thematisiert, das man in „The Keep“ wiederfindet (Abb. 59). Der Zeitungsartikel beginnt mit einem Bezug zum Ländlichen: „I was kidnapped by hillbilly greasers.“¹⁵⁵ Der Artikel ist aus Sicht eines Kindes geschrieben, das von Hillbillies entführt wurde. Es wird auch von herumschwirrenden „Alten“ geschrieben, den vorchristlichen Göttern, die KELLEY auch in Bezug auf „The Keep“ erwähnte. In einem Abschnitt heißt es:

„The public toilets there are a magnet for those who have a secret side. Before you knew what you were, you knew. At least you knew where to go to get it – that which you didn't yet know what it was. It's a public curiosity, lavatory as laboratory, with educational murals tracing the trajectory of our shared culture.“¹⁵⁶

Hier spielt KELLEY ebenfalls mit dem Motiv des Plumpsklos.

¹⁵¹ KELLEY 2004, S. 329.

¹⁵² KELLEYS Arbeit „Day is Done“ (2005) ist eine mehrteilige Video-Arbeit, die auf geläufigen amerikanischen Aufführungstypen basiert, z. B. Schul- und Kinderaufführungen, Halloween, etc. Seine Absicht ist es, in „Day is Done“ mit populären und kulturellen Formen zu spielen und ihre Strukturen aufzudecken, indem er z. B. eine Aufführung mit falscher Musik unterlegt und so de-kontextualisiert. Die unterschiedlichen Szenarien in „Day is Done“ basieren auf Abbildungen, die KELLEY in Schuljahrenbüchern fand. Diese verwendete er vor allem, da sie die einzigen zugänglichen Dokumentationsquellen solcher „Rituale“ sind. Gezeigt wurde „Day is Done“ verteilt auf mehrere Bildschirme, die jeweils mit dreidimensionalen Objekten kombiniert wurden. Dadurch sollten die Beziehungen der traditionellen Avantgarde und der karnevalesken, sozialen Funktion dieser kulturellen Rituale aufgezeigt werden. KELLEYS Traum war es, „Day is Done“ als eine 24 Stunden lange Aufführung zu zeigen. Der eine Tag stehe für ein ganzes Jahr. (KELLEY, Art21 2011).

¹⁵³ Deckerinnerungen: Nach FREUD handelt es sich hier um eine bestimmte Art von Kindheitserinnerung. Die Deckerinnerungen sind weniger bedeutsame Erinnerungen, die wichtigere Erinnerungen „überdecken“ (http://universal_lexikon.deacademic.com/225807/Deckerinnerung, Stand: 19.08.2015).

¹⁵⁴ KELLEY, WELCHMAN 2005.

¹⁵⁵ KELLEY 2004, S. 282.

¹⁵⁶ Ebd., S. 283.

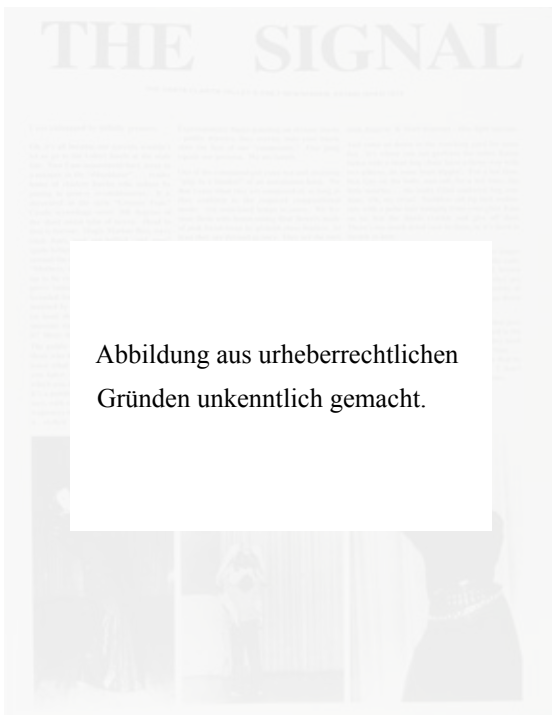


Abb. 59 „Recovered Memory#2“ 1995

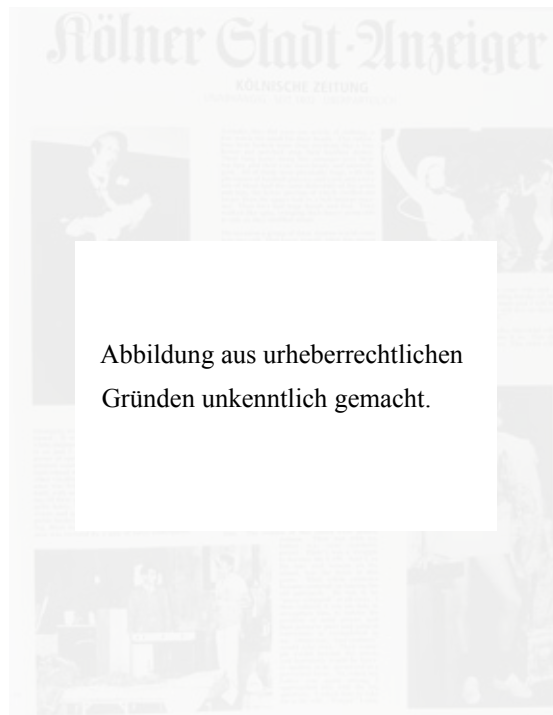


Abb. 60 „Recovered Memory“ 1995

„Sublevel“ (1998)

Wie auch im „Educational Complex“ (1995) thematisiert KELLEY mit „Sublevel“¹⁵⁷ die dokumentierten Fälle von Misshandlungen an US-Schulen. Er bezeichnet sein Vorgehen, das kollektiv Verdrängte wieder wach zu rufen, als „*black nostalgia*“. Nach KELLEY handelt es sich bei Nostalgie um eine Rückschau auf eine idealisierte Vergangenheit. Da nicht jede Überprüfung der Vergangenheit nostalgisch ist, treffe – so KELLEY – eher der Begriff „schwarze Nostalgie“ zu. Diese sei mit schwarzem Humor verwandt. KELLEY schreibt, dass er sich nicht mit seiner Kindheit beschäftige, um sich an positive Erlebnisse zu erinnern. Er überprüfe seine ästhetischen Erfahrungen, die er damals noch nicht verstanden habe, aus der Sicht eines Erwachsenen. Da die Vergangenheit immer von der aktuellen mentalen Verfassung beeinflusst wird, sagt KELLEY, dass die Vergangenheit auch immer Gegenwart sei.¹⁵⁸ Auch schon im „Educational Complex“ gab es ein „Sublevel“: Es war unter dem Architekturmodell angebracht und der Betrachter konnte es, auf einer Matratze liegend, sehen. Auf diesem Level befanden sich die schlimmsten Traumata, oft sexueller Natur.

Die raumgreifende Installation „Sublevel“ besteht aus zwei Ebenen: Durch die obere, hüft hohe Labyrinth-Ebene kann der Betrachter hindurchlaufen, während er bei der unteren durch einen engen, dunklen Tunnel kriechen muss, der in einem Aluminiumhaus endet (Abb. 61).¹⁵⁹

„Sublevel“ stellt den Grundriss des Kellers von CalArts in Los Angeles dar; für KELLEY der Inbegriff eines typischen Schulgebäudes. Räume, an die sich KELLEY nicht erinnern kann oder in denen er nie gewesen war, sind mit rosa Kristallen ausgekleidet.¹⁶⁰ KELLEY schreibt, dass es natürlich unmöglich ist, sich an alles zu erin-

¹⁵⁷ Heute befindet sich „Sublevel“ in Privatbesitz in Belgien (JABLONKA 2015).

¹⁵⁸ KOTHENSCHULTE 1999, S. 52.

¹⁵⁹ PONTÉGNIE 2009, S. 3.

¹⁶⁰ GRÄSSLIN 1999, S. 4.

nern und dass bei Ereignissen, an die man sich nicht erinnere, nicht gleich ein Trauma der Auslöser sein müsse. „The Pink Crystal Speaks“, ein Teil der „Sublevel“-Arbeit, repräsentiert die untere Region des Gebäudes. Rosa Kristallbereiche stehen für Bereiche, an die sich KELLEY nicht erinnert (Abb. 62). Der rosa Kristall spielt darauf an, dass im Inneren alles Rosa ist. Als Beispiel nennt KELLEY eine Geode, die im Innersten rosa Kristalle aufweist. Diese stehe für eine Sinnlichkeit, die frei von sexuellem Trauma sei. Zugleich sei es wie ein geheimer Ort, eine Metapher für zurückeroberte Erinnerungen.¹⁶¹

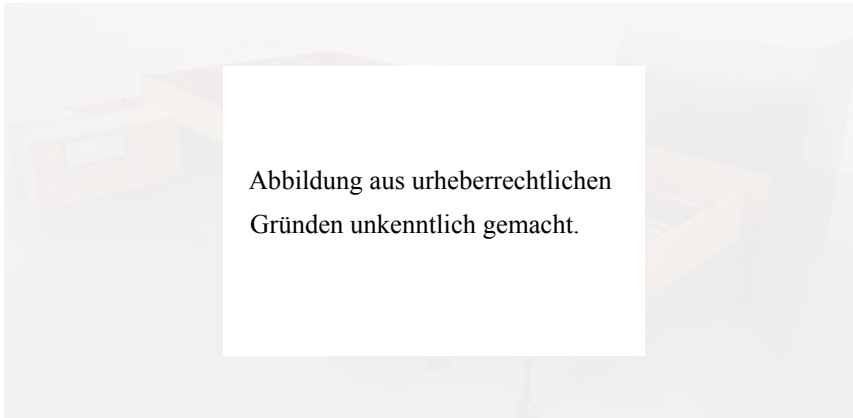


Abb. 61 „Sublevel“ 1998

Der Tunnel führt in einen Aluminiumraum. Er stellt einen Raum dar, der noch unter dem Kellergeschoß lag und den man vom Hauptgebäude nicht erreichen konnte. Der Tunnel ist dunkel und erst nachdem der Besucher um zwei Ecken gekrabbelt ist, kann er den Aluminiumraum sehen, der von einem abwechselnd rot und blau blinkenden Polizeilicht erhellt wird (Abb. 63). Dieses steht auf einer Folterbank. Weiter befindet sich in dem Raum ein Eckregal mit Sexspielzeugen (Abb. 64). Um den Aluminiumraum zu verlassen, muss der Betrachter wieder zurück kriechen.¹⁶² Der Tunnel in „Sublevel“ sei quasi das Subsublevel. „Das Gebäude beherbergt das Unterbewußtsein, das man sich wieder bewußt gemacht hat, und der Subsublevel das Unbewußte, das man sich nie wieder in Erinnerung rufen kann. Es ist also der Ort des eigentlichen Traumas.“¹⁶³ Durch das Kriechen im Tunnel soll der Besucher sich wie in einer „[...] Szene einer Entführung durch Fremde“¹⁶⁴

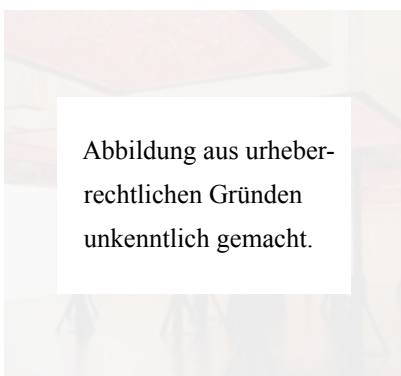


Abb. 62 „Sublevel“, von unten

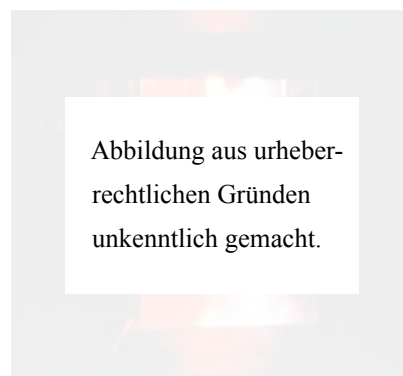


Abb. 63 „Sublevel“, Tunnelinneres

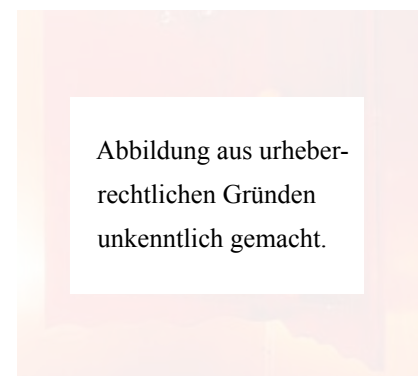


Abb. 64 „Sublevel“, Inneres des Aluminiumraumes

¹⁶¹ JOCKS 2001, S. 9 ff.

¹⁶² GRÄSSLIN 1999, S. 4.

¹⁶³ JOCKS 2001, S. 12.

¹⁶⁴ Ebd., S. 12.

Auch in der Ufo-Literatur gibt es das Syndrom der unterdrückten bzw. fehlenden Erinnerung: Ufo-Geschichten handeln oft von Entführungen. Genau dieser Zeitraum wird beim Opfer im Gedächtnis ausgelöscht. Die so entstandene Lücken können durch plötzliche Rückblenden oder Hypnose wieder zurückgerufen werden. Deswegen wurde der Raum von KELLEY so gestaltet, als betrete man ein Raumschiff. Bei Ufo-Entführungsszenarien werden die Menschen typischerweise untersucht. Dinge werden in den Körper, vor allem den Anus, eingeführt. Auch diese Mißbrauchs- und Vergewaltigungsszenarien passen in den Bereich des Syndroms für unterdrückte Erinnerung.¹⁶⁵

„Sie werden lachen, aber diese Arbeit richtet sich gegen den biografischen Impuls seitens des Lesers. Wenn von mir eine besonders aufregende Biografie erwartet wird, so fingiere ich eben eine, die Empörung auslöst.“¹⁶⁶

Wie zuvor erwähnt, lassen sich nach der psychologischen Theorie die verdrängten Erinnerungen auf Kindesmissbrauch zurückführen. In Bezug zum Tunnel bezog sich KELLEY auf die Berichte von Kindern der 1980er Jahre, in denen geschildert wird, dass sie durch unterirdische Tunnel geführt wurden und neben sexuellen Handlungen auch grausame Riten stattfanden.¹⁶⁷ Auf dem Tunnel in „Sublevel“ sind Pläne des Kellers von CalArts befestigt, sowie eine Zeichnung des Tunnels unter der berühmten McMartin-Schule.¹⁶⁸

Exkurs: Ufologie und Außerirdische

Neben dem „Educational Complex“ und dem RMS-Syndrom beschäftigte sich KELLEY mit Berichten über Ufos und Außerirdische. Diese werden als eine der möglichen Entführungsszenarien beim RMS-Syndrom beschrieben. In seinem Buch „Minor Histories“ (2004) gibt es ein eigenes Kapitel, in dem KELLEY über das Thema „Ufologie“ schreibt (S. 348–413). Er beschäftigte sich vor allem mit Ufo-Literatur sowie den Lichterscheinungen und Geräuschen, die im Zusammenhang mit Ufos beschrieben werden.

Außerirdische werden heute mit fortschrittlicher Technik in Verbindung gebracht. Obwohl sie als grausam, brutal und schreckenerregend dargestellt sind, wohnen sie in Gebilden mit fortschrittlichster Technik. Es gibt Berichte, in denen die Ufos als schmutzig und übelriechend beschrieben werden. Trotzdem ist die Struktur an sich sauber. Für KELLEY liegt hier ein scheinbarer Widerspruch, bei dem es um einen dramatischen Kontrast gehe. Er findet diese „*widersprüchlichen ästhetischen Impulse*“¹⁶⁹ in der Ufologie interessant. Mit diesen Aspekten spielte KELLEY in „Sublevel“, indem er z. B. einen Kontrast zwischen glänzenden Metalloberflächen im „Untersuchungszimmer“ und den fleischigen, gezackten rosa Kristallen herstellte.¹⁷⁰

Ein weiterer Aspekt in den Mythen über Außerirdische ist ihre Vorliebe für anale Sondierungen. Sie sind nicht nur am Anus interessiert, sondern an jeder Öffnung des menschlichen Körpers: Vom Harnleiter bis zu den Nasenöffnungen, Ohren und dem Mund. Die äußerliche Beschreibung der Außerirdischen vereinheitlichte sich im Laufe der Zeit: Es handelt sich um ein „graues“, kleines Wesen mit kindlichen Proportionen. Es besitzt zudem keine Genitalien. Diese Eigenschaft ist im Bezug zur „Fetischisierung der kindlichen Unschuld“ interessant, da auch Plüschtiere und Puppen keine Genitalien besitzen. Außerirdische werden als Wesen ohne Öff-

¹⁶⁵ JOCKS 2001, S. 12 f.

¹⁶⁶ Ebd., S. 13.

¹⁶⁷ GRÄSSLIN 1999, S. 4.

¹⁶⁸ WELCHMAN 2013, S. 216.

¹⁶⁹ Im Originalen: „*contradictory aesthetic impulses*“ (KOTHENSCHULTE 1999, S. 54).

¹⁷⁰ Ebd., S. 54.

nungen beschrieben. Auch die Mäuler sind verschlossen und nur die Augen sind als Öffnungen wahrnehmbar. KELLEY bezeichnet die Augen als „*Fenster zu ihren Seelen*“¹⁷¹. So werden die Augen symbolisch gesehen zu einer Anlaufstelle einer „höheren“ Ordnung. Da die Außerirdischen keine Öffnungen aufweisen, besitzen sie kein Innen und Außen: Sie bestehen aus einem einzigen Material. Deswegen sind sie neugierig, was „Innen und Außen“ ist und untersuchen den Menschen so lange, bis sie es herausgefunden haben. Hier kommt KELLEY auf das „Untersuchungszimmer“ in „Sublevel“ zu sprechen. Im Regal befinden sich viele unterschiedliche, phallische Sonden. Keine von ihnen ist jedoch eindeutig penisförmig. KELLEY wollte nicht, dass man sie als Sexspielzeuge sieht und verneint so ihre sexuellen Assoziationen. „*They are all simply the shape of that which probes.*“¹⁷²

Nach KELLEY sei die Menge an Berichten über Außerirdische zur gleichen Zeit angestiegen wie die Berichte über die „wiedergewonnen“ Kindheitserinnerungen an sexuellen Mißbrauch. Bei den Mißbrauchsgeschichten erinnern sich Kinder auch an den Mißbrauch durch Mitglieder geheimer Kulte.¹⁷³

Einordnung von „The Keep“ in die Werkgruppe des „Educational Complex“

Betrachtet man nach der Beschreibung der Werkgruppe des „Educational Complex“ „The Keep“ erneut, so ist vor allem ein Bezug zu „Sublevel“ zu finden. „The Keep“ ist, wie auch „Sublevel“, eine eigenständige Arbeit, die im Zusammenhang mit „Educational Complex“ und KELLEYS Auseinandersetzung mit der eigenen Schulzeit und dem RMS-Syndrom gesehen werden sollte.

Was bedeutet der Titel „The Keep“ eigentlich? KELLEY schrieb über die Bedeutung des Kunstwerk-Titels:

*„I like to think of the art viewing experience as a series of unfoldings, and of the titles as the first moment.“*¹⁷⁴

Im Katalog zu „Food for the Mind“ (2000, München) wird „The Keep“ mit „Der Verschlag“ übersetzt.¹⁷⁵ Auf Englisch kann der Begriff „The Keep“ aber auch mit „Bergfried“ bzw. „Wohnturm einer Burg“ übersetzt werden.¹⁷⁶ Hiermit ist ein sicherer Turm einer mittelalterlichen Befestigungsanlage gemeint.

Auf Grundlage dieser Übersetzung des Titels nahm SCHWENK eine Interpretation von „The Keep“ vor: Es handle sich demnach um eine Hütte, die mit einem Unterschlupf bzw. Geheimversteck vergleichbar sei. Hier habe man sich „[...] als Kind zurückgezogen [...], um Ruhe vor den als unverstündlich empfundenen Regeln der Erwachsenen zu haben, um über die eigenen Maßstäbe nachzudenken.“¹⁷⁷ „The Keep“ wird sogar als Metapher für Zuflucht gedeutet, „eine geistige Trutzburg, [die] auch als Keimzelle für ursprüngliche Fähigkeiten zu verstehen [ist], als Ort der Hoffnung und des Trosts.“¹⁷⁸ Weiter wird „The Keep“ als „[...] eine Bastion für die längst überfällige Korrektur einer einseitig idealisierten Weltauffassung dar[gestellt]. Mit ihr erhält das Tabuisierte eine Aufwertung und wird als gültiger Bestandteil in unser allgemeines Bewußtsein miteinbezogen.“¹⁷⁹

¹⁷¹ KOTHENSCHULTE 1999, S. 19; im Originalen: „[...] the windows to their souls, [...]“ (KOTHENSCHULTE 1999, S. 54).

¹⁷² Übersetzt: „Sie sind alle einfach von einer Gestalt, die den Erfordernissen einer Sondierung entspricht.“ (KOTHENSCHULTE 1999, S. 19).

¹⁷³ KOTHENSCHULTE 1999, S. 55.

¹⁷⁴ GRAW, KELLEY 1999, S. 41.

¹⁷⁵ SCHWENK 2000, S. 188.

¹⁷⁶ <http://www.dict.cc/?s=keep>, Stand: 19.08.2015.

¹⁷⁷ SCHWENK 2000, S. 188.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

Meist ist der Schuppen nicht negativ konnotiert, sondern wird eher als Schutzort interpretiert.

Eine andere Deutung lässt sich von KELLEYS Äußerungen zu „Orgone Shed“ (1992) ablesen, ein Schuppen, der in Proportion und Aussehen große Gemeinsamkeiten mit „The Keep“ hat. KELLEY schreibt dazu, dass der Betrachter hier zum einen den Akkumulator als einen mit „Sexenergie“ aufgeladenen Schuppen sehe, und zum anderen die allgemeingültige Assoziation eines Werkzeugschuppens aufkomme, in den man als Kind mitgenommen wurde, um eine Tracht Prügel zu bekommen.¹⁸⁰ Wenn laut KELLEY mit „The Keep“ ein ländlicher Werkzeugschuppen assoziiert werden soll, so ist dieser Begriff eher negativ belastet und nicht wie bei SCHWENK ein „*Ort der Hoffnung und des Trosts*“¹⁸¹.

Im Interview mit JOCKS weist KELLEY darauf hin, dass es sich bei „The Keep“ um mehr als nur einen „Werkzeugschuppen“ handle. Der unheimliche Ort „Werkzeugschuppen“ wird durch den Bezug zu Aliens, die einen eventuell dorthin oder von dort weg entführen, gesteigert. Nach der Auseinandersetzung mit dem Thema „Educational Complex“ kann „The Keep“ vor allem auf das RMS-Szenarium der Entführung und Vergewaltigung durch Aliens bezogen werden.

Wenn es sich bei „The Keep“ nicht um einen sicheren Ort handelt, stellt sich die Frage, wieso KELLEY den Titel „The Keep“, also „Burgfried“, verwendete. Wie von SCHWENK beschrieben, stellt man sich unter einem Bewachtungsturm eher einen sicheren Ort vor. Aber „The Keep“ kann auch anders übersetzt werden: „Die unheimliche Macht“. Hierbei handelt es sich um die Titelübersetzung eines Buches mit dem Titel „The Keep“ des US-amerikanischen Autors FRANCIS PAUL WILSON (geboren 1946). Das Buch wurde 1983 von Paramount Pictures verfilmt. Die Geschichte handelt von einer düsteren Festung in den Karpaten. Hier kommt es 1941 zur Konfrontation zwischen nationalsozialistischen Soldaten und dem dort eingesperrten absoluten Bösen.¹⁸² Eventuell ist der Titel eine Anspielung auf diese Geschichte und es könnte mit „The Keep“ „das Böse“ gemeint sein, die unheimliche Macht. Es ist jedoch nicht bekannt, ob KELLEY dieses Buch bzw. diesen Film kannte.

WILSONS Science-Fiction und Horror-Romane sind von LOVECRAFT und hier besonders von dem Cthulhu-Mythos beeinflusst.¹⁸³ Der „Cthulhu-Mythos“ ist eine Erfindung von LOVECRAFT, auf dem viele seiner Geschichten basieren. „Cthulhu“ ist eine Kreatur aus dem Weltall, einer der „Großen Alten“, die er 1928 schuf. Diese Art von Außerirdischen seien schon vor den ersten Bakterien auf der Erde gewesen. Von dieser Figur wurden viele Autoren wie STEPHEN KING („ES“) beeinflusst.¹⁸⁴ Und an diesem Punkt schließt sich der Kreis zu KELLEY, der im Interview mit JOCKS seine Faszination für die Geschichten von LOVECRAFT beschreibt und auch die „Großen Alten“ und „ES“ in Bezug auf „The Keep“ erwähnt (vgl. JOCKS 2001, S. 25).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass KELLEY die Assoziationen zu „The Keep“ vor allem in zwei Richtungen lenkte: die des Werkzeugschuppens und des Plumpsklos. Beide Assoziationen stehen in erster Linie für die ländliche Umgebung. Der Werkzeugschuppen kann aber auch einen negativen Ort darstellen, wo man als Kind eine Tracht Prügel bekam. Das Plumpsklo steht eventuell für die Verbindung in die Kanalisationstunnel, wo in der Phantasie vieler Kinder unheimliche Wesen hausen. In diesem Fall sind es Aliens. Sie werden durch das Licht und das Geräusch dargestellt, die aus der Toilette kommen. Zwei der Themen, mit denen sich KELLEY im Rahmen der „Ufologie“ beschäftigt hat.

¹⁸⁰ GRAW, KELLEY 1999, S. 24 f.

¹⁸¹ SCHWENK 2000, S. 188.

¹⁸² <http://www.zweitausendeins.de/filmllexikon/?wert=174&sucheNach=titel>, Stand: 08.2015.

¹⁸³ MITCHELL 2001, S. 16 f.

¹⁸⁴ http://www.hplovecraft.de/index.php?id=cthulhu_mythos, Stand: 08.2015.

In Bezug zum „Educational Complex“ füllte KELLEY seine Gedächtnislücken mit seiner Pseudobiografie. „The Keep“ könnte eine solche „gefüllte Lücke“ darstellen. Der Werkzeugschuppen steht für die reale Biografie: das ländliche Leben und die vermutliche Tracht Prügel. Die unheimliche Macht, die Aliens, sind Teil der Pseudobiografie und nehmen in erster Linie Bezug zum RMS-Syndrom. Das erklärt auch, warum „The Keep“ sowohl in der Ausstellung in der Galerie Jablonka 1998 als auch in Braunschweig 1999 als „ländliches Pendant“¹⁸⁵ zum Aluminiumhaus von „Sublevel“ gezeigt wurde.

3.5 Interaktion mit dem Betrachter

Typisch für KELLEYS Installationen ist die vom Künstler provozierte Interaktion mit dem Betrachter. Vor allem in den Ausstellungen, in denen auch „The Keep“ zu sehen war, setzte er dieses Mittel der Kunstwahrnehmung gezielt ein. Es konnten keine Bemerkungen von KELLEY zur Interaktion bei „The Keep“ gefunden werden, jedoch zu dem Kunstwerk, in dessen direkten Bezug „The Keep“ stand: „Sublevel“.

In „Sublevel“ muss der Betrachter aktiv werden und durch einen Tunnel krabbeln, um in das metallene Haus zu gelangen (Abb. 61). KELLEY möchte hier den Betrachter weder erniedrigen, noch ihm Angst machen. Für ihn war es notwendig diese unterste Ebene von der oberen Ebene durch einen starken physischen Wechsel darzustellen. Ohne eine solche Erfahrung wären die Ebenen zu ähnlich. Das Kunstwerk sei dennoch nicht erst vollendet, nachdem der Besucher durch den Tunnel gekrabbelt sei. Das wäre KELLEY zu autoritär. Auch schon auf den Tunnel zu schauen, kann ausreichen, um seine Funktion zu verstehen, aber das Durchkrabbeln erweitert die Erfahrung.¹⁸⁶ GRAW erwähnt, dass manche Betrachter im Tunnel klaustrophobisch werden könnten¹⁸⁷ und Angst bekämen. Daraufhin antwortet KELLEY:

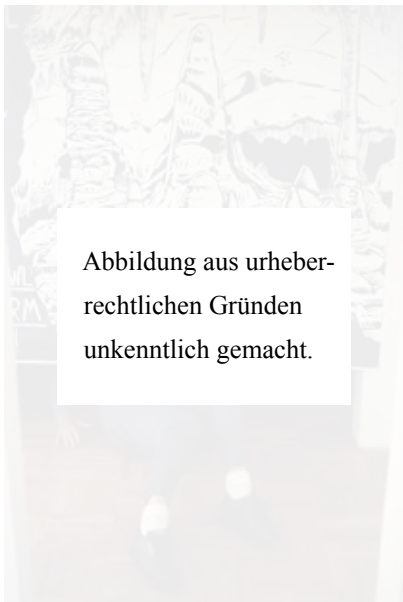


Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 65 „Plato's Cave“ 1985

„Maybe people are scared that they're going to crawl into my tunnel and end up in a meat-grinder or something! I suppose the unknown aspects of the work can be scary, but in Sublevel I believe this is necessary.“¹⁸⁸

Auch bei „The Keep“ ist die Interaktion zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk von zentraler Bedeutung. Die Gucklöcher in den Wänden haben etwas von Kabinen- bzw. Gucklöchern, wie sie auch oft in Plumpsklos vorzufinden sind. In der Ausstellung im Museum Brandhorst war während der Öffnungszeiten zu beobachten, dass viele Besucher zunächst an dem Werk vorbeiliefen. Erst nachdem sie bemerkt hatten, dass aus dem Schuppen Geräusche kamen, entdeckten sie die Gucklöcher und schauten hinein. Dadurch sahen sie neben den Gegenständen ein weiteres Guckloch, gingen zu diesem, schauten wieder hinein und entdeckten so nach und nach alle Gucklöcher und Gegenstände (Abb. 66–68). Manche Besucher veränderten beim Hineinschauen den Winkel, während andere nur geradeaus sahen. Da sich die Gucklöcher

¹⁸⁵ GRÄSSLIN 1999, S. 5.

¹⁸⁶ GRAW, KELLEY 1999, S. 20 f.

¹⁸⁷ Auch MÜLLER berichtet, dass in der Ausstellung in der Galerie Jablonka Besucher im Tunnel von „Sublevel“ klaustrophobisch wurden. Man konnte sich in dem Tunnel nicht umdrehen und musste erst um eine Ecke biegen, bis man ein Licht in dem ansonsten stockdunklen Tunnel sah. Manche Besucher seien sogar rückwärts wieder heraus gekrabbelt, da man sich erst im Aluminiumraum umdrehen konnte. Aus dem Grund durfte immer nur eine Person in den Tunnel hinein (MÜLLER 2015b).

¹⁸⁸ GRAW, KELLEY 1999, S. 21.

auf unterschiedlichen Höhen befinden, müssen, z. B. bei der Tür, manche Besucher auf die Zehenspitzen gehen, während sie beim Guckloch auf der linken Seite (Abb. 69–71) nahezu in die Knie gehen müssen. KELLEY schuf in seinem künstlerischen Werk mehrere Arbeiten, die dem Besucher die unterschiedlichsten Stellungen aufzwingen, um das Kunstwerk sehen zu können (z. B. „Plato's Cave“ 1985; Abb. 65).

Bei „The Keep“ könnte es das Voyeurs-Gefühl sein, das KELLEY hervorrufen wollte: Der Betrachter schaut zuerst, wegen des eher unheimlichen Geräusches, vorsichtig in das Kunstwerk hinein. Er wird neugierig, was sich hinter den Tönen in diesem unscheinbaren Schuppen versteckt. Dann entdeckt er die unterschiedlichen Gegenstände und Objekte, wie u. a. Kondome, die seine Neugier noch größer werden lassen. Er verliert die Scheu und geht zu jeder möglichen Öffnung, um das Kunstwerk zu entdecken. Ohne diese Interaktion des Betrachters bleibt „The Keep“ nur ein wummernder Schuppen.



Abb. 66 Türspion, Vorderseite



Abb. 67 Guckloch, rechte Seite



Abb. 68 Guckloch, Rückseite



Abb. 69 Guckloch, linke Seite 01



Abb. 70 Guckloch, linke Seite 02



Abb. 71 Guckloch, linke Seite 03

Von zentraler Bedeutung bei „The Keep“ sind die Wärme und der Geruch, die aus den Gucklöchern strömen. Sobald der Betrachter das Innere des Kunstwerks mit seinen Blicken erkundet, werden zugleich mehrere Sinne angeregt: Er spürt die Wärme auf der Haut und den speziellen Geruch in der Nase. Hierdurch nimmt der Betrachter das Kunstwerk nicht nur mit den Augen wahr, sondern die Kunsterfahrung wird um zwei Sinnesindrücke erweitert.

Sowohl in der Galerie Jablonka als auch in Braunschweig stand „The Keep“ im Eingang und „begrüßte“ die Besucher. In der Galerie Jablonka folgte nach „The Keep“ das um die Ecke verlaufende Kunstwerk „Sublevel“. In Braunschweig standen im selben Raum wie „The Keep“ vier Skulpturen mit Maiskolben in der Hand und ein Plakat. Die Ausrichtung der Tür war bei beiden Ausstellungssituationen unterschiedlich: In Köln lief der Besucher auf die von vorne betrachtete linke Seitenwand zu und musste um die Ecke gehen, um die Tür zu entdecken. In Braunschweig sah der Besucher dagegen sofort die Tür. Die Ausrichtung des Schuppens ist demnach situationsbedingt und nicht festgelegt.

„The Keep“ erschließt sich erst durch die Interaktion des Betrachters im vollen Kontext.

4 ÄNDERUNGEN AN DER INSTALLATION UND ZUSTANDSVERÄNDERUNGEN SEIT 1998

In Kapitel 3 werden u. a. die Konstruktion des Schuppens und die Anordnung der Gegenstände erläutert. Der Schuppen wird nicht demontiert, sondern als Ganzes deponiert. Die Gegenstände werden herausgenommen und verpackt im Depot gelagert (vgl. Kap. 6.3). Beim Ausstellungsaufbau werden sie von Restauratoren und Kuratoren erneut arrangiert.

Für die ersten beiden Ausstellungen – 1998 in der Galerie Jablonka in Köln und 1999 im Kunstverein Braunschweig – hatte KELLEY die Gegenstände selbst angeordnet. Vor allem der erste Ausstellungsaufbau ist von Bedeutung, da hier die Gegenstände erstmals zusammengefügt und als Kunstwerk definiert wurden (vgl. Kap. 3.3). MÜLLER, Mitarbeiterin der Galerie Jablonka, dokumentierte die Anordnung und den Zustand zur Entstehungszeit mittels zehn Polaroid-Aufnahmen (vgl. Anhang B).¹⁸⁹ Diese sind von essentieller Bedeutung und dokumentieren, wie KELLEY die Gegenstände ursprünglich arrangiert hat.

Nachfolgend wird der mit Polaroids dokumentierte entstehungszeitliche Zustand mit der bildlichen Dokumentation der Einrichtung des Kunstwerks in den Münchner Ausstellungen in der Pinakothek der Moderne 2004 und dem Museum Brandhorst 2014/15 verglichen. Beim Ausstellungsaufbau 2000 und 2004 lagen die Polaroids nicht vor; es gab also keine Anhaltspunkte zum ursprünglichen Arrangement der Gegenstände.¹⁹⁰ Aus den Jahren 1999 (Kunstverein Braunschweig) und 2000 (Haus der Kunst, München) gibt es keine Dokumentation. Aussagen zu Änderungen an der Installation und/oder Zustandsveränderungen können lediglich anhand von Katalogaufnahmen oder Protokollen getroffen werden.

Zunächst wird chronologisch auf Installationsänderungen eingegangen und abschließend der heutige Erhaltungszustand des jeweiligen Objektes bzw. der jeweiligen Objektgruppe beschrieben. Während der Thesis erfolgten im Schuppeninneren – im Vergleich zum Ausstellungsraum – Klimamessungen: Es konnten extreme Schwankungen der Temperatur und relativen Luftfeuchte gemessen werden, die die Alterung der Holzkonstruktion und vieler Materialien im Schuppen beschleunigen. Neben äußeren Einflüssen haben auch das Material und die Technik Einfluss auf den Erhaltungszustand der einzelnen Teile. Es wurden Farbschicht- und Flüssigkeitsanalysen durchgeführt, die in den jeweiligen Kapiteln aufgeführt werden.

Zur besseren Übersicht wurde ein Katalog mit einem Steckbrief zu jedem einzelnen Objekt erstellt (vgl. Katalog).

4.1 Das Gehäuse

Der Schuppen wird zusammengebaut gelagert und nach dem Platzieren im Ausstellungsraum mit den Gegenständen eingerichtet. Generell betrachtet, hat sich der Schuppen seit 1998 augenscheinlich nicht verändert. Die Holzkonstruktion ist stabil. Kleinere, auf den ersten Blick neu aussehende, mechanische Beschädigungen (Auffaserungen, Bestoßungen der Kanten, ausgebrochene Holzspäne, etc.; Abb. 72, 74), können durch den Vergleich mit den Polaroids (Abb. 73, 75) größtenteils als entstehungszeitlich eingeordnet werden.

Im Inneren haben sich vor allem auf der linken und rechten Seite Staub, Spinnweben und Laub angesammelt (Abb. 76).

¹⁸⁹ MÜLLER 2015b.

¹⁹⁰ SCHWEMER 2015.

Klimamessungen im Schuppeninneren während des Ausstellungsbetriebes im Museum Brandhorst erfolgten im Vergleich zum Klima im Ausstellungsraum. Die Messbedingungen und -beobachtungen sind im Anhang E beschrieben. Als Ergebnis ist festzuhalten, dass bei gleichbleibender Temperatur und relativer Luftfeuchte im Ausstellungsraum die Innentemperatur (nahe den farbigen Flaschen) innerhalb von neun Stunden nach Inbetriebnahme um ca. 6 °C ansteigt und die relative Luftfeuchte um ca. 10 % sinkt. Über Nacht kühlt die Innentemperatur in zwölf Stunden wieder auf die Temperatur des Ausstellungsraumes ab (21 °C). Die relative Luftfeuchte braucht ca. 16 Stunden, um wieder auf 50 % anzusteigen. Im Technikfach, in unmittelbarer Nähe zu den wärmeerzeugenden Leuchtmitteln und elektrischen Geräten, schwankt die Temperatur sogar um mindestens 11 °C und die relative Luftfeuchte um 23 %. Dieser regelmäßige Tageszyklus an Klimaschwankungen belastet das gesamte Kunstwerk. Chemische Reaktionen werden beschleunigt, durch die das Kunstwerk schneller altert. Durch wiederholte Temperaturwechsel entstehen zudem Spannungen im Holz, die weitere Veränderungen an der Farbschicht zur Folge haben.¹⁹¹ Auch die Flüssigkeiten (vgl. Kap. 4.5) und Audiokomponenten (vgl. Kap. 4.7) leiden unter dem schwankenden Klima.



Abb. 72 Türrahmen 2015



Abb. 73 Türrahmen 1998



Abb. 74 Leiste 2015



Abb. 75 Leiste 1998



Abb. 76 Staub, Laub, etc. 2015

4.2 Gegenstände im Schuppen

Folgende Gegenstände werden in einer Gruppe zusammengefasst: Tonflasche, Tampon- und Kondom-Packung, Kloppapier-Dose, neun „Victoria's Secret“-Hefte und neun Schraubverschlussgläser.

Tonflasche

Die Tonflasche zeigt keine Veränderungen. Die Flasche wird in ein vorgesägtes Loch in der Bodenplatte gestellt. Es bleibt kein Spielraum für eigene Interpretationen beim Installationsaufbau (Abb. 77, 78).

¹⁹¹ Auf die Veränderungen der Farbschicht wird in Kapitel 4.4 eingegangen.



Abb. 77 Tonflasche 1998



Abb. 78 Tonflasche 2014

Tampon- und Kondom-Packung

1998 waren die Tampon- und die Kondom-Packung im Schrank an der rechten Wand platziert. Die Tampon-Packung stand hinter der Kondom-Packung links auf dem untersten Schrankbrett (Abb. 79).

2004 wurden die beiden Faltschachteln nicht im Schrank, sondern auf einem Querbalken rechts daneben aufgestellt. Der Schrank wurde geschlossen gezeigt (Abb. 80). Der Betrachter entdeckte die Kondome und Tampons nicht mehr durch das Guckloch in der linken Wand, sondern vom Guckloch in der Rückwand aus.

2014/15 wurden die beiden Faltschachteln wieder an ihren ursprünglichen Ort im Schrank platziert. Jedoch wurde die Tampon-Packung auf die Kondom-Packung gestellt (Abb. 81).

Beide Faltschachteln weisen entstehungszeitliche Gebrauchsspuren auf.



Abb. 79 Packungen 1998



Abb. 80 Packungen 2004



Abb. 81 Packungen 2014

Klopapier-Dose und „Victoria's Secret“-Hefte

1998 stand die Klopapier-Dose auf dem rechten Ablagebrett und darunter lagen neun „Victoria's Secret“-Hefte auf einem Stapel (Abb. 82). Alle Hefte datieren aus dem Jahr 1998; das älteste Heft ist vom 6. Januar 1998 und das jüngste vom Winter Sale '98. Mit Hilfe des Polaroids von 1998 wurde folgende Reihenfolge rekonstruiert (von oben nach unten): Heft Nr.¹⁹² 1 (= Winter Sale '98), 4, 5, 2 und/oder 3; Heft Nr. 9 liegt unten. Zwischen den Heften Nr. 3 und 9 liegen die Hefte 6, 7 und 8; deren genaueren Positionen sind anhand des Polaroids nicht nachvollziehbar.¹⁹³

Die „Victoria's Secret“-Hefte lagen 2004 näher am Türrahmen und die ursprüngliche Reihenfolge war verändert. Es lag das Heft „Spring '98 VOL. IV“ (Heft Nr. 2) oben. Die Reihenfolge der anderen acht Hefte ist anhand der Abbildung nicht zu erkennen (Abb. 83).

2014/15 wurde die Platzierung nach dem Polaroid vorgenommen und es liegt wieder das Heft Nr. 1 oben. Die Reihenfolge der weiteren neun Hefte entspricht nicht der Anordnung von 1998, sondern erfolgte chronologisch nach Erscheinungsdatum (Abb. 84).¹⁹⁴

In den Ausstellungen 2004 und 2014/15 wurde die Dose auf dem gleichen Ablagebrett wie auf dem Polaroid platziert. 2004 steht die Dose etwas weiter an der Kante; 2014/15 wurde die Dose so genau wie möglich an den ursprünglichen Platz gestellt.

Die Dose ist in einem guten Zustand. Die „Victoria's Secret“-Hefte weisen je an der unteren rechten Ecke Gebrauchsspuren (durch das Umblättern der Seiten) auf.



Abb. 82 Dose und Hefte 1998



Abb. 83 Dose und Hefte 2004



Abb. 84 Dose und Hefte 2014/15

¹⁹² Die Numerierungen der Hefte beziehen sich auf die Numerierungen im Katalog.

¹⁹³ Als Adressaten sind ANITA PACE (Nr. 1, 6, 7, 8, 9) und PATTI PODESTA (Nr. 3, 4, 5) auf der Rückseite vermerkt. PACE bestätigt, dass die Hefte bei ihr in der Wohnung lagen und KELLEY diese nach einem Besuch vermutlich einfach mitgenommen hat, um sie für seine Werke zu verwenden (PACE 2015).

¹⁹⁴ Die Numerierung der Hefte wurde anhand dieser letzten Reihenfolge erstellt; beginnend mit dem obersten Heft.

Schraubverschlussgläser

An der linken Wand des Schuppens ist ein Brett mit neun von unten angeschraubten Metalldeckeln angebracht (vgl. Kap. 3.2). In diese sind neun Schraubverschlussgläser eingedreht. Da die Metalldeckel beim Ausstellungsabbau nicht demontiert werden, ist die Reihenfolge der Schraubverschlussgläser definiert und seit 1998 unverändert: Die Gläser sind der Größe nach in die Deckel geschraubt. Das größte Glas (Glas Nr. 1) befindet sich links und das kleinste (Glas Nr. 9) rechts (Abb. 85).

Dem Protokoll vom Ausstellungsaufbau im Haus der Kunst ist zu entnehmen, dass das Schraubverschlussglas Nr. 7 (siebtes Glas von links) im Jahr 2000 zerstört wurde.¹⁹⁵ SCHWEMER, einer der am Ausstellungsaufbau beteiligten Restauratoren, ersetzte es am 16. Juli 2004 durch ein neues Glas, das in den vorhandenen Metalldeckel passte. Das zerbrochene Originalglas wurde entsorgt.¹⁹⁶ Vergleicht man das Polaroid mit den Dokumentationsfotos der Ausstellungen 2004 und 2015, ist zu erkennen, dass das ergänzte Glas Nr. 7 deutlich kleiner ist als das originale (Abb. 85–87).



Abb. 85 Gläser 1998



Abb. 86 Gläser 2004



Abb. 87 Gläser 2015

Das 2004 ersetzte Glas-Nr. 7 ist 9 cm hoch und hat einen Durchmesser von 6,5 cm. Mit Hilfe der Messwert-Analyse in Photoshop¹⁹⁷ konnte berechnet werden, dass 1998 das originale Glas-Nr. 7 11,4 cm hoch war und einen Durchmesser von 7,2 cm hatte. Demnach hat das neue Glas eine Abweichung von nahezu 2,5 cm in der Höhe und 0,7 cm im Durchmesser.

Die neun Schraubverschlussgläser sind in einem guten Zustand. Die Verschmutzungen im Inneren der Gläser sind entstehungszeitlich und von KELLEY toleriert (vgl. Katalog II).

4.3 Maiskolben

Unter den deponierten Gegenständen finden sich vier Plastik- und ein echter Maiskolben. Den vier Plastikmaiskolben ist je ein rotes und dem echten ein schwarzes Band angebunden. Auf den Dokumentationsabbildungen wurden sie erstmals 2004 von den Restauratoren der Pinakothek der Moderne dokumentiert. Die fünf Maiskolben wurden auf dem linken Ablagebrett über der Tonflasche arrangiert. Nach SCHWEMER wurden sie auch 2000 im Haus der Kunst ausgestellt.¹⁹⁸ Jedoch war das linke Ablagebrett 1998 leer.

¹⁹⁵ SCHWEMER 2000.

¹⁹⁶ SCHWEMER 2015.

¹⁹⁷ Für die Berechnung der Originalgröße wurde in Photoshop ermittelt, aus wie vielen Pixeln auf dem Foto ein Zentimeter besteht. Für das Festlegen der Messkala wurde in der Polaroid-Aufnahme die bekannte Höhe des Glases-Nr. 6 verwendet. Demnach sind 60 Pixel = 11,5 cm. Mit dieser Einstellung wurden alle Höhen und Breiten der Gläser eingemessen. Die so ermittelten Messwerte stimmen mit den real gemessenen Maßen mit einer minimalen Abweichung überein.

¹⁹⁸ SCHWEMER 2015.

Da die Maiskolben auf keinem anderen Polaroid zu sehen sind, war 2014 beim Ausstellungsaufbau im Museum Brandhorst unklar, ob die Maiskolben zum Kunstwerk gehören. Die Restauratoren und Kuratoren fragten sich, von wem die Maiskolben nach 1998 hinzugefügt wurden und ob möglicherweise KELLEY selbst das Kunstwerk 1999 erweitert hatte. BUSHART, leitende Restauratorin des Museum Brandhorst, kontaktierte 2014 MÜLLER, Mitarbeiterin der Galerie Jablonka. Sie bestätigte, dass die Maiskolben nicht Bestandteil der entstehungszeitlichen Installation waren.¹⁹⁹

SCHWEMER erinnert sich, dass die Maiskolben 2000 in der Verpackung bei den weiteren Teilen von „The Keep“ deponiert waren. Da beim Ausstellungsaufbau 2000 und 2004 die Polaroids nicht vorlagen und es keine Angaben zum Arrangement der Gegenstände gab, wurden sie mit in die Installation integriert.²⁰⁰ Vermutlich wurden sie auf die linke Ablage gelegt, da dies der einzige freie Platz im Schuppen ist.

Da die Herkunft der Maiskolben 2014 ungeklärt blieb, entschieden sich die Ausführenden, die Maiskolben nicht auszustellen.



Abb. 88 Linke Ablage 1998



Abb. 89 Linke Ablage 2004



Abb. 90 Linke Ablage 2014/15

Die Recherche zur Herkunft der Maiskolben wurde fortgesetzt. Durch den Kontakt zu KRAUS, 1999 Leiterin des Kunstvereins Braunschweig, konnte das Geheimnis um die vier Kunststoff-Maiskolben gelüftet werden: „The Keep“ stand 1999 im Eingangsbereich des Hauses Salve Hospes in der Rotunde. In dieser befinden sich in vier Nischen je eine Skulptur. Beim Ausstellungsaufbau befestigte KELLEY an die Hände bzw. Arme jeder Skulptur je einen Kunststoff-Maiskolben mit einem roten Band (vgl. Kap. 3.3).²⁰¹ Die Abbildungen im Ausstellungskatalog²⁰² von 1999 belegen die Information von KRAUS (Abb. 91, 92).

¹⁹⁹ MÜLLER 2015a.

²⁰⁰ SCHWEMER 2015.

²⁰¹ KRAUS 2015.

²⁰² Die Abbildung des Kataloges war den zuständigen Personen 2014/15 nicht zugänglich, da dieser vergriffen ist und nur antiquarisch bezogen werden kann. Auf der Internetseite des Kunstverein Braunschweig ist zwar die gleiche Abbildung der Ausstellungssituation von 1999 zu finden. Die Bildauflösung ist jedoch so niedrig, dass die Maiskolben nicht zu erkennen sind.

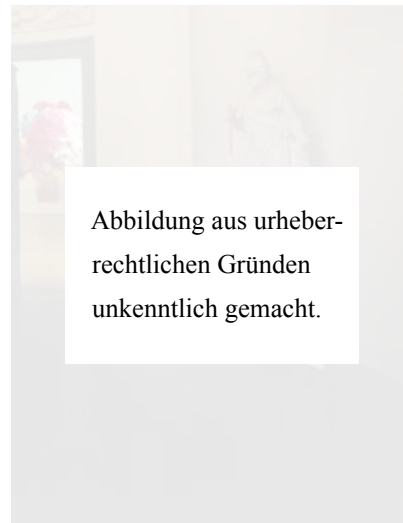
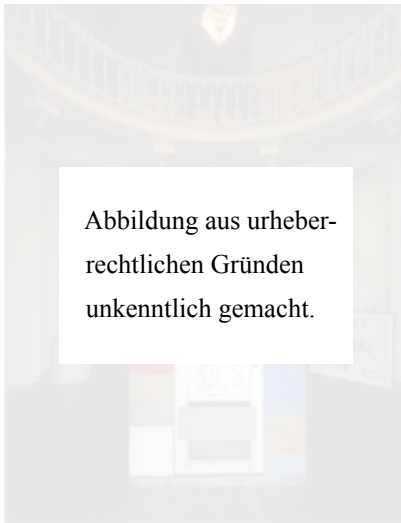


Abb. 91 Katalog-Abbildung 1999

Abb. 92 Detail 1999

1999 wurden die Kunststoff-Maiskolben beim Ausstellungsabbau in Braunschweig mit den restlichen beweglichen Installationsbestandteilen eingepackt. Beim nächsten Aufbau im Jahr 2000 in München war KELLEY nicht anwesend und es geriet in Vergessenheit, dass die Maiskolben nicht zu „The Keep“ gehörten. So wurden sie fälschlicherweise integriert.

An den echten Maiskolben kann sich KRAUS nicht erinnern. Nach längerem Betrachten der Polaroids fällt links neben der Tonflasche ein dunkler, undefinierbarer Gegenstand auf (Abb. 88). Unter Vergrößerung betrachtet sind helle Bereiche zu erkennen, die den Verwitterungsspuren des echten Maiskolbens ähneln (Abb. 89). Auch die Größen des dunklen Teiles mit der des echten Maiskolbens von 2004 sind vergleichbar. Auch BRÖG und MULLER erinnern sich nicht an einen echten Maiskolben, können sich aber dessen Verwendung vorstellen. BRÖG würde es nicht wundern, wenn KELLEY so einen phallusförmigen Gegenstand für „The Keep“ verwendet hätte²⁰³ (vgl. Kap. 3.4; „Sublevel“).

Und MULLER schrieb:

„As for a corncob, I don't remember, but I wouldn't be surprised if there was a real one. Mike used all sort of organic material in his works at that time, sometimes causing bug infestation down the line...“²⁰⁴

Sollte der Maiskolben bereits 1998 ausgestellt gewesen sein, wurde das schwarze Band später ergänzt. Ob es in Braunschweig dazu kam oder erst in München, ist unbekannt.

Merkwürdig ist, dass der Maiskolben bereits beim Aufbau degradiert und dunkel ist. Man würde erwarten, dass ein frischer Maiskolben in ein Kunstwerk gelegt wird. Zudem konnten keine eindeutigen Maiskolbenreste unter der linken Ablage gefunden werden.

Der Zustand der vier Kunststoff-Maiskolben ist gut. Der echte Maiskolben ist degradiert und geschrumpft (Katalog VI, Abb. 302).

²⁰³ BRÖG 2015.

²⁰⁴ MULLER 2015.

4.4 Farbschicht

Die Schuppenkonstruktion besteht aus unterschiedlichen Balken, Platten, Brettern und einer Tür, die fest an den Türrahmen geschraubt ist. Viele Platten sind holzsichtig, einige sind monochrom in unterschiedlichen Farbtönen gestrichen (vgl. Kap. 3.2). Da sowohl die Platten als auch die Tür zur Konstruktion des Schuppens gehören, wurden diese während der Jahre nicht verändert.

Die Farbschichten weisen unterschiedliche Oberflächenveränderungen auf. Deswegen werden die folgenden drei Bereiche unterschieden: Die Außen- und Innenseite (inklusive Band- und Schlosseite) und die bemalten Wandplatten.

Bei den Farbschichten der Tür handelt es sich nicht um bewusste Schichtenabfolgen zum Erzielen eines bestimmten Effektes. Die Farbschichten waren bei der Fertigung der Arbeit bereits schlecht erhalten. Der verwitterte Charakter der Oberflächen gehört zum Kunstwerk, durch sie wird der ländliche Gesamteindruck verstärkt (vgl. Kap. 3.4). Hier ist die Materialität wichtiger als das Farbmittel.

Außenseite der Tür

Die Außenseite ist grau-weiß gestrichen und in einem verwitterten Zustand (vgl. Anhang E). An mehreren Stellen hat sich die Farbschicht gelockert oder ist bereits abgefallen. Die Farbschicht ist gegenüber Transport bzw. Erschütterung hoch fragil. Die Schollen sind durch ihre exponierte Position gefährdet. Bei gelockerten Fassungen hebt sich meist das gesamte Schichtenpaket vom Holzträger ab (Abb. 94) oder die Schollenränder stehen schüsselartig auf (vor allem rechts oben, Abb. 95). Das Craquelé ist relativ fein.



Abb. 93 Außenseite, Ablättern der Farbschicht



Abb. 94 Außenseite, abstehendes Schichtenpaket

Die obere Farbschicht weist eine geringe Schichtdicke und geringe Härte auf. Auf ihrer Oberfläche sind Bläschen und Runzeln zu erkennen (Abb. 96). Die Farbschicht haftet nur schwach auf den darunterliegenden Schichten und löst sich an vielen Stellen der Tür ab (Abb. 93). Die restlichen Farbschichten haften relativ gut untereinander.



Abb. 95 Außenseite, hochstehende Schollen



Abb. 96 Außenseite, Bläschen und Runzeln

Die Farbschicht der Außenseite ist lokal einer besonderen Beanspruchung ausgesetzt; dem unmittelbaren Kontakt durch den Betrachter. Diese Art der Interaktion ist vom Künstler gewünscht (vgl. Kap. 3.5). Um durch den Türspion zu können, berühren die Betrachter die umliegende Farbschicht vor allem mit Stirn, Wangen und Lippen. An diesen Stellen hat sich die Farbschicht durch die Ablagerung von Schweiß, Fett, Hautcreme, Hautpartikeln u. a. verändert.²⁰⁵ Es sind drei gelbliche Abdrücke entstanden und die Farbschicht zeigt eine markante Runzelbildung. Sie ist leicht angequollen. Unten links ist in der Nähe des Spions (auf Mundhöhe) ein Lippenstiftabdruck zu sehen (Abb. 97, 98).



Abb. 97 Veränderungen durch Hautkontakt



Abb. 98 Veränderungen durch Hautkontakt, Detail

Die Außenseite war bereits 1998 verwittert und hatte großflächige Fassungsverluste, da es sich hier um ein Fundstück handelt. Anhand von Abbildungen der Türaußenseite von allen fünf Ausstellungen lassen sich die Veränderungen – stellenweise größerflächiger Fassungsverlust – nachvollziehen. An den Leisten ist die Zunahme der Fehlstellen auffällig.

²⁰⁵ Vor allem der Schweiß verändert die Oberfläche. Er besteht zu 99 % aus Wasser. Der Rest setzt sich aus anorganischen Verbindungen (v. a. Ammoniak, ferner Phosphate, Sulfate, Kalium-, Calcium- und Magnesium-Salze) und organischen Verbindungen (z. B. Harnstoff, Glucose, Brenztraubensäure, Cholesterol, Milchsäure, Urocaninsäure, Aminosäuren) zusammen. Etwa 0,5 % des Schweißes ist Kochsalz. Der pH-Wert beträgt 4–6,8 (der Schweiß von Männern hat im Allgemeinen einen niedrigeren pH-Wert als der von Frauen). Besonders die sauren Bestandteile, Kochsalz und organische Stickstoffverbindungen schädigen die Farbschicht (Römpf Online 2002).

Um zwei (oder mehrere) Abbildungen miteinander zu vergleichen, bietet sich zudem bei Adobe Photoshop das Verfahren der „Differenz“ an.²⁰⁶ Hierfür wurde eine Abbildung von „The Keep“ von 1999 (Abb. 99) über eine Abbildung von 2015 gelegt (Abb. 100). Die Überlappungsbereiche der beiden Abbildungen, die ähnliche Tonwerte haben, erscheinen dunkel oder sogar schwarz. Wo die Information hingegen eine Differenz aufweist, ist der Abbildungsbereich heller. Die so visualisierten Bereiche stellen die zwischen 1999 und 2015 entstandenen Substanzverluste dar (Abb. 101).

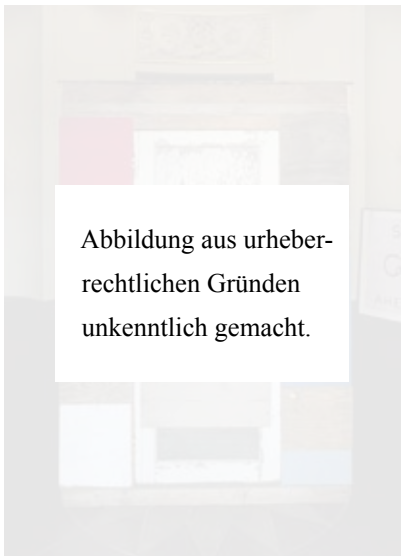


Abb. 99 „The Keep“ 1999



Abb. 100 „The Keep“ 2015



Abb. 101 Vergleich 1999, 2015

Die Veränderungen der Farbschicht in der Nähe des Spions sind auf den Fotos von 1998 und 1999 nicht zu erkennen. Sie sind wohl erst im Laufe der Jahre entstanden.

Innenseite der Tür

Die Innenseite ist in einem kräftigen Rotbraun gestrichen und wie die Außenseite in einem verwitterten Zustand (vgl. Anhang E). Die glatte, leicht glänzende Fassung steht großflächig ab und weist ein relativ breites Craquelè auf. Sie macht einen noch spannungsreicheren Eindruck als die Farbschicht der Außenseite. Vor allem im Randbereich gibt es großflächige Fassungsverluste, die Tür ist dort holzsichtig.

Die unterschiedlichen Fassungen haften nur schlecht aufeinander und trennen sich zwischen den Schichten. An Bruchkanten ist in der Regel eine weiße Farbschicht (vmtl. Schicht 7; vgl. Anhang G) und eine blau-graue Farbschicht (vmtl. Schicht 8 oder 9; vgl. Anhang G) zu sehen.

Die Fassung ist gegenüber Transport bzw. Erschütterung hoch fragil. Im Vergleich zur Außenseite kommt es hier jedoch zu keinem Kontakt durch den Betrachter. Dieser nimmt die Türinnenseite nur von den Gucklöchern aus wahr. Dafür ist die Farbschicht der Innenseite den großen Klimaschwankungen stärker ausgesetzt

²⁰⁶ Für die Anwendung des „Differenz-Modus“ werden die zu vergleichenden Abbildungen so ausgerichtet, dass sie genau aufeinander liegen. Für die oberste Ebene wird im Ebenenbedienfeld die Füllmethode „Differenz“ ausgewählt. Hierbei wird die untere Ebene von der darüberliegenden abgezogen ($C = |A - B|$); die Variablen A und B stehen für den jeweiligen Wert des Kanals der Ebene A bzw. B, wobei die Ebene A über der Ebene B liegt). Sind Bildbereiche identisch, ist die Differenz Null, andernfalls zeigt das Ergebnis die Tonwertabweichung in jedem Pixel an. Die Farbcodierung ist wie folgt: Identische Bereiche werden schwarz und Tonwertabweichungen hell dargestellt. Das bedeutet, je heller ein Bereich, umso größer ist die Differenz (<http://www.simpelfilter.de/grundlagen/mischmodi.html>, Stand: 07.05.2015).

(vgl. Kap. 4.1; Anhang E), die die spannungsreiche Farbschicht zusätzlich belasten.



Abb. 102 Innenseite, Craquelé



Abb. 103 Innenseite, abstehendes Schichtenpaket

Von der Innenseite sind Abbildungen von 2004 und 2014/15 vorhanden. Deswegen kann keine Aussage zum entstehungszeitlichen Zustand getroffen werden. Es ist davon auszugehen, dass große Farbschollenpakete abgeplatzt sind. Mehrere zentimetergroße Schollen wurden während des Ausstellungsaufbaus 2014 auf dem Boden des Schuppeninneren gefunden.

Die Farbschicht der Band- und Schlossseite ist ebenfalls braun gefasst. Der Fassungsaufbau ähnelt dem der Innenseite. Die Farbschicht ist gut erhalten und steht in wenigen Bereichen ab. Band- und Schlossseite sind von den Betrachtern nicht zu sehen.

Naturwissenschaftliche Analysen der Farbschicht der Außen- und Innenseite

Das Doerner Institut führte naturwissenschaftliche Analysen der Farbschicht der Außen- und Innenseite durch (vgl. Anhang G). Anhand eines Querschliffes der Außen- und Innenseite konnten mittels Lichtmikroskopie und Rasterelektronenmikroskopie/energiedispersiver Röntgenmikroanalyse (REM/EDX) die Abfolge der Farbschichten und deren Elementzusammensetzung untersucht werden. Zusätzlich wurden mittels Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR) anhand von Schollen sowie Schabproben die Materialklasse der Bindemittel der oberen und unteren Schicht bestimmt. Von der Außenseite wurde zusätzlich die zweite Schicht von oben analysiert. Dafür wurden die beiden obersten Farbschichten einer Scholle als Schabprobe abgenommen. Die Analysen halfen, die entstandenen Veränderungen zu erklären und eine geeignete Erhaltungsstrategie zu entwickeln (vgl. Kap. 5.5).

Die Fassung der Außenseite besteht aus acht Schichten und ist komplexer aufgebaut als vermutet. Die Bindemittelgruppe der obersten Schicht ist ölbasiert (natürliches Öl oder Alkyd) und die der darunterliegenden Schicht wird den Ölharzen zugeordnet. Die unterste Farbschicht beinhaltet ein Acryl-Bindemittel. Die Fassung der Innenseite besteht aus zwölf Schichten. Die Bindemittelgruppe der obersten Schicht ist acryl- und die der untersten Schicht proteinhaltig. Diese Vielfalt an Bindemittelgruppen ist bei einer gebrauchten Tür zu erwarten: Sie wurde mit kommerziellen Anstrichfarben mehrmals gefasst.²⁰⁷

²⁰⁷ Die Messungen waren in gewissem Maße inkonsistent. Die Analysemethode des FTIR stößt hier an ihre Grenzen. Der komplexe Schichtenaufbau ist bereits an den Querschliffen zu erkennen (vor allem unter UV-Strahlung). Zudem wurden für die verschiedenen Anstriche günstige Haushaltsfarben mit vielen Additiven und Füllstoffen verwendet. Bei einer so inhomogenen Schicht ist es schwierig, die detektierten Elemente bestimmten Bestandteilen zuzuordnen. Außerdem erfolgte jede Analyse punktuell und stellt eine einzelne Momentaufnahme dieses komplexen Farbschichtenaufbaus dar.

Auf der Außenseite trennt sich vor allem die obere Schicht von den darunterliegenden. Im Rahmen der Abnahme der obersten Farbschicht der Schollenprobe wurde beobachtet, dass sich diese relativ weiche Schicht abschieben lässt. Die Haftung der Schicht ist kaum vorhanden. Hiermit sind auch die Runzeln zu erklären. Die FTIR Analyse detektierte in der oberen Schicht Bestandteile, die sich laut REM/EDX Analyse in der darunterliegenden Schicht befinden. Das kann unterschiedliche Gründe haben: Zum einen ist eine chemische Ursache möglich. Es ist aber auch denkbar, dass Materialien (z. B. Seifen, Salze) aus der unteren Schicht hochgewandert sind und eine Art Zwischenschicht gebildet haben. Durch ein Auskristallisieren dieser Bestandteile kann die obere Schicht weggeschoben werden. Dies wird durch die glatte Oberflächenbeschaffenheit der zweiten Schicht von oben begünstigt.

Auf der Innenseite trennen sich die einzelnen Schichten voneinander. Dies liegt zum einen an Spannungsunterschieden, ist aber auch auf Haftungsprobleme zurückzuführen: Auf eine bereits glatte, getrocknete und gealterte Farbschicht wurde eine weitere Schicht aufgetragen, auf diese noch eine und so weiter. Jeder Anstrich erfolgte mit einem anderen Bindemittelsystem, die mit verschiedenen großen Spannungen austrocknen. Durch die glatte Oberflächenbeschaffenheit ist die Haftung schlecht und kann den Spannungen nicht stand halten.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass durch die verschiedenen Materialklassen und das dicke Schichtenpaket große Spannungen im Farbschichtgefüge entstehen. Hierdurch heben sich die Farbschichten untereinander oder als Schichtenpaket vom Holzträger ab.

Wandplatten

Wie in Kapitel 3.2 angesprochen, hat KELLEY vermutlich die Wandplatten farbig gestrichen (Ausnahme: das grüne Brett auf der linken Schuppenseite). Die Farbschichten auf den Wandplatten variieren in der Farbigkeit und wurden nicht weiter analysiert. Es handelt sich vermutlich um kommerzielle Anstrichfarben.

Das grüne Brett ist ein Fundstück, das KELLEY zum Bau des Schuppens verwendete. Die grüne Fassung auf der linken Wandseite wird auf der gesamten Länge unterbrochen. Hier war vor der Benutzung für „The Keep“ ein weiteres Brett oder eine Leiste aufgenagelt, die entfernt wurde. Die Randbereiche der grünen Farbschicht sind lose und auf der rechten Seite hängt eine gefährdete Scholle (Abb. 104). Alle weißen Farbschichten auf den gefassten Platten sind verschmutzt (Abb. 106). Vor allem das weiße Brett auf der Außenseite links unten weist abstehende Holzspäne und Ausbrüche auf (Abb. 105).

Der Zustand der grünen Farbschicht ist auf den Abbildungen von 1998 nicht zu erkennen. Die gefassten, abstehenden Holzspäne und Verschmutzungen der weiß gestrichenen Platten sind auf den Abbildungen von 1998 zu sehen und somit entstehungszeitlich. Sie tragen, wie die verwitterte Außenseite der Tür, zum ländlichen Charakter des Kunstwerks bei.



Abb. 104 Linke Seite, grüne Farbschicht



Abb. 105 Linke und Vorderseite, weiße Farbschicht



Abb. 106 Vorderseite, weiße Farbschicht

4.5 Flüssigkeiten

In „The Keep“ „hineinschauend, sehen Sie optische Effekte, bestehend aus farbigem Licht und gefärbtem, in Flaschen abgefülltem Wasser.“²⁰⁸

So beschreibt KELLEY die Glasflaschen, die in dem Regal an der Rückwand stehen. Sie werden von hinten durch die Leuchtstofflampen illuminiert. Die Rückwand des Regals bildet eine milchige, transluzente Kunststoffscheibe und ein feinmaschiges Drahtgitter (vgl. Kap. 4.6).

In allen fünf Ausstellungen werden die zwölf Glasflaschen, von denen sieben mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt sind, im Regal gezeigt. Bei den mit farbigen Flüssigkeiten gefüllten transparenten Glasflaschen handelt es sich um die Nummern 1–7²⁰⁹. Die bereits farbigen Glasflaschen 8–12 enthalten keine farbigen Flüssigkeiten. Abbildung 107 zeigt die Anordnung der Flaschen während der Präsentation 1998. 2004 befanden sich jeweils die selben Glasflaschen auf den gleichen Regalbrettern, waren aber anders angeordnet (Abb. 108). 2014/15 wurden die Flaschen gemäß dem Polaroid von 1998 auf den Regalbrettern angeordnet (Abb. 109).



Abb. 107 Glasflaschen 1998



Abb. 108 Glasflaschen 2004



Abb. 109 Glasflaschen 2014/15

²⁰⁸ JOCKS 2001, S. 26.

²⁰⁹ Die willkürlich erscheinende Numerierung 1–7 war bereits auf den Flaschen und wurde, um Missverständnisse zu vermeiden, übernommen. Die Nummern 8–12 wurden von der Autorin vergeben. Die Numerierung ist identisch mit denen im Katalog (vgl. Katalog III).

Bei den Flüssigkeiten handelt es sich nach KELLEY um gefärbtes Wasser.²¹⁰ Zum Entwickeln einer angemessenen Erhaltungsstrategie wurden UV/VIS-Spektroskopie Analysen zur Dokumentation des Farbtones durchgeführt (vgl. Kap. 5.4; Anhang G). Hierbei konnten KELLEYS Aussagen bestätigt werden; bei manchen Flüssigkeiten wurde lediglich eine geringe Menge Restalkohol des ursprünglichen Flascheninhaltes nachgewiesen. Das Wasser wurde vermutlich mit Lebensmittelfarbstoffen eingefärbt. Welche Farbstoffe verwendet wurden, konnte durch die Analyse nicht weiter eingegrenzt werden.²¹¹ MULLER bestätigte die Analyseergebnisse und schrieb in Bezug auf die Farbstoffe:

„I don't remember which dyes were used. Knowing Mike it was probably something simple, something you could find around the house, [...]“²¹² (Abb. 110–112).

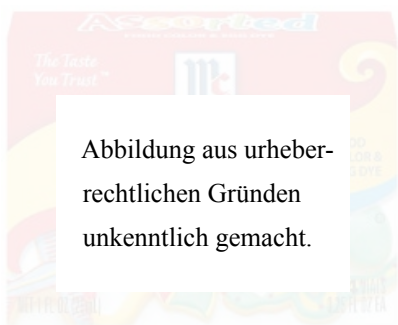


Abb. 110 Lebensmittelfarben 01

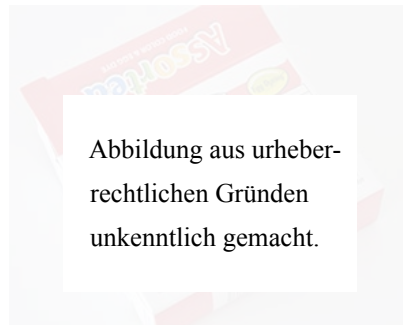


Abb. 111 Lebensmittelfarben 02

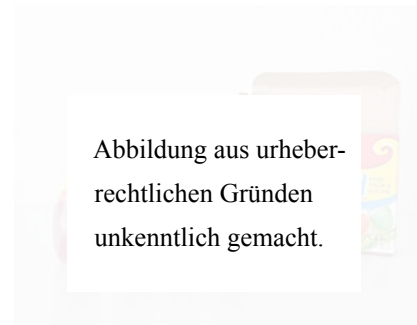


Abb. 112 Lebensmittelfarben 03

Die Glasflaschen werden mit unterschiedlichen Systemen – von Kork bis Drehverschluss – verschlossen. Zum Lagern und Transportieren müssen die farbigen Flüssigkeiten in wasserundurchlässige Flaschen umgefüllt werden. Die Kunststoffflaschen sind vermutlich entstehungszeitlich und ebenfalls nummeriert (Katalog VI).

Beim Ausstellungsaufbau werden die Flüssigkeiten zurück in die Glasflaschen gefüllt. Wegen der vorhandenen Numerierung der Kunststoff- und Glasflaschen wurden die unterschiedlich farbigen Flüssigkeiten in allen Ausstellungen den gleichen Glasflaschen zugeordnet. Für das Umfüllen gibt es ebenfalls seit mindestens 2000 einen Kunststofftrichter. 2014 wurde eine Pipette hinzugefügt. Grund dafür ist, dass bei Glasflasche Nr. 6 der Trichter gerade so in die Öffnung passt. Beim Einfüllen der Flüssigkeit kann die Luft nicht entweichen und drückt die Flüssigkeit wieder hoch. Auch bei den anderen sechs Glasflaschen kann ein deutlicher Flüssigkeitsverlust wahrgenommen werden (Abb. 107–109). Dieser entsteht vor allem durch ungenaues Umfüllen. Kondensationsverluste fallen wegen der Verschlüsse gering aus. Unter anderem auf Grund der hohen Temperaturen im Schuppeninneren (vgl. Kap. 4.1, Anhang E) haben sich am Flaschenhals der sieben mit Flüssigkeiten gefüllten Flaschen Kondensationstropfen gebildet.

Durch die Bestrahlung der Leuchtstofflampen könnte zusätzlich eine farbliche Veränderung bzw. ein Ausbleichen der Flüssigkeiten stattgefunden haben. In welchen Ausmaßen sich diese Veränderungen bewegen, kann anhand der Polaroids nicht nachvollzogen werden.

Sowohl die Glas- als auch die Kunststoffflaschen befinden sich in einem guten Zustand.

²¹⁰ JOCKS 2001, S. 26.

²¹¹ LANGHALS 2015.

²¹² MULLER 2015.

4.6 Beleuchtung

Das Innere des Schuppens wird mit zwei Leuchtstofflampen und zwei Reflektorlampen beleuchtet (vgl. Kap. 3.2). Dieses Beleuchtungskonzept wurde seit 1998 nicht verändert. Leuchtmittel sind jedoch Verbrauchsgegenstände. Unter anderem deswegen wurden die entstehungszeitlich verwendeten Leuchtmittel von 1998 in „The Keep“ 2004 ausgetauscht und zusammen mit den Verpackungsmaterialien aufbewahrt. Die damit verbundenen Änderungen der Beleuchtung werden im Folgenden erläutert.

Reflektorlampen

Die Reflektorlampen befinden sich unter den Öffnungen des Plumpsklos im Technikfach. Da die Fassungen an den Boden geschraubt sind, ist ihre Platzierung festgelegt. Die rote Glühbirne wird (vor der Rückseite stehend betrachtet) in die Fassung im linken und die grüne in die des rechten Technikfachs geschraubt.



Abb. 113 Grüne Lampe 1998



Abb. 114 Grüne Lampe 2004



Abb. 115 Grüne Lampe 2014



Abb. 116 Rote Lampe 1998



Abb. 117 Rote Lampe 2004



Abb. 118 Rote Lampe 2014

Die ursprünglich verwendeten Leuchtmittel von 1998, „Miser Outdoor Floodlights“ von General Electrics, wurden 2004 von SCHWEMER und GRÜN gegen nahezu identische „Miser“ Leuchtmittel ausgetauscht: Die entstehungszeitlich verwendeten, US-amerikanischen Leuchtmittel haben 85 Watt und 120 Volt und die deutschen Ersatzleuchtmittel haben 80 Watt und 230 Volt (Abb. 113–118). Die Fassungen der beiden Reflektorlampen weisen keine erkennbaren Beschädigungen auf. Auf die Verkabelung wird in Kapitel 4.8 eingegangen.

Die ursprünglich verwendeten Leuchtmittel sowie die aufbewahrten roten Ersatzleuchtmittel funktionieren nicht mehr. Die beiden Leuchtmittel, die sich seit 2014/15 in „The Keep“ befinden, sind noch immer intakt.

Leuchtstofflampen

Hinter dem Regal mit den farbigen Flüssigkeiten sind an der Rückseite zwei Fassungen für Leuchtstoffröhren angebracht. Sie sind von einer kastenförmigen Abdeckung verdeckt. Zwischen den Leuchtstofflampen und den Flaschen wurden eine milchige, transluzente Kunststoffscheibe zur Streuung der Strahlung sowie ein feinmaschiges Drahtgitter angeschraubt.

Die Leuchtstofflampen sind waagrecht platziert und in Reihe geschaltet. Die obere Fassung I ist auf einer quer über das Fenster verlaufenden Holzleiste angebracht (2 x 65 x 1,3 cm), während die Fassung II der unteren Leuchtstoffröhre auf einem schmalen Holzbrett befestigt ist (Abb. 119, 120).



Abb. 119 Rückseite ohne Fassungen 2004



Abb. 120 Rückseite ohne Fassungen 2014



Abb. 121 Ersatz-Leuchtmittel und Fassungen 2014



Abb. 122 Fassungen 2004



Abb. 123 Fassungen und Leuchtmittel 2014



Abb. 124 Fassungen und Leuchtmittel 2015

1998 befanden sich Fassungen von Lampi (je 6 x 65 x 3,5 cm) an der Rückseite (Abb. 125–127). Diese wurden vermutlich 2000 oder 2004 beim Ausstellungsaufbau gegen neue Fassungen (je 6 x 63 x 3,5 cm) ausgetauscht (Abb. 122). Die entstehungszeitlich verwendeten Fassungen sind 2 cm länger als die Ersatzfassungen; die Höhe und Tiefe sind identisch. Ein weiterer Unterschied ist, dass die entstehungszeitlich verwendeten Leuchtstoffröhren im Gegensatz zu den Ersatzröhren durch eine milchige, transluzente Abdeckung geschützt wurden. Durch diese wurde 1998/1999 das Licht anders gestreut. Die originalen Leuchtmittel von Lampi (18 W warmweiß; Länge: 59 cm) wurden 2004 ebenfalls ersetzt. In den Fassungen sind zur Zeit Leuchtmittel

tel von Osram (Lumilux T 8 (L 18 W/830; Länge: 59 cm) eingesetzt (Abb. 123, 124). Es sind zwei weitere Ersatzleuchtmittel des gleichen Typs vorhanden (Abb. 121). Interessant ist, dass die Längen aller Leuchtmittel identisch sind und so in beide Fassungsarten passen.



Abb. 125 Leuchtstofflampen



Abb. 126 Leuchtstofflampe I



Abb. 127 Leuchtstofflampe II

Abschließend ist festzuhalten, dass die Fassungen und Leuchtmittel der Leuchtstofflampen vermutlich 2000 oder 2004 ausgetauscht wurden. Die entstehungszeitlich verwendeten und ausgetauschten Fassungen weisen keine erkennbaren Beschädigungen auf. Die entstehungszeitlich verwendeten Leuchtmittel funktionieren nicht mehr. Alle vier Leuchtmittel, die 2004 gekauft wurden, sind funktionstüchtig.

4.7 Audiokomponenten

Die Audiokomponenten bestehen aus einem Wiedergabegerät, zwei dazugehörigen Lautsprechern und einer Audio-CD. 1998 wurden ein Aiwa Stereo-Player und zwei Lautsprecher von Aiwa verwendet. Während die Lautsprecher bisher in jeder Ausstellung installiert wurden, wurde das Wiedergabegerät 2004 und 2014 durch ein anderes ersetzt. Für 2000 ist unbekannt, welches Wiedergabegerät verwendet wurde.

Wiedergabegerät

1998 stand der Aiwa Stereo-Player außerhalb von „The Keep“ (Abb. 128), während er 1999 im Technikfach stand. In den folgenden Ausstellungen wurde das Wiedergabegerät ebenfalls im Technikfach untergebracht.

Der Aiwa Stereo-Player wird bei Inbetriebnahme manuell eingeschaltet und mit einer Fernbedienung bedient. Deshalb stand er 1998 leicht zugänglich außerhalb vom Schuppen im Ausstellungsraum. 1999 wurde „The Keep“ in der Mitte des Raumes platziert und der Stereo-Player hätte draußen gestört. Deswegen entschied KELLEY, das Wiedergabegerät im linken Technikfach unterzubringen. Um an den Anschalter gelangen zu können, ohne jedes Mal die Platte des Technikfachs abschrauben zu müssen, wurde 1999 auf dessen Höhe ein runder Verschlussdeckel in die rote Platte gesägt (vgl. Kap. 3.2, Anhang D).

Sowohl 2004 als auch 2014 entschied man sich gegen das Benutzen des nur manuell zu bedienenden, entstehungszeitlich verwendeten Wiedergabegerätes. In beiden Fällen wurde es durch einen DVD-Player ersetzt, da dieser bei Stromzufuhr automatisch in Betrieb geht und die CD abspielt. Durch diese Zeitschaltechnik wird die Bedienung erleichtert. 2004 war der DVD-Player 7300 Pioneer (Abb. 129) und 2014 der DVD-Player V8000 Pioneer (Abb. 130) im Einsatz.



Abb. 128 Aiwa Stereo-Player 1998.



Abb. 129 DVD-Player 7300 Pioneer 2004



Abb. 130 DVD-Player V8000 Pioneer 2014

Lautsprecher

Die Lautsprecher standen bei allen fünf Ausstellungen links und rechts im Technikfach. Die Ausrichtung variierte leicht. 1998 standen die Lautsprecher je an der linken Seite im Fach und die Vorderseiten zeigten Richtung Rückseite des Technikfaches (Abb. 131, 134). 2004 lagen die Lautsprecher im linken Technikfach an der rechten Seite (Abb. 132) und im rechten Technikfach mittig (Abb. 135). Die Vorderseiten zeigten jeweils nach oben. 2014 wurden die Lautsprecher wieder aufgestellt, jedoch an die rechte Seite. Der linke Lautsprecher zeigte Richtung Außenwand (Abb. 133) und der rechte Richtung Rückseite (Abb. 136).



Abb. 131 Linkes Technikfach 1998



Abb. 132 Linkes Technikfach 2004



Abb. 133 Linkes Technikfach 2014



Abb. 134 Rechtes Technikfach 1998



Abb. 135 Rechtes Technikfach 2004



Abb. 136 Rechtes Technikfach 2014

2014 wurden die Lautsprecher über einen fünfkanaligen ART Kopfhörerverstärker angeschlossen. Dadurch war die Tonwiedergabe relativ leise und es wurden zwei Hercules Lautsprecher ergänzend nach dem Aufbau in je ein Fach gelegt (Abb. 137).²¹³



Abb. 137 Hercules Lautsprecher 2015

Auf den technischen Aufbau der unterschiedlichen Geräte und Lampen wird im Kapitel 4.8 eingegangen.

Audio-CD

Im Wiedergabegerät befindet sich während des Ausstellungsbetriebes eine Audio-CD mit Ufo-Geräuschen. Die entstehungszeitliche Audio-CD von 1998 ist nicht mehr auffindbar. Im Haus der Kunst wurden zwei Kopien – vermutlich von der CD von 1998 – angefertigt. Von den beiden Kopien befindet sich nur eine im Museum Brandhorst. 2014 wurde von der Kopie aus dem Jahr 2000 eine weitere erstellt. Heute ist die CD also nur als Kopie (aus den Jahren 2000 und 2014) vorhanden. Auf beiden CDs findet sich je 66 mal der Titel „Ufo Sounds“ (Dauer: 1:05 min), der als Loop gespielt wird (Gesamtdauer: 71:30 min).

Die beiden CDs in „The Keep“ sind im Format CD-R SS (Single-sided). Sie haben eine 16 Bit Digitalauflösung, 44,1 kHz Abtastfrequenz und 780 nm Wellenlänge des Leselasers. Die Charakteristik einer CD-R ist, dass sie nur einmal beschrieben und die Dateninhalte auf ihr nicht gelöscht werden können. Auf eine CD-R werden meist Musik-, Computerdaten, Dateiodner und Anwendungsprogramme aufgezeichnet.²¹⁴

Die Vervielfältigung der Audio-CD stellt eine Art der Reproduktion dar. Durch diese wird der künstlerische Inhalt auf ein (Träger-)Material transferiert. Je nach Qualität des Vervielfältigungsvorganges kann die entstehungszeitliche Dateninformation fehlerfrei oder leicht verändert sein. Da die originale CD nicht mehr zur Verfügung steht, kann kein Vergleich der Dateinformationen vorgenommen werden. Es ist aber davon auszugehen, dass eventuelle Veränderungen so gering ausfallen, dass sie nicht zu hören sind (vgl. Kap. 5.7).

Beide CDs sind in einem guten Zustand.

²¹³ Die Lautstärke wurde 2014 von Herrn HOCHDÖRFER und Herrn BRANDHORST festgelegt (KELETI 2015).

²¹⁴ BRADLEY 2004, S. 41 f.



Abb. 138 Original CD
1998



Abb. 139 Kopie 2000
(Foto von 2004)



Abb. 140 Kopie 2000
(Foto von 2015)



Abb. 141 Kopie 2014
(Foto von 2015)

4.8 Technischer Aufbau

Im Folgenden wird kurz auf den technischen Aufbau eingegangen. Allgemein ist festzuhalten, dass die Verkabelung der Geräte und Lampen nicht professionell umgesetzt wurde. Viele Verbindungen von den entstehungszeitlich verwendeten Kabeln lagen 1998 unisoliert vor.

Die entstehungszeitlich verwendeten Reflektorlampen sind aus den USA und für 120 Volt ausgelegt. Damit die Leuchtmittel 1998 mit der in Deutschland üblichen Spannung von 240 Volt versorgt werden konnten, war ein Transformator notwendig. Wo das Kabel zur Stromversorgung des Transformator angeschlossen wurde, ist auf den Polaroids nicht erkennbar (Abb. 134). Aus einem kleinen Loch im roten Brett aus dem Technikfach werden 1998 zwei schwarze Kabel heraus geführt: das Verbindungskabel zwischen dem Aiwa Stereo-Player und den Lautsprechern und ein weiteres. Hier könnte es sich entweder um den Transformator oder eine dreifache Mehrfachsteckdose handeln, deren weißes Kabel mit einem schwarzen Kabel verbunden wurde. Was in die Mehrfachsteckdose eingesteckt wurde, ist ebenfalls nicht zu erkennen. Der Stereo-Player stand außerhalb des Schupens und wurde dort mit Strom versorgt.

2004 ist der Transformator auf den Abbildungen zu sehen, die während des Auspackens gemacht wurden (vgl. Anhang B); er wurde aber nicht in der Installation verwendet (Abb. 132). Vermutlich waren die Leuchtmittel durchgebrannt und mussten ausgetauscht werden. Da die Ersatz-Leuchtmittel in Deutschland gekauft wurden und für 240 Volt ausgelegt sind, ist seitdem der Transformator nicht mehr notwendig.

Seit 2004 wird durch das Loch im roten Brett das Kabel einer sechsfachen Mehrfachsteckdose geführt. Durch diese werden sowohl die Lampen als auch die Geräte zum Abspielen der Audio-CD angeschlossen. Auf die Verkabelung der Lampen wird im Folgenden genauer eingegangen.

Verkabelung der Reflektorlampen

Die beiden Fassungen der Reflektorlampen sind seit 1998 über ein Kabel in Reihe geschaltet, das hinter der Trennwand hindurchführt. Das Kabel endet an der rechten Fassung und besitzt einen Schutzkontaktstecker. Ein Klebeband zwischen Kabelende und Stecker deutet darauf hin, dass er erst später angebracht wurde. Vermutlich wurde der Stecker 2004 installiert, da sich auf einer Aufnahme des damaligen Aufbaus noch kein Stecker an dem Kabel befand. Die Kabel sind gut erhalten.

Verkabelung der Leuchtstofflampen

Die beiden parallel angebrachten Fassungen der Leuchtstoffröhren (vgl. Kap. 4.6) sind miteinander über ein Kabel der unteren Fassung II verbunden (Abb. 124). Bei der entstehungszeitlichen Fassung II gibt es zwei Kabel mit den Markierungen A und B. Diese sind mit einem 36 cm langen zweiadrigen Kabel verbunden, dessen Ende ebenfalls die Markierungen A und B aufweist. Die Verbindung von den Kabeln A hat sich gelöst (Abb. 142).

Da die Stromversorgung der Leuchtstofflampen im Technikfach erfolgt, muss das Ende des zweiten Kabels an der Fassung II von der Abdeckung hinunter geführt werden (Abb. 148). Für die Stromkabelführung gibt es in den Platten des Schuppens mehrere Löcher. Auf Abbildungen von 2004 und heute ist zu sehen, dass das Kabel durch ein Loch an der linken Leiste der kastenförmigen Abdeckung (unten) geführt wird (Abb. 143). Das Loch ist entstehungszeitlich, da weiße Kittmasse in dem Loch zu sehen ist. Im Kasten gibt es ebenfalls links unten ein Loch (Abb. 144). Dieses wurde vermutlich nach dem Kitten der Fugen und Spalten gebohrt, da hier die Kittmasse hochsteht.



Abb. 142 Verkabelung, Fassung II

Abb. 143 Loch in rechter Leiste

Abb. 144 Loch in der Abdeckung

Um das Kabel von der Abdeckung zum Technikfach zu führen, wird dieses mit gebogenen Nägeln entlang der rechten Kante der Rückseite befestigt (Abb. 148). Über dem rechten Technikfach gibt es drei Löcher (Abb. 146). Das mittlere Loch wird nach den Fotos von 1998, 2004 und heute zum Durchführen der Kabel verwendet (vgl. Anhang B, C). Das linke Loch ist nicht in Gebrauch (Abb. 145) und das rechte ist auf der Innenseite zur Hälfte von einem Brett verdeckt (Abb. 147). Alle Kabellöcher haben einen Durchmesser von ca. 7 mm.



Abb. 145 Rechtes Technikfach, Detail A



Abb. 146 Rechtes Technikfach



Abb. 147 Rechtes Technikfach, Detail B

Insgesamt gesehen blieb die Kabelführung unverändert und ist in einem guten Zustand. Das Ende des Kabels wurde 2000 oder 2004 mit einem weiteren Kabel mit Schuko-Stecker verbunden. Die Verbindungsstelle wurde mit weißem Isolierband umwickelt. Beim Kabel zwischen den beiden Fassungen (Kabel 1) und am unteren Ende des Kabels, das in das Technikfach führt (Kabel 2), gibt es je eine eingedrückte Stelle in der Isolierung. Bei Kabel 2 liegt die Litze offen.



Abb. 148 Kabelführung, Detail



Abb. 149 Isolierungsschaden, Kabel zwischen Leuchtstofflampe I und II



Abb. 150 Isolierungsschaden, Kabel der Leuchtstofflampe II

Zusammenfassung

Der technische Aufbau wurde bei jeder Ausstellung angepasst. Die erste Änderung 1999 fand unter KELLEY statt. Er entschied, den Stereo-Player nicht mehr von außerhalb des Schuppens zu bedienen, sondern vom Technikfach aus. Spätestens seit 2004 wurden andere Abspielmedien mit den entstehungszeitlichen Lautsprechern verwendet, um die Bedienung der Audiogeräte zu erleichtern. Der entstehungszeitliche Aiwa Stereo-Player ist funktionstüchtig. 2014 wurden zusätzlich zu den Aiwa Lautsprechern weitere Lautsprecher aufgestellt, da der Ton sonst zu leise war.

Die Kabelführung wurde kaum verändert.

4.9 Schlussbemerkung

Vor allem in den Jahren 2000 und 2004 wurden einzelne Objekte, wie die Glasflaschen, „Victoria's Secret“-Hefte, Tampon- und Tampon-Faltschachtel, anders platziert als bei der ersten Ausstellung 1998. Solche Eingriffe durch den Kurator/Restaurator müssen kritisch betrachtet werden, da sie die Intention des Künstlers verändern können.

Als Beispiel ist bei „The Keep“ das Umplatzieren der Tampon- und Kondom-Packung im Jahre 2004 zu nennen: Solche Eingriffe nehmen deutlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Gegenstände in „The Keep“ (vgl. Kap. 4.2). Da die Teile im Inneren von „The Keep“ nur durch die Gucklöcher, den Spion und Spalten in der Wand zu sehen sind, hat KELLEY deren Platzierung vermutlich nicht willkürlich vorgenommen. Die veränderte Reihenfolge der „Victoria's Secret“-Hefte ist weniger störend, so lange sie am selben Platz liegen und das oberste Heft das ursprünglich oben aufliegende ist, wie 2014/15 (vgl. Kap. 4.2).

Der Grund für die großen Installationsänderungen 2004 (und vermutlich auch 2000) ist, dass damals die Polaroids von 1998 nicht vorlagen. Die Kuratoren und Restauratoren hatten kaum Anhaltspunkte, wie sie die unterschiedlichen Teile anordnen sollten.²¹⁵

Um solche Probleme in Zukunft vermeiden zu können, wurde im Rahmen dieser Thesis das Kapitel 6 zur Re-Installation angefertigt. Dieses soll bei Ausstellungsauf- und -abbauten als Orientierungshilfe dienen. Um den Zugang zu den Re-Installations-Unterlagen sicher zu stellen, könnten diese in das Technikfach oder eine der Lagerungskisten der Gegenstände gelegt werden.

Insgesamt ist „The Keep“ in einem guten Zustand. Vor allem die Außenseite der Tür ist jedoch starken Beanspruchungen durch die Betrachter ausgesetzt und die Farbschicht deshalb gefährdet. Weiterer materieller Verlust ist bei den farbigen Flüssigkeiten festzustellen: Bei jeder Ausstellung geht beim Umfüllen ein Teil der Flüssigkeit verloren. Durch die intensive Bestrahlung könnte zusätzlich eine farbliche Veränderung stattgefunden haben.

Die technischen Geräte wurden mehrfach ausgetauscht, da sie nicht mehr funktionstüchtig sind oder ihre Technik veraltet ist, wobei die Kabelführung nahezu unverändert blieb.

Im folgenden Kapitel werden für die einzelnen Objekte und das Kunstwerk im Gesamten Erhaltungsstrategien entwickelt und diskutiert. Es wird auch thematisiert, wie in Zukunft mit den später hinzugefügten Kunststoff-Maiskolben umzugehen ist.

²¹⁵ SCHWEMER 2015.

5 ERHALTUNGSSTRATEGIEN FÜR „THE KEEP“

Komplexe Kunstwerke wie „The Keep“ stellen Restauratoren beim Erhalt vor große Herausforderungen und erfordern die Entwicklung neuer Erhaltungsstrategien. Zwar hat sich die Hauptaufgabe des Restaurators – der Erhalt des Kunstwerks – nicht verändert, jedoch ist die Umsetzung komplexer geworden. Zu Beginn muss geklärt werden, welche Objekte integraler Bestandteil des Werkes sind und welche ausgetauscht werden dürfen. Es ist auch zu diskutieren, ob es einen Status quo gibt, der zu bewahren ist, oder ob die kontinuierliche Veränderung des Kunstwerks zu akzeptieren ist.

KELLEY verwendete vor allem bereits gebrauchte Alltagsgegenstände und zum Teil beschädigte Materialien. Im Schuppen gibt es z. B. technische Geräte, die im Laufe der Jahre veralten und im Extremfall sogar funktionsuntüchtig werden. Wegen der Vergänglichkeit des Materials bedarf es ein restauratorisches Umdenken – ein Aspekt, der KELLEY durchaus bewusst war. Über die Erhaltung seiner Werke hat sich KELLEY nicht geäußert.²¹⁶ Deswegen ist es wichtig seine Intention so gut wie möglich anhand der Literaturrecherche und Befragung von Zeitzeugen nachzuvollziehen (vgl. Kap. 3), um eine sinnvolle Erhaltungsstrategie entwickeln zu können. Neben der Intention müssen unter anderem auch die Aspekte Material, Austauschbarkeit und ästhetische Gesamtwirkung beachtet werden (vgl. Kap. 4). Nachfolgend werden zu den Objekten, die sich im Schuppen befinden, sowie für den Schuppen selbst individuelle Erhaltungsstrategien erarbeitet. In vielen Fällen musste von den etablierten und materialorientierten Konservierungs- und Restaurierungsansätzen abgewichen werden.

5.1 Das Gehäuse

Die Verstaubung und das Laub auf dem Boden des Schuppens sind als Zeugnis, dass KELLEY verdrecktes Fundmaterial verwendete, zu belassen. Nahezu alle Kratzer, losen Späne und Sprünge im Holz können eindeutig dem entstehungszeitlichen Zustand zugeordnet werden. Aus diesem Grund – und da sie die Statik des Schuppens in keiner Weise beeinträchtigen – wurden diese vermeintlichen „Beschädigungen“ des Materials dokumentiert und nicht weiter behandelt.

Während der Auseinandersetzung mit dem Schuppen wird einem bewusst, dass nicht jedes Schadensphänomen zugleich eine Beschädigung ist, die es zu beheben gilt. In der modernen und zeitgenössischen Kunst kann ein Schaden auch Ausdrucksmittel des Künstlers sein und wird von diesem geduldet oder sogar bewusst eingesetzt. Der Restaurator muss in diesem Fall zuerst definieren, ob es sich um einen Schaden handelt und inwieweit Veränderungen des entstehungszeitlichen Zustands nicht unvermeidlich sind und in Kauf genommen werden sollten. Weiter ist zu überlegen, ob die Veränderungen nicht schon im Charakter des Schadens impliziert waren – der Künstler also mit diesen gerechnet hat. Auch dann sollte der Restaurator nicht in den natürlichen Alterungsprozess eingreifen. Verändert jedoch die Alterung bzw. weitere Beschädigung den Charakter des Kunstwerks, damit die Wahrnehmung des Betrachters und so die Intention des Künstlers, werden die Argumente, die für oder gegen eine Verlangsamung des natürlichen Alterungsprozesses sprechen, abgewogen. Diese Überlegungen, was zu sichern ist und was nicht, werden in Bezug zur Farbschicht der Tür in Kapitel 5.5 weiter ausgeführt.

²¹⁶ LIGHTCAP 2015.

5.2 Gegenstände im Schuppen

Bei den folgenden Objekten müssen keine konservatorischen bzw. restauratorischen Eingriffe durchgeführt werden. Die meisten Oberflächenveränderungen sind ursprünglich und passten in KELLEYS Konzept: **Tonflasche, Tampon- und Kondom-Packung, Klopapier-Dose** und die **neun „Victoria's Secret“-Hefte**.

Schraubverschlussgläser

Die Schraubverschlussgläser sind in einem guten Zustand. Die Schmutzablagerungen auf den Gläsern sind ursprünglich und sollten nicht entfernt werden. Das Glas Nr. 7 ist im Jahr 2000 im Haus der Kunst zerbrochen²¹⁷ und wurde durch ein neues, merklich kleineres Glas ersetzt (vgl. Kap. 4.2). Damit das Erscheinungsbild der Gläser-Reihe der ursprünglichen Intention genauer entspricht, sollte die 2004 vorgenommene Ergänzung durch ein Glas mit einer Höhe von ca. 11,2 cm und einem Durchmesser von ca. 6,5 cm ausgetauscht werden.

5.3 Maiskolben

Die Kunststoff-Maiskolben gehören nicht zu den entstehungszeitlich verwendeten Teilen von „The Keep“. Sie wurden 1999 von KELLEY dem Raumkontext im Kunstverein Braunschweig hinzugefügt, indem er den vier Nischenskulpturen in der Eingangshalle der klassizistischen Villa die Kunststoff-Maiskolben an die Hände und Arme gebunden hat. Der Kontrast zwischen dem Schuppen aus dem ländlichen Kontext und der bürgerlich eleganten Rotunde war enorm (vgl. Kap. 3.3). Es handelte sich um keine spontane Entscheidung, da KELLEY die Kunststoff-Maiskolben JABLONKA zufolge aus LA mitbrachte.²¹⁸ Sie bildeten eine temporäre und konkret auf den Ausstellungsraum angepasste Erweiterung.

KELLEY setzte seine Kunstwerke oft in Bezug zueinander. So stand „The Keep“ in Köln direkt neben dem Aluminiumraum von „Sublevel“ und das Publikum konnte so eine Beziehung der beiden eigenständigen Arbeiten erkennen (vgl. Kap. 3.3). In Braunschweig inszenierte KELLEY „The Keep“ ebenfalls in einem größeren Zusammenhang, als er den vier Nischenskulpturen Maiskolben an die Hände und Arme band. Zusätzlich lehnte er ein gemaltes Plakat an den Sockel der Skulptur rechts hinter „The Keep“. Die Aufschrift „Sweet Cob Corn Ahead ~ 1 MI.“ verstärkte die ländliche Assoziation. Mit „The Keep“, den Kunststoff-Maiskolben und dem Plakat war 1999 von KELLEY ein Raum gestaltet worden (vgl. Kap. 4.3). Gehören sie deswegen zu „The Keep“ und sollten weiterhin zusammen ausgestellt werden?

Die Kunststoff-Maiskolben werden heute in der Sammlung Brandhorst aufbewahrt. Da es 1999 nicht die Intention KELLEYS war die Kunststoff-Maiskolben im Schuppen zu platzieren, werden sie nicht den zu „The Keep“ gehörigen Objekten zugeordnet und konsequenterweise nicht ausgestellt.

Die Herkunft des echten Maiskolbens konnte nicht eindeutig geklärt werden. Nach den Aussagen von MULLER und BRÖG (vgl. Kap. 4.3) wäre ein organisches Material zu dieser Zeit in KELLEYS Werken durchaus vorstellbar. Die Vermutung, dass sich der Maiskolben 1998 im Schuppen befand, wird durch die Polaroid-Abbildung (Anhang B, Abb. 324) verstärkt, jedoch nicht vollständig geklärt. Deswegen sollte dieser bewahrt aber bis auf Weiteres nicht ausgestellt werden.

²¹⁷ SCHWEMER 2015.

²¹⁸ JABLONKA 2015.

5.4 Flüssigkeiten

Die Farbintensität der Flüssigkeiten wird im Laufe der Jahre ausbleichen, da organische Farbstoffe nicht lichtecht sind. Ursache dafür ist vor allem die Strahlung, die durch die Beleuchtung (Leuchtstoffröhren) die Flüssigkeiten erwärmt und photochemische Reaktionen innerhalb der nicht stabilen organischen Farbstoffe auslöst.

Zwischen den Leuchtstofflampen und den Flaschen ist eine milchig, transluzente Kunststoffscheibe montiert. Manche Kunststoffe, wie Polycarbonate, filtern UV-Strahlung heraus,²¹⁹ während Acrylate die UV-Strahlung hindurch lassen.²²⁰ Es konnte nicht näher bestimmt werden, um welchen Kunststoff es sich hier handelt. Vor der nächsten Re-Installation sollte gemessen werden, wie viel UV-Strahlung durch die Kunststoffscheibe hindurch gelangt. Sollte die UV-Strahlung nicht absorbiert werden, so kann präventiv ein UV-Schutzglas zwischen Leuchtstofflampen und Kunststoffplatte montiert werden. Eine weitere Möglichkeit ist der Einsatz von Leuchtstoffröhren mit einer UV-Beschichtung. Da in Lichtstrahlung immer auch Energie enthalten ist, können diese Maßnahmen das Ausbleichen nur verlangsamen, nicht aber verhindern.

Zur Dokumentation des Farbtones wurden Analysen mittels UV/VIS-Absorptionsspektroskopie durchgeführt (vgl. Kap. 5.4; Anhang G). Es ist nicht feststellbar wie die exakte Farbigkeit 1998 war, umso wichtiger ist es den jetzigen Farbton zu dokumentieren (Abb. 151). Mit Hilfe der Analysen wurden drei Grundfarben identifiziert: rot, gelb und grün, aus denen alle sieben Flüssigkeiten gemischt sind. Die Spektren wurden zusätzlich im CIE-L*a*b* visualisiert und quantitativ dokumentiert. Die Linien in Abbildung 152 geben eine Tendenz, in welche Richtung die Farbtöne ausbleichen werden. Betrachtet man z. B. Probe F-01 wird sich der Farbton von einem rötlichen Orange hin zu einem gelblichen Orange verändern und letztendlich vollständig ausbleichen.

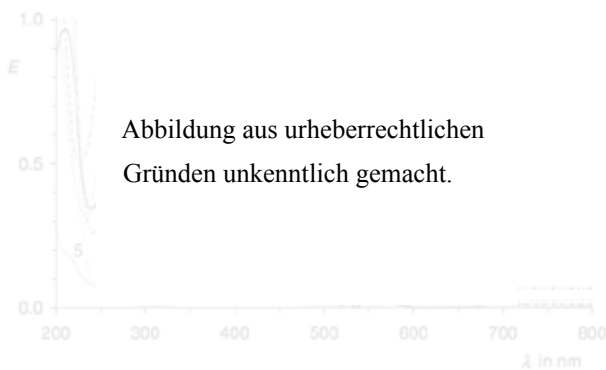


Abb. 151 UV/VIS-Absorptionsspektren

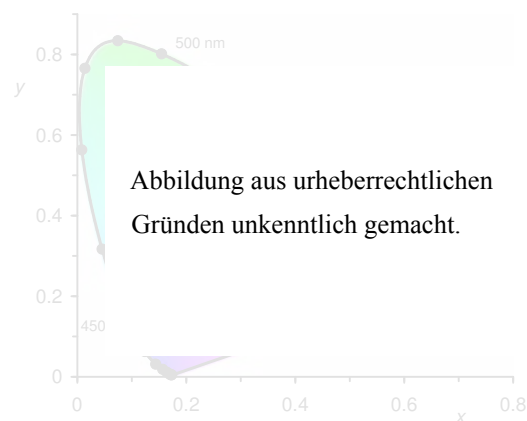


Abb. 152 CIE-L*a*b*-Visualisierung

Als Restaurierungsmaßnahme wird überlegt, den Flüssigkeitsverlust auszugleichen. Wäre das Wasser nur durch Wärme verdunstet, so wäre noch immer die ursprüngliche Menge Farbstoff im Inneren und die Flasche könnte mit destilliertem Wasser aufgefüllt werden. Da Flüssigkeit sowohl durch Verdunsten wie auch durch zwangsläufiges Verschütten beim Umfüllen verloren ging, ist zu überlegen, das farbige Wasser nachzumischen und bis zur ursprünglichen Füllhöhe zu ergänzen.

Die Gauß-Analyse der UV/VIS-Absorptionsspektren der Flüssigkeiten wies auf in Lebensmittelfarben ver-

²¹⁹ <http://www.plexiglas.de/product/plexiglas/de/produkte/technische-daten/uv-strahlung/pages/default.aspx>, Stand: 25.10.2015.

²²⁰ <https://www.kunststoffe.de/themen/basics/technische-kunststoffe/polycarbonat-pc/artikel/polycarbonat-pc-652032>, Stand: 25.10.2015.

wendete Farbstoffe hin (vgl. Anhang G). Auch durch Aussagen von BRÖG und MULLER kann als gesichert gelten, dass KELLEY die Flüssigkeiten auf diese Weise anmischte (vgl. Kap. 4.5). Um den jeweiligen Farbton zu erzielen könnte man Wasser mit Lebensmittelfarben mischen und die entstandenen Flüssigkeiten optisch oder mittels UV/VIS-Absorptionsspektroskopie mit den vorhandenen vergleichen. Die Auffüllhöhe sollte anhand der Polaroids bestimmt werden (vgl. Anhang B, Abb. 321).

Diese Ergänzung ist nicht reversibel und stellt einen großen Eingriff in die Originalität der farbigen Flüssigkeiten dar. Deshalb sollten vor einer Umsetzung die Konsequenzen mit den Verantwortlichen diskutiert werden. Es ist zu klären, wie wichtig die entstehungszeitliche Füllhöhe für die Aussage des Kunstwerks ist.

5.5 Türkonstruktion und -farbschicht

Der interaktive Charakter ist ein zentrales Merkmal von „The Keep“ (vgl. Kap. 3.5) und birgt große Herausforderungen in Hinblick auf die Erhaltung. Die unmittelbare Nähe des Besuchers bringt die meist nicht zu vermeidende Berührung der hochfragilen, verwitterten Farbfassung mit sich. KELLEY war vermutlich bewusst, dass sich das Erscheinungsbild der Tür sowohl durch externe Einflüsse wie auch durch ständige Alterungsprozesse verändern wird. Wie diese in Zukunft zu erhalten ist, wird im Folgenden diskutiert.

Stabilität der Türkonstruktion gegenüber Belastungen durch den Betrachter

Die Tür wird durch acht Trompetenkopfschrauben (Länge 7,5 cm) an den Türstock geschraubt, die 4 cm tief in den Türstock greifen. Durch das wiederholte An- und Abschrauben sind die Bohrlöcher bereits leicht ausgeweitet. Es konnte beobachtet werden, dass hin und wieder Betrachter an der Tür rütteln, um zu testen, ob diese aufgeht. Deshalb wurde überprüft, wie stabil die Konstruktion ist. Es konnte festgestellt werden, dass bereits zwei mittig angebrachte Schrauben ausreichen, um die Tür zu fixieren und die Schrauben ausreichend greifen. Sollte die Tür sich während der Jahre lockern, wird empfohlen, zur Sicherung der Stabilität der Verbindung von Tür und Türstock ein Holzstäbchen in die Bohrlöcher einzuleimen (z. B. mit kaltem Fischleim).

Die Sicherung der Farbschicht – eine konservatorische Herausforderung

Die Farbschicht der Tür ist in großen Bereichen gefährdet und hat bereits kontinuierlich Substanz verloren. Aus restauratorischer Sicht ist die stark blätternde und sich vom Untergrund abhebende Farbschicht als gefährdet einzustufen – sofort denkt der Restaurator über eine geeignete Methode zur Festigung der Schollen nach, um das Kunstwerk vor weiterem Substanzverlust zu bewahren. Grund dafür ist, dass in der Regel das Werk so zu erhalten ist, wie es der Künstler geschaffen und für fertig erklärt hat.

Bei „The Keep“ stoßen altbewährte Gedanken und Ziele der etablierten und materialorientierten Konservierungs- und Restaurierungsansätze an ihre Grenzen. Die Fragestellung ist wegen der durch KELLEYS Materialwahl im Werk implizierten ramponierten, verwitterten Außenwirkung komplexer: Es stellt sich zuerst die Frage, ob der originale bzw. jetzige Zustand festschreibbar ist oder ob die materialimmanente Veränderung vom Künstler erwünscht ist? Ist die Veränderung durch Farbschichtverlust nicht sogar ein Bestandteil des Kunstwerks? Welche konservatorischen Eingriffe sind vertretbar? Ist der kontinuierliche Substanzverlust zu akzeptieren?

KELLEY hat die Tür vermutlich auf der Straße gefunden und in sein Werk eingebaut. Die Farbschicht war bereits

1998 in einem verwitterten Zustand und verstärkt die verkommene Außenwirkung des Schuppens entscheidend. Für die Entwicklung der Erhaltungsstrategie ist es wichtig zu hinterfragen, welchen Gesamteindruck der Künstler erzielen wollte. KELLEY wählte bewusst eine von Verwitterung und jahrelangem Gebrauch gezeichnete Tür, die nur wenig mit den üblicherweise statischen Farbfassungen gemein hat, die in der bildenden Kunst zu finden sind. Diese „Lebendigkeit“ des Materials beinhaltet langsamen Verfall und natürliche Alterungsprozesse. Eine Konservierung der abblätternden Farbschicht und somit ein Einfrieren des Status quo ist auf den ersten Blick widersprüchlich.

Am Beispiel der Türoberfläche wird offensichtlich, wie vielseitig der Begriff „Oberfläche“ gerade auch in der modernen und zeitgenössischen Kunst ist. Es gilt nicht so sehr das Farbschichtgefüge – das Material – zu erhalten, als vielmehr den Eindruck einer verwitterten Oberfläche zu bewahren. Kleinere Schollen, die während des Ausstellungsbetriebes herunterfallen, werden als unvermeidlichen Verlust hingenommen. Die Gesamterscheinung verändert sich nur wenig und die Aussage des Kunstwerks bleibt unberührt. Wenn jedoch auch größere Schichtenpakete abfallen und die Oberfläche nach einer gewissen Zeit nur noch aus kleinen, glatten Schollen besteht, verändert dies durchaus das Erscheinungsbild der Tür: Die Dreidimensionalität der Oberfläche geht verloren. Die Herausforderung besteht darin, möglichst viel Substanz zu erhalten und gleichzeitig den verwitterten Eindruck der Tür zu bewahren.

Um Möglichkeiten und Grenzen einer Konservierungsmethode ausloten zu können, wurden im Rahmen dieser Thesis Testreihen durchgeführt. Hierbei wurde der Fokus auf die Sicherung größerer, sich stark vom Untergrund abhebender und dadurch besonders exponierter Schollenpakete gelegt. Von einer Konsolidierung der unzähligen kleineren gelockerten Farbschollen, deren Festigung ein „Niederbügeln“ der Schollen in die Zweidimensionalität bedeuten und die optische Wirkung des verwitterten Anstrichs stark verändern würde, wurde abgesehen. Auch Schichtentrennungen innerhalb des Gefüges werden geduldet. Die folgenden Testreihen und Überlegungen zur Sicherung der Farbschicht sind eine subjektive Annäherung der Verfasserin an die komplexe Fragestellung. Vor der Umsetzung der Erhaltungsstrategie sind weitere Testreihen und Diskussionen nötig.

Anforderungen an eine Sicherung

Spricht man von Festigungsmethoden gibt es viele unterschiedliche Verfahren, die je nach Schadensphänomen zur Anwendung kommen können. Im Folgenden wird vor allem zwischen drei Verfahren differenziert werden: Niederlegen, Hinterfüllen und Anbringen einer Brücke. Beim Niederlegen wird üblicherweise ein niedrigviskoses Festigungsmittel unter eine gelockerte, abstehende Scholle eingebracht. Durch diese Methode wird die Scholle in die Zweidimensionalität niedergelegt und das Erscheinungsbild sehr verändert. Das Hinterfüllen von Schollen wird hauptsächlich durchgeführt, wenn es hohle, nicht einsehbare Bereiche unter der Oberfläche gibt. Eine Brücke ist eine Notsicherung: Falls eine bereits gelockerte Scholle den Kontakt zum Untergrund verliert, verhindert die Brücke, dass diese hinunterfällt. So war eine Methode gesucht, die die Scholle in ihrer Form nicht verändert, weder auf den Untergrund noch auf die Scholle Spannung bzw. Druck ausübt und diese doch sichert.

Bei den Farbschichten auf dem Schuppen muss man wegen der unterschiedlichen Schadensbilder und Beanspruchungen drei Bereiche unterscheiden: Die Außen- und Innenseite sowie die Schloss-/Bandseite.

Bei der Außenseite ist nach einer Lösung zu suchen, die das dreidimensionale Erscheinungsbild bewahrt. Eine Sicherung mittels einer Brücke ist hier vorstellbar: Würde sich z. B. bei einer Berührung des Betrachters die

Scholle vom Untergrund lösen, bliebe diese an der Brücke hängen und ginge nicht verloren. In einem nächsten Schritt kann die gebrochene Scholle wieder befestigt werden. Eine Brücke hätte zudem den Vorteil, weiteren Bewegungen der Farbschicht leichter nachzugeben. Von Vorteil wäre eine Auftragstechnik, bei der das Material, aus dem die Brücke besteht, zuerst unter der zu festigenden Scholle platziert und anschließend mit dem Konsolidierungsmedium von oben benetzt wird. Das Konsolidierungsmedium sollte die Brücke möglichst homogen durchdringen und sich nicht auf die umliegenden Bereiche verteilen. Ideal wäre eine Methode, bei der die Klebekraft durch geringen Feuchtigkeitseintrag reaktiviert werden kann. Eine Hinterfüllung ist denkbar, darf aber nicht als starres Gebilde unter dem Schollenpaket liegen. Sie dürfte nicht flächig auf der Schollenunterseite bzw. dem Holzuntergrund haften, sondern müsste viele kleine Kontaktpunkte herstellen können und in sich flexibel bleiben.

Die Innenseite der Tür ist vom Betrachter nur durch die Gucklöcher in den Wänden zu sehen. Hier ist eine Sicherung weniger auffällig als auf der Außenseite und ebenfalls im Sinne einer Brücke oder flexiblen Hinterfüllung durchführbar.

Die Farbschicht auf der Band- und Schlossseite hebt sich im Vergleich zur Außen- und Innenseite nur leicht ab. Sie ist von den Betrachtern nicht zu sehen und wird beim Auf- und Abbau am meisten beansprucht. Deswegen wäre hier eine Festigung im Sinne einer Niederlegung denkbar.

Das Konsolidierungsmedium sollte möglichst flexibel sein. Die Klebekraft sollte so groß sein, dass die Scholle gesichert ist, aber gleichzeitig so gering, dass das Konsolidierungsmedium bei weiteren Bewegungen des Farbschichtgefüges nachlässt, damit die Scholle nicht durch zu große Spannungen bricht. Außerdem sollte sich der Holzuntergrund nicht durch das Konsolidierungsmedium verfärben oder Glanzstellen bekommen. Die Brücke bzw. Hinterfüllung sollte ebenfalls flexibel sein und den Bewegungen der Farbschicht nachgeben.

Testreihe I

Um für die Türfarbschichten eine geeignete Sicherungsmethode zu finden, wurden zwei Testreihen durchgeführt. In der ersten Testreihe wurden die Auftrags-, Auftrocknungs- und Klebeeigenschaften der Konsolidierungsmedien auf gealtertem Holz in Kombination mit den Materialien für eine Brücke bzw. Hinterfüllung überprüft. Hierdurch sollte die Auswahl von 22 unterschiedlichen Sicherungsmethoden für die zweite Testreihe eingegrenzt werden. In der zweiten Testreihe wurden originale Farbschollen von „The Keep“ mit den verbliebenen Sicherungsmethoden auf gealtertes Holz geklebt.

Da die Fassung der Außen- und Innenseite aus einem komplexen, vielschichtigen Farbschichtgefüge besteht und die Materialklassen der Bindemittel stark variieren, wurden nur wässrige Konsolidierungsmediensysteme getestet. Möglich schien die Sicherung mittels Störleim (5 %ig), Weizenstärke (20 %ig), 1:1 Störleim (5 %ig)/Weizenstärke (20 %ig), Klucel® EF (5 %ig), Methocel™ A4C (1 %ig) und Tylose® MH300 (1 %ig).

Alle Konsolidierungsmedien wurden wegen ihrer hohen Elastizität, der hohen Klebekraft, dem farblosen Auftrocknen und den guten Alterungseigenschaften ausgewählt. Der Glutinleim (hier Störleim; Abb. 153; Testreihe A) wurde wegen der guten Erfahrungen bei der Anwendung in der Restaurierung ausgewählt. Er wurde in flüssiger Form und als trockenes Störleimgitter²²¹, dessen Klebekraft durch Feuchtigkeit aktiviert wird, ange-

²²¹ Störleimgitter (15 %ig) werden als Positivabdruck eines weitmaschigen Polyestergewebes in einem Silikonmodell hergestellt. Die Klebekraft der so entstehenden feinen, netzartigen Gitter wird durch geringe Mengen Wasser aktiviert (KONIEZNY 2015, S. 82). Für die Testreihe wurden ein dickes (ca. 0,3 mm) und ein dünnes (ca. 0,15 cm) Störleimgitter verwendet.

wandt. Die Weizenstärke (Abb. 153; Testreihe C) besitzt als Verdickungsmittel ein großes Volumen und könnte die zu festigende Scholle zugleich hinterfüllen. Die beiden Eigenschaften des Störleims und der Weizenstärke wurden in einer weiteren Testreihe kombiniert (Abb. 153; Testreihe B). Die Celluloseether Klucel® (Abb. 153; Testreihe D), Methocel™ (Abb. 153; Testreihe E) und Tylose® (Abb. 153; Testreihe F) weisen ähnliche Eigenschaften wie Glutinleime auf, sind jedoch weniger hygroskopisch und gilben geringer als Glutinleime.

Als Brücken-Materialien wurden fünf unterschiedliche Japanpapiere²²² und zwei verschieden dicke Störleimgitter getestet. Als Hinterfüllungsmaterial wurden lockere Baumwollwattegespinnste sowie Gespinnste aus Japanpapieren verwendet.

Die 1 x 1 cm großen Japanpapierstücke wurden glatt auf gealtertes Holz gelegt (Abb. 153; Testreihen 1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 5.1). Weitere Tests fanden mit Japanpapiergespinnsten (Abb. 153; Testreihen 1.2, 2.2, 3.2, 4.2, 5.2) und Baumwollwattegespinnsten (Abb. 153; Testreihe 6.1) statt. Die Gespinnste sollen als flexible Hinterfüllung mehrere Fixierungspunkte ermöglichen. Beim Auftrag wurde darauf geachtet, so wenig Konsolidierungsmedium wie möglich einzubringen. Es wurde je ein Tropfen Konsolidierungsmedium auf ein auf dem Holzbrett liegendes, 1 x 1 cm großes Stück glattes Japanpapier und gleichgroßes Stück Japanpapier- und Wattegespinnst gegeben. Das Konsolidierungsmedium durchdrang das Brücken- bzw. Hinterfüllungsmaterial, verteilte sich darunter und gegebenenfalls daneben und haftete auf dem Holzuntergrund. Bei den Gespinnsten sollte zusätzlich getestet werden, ob die faserige Oberfläche ihre Struktur behält oder ihren Charakter verliert, indem sie glatt bzw. hart wird.

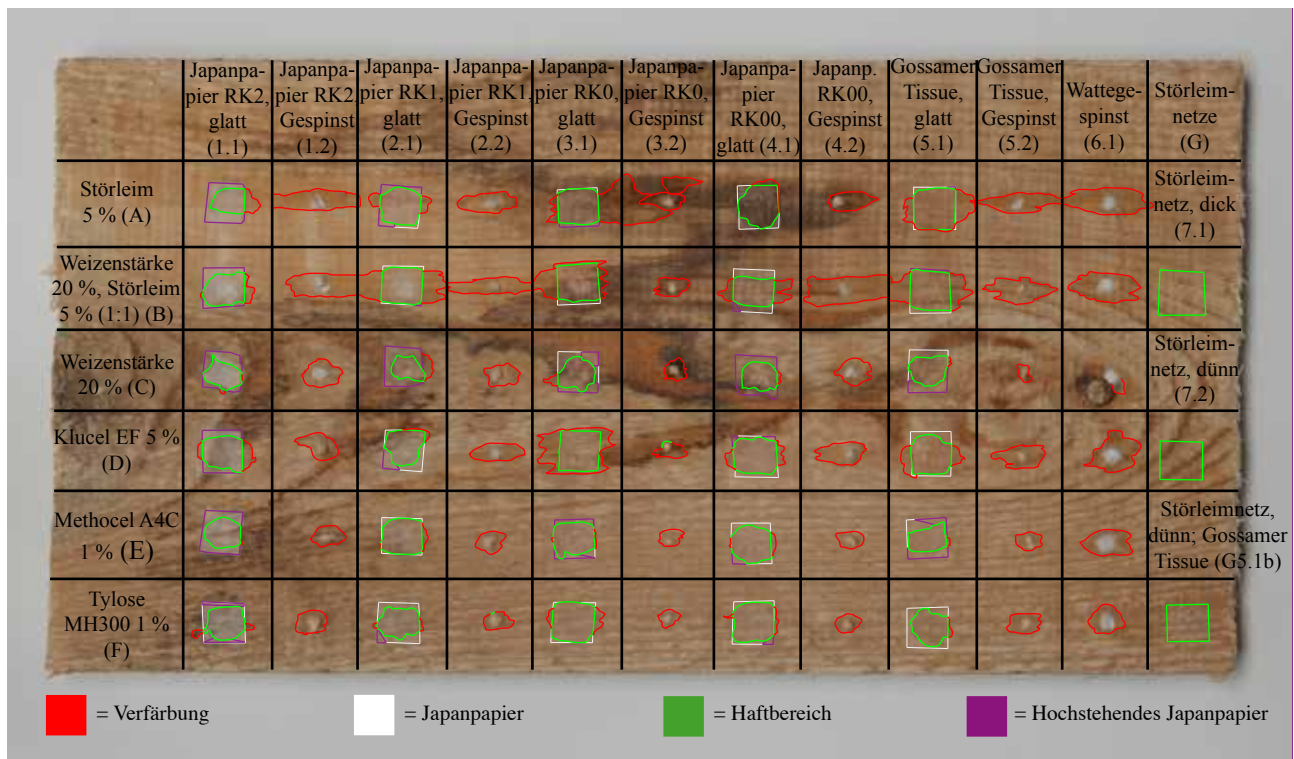


Abb. 153 Testreihe I

²²² RK2 (11 g/m²), RK 1 (8 g/m²), RK0 (5 g/m²), RK 00 (3,6 g/m²) und Gossamer Tissue (2 g/m²).

Die Störleimgitter (Abb. 153; Testreihe G) wurden mit wenigen Tropfen destillierten Wassers aktiviert. Neben den reinen Störleimgittern wurde ebenfalls die Kombination von Störleimgitter und Japanpapier getestet. Dafür wurde auf ein 1 x 1 cm großes Stück Gossamer Tissue ein dünnes Störleimgitter gelegt und mit zwei bis drei Tropfen destillierten Wassers aktiviert.

In Tab. 2 sind die Auftrags-, Auftrocknungseigenschaften und die subjektiv empfundenen Ergebnisse für die jeweiligen Testreihen zusammengefasst. Es wird nicht auf jedes einzelne Material eingegangen, da die Testreihe I zum Erreichen eines ersten Überblicks durchgeführt wurde. Die Testreihe II dient der Vertiefung und wird ausführlicher ausgewertet.

Testreihe	Auftrag	Auftrocknung	Sicherungswirkung
A (Störleim 5 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Flüssiger Auftrag • Breitet sich großflächig aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die getrocknete Oberfläche glänzt leicht. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur kaum. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Japanpapiere und die Watte haften gut auf dem Untergrund.
B (Weizenstärke 20 %ig, Störleim 5 %ig, 1:1)	<ul style="list-style-type: none"> • Mittelviskoser Auftrag • Breitet sich auf der Oberfläche etwas weniger aus als bei Testreihe I. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Oberfläche ist unverändert. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Japanpapiere und die Watte haften gut auf dem Untergrund.
C (Weizenstärke 20 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Viskoser Auftrag • Breitet sich kaum aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Oberfläche ist unverändert. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Weizenstärke fließt kaum unter das Japanpapier und die Watte. • Bleibt tropfenartig auf der Auftragsfläche stehen. • Zum Teil steht Japanpapier in Randbereichen hoch.
D (Klucel® EF 5 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Flüssiger Auftrag • Breitet sich nur leicht auf der Oberfläche aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Oberfläche ist unverändert. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur leicht. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Japanpapiere und die Watte haften gut auf dem Untergrund.
E (Methocel™ A4C 1 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Viskoser Auftrag • Breitet sich kaum aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Oberfläche ist unverändert. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur leicht. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Japanpapiere und die Watte haften gut auf dem Untergrund.
F (Tylose® MH300 1 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Viskoser Auftrag • Breitet sich kaum aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Oberfläche ist unverändert. • Die Watte verliert ihre faserige Struktur. 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Japanpapiere und die Watte haften gut auf dem Untergrund.

G (Störleimgitter)	<ul style="list-style-type: none"> • Werden mit wenig Flüssigkeit aktiviert. • Breitet sich kaum aus. 	<ul style="list-style-type: none"> • Im aufgetrockneten Zustand ist die Gitterstruktur noch immer intakt. • Passt sich den Unebenheiten des Holzes an. • Ist kaum zu erkennen. • Die behandelte Oberfläche glänzt nicht. 	<ul style="list-style-type: none"> • Haftet gut und regelmäßig auf der Holzoberfläche. Das bedeutet, dass der angefeuchtete Störleim durch das Japanpapier auf die Holzoberfläche dringt.
------------------------------	---	--	--

Tab. 2 Auswertung der Testreihe I

Das glatte Japanpapier wird – wie zu erwarten – umso besser vom Konsolidierungsmedium durchdrungen, je dünner es ist. Die Japanpapiergespinste RK0, RK00 und Gossamer Tissue hatten bereits vor dem Konsolidierungsmedieintrag eine glatte Oberfläche, die nach der Trocknung des Bindemittels noch glatter wurde. Sie bilden keine lockere, punktuelle Fixierung und fallen deswegen aus den Testreihen II heraus.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass Störleim, Methocel™ A4C und Tylose® MH300 sowie die Störleimgitter in der Auftragsweise sowie dem Auftrocknungs- und Konsolidierungsergebnis am besten abschnitten. Die Methode Japanpapiergespinste herzustellen brachte keine zufriedenstellenden Ergebnisse hervor und wurde in den Testreihen II nicht weiter untersucht. Die von oben benetzten Japanpapiere ergaben dagegen ein vielversprechendes Sicherungsergebnis. Auch die Methode mit den benetzten Wattegespinsten wurde weiter untersucht. Die Störleimgitter schneiden durch ihr punktuell Auftragen und den geringeren Feuchtigkeitseintrag bei den Testreihen am besten ab.

Testreihe II

Die Testreihe II setzt die Erkenntnisse und Überlegungen der Testreihe I fort. Für die Testreihe II werden die Bindemittel Störleim, Methocel™ A4C und Tylose® MH300 sowie die Störleimgitter übernommen. Zusätzlich wurde Baumwollwatte mit den zuvor genannten Bindemitteln besprüht²²³.

In der Testreihe II wurden originale Farbschichtschollen im 90° Winkel aufgeklebt. Die Kriterien waren wie zuvor die Auftrags-, Auftrocknungs- und Klebeeigenschaften der Konsolidierungsmedien. Bei den Brückensicherungen wurde zusätzlich die Belastbarkeit der Farbschollen durch Hinunterdrücken zum Untergrund (gealtertes, verwittertes, ungefasstes Holzbrett) und ihre Fähigkeit getestet, sich danach erneut aufzustellen (Abb. 154). In Testreihe 6.1 wurde ein Wattegespinst zwischen die Scholle und den Untergrund gegeben und mit einem Tropfen Konsolidierungsmedium bzw. mit den Störleimgittern fixiert. In Testreihe 6.2 wurde die zuvor mit Konsolidierungsmedium besprühte Watte unter der Scholle platziert und deren Klebekraft mit destilliertem Wasser aktiviert. In Testreihe 4.1 wurde Japanpapier RK00 und in Testreihe 5.1 Gossamer Tissue als Brückenmaterial getestet. Auch hier wurde zuerst das Japanpapier zwischen Scholle und Untergrund platziert und mit einem Tropfen Konsolidierungsmedium bzw. mit Störleimgittern fixiert. Die Störleimgitter wurden in Variante a unter das Japanpapier gelegt und in Variante b darüber.

²²³ Hierfür wurde Baumwollwatte dünn auseinandergezogen und mit den jeweiligen Bindemitteln besprüht, aufgehängt und trocken gelassen. Die Klebekraft wird mit ein paar Tropfen destillierten Wassers aktiviert.

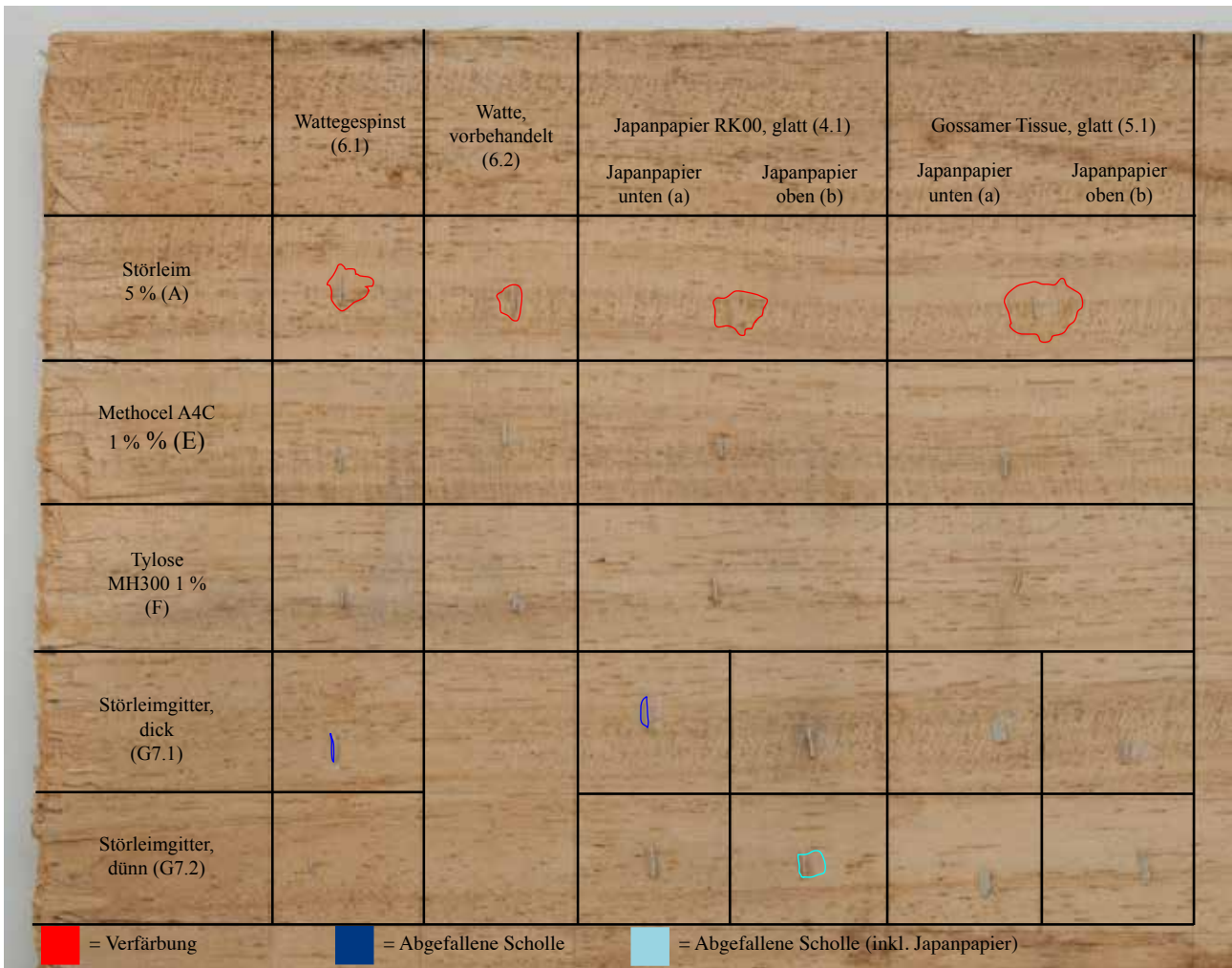


Abb. 154 Testreihe II

In Tab. 3 sind die Auftrags- und Auftrocknungseigenschaften der Testreihe II zusammengefasst.

	6.1 (Wattegespinst)	6.2 (Vorbehandelte Watte)	4.1 (Japanpapier RK 00)	5.1 (Gossamer Tissue)
A (Störleim 5 %ig)	<ul style="list-style-type: none"> • Lässt sich gut auf die Watte auftragen. • Trocknet hart auf. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lässt sich gut vorbiegen, positionieren und durch Wasser fixieren. • Trocknet flexibel auf. 	<ul style="list-style-type: none"> • Breitet sich beim Auftragen auf Japanpapier großflächig aus. • Die Oberfläche glänzt leicht. 	<ul style="list-style-type: none"> • Breitet sich beim Auftragen auf Japanpapier großflächig aus. • Die getrocknete Oberfläche glänzt leicht.

<p>E (Methocel™ A4C 1 %ig)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Watte klebt leicht am Pinsel und muss neu positioniert werden. • Trocknet hart auf. 	<ul style="list-style-type: none"> • Auftrag und Trocknung wie bei A (Störleim). 	<ul style="list-style-type: none"> • Japanpapier bleibt beim Auftrag an Pinsel hängen und muss neu positioniert werden. • Die Oberfläche ist unverändert. 	<ul style="list-style-type: none"> • Japanpapier bleibt beim Auftrag an Pinsel hängen und muss neu positioniert werden. • Die Oberfläche ist unverändert.
<p>F (Tylose® MH 300 1 %ig)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Auftrag und Trocknung wie bei E (Methocel™ A4C). 	<ul style="list-style-type: none"> • Auftrag und Trocknung wie bei A (Störleim). 	<ul style="list-style-type: none"> • Lässt sich problemlos auftragen. Die Oberfläche ist unverändert. 	<ul style="list-style-type: none"> • Auftrag und Trocknung wie bei E (Methocel™ A4C).
<p>G7.1 (Störleimgitter, dick)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Lässt sich gut vorbeugen, positionieren und durch Wasser fixieren. • Scholle lose, klebt kaum. 		<ul style="list-style-type: none"> • Lässt sich ins. gut vorbeugen, positionieren und durch Wasser fixieren. • Alle Proben trockneten flexibel und gut haftend auf. • Nach einigen Tagen löste sich die Scholle, die mit einem RK00 und darüber einem dicken Störleimgitter befestigt wurde. • Nach einigen Tagen löste sich zudem das RK00, das zum Festigen auf ein dünnes Störleimgitter gelegt wurde inklusive Scholle. 	
<p>G7.2 (Störleimgitter, dünn)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Auftrag wie G7.1 (Störleimgitter, dick). • Scholle ist fixiert. 			

Tab. 3 Auswertung der Testreihe II















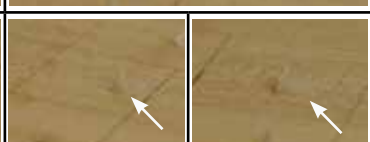



Die unbehandelte Watte lässt sich schlechter fixieren, als die bereits mit Bindemittel besprühte. Letztere muss nur mit destilliertem Wasser aktiviert werden. Die unbehandelte Watte trocknet im Gegensatz zur vorbehandelten härter auf und verliert dadurch ihre faserige Struktur. Dafür ist sie aber stabiler. Generell haften die Schollen an der vorbehandelten Watte am schlechtesten, weshalb diese nicht zur Anwendung kommen sollte.

Bei der Befestigung der Japanpapiere verhalten sich Methocel™ A4C und Tylose® MH300 ähnlich. Beide verfärben die Holzoberfläche nicht und stabilisieren die Scholle. Nach der Trocknung wurde beobachtet, dass Tylose® MH300 die Bewegungen der Scholle besser mitmacht. Drückt man die im 90° Winkel befestigten Schollen hinunter, stellt sich die mit Tylose® MH300 gefestigte schneller wieder auf. Die Scholle, die mit Methocel™ A4C gefestigt wurde, stellt sich nicht wieder vollständig auf.

Die Japanpapiere RK00 lassen sich gut fixieren, während das Gossamer Tissue wegen seiner feinen Struktur leicht am Pinsel hängen bleibt. Die Klebekraft ist bei beiden Methoden gut. Die fixierten Schollen lassen sich nach der Trocknung leicht hinunterdrücken und stellen sich danach wieder auf. Auch die Variante Japanpapier mit Störleimgitter zu fixieren zeigt vergleichbare Ergebnisse. Es wurde beobachtet, dass die Klebung stabiler wird, wenn das Störleimgitter zwischen Japanpapier und Scholle liegt. Das Japanpapier RK00 ist stabiler als das Gossamer Tissue. Beim Japanpapier RK00 sollte das dickere Störleimgitter verwendet werden, da dies

eine größere Klebekraft ausbildet. Vergleicht man die Flexibilität von Japanpapier und Japanpapier/Störleimgitter-Klebung, so ist letztere noch stabiler, bildet eine dickere Schicht und kann so die Scholle besser sichern. Durch das Störleimgitter erlangt die Sicherung zugleich eine gewisse Steifigkeit bei gleichbleibender Flexibilität im Gegensatz zu den Japanpapier/Konsolidierungsmedium-Varianten. Ein weiterer Vorteil der Anwendung der Störleimgitter ist der kontrollierte Festigungsmittelauftrag. Das Konsolidierungsmedium kann nicht über den zu festigenden Bereich hinaus fließen und es ist eine oberflächliche Klebung, ohne Eindringen in den Untergrund, durch das Reaktivieren der Klebekraft gewährleistet. Für die Bewegung der Farbschichtschollen ist die Gitterstruktur von Vorteil, da sie Bewegungen leichter mitmacht, als ein flächig aufgetragenes Konsolidierungsmedium.

Vergleicht man abschließend den visuellen Eindruck, so ist die Watte deutlich unter den abstehenden Schollen zu erkennen. Das Japanpapier kann man, sowohl ohne als auch mit Störleimgitter, kaum sehen (Tab. 4).

	6.1 (Wattege- spinst)	6.2 (Vorgetränkte Watte)	4.1 (Japanpapier RK 00)		5.1 (Gossamer Tissue)	
A (Störleim 5 %ig)						
E (Methocel™ A4C 1 %ig)						
F (Tylose® MH 300, 1 %ig)						
G7.1 (Störleimgit- ter, dick)						
G7.2 (Störleimgit- ter, dünn)						

Tab. 4 Testreihe II, Abbildungen der aufgeklebten Schollen

Ergebnisse der Testreihen I und II

Die Testreihen ergaben, dass die unbehandelte Watte mit Tylose® sowie die Japanpapiere mit Störleimgitter mehrere Lösungen für die Sicherung der Farbschicht auf der Türaußen- und -innenseite bieten. Vor allem die Störleimgitter stellen eine vielversprechende Alternative zu den gängigen Klebemitteln und Techniken dar, da sie einige Vorteile gegenüber dem Auftrag von flüssigen Konsolidierungsmedien bieten. Welche Variante

jeweils angewendet werden sollte, ist individuell bei jeder Scholle zu entscheiden.

Größere Schichtenpakete werden mit dem stärkeren Japanpapier RK00 und dem dicken Störleimgitter stabilisiert. Bei kleineren Schollen wird das Gossamer Tissue mit dem dicken Störleimgitter verwendet. Das dünne Störleimgitter lässt sich gut verarbeiten, wird jedoch Belastungen nicht so lange standhalten. Da die visuelle Erscheinung des dicken Störleimgitters ebenfalls gut ist, sollte dessen stärkere Klebekraft ausgenutzt werden. Bei allen Japanpapier/Störleimgitter-Anwendungen sollte das Störleimgitter zwischen Japanpapier und Holzuntergrund liegen, da dies eine stabilere Haftung gewährt.

Wenn der Abstand zwischen Holzuntergrund und Scholle gering ist, die Scholle aber stark gefährdet erscheint, erfolgt die Sicherung mit Wattegespinsten. Diese sind relativ weit nach hinten zu schieben, damit der Betrachter sie nicht sieht. Der Vorteil der Wattegespinste ist, dass sie den Hohlraum bei punktueller Haftung gleichzeitig leicht hinterfüllen.

Ausblick der Sicherungsmaßnahmen

Durch die Testreihe konnte aufgezeigt werden, dass es nicht eine perfekte Lösung, sondern mehrere vielversprechende Konsolidierungsansätze gibt. Es kann vertretbar sein, die Tür so zu belassen, wie sie ist, was jedoch enorme Substanzverluste und damit einhergehend die visuellen Veränderung der verwitterten Oberfläche bedeutet. Daraus resultiert die Überlegung, die Dreidimensionalität der Oberfläche durch unterschiedliche Sicherungsmethoden zu bewahren.

Das vorgeschlagene Vorgehen zur Erhaltung der ästhetischen Gesamtwirkung unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Sicherungsmethoden:

- Kleine Schollen werden nicht gesichert, da durch Niederlegen die Dreidimensionalität verloren ginge. Der entstehende Substanzverlust wird akzeptiert.
- Die großen Schollen werden durch flexible, kaum sichtbare Japanpapierbrücken gesichert, die die natürlichen Bewegungen der Farbschicht weiterhin zulassen.
- Gering abstehende größere Schollen können mit einem flexiblen Wattegespinst hinterfüllt werden.

Durch die Kombination der unterschiedlichen Sicherungsmaßnahmen werden möglichst viel Substanz und die Dreidimensionalität, aber auch der verwitterte Zustand der Türoberfläche bewahrt. Eine umfassende Festigung aller Farbschollen auf dem Holz würde mehr an Substanz erhalten, zugleich würde sich mit dem unausweichlichen Niederlegen der kleinen Schollen der Charakter der Tür deutlich verändern.

Bisher wurden noch keine Sicherungsmaßnahmen an der Türfassung durchgeführt. Sollte sich für die Umsetzung der entwickelten Sicherungsmethoden entschieden werden, wäre dies der erste konservatorische Eingriff in das Fassungsgefüge und nicht vollständig reversibel.

Welche Ausmaße eine Farbschichtsicherung generell nehmen soll, ist mit den Verantwortlichen zu diskutieren. Als Grundlage dafür sollten weitere Testreihen am Objekt vorgenommen werden. Es wird empfohlen, die Sicherungsmethode mit Störleimgittern unter Wärmeeinwirkung (warme Luft) durchzuführen, da dies die Klebekraft deutlich steigern könnte. Sollte sich für die Sicherung entschieden werden, festigt man vor allem die stark abstehenden Schollen an der oberen Leiste, sowie stark belastete Schollen nahe des Spions.

Schollen, die bereits abgefallen sind, werden nicht an ihrem Ursprungsort platziert. Bei einem Werk mit so starkem interaktivem Charakter wie „The Keep“ wäre dies eine uferlose Maßnahme. In Konsequenz müsste zudem der von KELLEY gewünschte und provozierte Umgang des Publikums mit dem Schuppen unterbunden werden. Bereits abgefallene größere Schollen können aufbewahrt werden, während kleine Schollen als Verlust vertretbar sind.

5.6 Beleuchtung

Leuchtmittel als Teil eines Kunstwerks stellen Restauratoren moderner und zeitgenössischer Kunst vor die Aufgabe, Alltagsgegenstände zu erhalten. Da dies nicht möglich ist, ist ein Austausch der Leuchtmittel nicht zu vermeiden. Als Original kann hier der Lampentyp mit dem entstehungszeitlich verwendeten Leuchtmitteltyp angesehen werden. Solange beim Austausch das ursprünglich verwendete Leuchtmittel weiterhin verwendet wird, verändert sich das ästhetische Erscheinungsbild des Werkes nicht.

Da sich die Beleuchtungssysteme in einer schnellen Entwicklung befinden, werden viele Leuchtmittel, die Bestandteile in Kunstwerken sind, nicht mehr hergestellt. In dem Fall ist die erste Möglichkeit, viele Ersatzlampen auf Vorrat zu kaufen. Neben dieser kurzfristigen Lösung muss auch nach einer langfristigen Erhaltungsstrategie gesucht werden. Dies bedeutet oft eine leichte, unvermeidbare Veränderung des Kunstwerkes.

Bei „The Keep“ sind beide Gruppen von Leuchtmitteln vertreten: Als Beispiel für Leuchtmittel, die noch produziert werden, stehen die Leuchtstoffröhren. Als Beispiel für Leuchtmittel, die nicht mehr produziert werden, stehen die Reflektorlampen. Im Folgenden wird auf die sich daraus ergebenden Problematiken und Lösungsansätze eingegangen.

Grüne und rote Reflektorlampen

Bei der roten und grünen Reflektorlampe handelt es sich um Glühbirnen, die in einer PAR38 Lampenfassung befestigt sind. Ein oben aufsitzendes, rot bzw. grün gefärbtes Borosilikatglas filtert die Lichtstrahlen. Als ursprüngliche Reflektorlampen wurden die „Miser Outdoor Floodlights“ von General Electrics verwendet. Diese tauschten Restauratoren der Pinakothek der Moderne 2004 gegen nahezu identische „Miser“ Leuchtmittel aus. Die ursprünglich verwendeten hatten 85 Watt und 120 Volt und die Ersatzleuchtmittel haben 80 Watt und 230 Volt.

Sowohl die Originalleuchtmittel wie auch zwei Ersatz-Reflektorlampen sind defekt. So gibt es nur noch ein rotes und ein grünes Leuchtmittel, die funktionstüchtig sind. Deshalb sollten baldmöglichst neue Ersatzleuchtmittel besorgt werden. Problematisch hierbei ist, dass die Reflektorlampen wegen der EU-Energieeffizienz-Richtlinie (EED) nicht mehr hergestellt werden: sie haben einen zu hohen Energieverbrauch. Deswegen sollten schnellstmöglichst Restbestände gekauft werden. Diese Lösung ist jedoch nur kurzfristig und keine langfristige Erhaltungsstrategie. Es ist zu überlegen, ob die rote und grüne Beleuchtung dem aktuellsten Stand der Technik angepasst werden sollte oder nicht. Neben der Beschaffungsproblematik der Leuchtmittel ist ein weiteres Risiko, dass irgendwann die veraltete Technik nicht mehr funktionieren wird. Eine Aktualisierung der Technik kann immer nur herausgezögert, nicht aber verhindert werden.

Nach MARK LIGHTCAP, Collections Manager der Mike Kelley Foundation, war KELLEY in Bezug auf die

Beleuchtung seiner Kunstwerke wählerisch.

„With regard to lights, this is an aspect about which Mike was extremely particular. If the bulbs in question are in danger of becoming unavailable, stock up while you still can! Incandescent lights have a much different character than LEDs or CFs, so these substitutions should only be made as a last resort.“²²⁴

Als Ersatzleuchtmittel würden sich PAR38 LED-Lampen mit 8 Watt und 230 Volt anbieten (vgl. Anhang J). LED-Beleuchtungen bieten einige Vorteile für Kunstwerke: Sie emittieren kaum UV-Strahlung, strahlen kaum Wärme ab und haben eine gute Farbwiedergabe. Auch wegen der hohen Klimaschwankungen, die durch die Verwendung der Reflektorlampen entstehen (vgl. Kap. 5.1, Anhang F), sollte ein Wechsel hin zu LEDs überlegt werden. Durch die geringere Wärmebelastung könnten viele Materialien, wie die Audiokomponenten (vgl. Kap. 5.7) und die Farbschichten (vgl. Kap. 5.5), länger erhalten werden. Durch die Wärmeentwicklung wird jedoch der charakteristische Geruch von „The Keep“ verstärkt und der Betrachter kann das Kunstwerk riechen. Auch Wärme strömt durch die Gucklöcher heraus, die der Betrachter spürt. Durch die Wärmeentwicklung sieht man das Kunstwerk nicht nur, sondern die Kunsterfahrung wird um zwei weitere Sinneseindrücke erweitert (vgl. Kap. 3.5). Von Nachteil ist, dass diese beim Austausch der Reflektorlampen gegen LEDs verloren gingen. Auch der Farbeindruck und die atmosphärische Wirkung verändern sich durch den Einsatz von LEDs: Der grüne Farbton ist beispielsweise bei einer LED im Vergleich zu einer Reflektorlampe strahlender und heller. Um diesen Veränderungen entgegen zu wirken, könnten Testreihen mit unterschiedlichen Filterfolien, die vor die LEDs montiert werden, durchgeführt werden.

Leuchtstofflampen

Bei den Ersatzleuchtstoffröhren, die sich spätestens seit 2004 im Schuppen befinden, handelt es sich um das Leuchtmittel Lumilux T 8 (L 18 W/830) von Osram. Sie stimmen mit den ursprünglich verwendeten überein und sind heutzutage leicht zu besorgen. Zusätzlich zu den funktionstüchtigen Leuchtmitteln wurden bereits 2004 zwei weitere Ersatzleuchtmittel gekauft. Um sicherzustellen, dass auch in Zukunft Leuchtmittel zur Verfügung stehen, sollten die Verantwortlichen weitere Ersatzleuchtmittel bereitstellen. Es sollte einem bewusst bleiben, dass es durch die schnelle technische Entwicklung in Zukunft auch eine Alternative für Leuchtstoffröhren geben wird und diese dann wie die Reflektorlampen vom Markt genommen werden. Deswegen ist es wichtig, die Entwicklung von Beleuchtungssystemen zu beobachten, um gegebenenfalls schnell zu reagieren. Auch hier gibt es beispielsweise bereits eine LED-Alternative von Osram (Anhang J).

Es können weiterhin die ausgetauschten Fassungen²²⁵ verwendet werden. Die Lichtintensität kann wegen der fehlenden Abdeckung etwas stärker sein als ursprünglich von KELLEY gedacht. Es sollte überlegt werden, wieder eine Abdeckung über die Leuchtmittel zu montieren, damit die Lichtstreuung der von 1998 ähnelt.

²²⁴ LIGHTCAP 2015.

²²⁵ Vermutlich wurden die Fassungen ausgetauscht, da die Originale defekt sind.

5.7 Audiokomponenten

Das Wiedergabegerät, die Lautsprecher und die Audio-CD bilden zusammen die physischen Komponenten, die zum Abspielen der Audiodatei notwendig sind. Wie bei den Leuchtmitteln (vgl. Kap. 5.6) handelt es sich hierbei um Verbrauchsgegenstände.

Im Folgenden wird diskutiert, inwieweit diese einzelnen Teile zum Kunstwerk gehören. Zudem wird überlegt, wie bzw. ob sie zu erhalten sind oder ob es ausreicht, die Abspielbarkeit der Audiodatei von einem beliebigen Wiedergabegerät zu gewährleisten. Schwerpunkt hierbei sind die Grenzen und Möglichkeiten der Langzeiterhaltung.

Wiedergabegerät und Lautsprecher

Neben mechanischen Abnutzungen ist die Hauptursache für den Defekt von Audiokomponenten ihre technische Obsoleszenz, z. B. durch den Verfall der Elektronikkomponenten. Die Industrie hat wegen der schnellen technologischen Entwicklung kein Interesse daran, alte Komponenten zu reproduzieren oder alte Teile rückwärtskompatibel zu halten. Als Konsequenz sind irgendwann die für eine Reparatur notwendigen Ersatzteile, Kenntnisse und Erfahrungen nicht mehr vorhanden. Um die Funktionalität des Gesamtkunstwerks zu erhalten, ist es deswegen oft unvermeidbar, technische Geräte auszutauschen.

Bei „The Keep“ wurde das ursprünglich verwendete Wiedergabegerät in den Ausstellungen seit 2000 ersetzt, obwohl es funktionstüchtig ist. Der Austausch erfolgte wegen der leichteren Bedienbarkeit der Ersatzgeräte. Das originale Wiedergabegerät muss manuell angeschaltet werden, während die Tonwiedergabe bei den Ersatzgeräten 2004 und 2014/15 automatisch gestartet werden konnte – eine Zeitschaltuhr regulierte die Stromzufuhr und so den Start der Wiedergabe der CD (vgl. Kap. 4.7).

Um zu entscheiden, ob ein solches Vorgehen vertretbar ist, muss die Beziehung zwischen der künstlerischen Intention und dem technischen Equipment näher betrachtet werden. Die technischen Geräte können Mittel zum Zweck sein oder als skulpturales Element eingeordnet werden. Es ist wichtig zu bestimmen, welche Teile variabel sind und welche nicht.

Im Allgemeinen legte KELLEY großen Wert auf die visuelle Erscheinung der elektronischen Geräte und ein Austausch dieser wäre für ihn undenkbar gewesen. Diese Aussage bezieht sich allerdings auf Geräte, die sichtbar zum Kunstwerk gehören, wie bei den „Dialog-Serien“ (vgl. Kap. 2.2).²²⁶ Im Falle von „The Keep“ sieht der Betrachter die Audiogeräte nicht. Sie dienen vor allem dem Zweck, die Audiodatei abzuspielen und für den Betrachter hörbar zu machen. Durch den alleinigen Austausch der Audiogeräte gegen aktuelle Ersatzteile findet keine Veränderung der künstlerischen Aussage statt. LIGHTCAP bestätigte, dass KELLEY mit dem Austausch von defekten technischen Geräten einverstanden war. Solange man das neue Gerät nicht sehen kann, ist ein Austausch auch bei Kunstwerken wie den „Dialog-Serien“ möglich:

„In general, Mike did not have a problem with the replacement of malfunctioning technical devices. A common solution is to replace the device in question with a media player. If the device is a part of the sculpture, as cassette players often are in his work, the media player can be concealed in within the original device.“²²⁷

²²⁶ MÜLLER 2015b.

²²⁷ LIGHTCAP 2015.

Die später hinzugefügten Wiedergabegeräte gehören nicht zu „The Keep“ und können nach Beenden der Ausstellung entfernt werden. Der Gerätetyp sollte dokumentiert werden. Dagegen ist der originale Aiwa Stereo-Player Bestandteil des Kunstwerks und sollte deponiert und erhalten bleiben. Das gleiche gilt auch für die Aiwa Lautsprecher. Denn über die reine Funktionalität der Audiokomponenten hinaus, stellen diese auch eine wichtige Informationsquelle zur Entstehungsgeschichte des Werkes dar: Sie geben Auskunft über die Zeit und Umstände, in denen „The Keep“ entstanden ist. Das ist ein wichtiger Aspekt für die Bedeutung des Kunstwerkes und auch für dessen künstlerischen Wert. Als Beispiel ist die runde Öffnung in der rot bemalten Platte des Technikfaches zu nennen, die nur in Bezug zum originalen Wiedergabegerät erklärbar ist (vgl. Kap. 4.7).

Ein weiterer Grund für die möglichst lange Erhaltung der originalen Audiokomponenten und ihre Funktionstüchtigkeit ist ihr ursprünglicher Zustand. Dieser ist die Referenz für zukünftige Erhaltungsstrategien und die Wahl der Ersatzgeräte. Irgendwann kommt der Moment, in dem ein Gerät nicht mehr funktioniert und nicht durch ein ähnliches ersetzt werden kann. Doch bis dahin sollte alles zur Erhaltung der originalen Audiokomponenten getan werden. Hierbei spielt vor allem die präventive Lagerung eine große Rolle. Das Wiedergabegerät und die Lautsprecher sollten keiner großen Hitze ausgesetzt werden, da diese das Ausfallrisiko erhöhen. Lötstellen können schadhaft werden und chemische Reaktionen im Inneren der Geräte werden begünstigt. Eine stabile Lagertemperatur sind 18 bis 20 °C.²²⁸ Ebenso sollte die Luftfeuchtigkeit nicht zu hoch, aber auch nicht zu niedrig sein. Eine hohe Luftfeuchtigkeit begünstigt beispielsweise die Hydrolyse von Kunststoffen sowie die Rostbildung auf Metallen. Zu trockene Luft führt zu elektrostatischer Aufladung. Eine relative Luftfeuchtigkeit von ca. 45 % ist daher ein guter Kompromiss. Die Geräte werden staubgeschützt gelagert, da Staub Feuchtigkeit bindet und dadurch die Belüftungs- und Ventilationssysteme verstopft. Auch im Inneren der Geräte können Schäden z. B. durch Batterien entstehen. Beispiel dafür ist die originale Fernbedienung, deren Batterien bereits ausgelaufen sind. Weitere Folgen kann die Materialermüdung der die Batterie umgebenden Teile nach sich ziehen. Deswegen werden Batterien während der Lagerung entfernt. Bei Inbetriebnahme sollte eine angemessene Netzspannung und qualitativ hochwertige Stromkabel verwendet werden, um frühzeitige Defekte zu verhindern.²²⁹ Beim Thema Batterien ist zudem zu beachten, dass es sich bei den Inhaltsstoffen um Gefahrenstoffe handeln kann. Diese sind in hermetisch versiegelten Metallbehältern untergebracht. Jedoch können mechanische, thermische oder elektrische Belastungen eine Zerstörung der Batterie hervorrufen. Als Folge tritt eine ätzende Flüssigkeit aus, die Hautreizungen, Verbrennungen und Verätzungen hervorrufen kann. Die beschädigten Batterien in der Fernbedienung sollten deswegen entsorgt werden.

Audio-CD

CDs werden seit 1982 als Standardmedien zum Abspielen von aufgezeichneten Audiosignalen verwendet. Zuerst wurde angenommen, dass diese Datenträger stabil sind. Jedoch unterliegt jede noch so qualitätsvolle CD als Alltagsgegenstand dem Verfall. Deswegen wurden Methoden gefunden, um CDs zu kopieren und deren Daten zu bewahren. Dies ist vor allem bei beschreibbaren CDs zu beachten. Professionell geprägte CDs haben eine längere Lebenserwartung.

Bei Audiodateien unterscheidet man zwischen der Information und dem Informationsträger. Die Information ist eine Datei und der Informationsträger ist das Material, in diesem Fall die CD. Eine CD-R, wie sie in „The

²²⁸ Während des Ausstellungsbetriebes steigt die Temperatur wegen der Reflektorlampen auf über 30 °C an (vgl. Anhang F). So lange die Reflektorlampen in Verwendung sind, lässt sich das nicht vermeiden.

²²⁹ LORRAIN 2013, S. 253 f.

Keep“ verwendet wird (vgl. Kap. 4.7), besteht aus vier Schichten: ein durchsichtiges Polycarbonat, eine Farbstoffschicht²³⁰, eine reflektierende Schicht und eine abschließende Schutzschicht (Abb. 155).

Die CD wird von einem Wiedergabegerät laseroptisch gelesen. Die binäre Information wird in ein analoges, hörbares Signal umgewandelt, das durch die Lautsprecher für den Betrachter wahrnehmbar wird. Sowohl beim Lesen als auch beim Brennen weist die sogenannte Groove, eine helixförmige Führungsrille, dem Laser den Weg über die CD-R. Beim Brennen der Dateinformationen schmilzt der Farbstoff durch den Laser und die Reflexionsschicht wird an dieser Stelle freigelegt. Der Laser tastet die CD-Oberfläche ab und erhält dabei eine Reflexion oder nicht. Diese Information wird binär interpretiert.²³¹

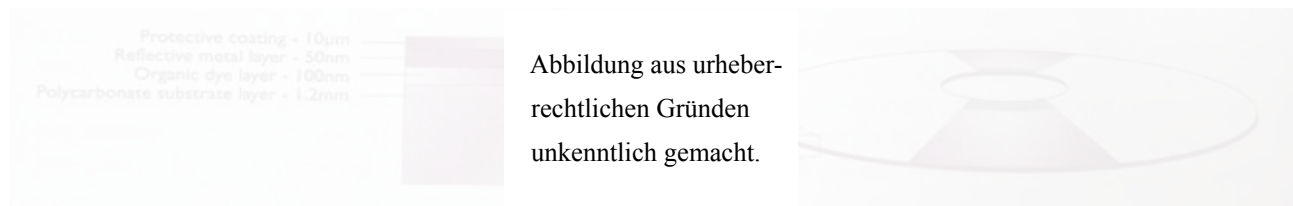


Abb. 155 Schematische Ansicht einer CD-R (nicht maßstabsgetreu)

Da das eigentliche Original die Datei ist, sollten in regelmäßigen Abständen Sicherungskopien erstellt werden. Diese werden im Kunstwerk abgespielt, um den originalen Informationsträger zu schonen. Die Audiodatei – der eigentliche Inhalt – wird so auf neue Datenträger kopiert und bleibt im Umfeld seiner zeitbezogenen Hard- und Softwarearchitektur verfügbar und lesbar.²³²

Die beiden vorhandenen CDs von „The Keep“ stammen aus den Jahren 2000 und 2014 und sind Reproduktionen der originalen CD (vgl. Kap. 4.7). Beim Erstellen der Sicherungskopie können vor allem zwei Fehler auftreten: Mechanische Beschädigungen, z. B. durch Verschmutzungen, sowie Fehler in der Datenstruktur.

Mechanische Beschädigungen einer CD werden als optische Beschädigungen bezeichnet, da der Laser durch diese die Informationen fehlerhaft oder gar nicht mehr abliest. Wird eine solche CD vervielfältigt, werden die Fehler übernommen. Gibt es mehrere CDs, sollte deswegen immer die am wenigsten beschädigte Version kopiert werden.

Ist die CD-Oberfläche verschmutzt, sollte diese vor dem Kopiervorgang gereinigt werden. Es ist darauf zu achten, dass hierbei die Staubkörner keine Kratzer in den Beschichtungen hinterlassen. Die Oberfläche darf nur trocken gereinigt werden (am besten mit Luftzügen), da sie von Lösungsmitteln angegriffen wird. Handelt es sich um hartnäckigere Verschmutzungen, kann destilliertes Wasser verwendet werden; die Farbstoffschicht wird unter Umständen von Wasser angegriffen. Die CD wird immer nur von der Mitte Richtung Außenseite gereinigt und nie in Kreisrichtung, damit keine längeren Datensequenzen beschädigt werden.²³³ Da sich beide CDs in „The Keep“ in einem guten Zustand befinden und jede Art der Reinigung die CDs beschädigen kann, sollte davon abgeraten werden, so lange der Zustand unverändert ist.²³⁴

²³⁰ Es gibt drei gängige Farbstoffe: Cyanin (blau; erscheint zusammen mit der goldenen Reflexionsschicht grün), Phtalocyanin (hellgrün bis durchsichtig; man sieht die goldene Reflexionsschicht) und Azo (Tiefblau; durch eine silberne Reflexionsschicht bleibt der Farbeindruck blau).

²³¹ BRADLEY 2004, S. 66.

²³² O. V. 2013, S. 637.

²³³ BRADLEY 2004, S. 43 f.

²³⁴ BRADLEY 2004, S. 46 f.

Beim Kopiervorgang können zudem **Fehler in der Datenstruktur** entstehen. Jedes Wiedergabegerät besitzt eine Firmware, die Software, die in elektronische Geräte eingebettet ist, die Fehler kaschiert. Erst wenn der Fehlerblock zu groß ist, ist dieser hörbar. Wie groß die Toleranzgrenze ist, hängt von vielen Faktoren, wie dem Baujahr, der Firmware usw. ab. Es ist schwer herauszubekommen, wie gut das jeweilige Wiedergabegerät Fehler ausgleicht.²³⁵ Da digitale Daten aus Nullen und Einsen bestehen, sollte bei Audiodateien, wie WAVE und BWF, eine 1:1 bzw. Bit zu Bit Übertragung stattfinden.²³⁶ Je schneller der Brennvorgang ist, desto mehr Fehler können dabei entstehen. CDs, die als Eigenschaft eine schnelle Beschreibbarkeit aufweisen, haben zudem in der Regel einen geringeren Farbstoffanteil, wodurch sie schneller beschädigt werden können.²³⁷

Auch die Qualität des Lasergerätes hat Einfluss auf die Kopierqualität. Es sollte ein qualitativ hochwertiger und sauberer Laser verwendet werden. Zudem wird von IASA (International Association of Sound and Audio-visual Archives) empfohlen, parallel zum Kopiervorgang ein Fehlererfassungs- und Erkennungssystem laufen zu lassen, das CD-spezifische Fehler protokolliert.²³⁸ Es ist auch möglich, die CD selbst auf bereits vorhandene Fehler hin zu überprüfen. Hierfür gibt es unterschiedliche Programme, die zwischen folgenden Fehlern unterscheiden können: Bündelfehlerhäufigkeit, Blockfehlerhäufigkeit, korrigierbare und nicht korrigierbare Fehler. Manche Programme können zusätzlich Spurfehlersignale, Hochfrequenzsignale, Spratzer²³⁹ und Fokussierungsfehler analysieren.²⁴⁰

Da die ursprünglich verwendete CD mit der Originaldatei von „The Keep“ nicht mehr vorhanden ist, kann nicht untersucht werden, ob der Kopiervorgang im Jahr 2000 verlustfrei erfolgte. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die möglichen Fehler nicht hörbar sind.²⁴¹ Die CD von „The Keep“ aus dem Jahr 2014 ist eine schnell beschreibbare CD. Sie ist weniger qualitativ und wird schnell altern. Deswegen sollte sobald wie möglich eine weitere Kopie der CD aus dem Jahr 2000 erstellt werden. Neben einer qualitativ hochwertigen CD-R, einem guten Brenngerät/Laser und einer langsamen Brenngeschwindigkeit sollten nach den IASA Richtlinien die folgenden Punkte beachtet werden:

- Defragmentieren der Festplatte, da sonst verstreute Dateiodner den Zwischenspeicher auslaufen lassen.
- Partitionieren der Dateiodner, die auf der Festplatte dokumentiert werden sollen.
- Sicherstellen, dass auf dem Trägermedium genug Speicherplatz vorhanden ist.
- Verwendung des „monosession process“.
- Schließen aller anderen Programme, Bildschirmschoner, Mailcheck, etc. und überprüfen, ob nur das Aufzeichnungsprogramm läuft.
- Verwendung eines Brennprogramms, das fehlerfreie Ergebnisse nachprüft.
- Testen der neu aufgezeichneten CD.²⁴²

Vor allem bei Audiokomponenten ist es wichtig, frühzeitig eine Erhaltungsstrategie für die Langzeitlagerung

²³⁵ WEISSER 2015.

²³⁶ BRADLEY 2004, S. 46 f.

²³⁷ BRADLEY 2004, S. 67.

²³⁸ BRADLEY 2004, S. 46 f.

²³⁹ Spratzer sind in Zeilenrichtung verlaufende Störungen.

²⁴⁰ BRADLEY 2004, S. 45.

²⁴¹ WEISSER 2015.

²⁴² BRADLEY 2004, S. 68.

vorzunehmen. Je geringer die Brennqualität und desto höher die Fehlerrate ist, umso schneller altern CDs (Abb. 156).²⁴³ Damit die Erhaltung der Audiodatei nicht von einem Medium abhängig ist, sollte die digitale Datei an mindestens drei Orten gespeichert werden:

- Lokaler Datenträger
- Festplatte oder Datenbänder
- Cloud

Die Festplatte und Cloud²⁴⁴ sollten allgemein als Speichermedium für Daten im Museum verwendet werden.²⁴⁵ Deswegen wird im Rahmen der Thesis kein konkreter Vorschlag für ein geeignetes System gemacht.

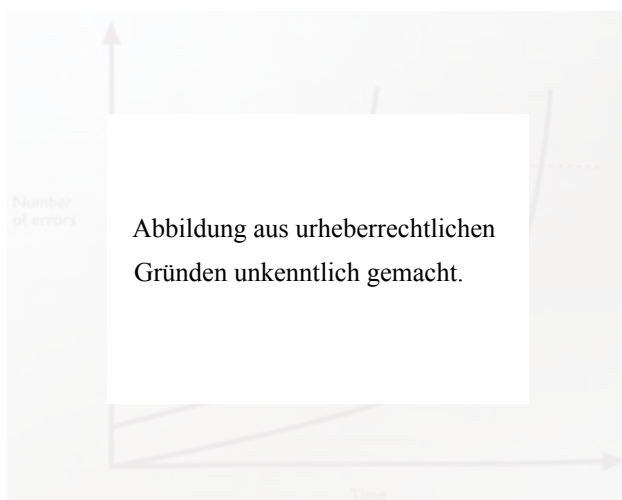


Abb. 156 Akkumulierte Fehler einer CD-R im Laufe der Zeit

CDs dürfen nicht an der Oberfläche, sondern immer nur an den Kanten angefasst werden. Die Farbstoffe der CDs sind lichtempfindlich, weshalb sie in einer dunklen Umgebung gelagert werden sollten. Zuviel Hitze und Luftfeuchtigkeit können die Polycarbonatschicht beschädigen.²⁴⁶ Die Klimaschwankungen im Technikfach (vgl. Anhang F) sind ein weiterer Grund, warum während des Ausstellungsbetriebes eine Kopieversion abgespielt werden sollte.

Abschließend ist anzumerken, dass bei der Tonwiedergabe neben der Datei auch das Wiedergabegerät und die Lautsprecher Einfluss auf die Tonqualität haben. Dies ist ein weiterer Grund, die ursprünglich verwendeten Geräte zu erhalten, um bei einem Austausch eine Referenz für die erwünschte bzw. angestrebte Tonqualität zu haben (vgl. Kap. 5.7, Wiedergabegerät und Lautsprecher).

Ausblick

Auch bei optimalen Lagerbedingungen wird die Lebenserwartung der Wiedergabegeräte, Lautsprecher und CDs irgendwann überschritten. Es kann sogar so weit kommen, dass CDs als Medium nicht mehr abgespielt werden können, obsolet werden und ein anderer Informationsträger in Kombination mit einer anderen Wie-

²⁴³ BRADLEY 2004, S. 70.

²⁴⁴ Es wird empfohlen, dass die Daten nur aus dem Intranet des Museum Brandhorst zugänglich sind.

²⁴⁵ WEISSER 2015.

²⁴⁶ BRADLEY 2004, S. 71.

dergabeteknik angewandt werden muss. Für diesen Fall ist es wichtig, die Datei nicht nur auf CD zu sichern, sondern auch auf anderen Orten.

Durch die Erhaltungsstrategie der Migration²⁴⁷ digitaler Kunst kann sowohl die Aktualisierung der technischen Komponenten (der Hardware), als auch die Anpassung des Quellmaterials (zum Beispiel des Quellcodes oder des eingebetteten Videomaterials etc.) vorgenommen werden. So kann mit Hilfe der Migration die ursprünglich verwendete Technik gegen aktuellere ausgetauscht werden, wobei hier eine Minderung der Authentizität des Kunstwerks erfolgt.²⁴⁸ 1998 befand sich auf der CD von „The Keep“ eine WAVE-Datei (mp3-Dateien waren damals noch nicht gängig).²⁴⁹ Um die Technik auf das heutige Niveau anzuheben, könnte die WAVE-Datei z. B. in eine mp3-Datei umgewandelt werden. Dies ist jedoch mit einem gewissen Verlust verbunden, da es sich beim mp3-Format um ein Dateiformat zur verlustbehafteten Audiodatenkompression handelt.²⁵⁰ Den Unterschied zwischen WAVE- und mp3-Dateien hören viele Betrachter nicht bei den Lautsprecher-Typen, die für „The Keep“ verwendet werden.²⁵¹

5.8 Technischer Aufbau

An den Lampen und Audiogeräten befinden sich viele Kabel mit identischen Alterungsermüdungen (vgl. Kap. 5.8). Ist die Isolierung nur eingedrückt, ist dies noch nicht gefährlich, sollte aber beobachtet werden. Wenn die Isolierung gebrochen ist und Löcher aufweist, besteht Handlungsbedarf. Eine erste Maßnahme ist es den schadhafte Bereich mit Isolierband zu sichern, da ein offenes Kabel vor allem in einem Holzobjekt schnell zum Brand führen kann.

Werden weitere Schäden entdeckt, sollte überlegt werden das Kabel auszutauschen. Dies ist vertretbar, da die Sicherheit der Betrachter und des Gesamtkunstwerks gegenüber dem eventuell ursprünglich verwendeten Kabel Vorrang haben. Zudem hat das Kabel im Fall von „The Keep“ keine ästhetische, sondern technische Funktion. Nach LIGHTCAP hatte KELLEY keine Einwände gegen das Austauschen von defekten technischen Bestandteilen (vgl. Kap. 5.7).²⁵²

Der allgemeine technische Aufbau kann von Ausstellung zu Ausstellung leicht variieren. Die Rahmenbedingungen werden im Kapitel 6.1 über die Re-Installation von „The Keep“ genannt. Die derzeitige Verkabelung der technischen Geräte wurde amateurhaft durchgeführt und sollte beim nächsten Aufbau von einem Techniker nach DIN VDE 0701 (VDE 0701) und DIN VDE 0702 (VDE 0702)²⁵³ in Hinblick auf die Sicherheit überprüft werden.

²⁴⁷ Austauschen eines obsoleten technischen Gerätes gegen ein entsprechendes aktuelles Gerät (O. V. 2013, S. 637).

²⁴⁸ O. V. 2013, S. 637.

²⁴⁹ WEISSER 2015.

²⁵⁰ Je höher die Bitrate ist, desto verlustfreier ist die mp3-Komprimierung.

²⁵¹ WEISSER 2015.

²⁵² LIGHTCAP 2015.

²⁵³ Prüfung nach Instandsetzung, Änderung elektrischer Geräte – Wiederholungsprüfung elektrischer Geräte; Allgemeine Anforderungen für die elektrische Sicherheit.

6 RE- UND DE-INSTALLATION VON „THE KEEP“

Bei einer komplexen Installation wie „The Keep“ entsteht das vollständige Werk erst durch die erneute Anordnung der einzelnen Teile. Diesen Aspekt trägt der Begriff Installation – to install – bereits in sich. Das Kunstwerk existiert nur im aufgebauten Zustand. Zeitlich begrenzt ist hierbei die Präsentation und nicht der materielle Bestand. Abgebaut lagern die Einzelteile im Depot und sind nicht mehr als Kunstwerk erlebbar.

Bei jeder Re-Installation müssen die Einzelteile erneut korrekt zusammengesetzt werden. Es gibt Künstler, die für ihre Werke Installationsanleitungen erstellen; für „The Keep“ liegt keine Anweisung vor. Während des ersten Ausstellungsaufbaus in der Galerie Jablonka 1998 wurden Polaroids angefertigt, die Informationen zur ursprünglichen Anordnung der Gegenstände durch KELLEY liefern und für die Re-Installation des Werks bedeutsam sind (vgl. Kap. 4). Trotzdem stellt sich die Frage, inwieweit die Ausführenden einen gewissen Spielraum bei der Anordnung der Gegenstände im Schuppen haben.

In den Kapiteln 2 und 3 wurden Informationen über KELLEY, seine Intention und „The Keep“ zusammengetragen. KELLEY beschäftigte sich intensiv mit bestimmten Themen und setzte seine Gedanken dazu in Kunstwerke um. Er wollte in den Betrachtern bestimmte Emotionen hervorrufen, wenn diese seine Werke betrachteten. Deswegen ist die Anordnung der Gegenstände bei ihm nie zufällig, sondern Bestandteil seiner Intention und Werk-Komposition. Den Gesprächen mit JABLONKA und MÜLLER ist zu entnehmen, dass KELLEY sehr genaue Vorstellungen hatte, die er umsetzte und dass auch bei einer Re-Installation alles möglichst gleich anzuordnen war – außer KELLEY änderte es selbst.²⁵⁴

Bei den ersten beiden Ausstellungen 1998 und 1999 war KELLEY beim Ausstellungsaufbau anwesend. Wie aus Kapitel 4 hervorgeht, hat KELLEY 1999 ausschließlich die Aufstellung des CD-Players von außen nach innen verlegt. Die Gegenstände im Schuppen, die der Betrachter nach und nach entdeckt, wurden wahrscheinlich am gleichen Ort arrangiert. Daher ist bei jedem erneuten Aufbau eine möglichst identische Anordnung der Teile essentiell. 1999 integrierte KELLEY vier Skulpturen, die sich im selben Raum wie „The Keep“ befanden, in den Ausstellungskontext, indem er ihnen jeweils einen Kunststoff-Maiskolben in die Hand gab. Für die Ausstellungen 2000 und 2004 arrangierten die Ausführenden ohne Absprache mit KELLEY diese im Inneren des Schuppens.

Um zukünftige Re-Installationen zu erleichtern, wurde eine Installationsanleitung mit den wesentlichen Schritten zur Anordnung der Bestandteile erstellt. Sie basiert auf den bisherigen Erkenntnissen der Literaturrecherche, Befragung von Zeitzeugen²⁵⁵ und den Polaroids.²⁵⁶ Nach 1999 stattgefundenen Anordnungen der Gegenstände werden in der Anleitung nicht berücksichtigt, mit Ausnahme der Audiogeräte (vgl. Kap. 5.7).

6.1 Re-Installation von „The Keep“

Zuerst wird der Schuppen im Ausstellungsraum platziert. Folgend wird die Technik installiert und abschließend werden die originalen Teile mit Hilfe der Polaroids (vgl. Anhang B) im Schuppen arrangiert. Die allgemeingehaltene Beschreibung des Abbaus wird zur Veranschaulichung mit Abbildungen des Aufbaus 2014 ergänzt.

²⁵⁴ MÜLLER 2015b.

²⁵⁵ Bei den Zeitzeugen handelt es sich um UDO BRANDHORST, RAFAEL JABLONKA, BIRGIT MÜLLER, KAROLA KRAUS und RALF BRÖG.

²⁵⁶ Im Rahmen der Thesis erfolgte keine genaue Einmessung der Einzelteile im Schuppen. Dies wäre am ehesten vertretbar gewesen, wenn KELLEY den Aufbau vorgenommen hätte. Da jede noch so gute Re-Installation durch Dritte eine gewisse Veränderung mit sich bringt, entschied man sich dagegen.

Es wird empfohlen, dass die Ausführenden bei jeder Re-Installation eine aussagekräftige Dokumentation erstellen; eine detailreiche fotografische Dokumentation ist für diesen Zweck ausreichend. Die Dokumentation wird im Laufe der Jahre wachsen und Veränderungen an dem Kunstwerk sind leichter nachzuvollziehen.

Die originalen Bestandteile sind separat verpackt und nummeriert. Im Katalog dieser Thesis ist ein Steckbrief zu jedem Teil zu finden (vgl. Katalog).

Benötigt werden außerdem: Installationsanleitung, sieben Personen zum Platzieren des Schuppens, eine Steckdose im Ausstellungsraum, Schraubenzieher oder Bohrschrauber (Kreuzschlitz) zum Öffnen und Verschließen der Tür, des Technikfaches und der Abdeckung der Leuchtstoffröhren, Bilderwagen zum Abstellen der Tür, Auffangbecken zum Umfüllen der Flüssigkeiten, evtl. Ersatz-Geräte zum Abspielen der CD und Ersatz-Leuchtmittel für die Lampenfassungen.

Schritt 1 Platzieren des Schuppens

Die Interaktion des Betrachters mit „The Keep“ ist im Kapitel 3.5 beschrieben und ist ein wichtiger Aspekt. Immer wenn KELLEY beim Aufbau beteiligt war, wurde die Installation in einer Eingangssituation aufgestellt und „begrüßte“ die Besucher. Wenn es die Situation zukünftiger Präsentationen erlaubt, könnte „The Keep“ im Eingangsbereich aufgebaut werden. Die Ausrichtung der Tür ist situationsbedingt und nicht festgelegt. Die Installation ist nicht ortsgebunden und kann theoretisch in jedem Raum gezeigt werden. Mit jeder Ausstellungssituation entsteht ein neuer Eindruck. Der Ort der Installation, der Untergrund, wie der Betrachter darauf zugeht, etc. verändert die Kunstwerk-Betrachter-Erfahrung.



Der Schuppen wird auf einer Transportpalette an die gewünschte Position im Ausstellungsraum gebracht (Abb. 157). Dabei ist darauf zu achten, dass die Ausrichtung der Tür geklärt ist. Unter dem Schuppen befinden sich zwei parallel angeordnete Gurte, die an der Vorder- und Rückseite unter der Holzkonstruktion herausgeführt werden. Vier Männer heben mit diesen den Schuppen (Gewicht: 212 kg) an, während zwei weitere Personen die Seiten stabilisieren. Gleichzeitig zieht eine weitere Person die Transportpalette mit einem Hubwagen heraus. Beim Absetzen des Schuppens ist darauf zu achten, möglichst gleichmäßig auf dem Boden aufzukommen. Zum Entfernen der Gurte ist es nicht zu vermeiden, dass durch kurzzeitiges Kippen eine der beiden Seitenwände das gesamte Gewicht des Schuppens tragen muss. Die Konstruktionszeichnung veranschaulicht, dass die Schuppenkonstruktion hierfür stabil genug ist (Anhang A).

Abb. 157 Platzieren des Schuppens

Schritt 2 Öffnen und Einrichten des Technikfachs auf der Rückseite

Nach dem Platzieren wird zunächst die Rückseite mit den **Audiokomponenten** bestückt. Hierfür wird die rote Platte auf der Rückseite abgeschraubt.

Die Position der **Reflektorlampen** geben die angeschraubten Fassungen vor. In das von der Rückseite aus betrachtete linke Fach wird die grüne Lampe und in das rechte Fach die rote Lampe eingeschraubt.

Je ein **Lautsprecher** wird im linken und rechten Technikfach möglichst mittig und nah an die jeweils linke Wand gestellt. Die Vorderseite der Lautsprecher wird in Richtung der hinteren Trennwand ausgerichtet (vgl. Anhang B). Die restlichen Audiokomponenten werden zusammen entweder in das linke oder rechte Fach gestellt (Abb. 158, 159).²⁵⁷

Temporär für den Ausstellungsbetrieb hinzugefügtes Medientechnikzubehör und Kabel werden beispielsweise mit einem Klebeband markiert, um sie von den originalen Teilen unterscheiden zu können. Zusätzlich zu den originalen Aiwa-Lautsprechern ist eine später hinzugefügte sechsfach Steckerleiste vorhanden. Des Weiteren müssen ein **Wiedergabegerät für die CD** und evtl. ein **Verstärker** bereitgestellt werden. Es besteht die Möglichkeit den ursprünglich verwendeten Aiwa CD-Player als Wiedergabegerät zu verwenden. Von Nachteil ist, dass dieser manuell ein- und ausgeschaltet wird. Sollte man sich für diese Variante entscheiden, wird der CD-Player so in das linke Technikfach gestellt, dass durch die runde Öffnung in der roten Platte der Rückwand der Power-Schalter zu erreichen ist. Während des Aufbaus sollte getestet werden, wie die Lautstärke eingestellt wird (vgl. Kap. 4.7). Um die erhaltenen CDs zu schützen, wird als **CD** eine Kopieversion verwendet (vgl. Kap. 4.7).

Alle **elektrischen Geräte** werden in die Mehrfachsteckdose eingesteckt. Diese steckt man im Schuppen in eine Steckdose, deren Kabel am anderen Ende Lüsterklemmen aufweist. Diese verbindet man mit einem Verlängerungskabel, das durch ein kleines Loch in der roten Platte in den Schuppen geführt wird. Dessen Stecker wird in eine Steckdose im Ausstellungsraum gesteckt, um die Mehrfachsteckdose mit Strom zu versorgen.

Nach der Installation aller Audiogeräte wird deren Funktionsfähigkeit überprüft.²⁵⁸ Die rote Platte wird noch nicht wieder angebracht, da auch die Stromzufuhr der Leuchtstoffröhren durch den Mehrfachstecker erfolgt.



Abb. 158 Linkes Technikfach 2014



Abb. 159 Rechtes Technikfach 2014

²⁵⁷ Da sie von den Betrachtern nicht zu sehen sind und so keinen Einfluss auf die Gesamtwirkung von „The Keep“ haben, erfolgt hier keine genaue Angabe. Auch unter der Anleitung von KELLEY standen 1998 die Audiokomponenten im rechten und 1999 vermutlich im linken Fach (vgl. Kap. 4.7).

²⁵⁸ Dafür wird der Strom angeschaltet und der CD-Player gestartet. Nun wird nochmals überprüft, ob alle Lampen funktionieren und die Lautstärke des Ufo-Geräusches für den Raum passend eingestellt ist. Es lässt sich keine Vorgabe machen, wie die Einstellung der Lautstärke vorzunehmen ist, da diese vom Raum abhängt. BRÖG beschrieb, dass das Geräusch in Köln leiser war als in Braunschweig. Dies lag aber weniger an den Einstellungen durch KELLEY, sondern war raumbedingt. In Köln war das Geräusch durch die Halle leicht gedämpft, während die Akustik in der Eingangshalle in Braunschweig gut war (BRÖG 2015). Generell sollte darauf geachtet werden, dass ein leicht wummernendes Gefühl beim Betrachter entsteht, das nicht sofort wahrgenommen wird. „The Keep“ soll geheimnisvoll wirken (vgl. Kap. 3.4) und den Betrachter dazu ermutigen, sein Inneres durch die Gucklöcher zu erkunden (vgl. Kap. 3.5).

Schritt 3 Anbringen der Leuchtstofflampen

Zum Anbringen der **zwei Leuchtstofflampen** wird die kastenförmige Abdeckung über dem Technikfach abgenommen. Dafür werden die obere und untere Leiste abgeschraubt. Zuerst verbindet man die **Kabel der Fassungen** miteinander, danach schraubt man die **Fassungen** an (falls diese abgenommen wurden, Abb. 160) und abschließend setzt man die Leuchtmittel ein (Abb. 161). Nach dem Überprüfen der Funktionsfähigkeit kann sowohl die Abdeckung als auch die rote Platte vor dem Technikfach wieder montiert werden. Bei der Abdeckung ist die obere Seite mit „top“ markiert. Bei der roten Platte muss sich die kleine runde Öffnung auf der von hinten betrachteten linken Seite befinden. Auch hier wird die Funktionstüchtigkeit der Leuchtmittel überprüft.



Abb. 160 Anbringen der Fassungen 2014



Abb. 161 Anbringen der Leuchtmittel 2014

Schritt 4 Einrichten des Schuppens mit Gegenständen

Die exakte Position der Gegenstände ist anhand der Polaroids zu ermitteln. Die **Tampon-Packung** steht auf der **Kondom-Packung** unten links im Schränkchen. Die **Schranktür** ist ungefähr im 90° Winkel geöffnet. Die **Dose mit dem Toilettenpapier** stellt man auf die Ablage rechts²⁵⁹ neben der Tür. Bei den „**Victoria's Secret**“-**Heften** ist darauf zu achten, dass Heft Nr. 1 oben liegt. Darunter folgen Heft Nr. 4, 5, 2 und/oder 3. Heft Nr. 9 liegt unten. Zwischen den Heften Nr. 3 und 9 liegen die Hefte 6, 7 und 8, deren genauen Positionen anhand des Polaroids nicht nachzuvollziehen sind. Das Aussehen des Hefte-Stapels sollte der Polaroid-Abbildung so nah wie möglich kommen.

Die **Tonflasche** steht in der Vertiefung unten links auf dem Boden.

Die **Schraubverschlussgläser** werden in die vorhandenen Deckel auf der linken Wandseite gedreht. Die Reihenfolge ist von links nach rechts, von groß nach klein (vgl. Kap. 4.2).

Die **farbigen Flaschen** stehen im Regal über der Doppeltoilette. Manche von ihnen werden mit Flüssigkeiten befüllt, die sich in den Aufbewahrungsfラスchen befinden. Hierfür sollte der beigelegte Trichter verwendet werden. Beim Parfümflakon (Katalog Nr. 6/12) sollte mit einer Pipette umgefüllt werden, da wegen der schmalen Öffnung Flüssigkeit verloren gehen könnte. Das Umfüllen sollte über einem flachen Auffanggefäß geschehen, damit im Falle eines Verschüttens die Flüssigkeit aufgefangen wird.

²⁵⁹ Der Betrachter steht in der folgenden Beschreibung immer vor der Tür von „The Keep“ oder im Inneren vor der jeweils angesprochenen Wand.

Die Anordnung ist wie folgt (Abb. 162):



Abb. 162 Glasflaschen 1998

- Orangefarbene Flüssigkeit Nr. 1: In fünfte Flasche von links, unten (Katalog Nr. F 1/12).
- Grünliche Flüssigkeit Nr. 2: In „Jim Beam“-Flasche; vierte Flasche von links, unten (Katalog Nr. F 2/12).
- Gelbe Flüssigkeit Nr. 3: In „Absolut Vodka“-Flasche; sechste Flasche von links, oben (Katalog Nr. F 3/12).
- Hellgrüne Flüssigkeit Nr. 4: In erste Flasche von links, unten (Katalog-Nr. F 7/12).
- Grüne Flüssigkeit Nr. 4: In „Martinelli`s“-Flasche; zweite Flasche von links, oben (Katalog Nr. F 4/12).
- Hellrosa Flüssigkeit Nr. 5: In „Kopf“-Flakon (mit Pipette einfüllen); fünfte Flasche von links, oben (Katalog Nr. F 5/12).
- Rötliche Flüssigkeit Nr. 6: In „Amarige de Givenchy“-Parfümflasche; erste Flasche von links, oben (Katalog Nr. 6/12).

Schritt 5 Montieren der Tür

Nachdem alle Gegenstände platziert wurden, wird die **Tür** angebracht. Sie wird seitlich von je drei Trompetenkopfschrauben gehalten, wobei die Position durch die bereits vorhandenen Löcher gekennzeichnet ist. Die beiden oberen Schrauben gehen unter dem Türrahmen hindurch und sind ohne Funktion.

Maiskolben

Wie in Kapitel 5.3 diskutiert, kann überlegt werden, die vier Kunststoff-Maiskolben im Raumkontext mit auszustellen, falls sich eine ähnliche Situation ergibt wie 1999. Ist dies nicht der Fall, sollten die Kunststoff-Maiskolben nicht ausgestellt werden.

Es konnte nicht abschließend geklärt werden, ob es sich beim dunklen Gegenstand auf dem Polaroid um den echten Maiskolben handelt. Deswegen sollte dieser (vorerst) nicht ausgestellt werden.

6.2 De-Installation von „The Keep“

Der Abbau von „The Keep“ aus der Ausstellung „Dark Pop“ im Museum Brandhorst erfolgte am 27. Mai 2015 und dauerte ca. eine Stunde. Die allgemeingehaltene Beschreibung des Abbaus wird zur Veranschaulichung mit Abbildungen des Abbaus 2015 ergänzt.

Schritt 1 Abnehmen der Tür

Zuerst wird die **Tür** abgenommen. Dafür werden alle Schrauben gelöst, während zwei Personen die Tür festhalten (Abb. 163). Diese nehmen die Tür ab und stellen sie z. B. auf einen Bilderwagen (Abb. 164). Größere Farbschollen, die während des Ausstellungsbetriebes abfallen, werden aufbewahrt.



Abb. 163 Abnehmen der Tür



Abb. 164 Abstellen der Tür

Schritt 2 Entfernen der elektronischen Geräte aus dem Technikfach

Als nächstes wird das **Stromkabel** aus der Steckdose gezogen. Darauf wird das Technikfach auf der Rückseite geöffnet (Abb. 165). Die einzelnen **Kabelverbindungen** werden gelöst (Abb. 166). Die **Technikgeräte**, einschließlich der Kabel, werden herausgenommen. Die **CD** wird aus dem Wiedergabegerät genommen und mit den übrigen losen Gegenständen aufbewahrt. Die **Reflektorlampen** werden aus ihren Fassungen gedreht und in ihren Verpackungen gelagert.



Abb. 165 Öffnen des Technikfaches



Abb. 166 Lösen der Kabelverbindungen

Schritt 3 Entfernen der Gegenstände aus „The Keep“

Die **Gegenstände** werden aus dem Schuppen herausgenommen und einzeln verpackt (Abb. 167). Die **Schraubverschlussgläser** werden aus ihren Deckeln gedreht und die **Flaschen** aus dem Regal genommen (Abb. 169). Die **Flaschen mit farbigen Flüssigkeiten** dürfen nicht hingelegt werden, da sie auslaufen könnten (Abb. 168).

Die Flüssigkeiten sollten zur Lagerung so bald wie möglich in ihre Aufbewahrungsflaschen umgefüllt werden.



Abb. 167 Entfernen der Teile



Abb. 168 Gefüllte Flaschen



Abb. 169 Gläser und leere Flaschen

Schritt 4 Abnehmen der Leuchtstofflampen

Nachdem die Glasflaschen aus dem Regal genommen wurden, kann die kastenförmige Abdeckung abmontiert werden, unter der sich die **Leuchtstoffröhren** befinden. Dafür werden die obere und untere Leiste abgeschraubt. Dann wird die kastenförmige Abdeckung abgenommen und die Leuchtstoffröhren herausgenommen. Die **Fassungen** werden nicht entfernt. Abschließend wird die kastenförmige Abdeckung wieder angebracht. Die obere Seite ist mit „top“ markiert.

Schritt 5 Abtransport

Wenn sicher gestellt ist, dass alle Gegenstände entfernt wurden, wird der **Schuppen** von vier Männern auf die Transportpalette gehoben. Zwei weitere Personen stabilisieren das Ganze. Dazu werden zwei Gurte unter den Schuppen geschoben (Abb. 170), mit denen sich dieser anheben lässt (vgl. Kap. 6.1, Abb. 171). Wenn der Schuppen auf der Palette steht, werden die **Tür** und die **rote Platte** wieder angebracht. In diesem Zustand kann der Schuppen mit einem Hubwagen ins Depot transportiert und verpackt werden (vgl. 6.3, Abb. 172).



Abb. 170 Gurte platzieren



Abb. 171 Schuppen anheben



Abb. 172 Palette platzieren

6.3 Aufbewahrungsempfehlung

Der Schuppen, inklusive der angeschraubten Tür, wird in einer hölzernen Einhausung aufbewahrt. Die Palette bildet den Boden und wird um vier Seitenwände, zwei Vierkanthölzer und einen Deckel ergänzt (Abb. 173–175). Demontierte Kleinteile, wie die Schrauben der Leuchtstofflampenfassungen, müssen davor wieder montiert werden, damit diese nicht verloren gehen.



Abb. 173 Einhausung, Vorderseite



Abb. 174 Einhausung, Rückseite.



Abb. 175 Einhausung, Detail

Die einzelnen Gegenstände werden verpackt und in mehreren Kisten gelagert. Folgende Gegenstände werden in Seidenpapier eingeschlagen: Tonflasche, leere Glasflaschen, Schraubverschlussgläser, Blechdose, Kondom- und Tamponpackung, „Victoria's Secret“-Hefte, Plastik-Maiskolben und die Audiokomponenten.

Die beiden auslaufenden Batterien sollten im Sondermüll entsorgt werden. Neue Batterien werden bei der Lagerung immer aus den Geräten heraus genommen (vgl. Kap. 5.7) und in einem Kästchen aus PE kühl gelagert ($< 35\text{ °C}$).

Die Kabel werden zusammengelegt und mit Tyvek®-Bändern befestigt. In diesem Zustand werden sie einzeln verpackt und gelagert, da sie Weichmacher enthalten. Als Material eignet sich eine silikonbeschichtete Folie oder Tyvek®. Wenn man die Kabel nicht von den Geräten entfernen kann, wird zwischen sie und die Auflagefläche am Objekt ein Stück silikonbeschichtete Folie oder Tyvek® gelegt.

Der echte Maiskolben wird in einem Holzkästchen mit einem Deckel aus Museumskarton aufbewahrt.

Die Leuchtmittel werden in ihren Originalverpackungen gelagert. Die CDs sollten immer in Acryl-Jewelboxen verschlossen aufbewahrt werden. Herkömmliche Kunststoffhüllen sollte man vermeiden, da sich durch sie ein schädliches Milieu für die CDs bilden kann, was die Lebensdauer verkürzt.²⁶⁰

Derzeitig werden die Flüssigkeiten in Polyethylen-Kunststoffflaschen aufbewahrt. Die Durchlässigkeit gegenüber Wasserdampf ist bei Glas aufgrund seiner höheren Dichte noch geringer. Deshalb könnte überlegt werden, als Alternative zur aktuellen Lagerungsmethode, chemisch inerte Laborflaschen zu verwenden.

²⁶⁰ BRADLEY 2004, S. 71.

Kleinere Farbschollen werden in einer Probendose aufbewahrt. Die größeren Schollen können in einen Karton mit Polyesterwatte gelegt werden.

Um einen besseren Überblick über die einzelnen Bestandteile zu behalten, wird jedes Teil mit der dazugehörigen Katalognummer und Bezeichnung gekennzeichnet. Die Benennung wird mittels eines Anhängers am jeweiligen Objekt befestigt (z. B. mit einer Kordel). Handelt es sich um eine Objektgruppe, z. B. die Schraubverschlussgläser, sollte kenntlich gemacht werden, wie viele Teile dazu gehören, z. B. 3/9. Ist ein Objekt defekt oder handelt es sich um ein später hinzugefügtes Teil, ist dieses ebenfalls zu vermerken.

Die verpackten Teile werden so in die Kisten gelegt oder gestellt, dass sie nicht aneinanderstoßen können. Als Schutz vor Erschütterungen wird ein PE-Flies auf den Kistenboden gelegt. Lücken werden mit Seidenpapier und/oder Schaumstoff geschlossen. Die Flaschen mit den Flüssigkeiten müssen im Stehen gelagert werden.

Eine Auflistung des Kisteninventars mit einem Hinweis, dass sich in den Museumsakten eine Installationsanleitung befindet, wird in die jeweilige Kiste gelegt.



Abb. 176 Verpackte Gegenstände und Kunststoffflaschen



Abb. 177 Farbige Flüssigkeiten in Kunststoffflaschen

7 SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK

In der vorliegenden Arbeit wurde das Kunstwerk „The Keep“ (1998) von MIKE KELLEY, basierend auf schriftlichem und bildlichem Quellenmaterial, in dessen Gesamtwerk eingeordnet. Zudem wurde ein Überblick über die entstehungszeitlich verwendeten und später ersetzten bzw. hinzugefügten Bestandteile sowie deren Erhaltungszustand erarbeitet. Basierend auf diesen Erkenntnissen war es ein weiteres Ziel für jedes Objekt der Installation eine individuelle Erhaltungsstrategie auszuarbeiten. Um zukünftige Reinstallationen zu erleichtern, wurden eine Anleitung zum Auf- und Abbau sowie Empfehlungen zur Lagerung erstellt.

Wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt werden konnte, ist „The Keep“ im Kontext zum „Educational Complex“ entstanden. KELLEY erwähnte „The Keep“ nur im Zusammenhang mit dem raumgreifenden Kunstwerk „Sub-level“ und stellte somit einen klaren Bezug zum RMS-Syndrom her. Durch die ländlichen Aspekte des Werkzeugschuppens und Plumpsklos und den gleichzeitigen Bezug zu Ufo-Geräuschen spielte KELLEY auf Entführungsszenarien und Vergewaltigungen durch Außerirdische an. Auch wenn die Betrachter dieses Detailwissen nicht haben, kommt in ihnen bei der Annäherung an das wummernde Kunstwerk ein unheimliches Gefühl auf und sie merken, dass die Installation mehr umfasst, als nur einen herkömmlichen Schuppen. Die Interaktionen und Reaktionen der Betrachter sind ein wesentliches Element von „The Keep“.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Änderungen an der Installation sowie den Zustandsveränderungen der einzelnen Objekte. Die Recherchen zur Ausstellungsgeschichte ergaben, dass „The Keep“ in Braunschweig zusammen mit vier Skulpturen gezeigt wurde, denen jeweils ein Kunststoff-Maiskolben um die Hand gebunden wurde. Diese hat man beim Abbau zu den Objekten von „The Keep“ gelegt und fälschlicherweise 2000 sowie 2004 im Inneren des Schuppens präsentiert. Unklar bleibt der Ursprung eines echten Maiskolbens, der mit den Teilen von „The Keep“ deponiert wurde und wird. Vermutlich wurde er 1998 in den Schuppen gelegt, was jedoch nicht eindeutig geklärt werden konnte. Des Weiteren wurde vor allem die technische Ausstattung um das Jahr 2000 geändert. Es wurden z. B. das Wiedergabegerät der CD modernisiert und die Leuchtmittel ausgetauscht. Die originalen Teile sind alle noch vorhanden, nur die originale CD²⁶¹ und ein Transformator befinden sich nicht unter den aufbewahrten Gegenständen. Um einen besseren Überblick über die unterschiedlichen Teile zu bekommen, die sich im Schuppen befinden, wurde ein Katalog erstellt. Zu jedem Objekt sind ein kurzer Steckbrief und Zustandsaufnahmen von 2015 zu finden. Da „The Keep“ nach jeder Ausstellung abgebaut wird, sind die Dokumentationen die einzigen Spuren der unterschiedlichen Installationen.

Beim Entwickeln der Erhaltungsstrategie wurde ein besonderer Fokus auf die farbigen Flüssigkeiten, die Farbschichten der Tür, den Umgang mit den Leuchtmitteln und den Audiokomponenten gelegt. Hier wird noch einmal deutlich, um welches komplexes Werk es sich bei „The Keep“ handelt und dass interdisziplinäres Arbeiten von großer Bedeutung ist. Jede Erhaltungsstrategie beinhaltet unterschiedliche Fragen und Antworten. Bei der Beleuchtung und den Audiogeräten kam z. B. die gleiche Frage auf, ob defekte bzw. veraltete Technik ersetzt werden darf. Während das Wiedergabegerät der CD gegen ein modernes ausgetauscht werden kann, ist der Einsatz von neuen Leuchtmitteln wegen der starken ästhetischen Veränderung nur im Notfall vertretbar.

Da die in den farbigen Flüssigkeiten enthaltenen organischen Farbstoffe durch Lichtexposition ausbleichen werden, stand hier die objektive Dokumentation des Farbtons im Vordergrund. Daneben konnte bereits Flüs-

²⁶¹ Es wurden zwei Kopieversionen 2000 und 2014 erstellt, die mit den anderen Teilen von „The Keep“ deponiert werden.

sigkeitsverlust dokumentiert werden. Dieser könnte mit Wasser, das mit flüssigen Lebensmittelfarben eingefärbt wird, kompensiert werden. Sollte man sich für diese Ergänzung entscheiden, ist dieser Eingriff nicht reversibel. Deshalb sollten die Verantwortlichen nochmals über die Konsequenzen diskutieren. Es ist zu klären, wie wichtig die entstehungszeitliche Füllhöhe für die Erscheinung der transparenten, mit farbigen Flüssigkeiten gefüllten Flaschen ist.

Die verwitterte Farbschicht der Tür, und hier vor allem der Türaußenseite, ist sehr fragil und unterliegt fortwährendem Substanzverlust. KELLEY war vermutlich bewusst, dass sich das Erscheinungsbild der Tür sowohl durch externe Einflüsse als auch durch materialimmanente, permanenten Alterungsprozesse verändern wird. Es wurde deshalb diskutiert, wie Restauratoren mit einer sich kontinuierlich verändernden Oberfläche umgehen können und dass ein Schadensphänomen nicht zwingend eine Restaurierung nach sich ziehen muss. Basierend auf der künstlerischen Intention, dem interaktiven Charakter und Sicherheitstests an Probeplatten wurde ein Konzept zum partiellen Erhalt der Farbschicht erarbeitet. Die Herausforderung bestand darin, möglichst viel Substanz zu erhalten und gleichzeitig den verwitterten Eindruck der Tür zu bewahren. Es wurden mehrere Sicherungsmethoden entwickelt, die vor allem größere gelockerte Schollenpakete sichern und die Dreidimensionalität der Türoberfläche bewahren könnten. Sollte man sich für die Sicherung der gefährdeten Farbschichtbereiche entscheiden, wird empfohlen weitere Testreihen an der Tür durchzuführen.

Abschließend kann festgehalten werden, dass sich aus einem Kunstwerk wie „The Keep“ große Herausforderungen für den Erhalt und die Re-Installation ergeben. Besonders die Türoberfläche stellt Restauratoren vor die Entscheidung, welcher Zustand zu erhalten ist oder ob der kontinuierliche Substanzverlust hinzunehmen ist. Durch die Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter müssen die Restauratoren einen geringen Abstand zum Werk dulden. Auf den zweiten Blick wird einem jedoch bewusst, dass durch diese Art der Kunsterfahrung nicht nur Herausforderungen für den Restaurator, sondern auch für das Publikum, das Museumspersonal und die Kuratoren entstehen. Der Besucher geht normalerweise durch einen Ausstellungsraum und betrachtet die meisten Kunstwerke aus einer gewissen Distanz. Dies funktioniert bei „The Keep“ zuerst auch, später fordert die Installation aber die Interaktion des Betrachters ein. Zuerst gehen viele Besucher an dem Schuppen vorbei und werden erst auf ihn aufmerksam, nachdem sie das wummernde Geräusch hören. Die Neugier des Betrachters wird geweckt und er geht zurück, um das Kunstwerk genauer zu betrachten. Bei erneutem Hinschauen entdeckt er Gucklöcher und nähert sich diesen langsam. Der Betrachter ist jedoch verunsichert, wie nah er an das Kunstwerk heran darf oder ob im nächsten Moment ein Alarmsignal ertönt. Das Museumspersonal wiederum ist von den Restauratoren angehalten, zu nahen Kontakt der Betrachter zu den Kunstwerken zu vermeiden – mit Ausnahme von „The Keep“. Doch wann ist es Zeit für sie einzuschreiten? Bereits, wenn die fragile Farbschicht berührt wird oder erst, wenn versucht wird, die Tür zu öffnen? Wie der Betrachter auf den Schuppen zugeht – ob er die Tür sofort sieht oder erst beim Herumlaufen um das Objekt – hat der Kurator zu entscheiden. Er muss das komplexe Kunstwerk in der Ausstellung präsentieren und arrangieren. Mit jeder Ausstellungssituation entsteht ein neuer Eindruck und die Kunstwerk-Betrachter-Erfahrung verändert sich.

8 LITERATUR UND INTERNETQUELLEN

8.1 Literatur

- BAKER 2009 GEORGE BAKER: *Mike Kelley: Sublevel*, in: *Educational Complex onwards 1995–2008*, Editoren: MIKE KELLEY, ANNE PONTÉGNIE, [= Ausstellungskatalog], Zürich 2009, S. 345–365.
- BRADLEY 2004 IASA Technical Committee, *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*, KEVIN BRADLEY (Hrsg.), [= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04], Johannesburg 2004.
- DIETEMANN, BAUMER 2015 PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER: Analysenbericht „The Keep“, [= unveröffentlichter Analysenbericht], 15.09.2015.
- GOLDSTEIN 2013 ANN GOLDSTEIN: *Foreward*, in: *Mike Kelley*, Editors: EVA MEYER-HERMANN, LISA GABRIELLE MARK, [= Ausstellungskatalog], Amsterdam 2013, S. 7–11.
- GRÄSSLIN 1999 KAROLA GRÄSSLIN: *Vorwort*, in: *Mike Kelley, Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas, Deodorized Central Mass with Satellites*, [= Ausstellungskatalog], Katalog: MIKE KELLEY, Editor: CARINA HERRING, KATRIN WOSNITZKA, ROLF C. WIRTZ, Hannover 1999, S. 4–7.
- GRAW, KELLEY 1999 ISABELLE GRAW, MIKE KELLEY: *Interview; Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley*, in: *Mike Kelley*, Hrsg: JOHN C. WELCHMAN, ISABELLE GRAW, ANTHONY VIDLER, Hong Kong 1999, S. 6–41.
- JOCKS 2001 HEINZ-NORBERT JOCKS: *Mike Kelley im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln 2001.
- KELLEIN 1992 THOMAS KELLEIN: *Ist das Böse wirklich Böse?* in: THOMAS KELLEIN: *Mike Kelley*, [= Ausstellungskatalog], Stuttgart 1992, S. 7–11.
- KELLEY 2004 MIKE KELLEY: *Minor Histories—statements, conversations, proposals*, Editor JOHN C. WELCHMAN, Massachusetts 2004.
- KONIETZNY 2015 MONA KONIETZNY: *Gewebeverklebung mit Störleimgittern; Erste Anwendung und Überprüfung einer innovativen Technik zur Verbindung von Leinwänden mit Störleim*, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1, Worms am Rhein 2015, S. 79–94.
- KOTHENSCHULTE 1999 DANIEL KOTHENSCHULTE: *Black Nostalgia – An Interview with Mike Kelley by Daniel Kothenschulte*, in: *Mike Kelley, Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas; Deodorized Central Mass with Satellites*, [= Ausstellungskatalog], Katalog: MIKE KELLEY, Editor: CARINA HERRING, KATRIN WOSNITZKA, ROLF C. WIRTZ, Hannover 1999, S. 16–20; S. 52–55.
- LÖCKEMANN, URBASCHEK 2008 KARSTEN LÖCKEMANN, STEPHAN URBASCHEK: *A Telephone Conversation with Mike Kelley, August 2008*, in: *Mike Kelley*, Hrsg. INGVLID GOETZ, KARSTEN LÖCKEMANN, STEPHAN URBASCHEK, [= Ausstellungskatalog], Freising 2008, S. 83–93.
- LORRAIN 2013 EMANUEL LORRAIN: *Obsolete Equipment: Ein Forschungsprojekt zur Erhaltung des technischen Equipments von Medienkunstinstallationen*, in: BERNHARD SEREXHE (Hrsg.): *Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis; Das Projekt digital art conservation*, Karlsruhe 2013, S. 248–261.

- MEYER-HERMANN, MARK 2013 EVA MEYER-HERMANN, LISA GABRIELLE MARK: *Mike Kelley*, in: *Mike Kelley*, Editors: EVA MEYER-HERMANN, LISA GABRIELLE MARK, [= Ausstellungskatalog], Amsterdam 2013, S. 364–382.
- MITCHELL 2001 CHARLES P. MITCHELL: *The Complete H.P. Lovecraft Filmography*, Westport 2001.
- O. V. 1998 Ohne Verfasser: *Mike Kelley Sublevel 5. Juni – 31. Juli 1998*, [= unveröffentlichte Akten], Galerie Jablonka Köln, 1998.
- O. V. 2013 Ohne Verfasser: *Glossar*, in: BERNHARD SEREXHE (Hrsg.): *Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis; Das Projekt digital art conservation*, Karlsruhe 2013, S. 635–638.
- OURSLEER 2012 TONY OURSLEER: *Mike Kelley*, Artforum Magazine 2012, Internetseite: http://www.tonyoursler.com/individual_text.php?navItem=text&textId=53&dateStr=May.1,2012&subSection=ByTony&title=MikeKelley, Stand: 10.08.2015.
- PONTÉGNIE 2009 ANNE PONTÉGNIE: *Educational Complex onwards 1995 – 2008*, in: *Educational Complex onwards 1995 – 2008*, Editoren.: MIKE KELLEY, ANNE PONTÉGNIE, [= Ausstellungskatalog], Zürich 2009, S. 1–8.
- RUGOFF 1992 RALPH RUGOFF: *Dirty Toys: Mike Kelley interviewed*, in: THOMAS KELLEIN: *Mike Kelley*, [= Ausstellungskatalog], Stuttgart 1992, S. 86–90.
- SCHWEMER 2000 FLORIAN SCHWEMER: *Anordnung der Gegenstände in der Konstruktion*, [= unveröffentlichtes Protokoll], 11.10.2000.
- SCHWENK 2000 BERNHART SCHWENK: *Mike Kelley*, in: JAY HEYMER, CORINNA THIEROLF: *Food for the Mind* [= Ausstellungskatalog], Ostfildern-Ruit 2000, S. 186–195.
- SINGERMAN 2008. HOWARD SINGERMAN: *Über Mike Kelleys ‚Educational Complex‘*, in: *Kunstausbildung*, München 2008, S. 165–180.
- TAYLOR 1992 PAUL TAYLOR: *Toying with second-hand souvenirs*, in: THOMAS KELLEIN: *Mike Kelley*, [= Ausstellungskatalog], Stuttgart 1992, S. 58–61.
- WELCHMAN 2013 JOHN C. WELCHMAN: *Work 1974 – 2012*, in: *Mike Kelley*, Editors: EVA MEYER-HERMANN, LISA GABRIELLE MARK, [= Ausstellungskatalog], Amsterdam 2013, S. 12–311.

8.2 Internetquellen

- ArtSlanT Internetseite: <http://www.artslant.com/la/venues/show/16651-the-farley-building?tab=VENUE>, Stand: 25.06.2015.
- BROBECK 2010 CATHERINE BROBECK: *Michael Smith and Mike Kelley's burning man-inspired video art installation comes to L.A.*, 10.06.2010, Internetseite: http://www.papermag.com/2010/06/when_you_think_of_los.php, Stand: 24.06.2015.
- Carnegie Museum of Art Internetseite: <http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=1033645&retUrl=CollectionTheme.aspx%3Fid%3D17631&retPrompt=Return>, Stand: 22.06.2015.
- Detroit Institute of Art Internetseite: http://www.dia.org/exhibitions/artiststake/bios/kelley_bio.html, Stand: 09.06.2015.
- Dict.cc Internetseite: <http://www.dict.cc/?s=keep>, Stand: 19.08.2015.

- Discogs Internetseite: <http://www.discogs.com/artist/75335-Mike-Kelley>, Stand: 08.06.2015.
- Focus, Kunst 2012 *US-Künstler Mike Kelley gestorben*, 02.02.2012, Internetseite: http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-us-kuenstler-mike-kelley-gestorben_aid_709873.html, Stand: 22.06.2015.
- FONSECA 2012 DAVID FONSECA: *Farley Building to Present 24 Hours of Mike Kelley*, 24.02.2012, Internetseite: <http://patch.com/california/highlandpark-ca/farley-building-to-present-24-hours-of-mike-kelley>, Stand: 25.06.2015.
- Galerie Jablonka Internetseite: <http://www.jablonkagalerie.com/html/artists/kelley/bio.html>, Stand: 08.06.2015.
- GELT 2015 JESSICA GELT: *Mike Kelley Foundation for the Arts band together exclusively*, in: Los Angeles Times, 29.01.2015, Internetseite: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-mike-kelley-foundation-represented-by-hauser-wirth-20150129-story.html>, Stand: 21.08.2015.
- Haus der Kunst Internetseite: <http://www.hausderkunst.de/forschen/geschichte/historische-dokumentation/einzug-der-moderne/>, Stand: 10.08.2015.
- KELLEY, Art21 2011 MIKE KELLEY, Art21: *Mike Kelley: „Day is Done“*, Interview auf Art21.org, November 2011, Internetseite: <http://www.art21.org/texts/mike-kelley/interview-mike-kelley-day-is-done>, Stand: 19.08.2015.
- KELLEY, WELCHMAN 2005 MIKE KELLEY, JOHN W. WELCHMAN: *Mike Kelley with John Welchman*, Interview in the Walker Art Center, 06.02.2005, Internetseite: <https://www.youtube.com/watch?v=nrGsIopapFk>, Stand: 19.08.2015.
- KENNEDY 2015 RANDY KENNEDY: *Noguchi Show Planned for Brooklyn Garden*, in: New York Times, C28, 30.01.2015, Internetseite: <http://www.nytimes.com/2015/01/30/arts/design/noguchi-show-is-planned-for-brooklyn-botanic-garden.html>, Stand: 20.08.2015.
- KINNEY 2011 TULSA KINNEY: *Mike Kelley: Straight outta Detroit*, Artillery Magazine, 28.03.2011, Internetseite: <http://artillerymag.com/mike-kelley-straight-outta-detroit/>, Stand: 20.08.2015.
- KINNEY 2014 TULSA KINNEY: *Mike Kelley: Part 2*, Artillery Magazine, 06.05.2014, Internetseite: <http://artillerymag.com/mike-kelley-part-2/>, Stand: 21.08.2015.
- LINDNER 2012 ELLEN LINDNER: *Mike Kelley*, in: *kunstaspekte*, 2012, Internetseite: <http://www.kunstaspekte.de/mike-kelley/>, Stand: 21.08.2015.
- Kunststoffe.de Internetseite: <https://www.kunststoffe.de/themen/basics/technische-kunststoffe/polycarbonat-pc/artikel/polycarbonat-pc-652032>, Stand: 25.10.2015.
- MIRANDA 2015 CAROLINA A. MIRANDA: *Mike Kelley Foundation debuts \$250,000 grant program for L.A. arts organizations*, in: Los Angeles Times, 08.06.2015, Internetseite: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-mike-kelley-foundation-debuts-grant-program-for-la-arts-organizations-20150608-column.html>, Stand: 19.08.2015.
- O. V. 2009 Ohne Verfasser: *Amerikanische Kunst der 90er: Robert Gober – Mike Kelley – Christopher Wool in der Pinakothek der Moderne (23.07. – 24.10.2004)*, Ganz München 2009, Internetseite: http://www.ganz-muenchen.de/artculture/pinakothek_moderne/ausstellungen/2004/amerikanische_kunst_der_90er_1.html, Stand: 10.08.2015.

- O. V. 2012 Ohne Verfasser: *Gestorben*, In: Der Spiegel, Nr. 6, S. 146, Hamburg 2012, Internetseite: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-83865295.html>, Stand: 05.06.2015.
- O. V. 2015 Ohne Verfasser: *Dark Pop*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2015, Internetseite: <http://www.museum-brandhorst.de/de/ausstellungen/dark-pop.html>, Stand: 10.08.2015.
- Plexiglas.de Internetseite: <http://www.plexiglas.de/product/plexiglas/de/produkte/technische-daten/uv-strahlung/pages/default.aspx>, Stand: 25.10.2015.
- Römpf Online 2002 *Schweiß*, in: Römpf Online-Enzyklopädie, 2002, Internetseite: <https://roempf.thieme.de.eaccess.ub.tum.de/roempf4.0/do/data/RD-19-01426>, Stand: 18.10.2015.
- SIEDENBERG 2000 SVEN SIEDENBERG: „*Food for the Mind*“: *Die Irritationskraft der Kunst*, in: Spiegel Online, 2000, Internetseite: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/food-for-the-mind-die-irritationskraft-der-kunst-a-80821.html>, Stand: 21.08.2015.
- Simpelfilter.de Internetseite: <http://www.simpelfilter.de/grundlagen/mischmodi.html>, Stand: 07.05.2015.
- Skulptur-Projekte Internetseite: <http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/kelley/>, Stand: 08.06.2015.
- Spiegel.de Internetseite: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mike-kelley-ausstellung-im-stedelijk-museum-amsterdam-a-872683.html>, Stand: 06.2015.
- The Art Story Internetseite: <http://www.theartstory.org/artist-hofmann-hans.html>, Stand: 19.08.2015
- The Clark Internetseite: <http://www.clarkart.edu/Art-Pieces/6158>, Stand: 18.08.2015.
- TIMOTHY 1992 MARTIN TIMOTHY: *Gespräch mit Mike Kelley; KünstlerInnenporträts 07*, Wien 1992, Internetseite: <http://www.mip.at/attachments/157>, Stand: 22.08.2015.
- TURNER 2011 CHRISTOPHER TURNER: *Wilhelm Reich: the man who invented free love*, in: The Guardian, 08.07.2011, Internetseite: <http://www.theguardian.com/books/2011/jul/08/wilhelm-reich-free-love-orgasmatron>, Stand: 19.08.2015.
- TYLEVICH 2012 KATYA TYLEVICH: A memorial for Mike Kelley, in: domus, Los Angeles 2012, Internetseite: <http://www.domusweb.it/en/art/2012/02/17/a-memorial-for-mike-kelley.html>, Stand: 18.08.2015.
- Universal Lexikon Internetseite: http://universal_lexikon.deacademic.com/225807/Deckerinnerung, Stand: 19.08.2015.
- West of Rome Internetseite: <http://www.westofrome.org/about-a-voyage-la>, Stand: 18.08.2015.

8.3 Mündliche Mitteilungen und E-Mails

- BRÖG 2015 RALF BRÖG, Mündliche Mitteilung vom 08.10.2015
- JABLONKA 2015 RAFAEL JABLONKA, Mündliche Mitteilung vom 10.09.2015.
- KELETI 2015 ADRIAN KELETI, Mündliche Mitteilung vom 01.09.2015.
- KOTHENSCHULTE 2015. DANIEL KOTHENSCHULTE, Mündliche Mitteilung vom 24.07.2015.
- KRAUS 2015 KAROLA KRAUS (Direktorin mumok, Wien), (08.07.2015, 14:48 Uhr MEZ): Mike Kelley. E-Mail an HELENA ERNST.

LANGHALS 2015	HEINZ LANGHALS, Mündliche Mitteilung vom 31.08.2015.
LIGHTCAP 2015	MARK LIGHTCAP (Collections manager der Mike Kelley Foundation), (15.10.2015, 00:36 Uhr MEZ): Re: Mike Kelley, „The Keep“ (1998). E-Mail an HELENA ERNST.
MÜLLER 2015a	BIRGIT MÜLLER (Mitarbeiterin Galerie Jablonka), (05.02.2015, 12:07 Uhr MEZ): WG: Mike Kelley „The Keep“ 4 Maiskolben. E-Mail an ELISABETH BUSHART (Leitende Restauratorin im Museum Brandhorst).
MÜLLER 2015b	BIRGIT MÜLLER, Mündliche Mitteilung vom 15.07.2015.
MULLER 2015	DAVE MULLER (1998 Assistent von KELLEY), (13.10.2015, 18:55 Uhr MEZ): Re: Mike Kelley „The Keep“ (1998). E-Mail an HELENA ERNST.
PACE 2015	ANITA PACE (Künstlerin in Los Angeles), (29.06.2015, 21:21 Uhr MEZ): Re: „The Keep“ (1998) of Mike Kelley. E-Mail an HELENA ERNST.
SCHWEMER 2015	FLORIAN SCHWEMER, Mündliche Mitteilung vom 31.07.2015.
WEISSER 2015	ANDREAS WEISSER, Mündliche Mitteilung, 11.08.2015.

8.4 Weiterführende Literatur

Art 21	<i>Mike Kelley: „Day Is Done“</i> , veröffentlicht am 30.04.2010, [= Video], URL: https://www.youtube.com/watch?v=UjINHhbfqMI , Stand: 25.10.2015.
Arttube.nl	<i>Mike Kelley</i> , [= Video], URL: http://arttube.nl/en/Stedelijk/Mike_Kelley , Stand: 25.10.2015.
DEPOCAS 2013	ALAIN DEPOCAS: <i>Dokumentation und Konservierung der technologischen Kunst: Entwicklung der Ansätze und Methoden</i> , in: BERNHARD SEREXHE (Hrsg.): <i>Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis; Das Projekt digital art conservation</i> , Karlsruhe 2013, S. 153–162.
HUBER 2013	HANS DIETER HUBER: <i>Von neuen Medien zu alten Medien: unklare Begriffe, komplexe Probleme, offene Fragen</i> , in: BERNHARD SEREXHE (Hrsg.): <i>Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis; Das Projekt digital art conservation</i> , Karlsruhe 2013, S. 144–152.
KELLEY, WELCHMAN 2004	„105 Minutes with Mike“ : <i>Mike Kelley Interview (Full) 2004</i> , veröffentlicht am 01.02.2013, [= Video], URL: https://www.youtube.com/watch?v=D6D6lmIMyyc , Stand: 25.10.2015.
Kunstverein Braunschweig 1999	<i>Mike Kelley Two Projects - Sublevel: Dim Recollection Illuminated by Multicolored Swamp Gas, Deodorized Central Mass With Satellites</i> , Kunstverein Braunschweig 1999, URL: http://www.kunstverein-bs.de/index.jsp?NAV=17&LNG=DE&REF=17&DOC=215 , Stand: 05.08.2015.
MILLER 2014	SIMONE MILLER: <i>Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien</i> , [= Dissertation], München 2014, URL: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:91-diss-20140507-1141633-0-8 , Stand: 05.10.2015.
MOCAtv (LIGHTCAP)	<i>Mike Kelley – Mark Lightcap</i> , veröffentlicht am 23.05.2014, [= Video], URL: https://www.youtube.com/watch?v=v8K4PKG45k , Stand: 25.10.2015.
MOCAtv (PACE)	<i>Mike Kelley – Anita Pace</i> , veröffentlicht am 06.06.2014, [= Video], URL: https://www.youtube.com/watch?v=1j5GXhli5aY , Stand: 25.10.2015.

9 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 Internetseite: <http://cdn1.spiegel.de/images/image-311114-galleryV9-rfvv.jpg>, Stand: 20.10.2015.
- Abb. 2 Fotografie in Besitz der Estate of Mike Kelley (Images courtesy of Perry Rubenstein Gallery, LA, fotografiert von JOSHUA WHITE), Internetseite: http://momaps1.org/images/exhibition/large/2013/mike-kelley/M.Kelley_Deoderized-Central-Mass_Photo-Joshua-White-5872.jpg, Stand: 20.10.2015.
- Abb. 3 Internetseite: http://s3.amazonaws.com/eob_nonarchived_images-production/eob_uploaded_images/1337196205_wideview600.jpg?1337196205, Stand: 28.08.2015.
- Abb. 4 Internetseite: http://whitney.org/image_columns/0009/5716/corrected_version_544.jpg?1369071627, Stand: 28.08.2015.
- Abb. 5 Internetseite: <https://www.flickr.com/photos/grahamhisskoul/5108507333/>, Stand: 15.10.2010.
- Abb. 6 Fotografie in Besitz von West of Rome Public Art, fotografiert von FREDRIK NILSEN, Internetseite: http://cdn.papermag.com/uploaded_images/mike-kelly3.jpg, Stand: 15.10.2010.
- Abb. 7 Internetseite: <http://www.toyasobject.com/mike-kelley-moma-ps1/>, Stand: 24.10.2015.
- Abb. 8 Internetseite: <http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2010/05/Kelley-Arena-7-Bears-Hi-Res-800x555.jpg>, Stand: 19.08.2015.
- Abb. 9 Internetseite: <http://www.museum-brandhorst.de/typo3temp/pics/0a7f380763>, Stand: 24.10.2015.
- Abb. 22, 23 Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von HAYDAR KOYUPINAR, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 43 Fotografiert von RICHARD STONER, Internetseite: http://cloud.hauserwirth.com/documents/P88GjET-SjJWH5MlbyNRCnxa33Ep7dk463fwa5Q5aTd6OAJ4XCv/large/1131_kelley_catholic-birdhouse-2H7s15.jpg, Stand: 26.08.2015.
- Abb. 44 MEYER-HERMANN, MARK 2013, S. 167.
- Abb. 46 Internetseite: <http://www.jablonkagalerie.com/html/lindenstrasse/050698/index.html>, Stand: 15.10.2015.
- Abb. 47 Fotografiert von NIC TENWIGGENHORN; KELLEY 1999, S. 28.
- Abb. 48 Mike Kelley „The Keep“, Doerner Institut, München.
- Abb. 51 Internetseite: https://helenkosings.files.wordpress.com/2014/10/amish_outhouse.jpg, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 52 Internetseite: <https://www.pinterest.com/pin/255649716320655093/>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 53 Internetseite: <http://www.exporevue.com/images/magazine/3612kelley7.jpg>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 54 Internetseite: <http://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/golden-splendor-1957#supersized-artistPaintings-286716>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 55 Internetseite: <https://www.flickr.com/photos/marcwathieu/2566678750/>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 56 Internetseite: <http://sites.moca.org/the-curve/files/2014/06/1995-TowardsUtopian-05.jpg>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 57 JOHN C. WELCHMAN: *Mike Kelley*, London 1999, S. 103.
- Abb. 58 Internetseite: <http://www.richardgraygallery.com/artists/hans-hofmann/#/images/1/>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 59, 60 MEYER-HERMANN, MARK 2013, o. S.
- Abb. 61–64 Fotografiert von NIC TENWIGGENHORN; KELLEY 1999, S. 22 ff.
- Abb. 65 Internetseite: <http://www.frieze.com/issue/article/mike-kelley-19542012-ten-tributes/>, Stand: 23.10.2015.
- Abb. 72, 74, 78, 80, 83, 87 Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MAIKE GRÜN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne, München (UAB 228).
- Abb. 73, 75, 77, 79, 82, 85 Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von BIRGIT MÜLLER, Jablonka Galerie, Köln.
- Abb. 81, 84 Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MICHAELA TISCHER, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 88, 107 Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von BIRGIT MÜLLER, Jablonka Galerie, Köln.

- Abb. 89, 108, 114, 117, 119, 122, 129, 132, 135
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MAIKE GRÜN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne, München (UAB 228).
- Abb. 90, 109, 115, 118, 120, 121, 123, 130, 133, 136, 139
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MICHAELA TISCHER, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 91, 92, 99
Fotografiert von NIC TENWIGGENHORN; KELLEY 1999, S. 28, 56.
- Abb. 110–112
Unbekannter Herkunft, erhalten von DAVE MÜLLER.
- Abb. 113, 116, 128, 131, 134, 162
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von BIRGIT MÜLLER, Jablonka Galerie, Köln.
- Abb. 151, 152
Grafiken erstellt von HEINZ LANGHALS, LMU, München.
- Abb. 155
BRADLEY 2004, S. 86.
- Abb. 156
BRADLEY 2004, S. 70.
- Abb. 157–161, 167, 177
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MICHAELA TISCHER, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 173–175
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Unbekannter Herkunft, erhalten vom Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 320–329
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von BIRGIT MÜLLER, Jablonka Galerie, Köln.
- Abb. 330–345
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MAIKE GRÜN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne, München (UAB 228).
- Abb. 346–361
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von MICHAELA TISCHER, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 362, 375
Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016; Fotografiert von HAYDAR KOYUPINAR, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München (UAB 228).
- Abb. 393, 394
Museum Brandhorst, München.
- Abb. 401–403, 410–412
Fotografiert von ANDREA OBERMEIER, Doerner Institut, München.
- Abb. 417, 418, 423, 424, 429, 433
DIETEMANN, BAUMER 2015, Doerner Institut, München.
- Abb. 442, 443
Grafiken erstellt von HEINZ LANGHALS, LMU, München.
- Abb. 444
Internetseite: <http://www.bax-shop.de/general-electric-230v-80w-par38-e27-groen-flood>, Stand: 25.10.2015.
- Abb. 445
Internetseite: <http://www.lichtmacher-shop.de/Par-38-LED-Lampe-120-LED-ROT-E27-8-Watt-230VLa>, Stand: 25.10.2015.
- Abb. 446–449
Internetseite: http://www.osram.de/osram_de/produkte/lampen/leuchtstofflampen/leuchtstofflampen-t8/lumilux-t8/index.jsp?productId=ZMP_60416, Stand: 25.10.2015.
- Abb. 449–453
Internetseite: http://www.osram.de/osram_de/produkte/lampen/led-lampen/led-roehren/substitute-em/substitute-value/index.jsp?search_result=%2fosram_de%2fsuche%2fadvanced_search.jsp%3dfaction%3ddosearch%26inp_searchterm_1%3dST8V%2b8.9W%252F830%26website_name%3dosram_de, Stand: 25.10.2015.

Die restlichen Abbildungen (Mike Kelley „The Keep“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2016) wurden von der Verfasserin angefertigt.

In einigen Fällen war es trotz intensiver Recherche nicht möglich, die Urheber der Abbildungen zu ermitteln. Nicht genannte Rechtsinhaber können sich an die Verfasserin wenden.

KATALOG DER OBJEKTE IN „THE KEEP“

„The Keep“ ist ein komplexes Kunstwerk, das aus vielen unterschiedlichen Teilen besteht. Die meisten Gegenstände sind entstehungszeitlich verwendete Bestandteile des Kunstwerks. Im Katalog werden alle Gegenstände aufgelistet und beschrieben, die im Schuppen angeordnet werden. Wenn das ursprünglich verwendete Objekt im Laufe der Jahre ersetzt wurde, ist dies vermerkt.

Die Gegenstände sind je nach örtlicher Anordnung im Kunstwerk in sechs Gruppen unterteilt: linke Wand, hintere Wand, rechte Wand, Technikfach, Boden und weitere Objekte. In der letzten Gruppe sind Teile aufgelistet, die nicht mehr im Schuppen gezeigt werden, z. B. weil sie defekt sind oder nicht ursprünglich zum Kunstwerk gehören. Um die Orientierung und Zugehörigkeit zu erleichtern, ist zu Beginn jedes Unterkapitels eine Gesamtübersicht²⁶² der jeweiligen Wand bzw. des Bodens abgebildet. Die Objekte wurden mit Nummern versehen und in einer Stückliste aufgelistet. In dieser sind die Seite, auf der die Beschreibung zu finden ist, und das dazugehörige Polaroid in Anhang B vermerkt.

In der Beschreibung werden Maße, Bestandteile und Materialien eines jeden Gegenstandes angeführt und der Ort definiert, an dem das Objekt im Kunstwerk platziert wird. Neben einer allgemeinen Zustandsbeschreibung werden die Gegenstände zudem bestimmten Objektgruppen zugeordnet.

²⁶² Die Gesamtübersichten sind nicht maßstabsgetreu abgebildet. Die dazugehörigen Konstruktionszeichnungen befinden sich im Anhang A. Vom Technikfach gibt es keine Gesamtübersicht, da hier die Anordnung durch die Lampenfassungen klar definiert ist und die Aufstellung der technischen Geräte variieren darf.

I Boden

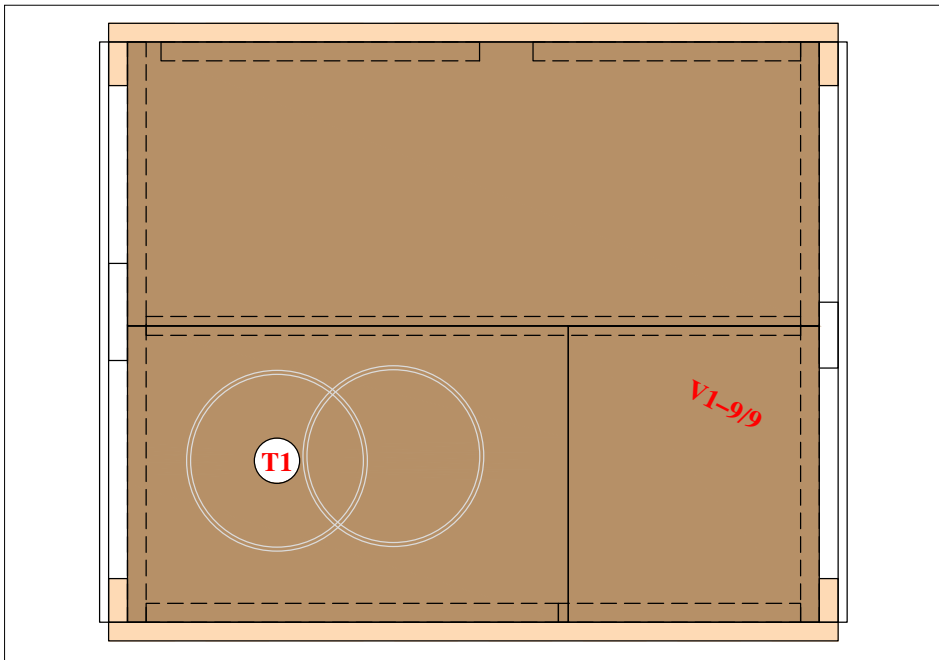


Abb. 178 Gesamtübersicht, Boden (nicht maßstabsgetreu)

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
T 1	Tonflasche	S. 118	Anhang B, Abb. 324
V 1-9/9	„Victoria's Secret“-Hefte (neun Stück)	S. 119	Anhang B, Abb. 322

Tab. 5 Stückliste, Boden

Tonflasche (Katalog-Nr. T 1)

Maße	Höhe: 29,5 cm; Ø: 8 cm; Fassungsvermögen: 1 Liter
Bestandteile und Materialien	Ton, braun glasiert
Platzierung in „The Keep“	Die Flasche befindet sich links auf dem Boden in einem kreisrunden Loch (Ø: 9 cm). Dadurch steht sie auf dem Ausstellungsboden; ca. 10,8 cm sind im Loch versenkt.
Numerierung/Bezeichnung	3
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine leere Tonflasche ohne Schraubverschluss. Beschriftung auf Vorderseite: Erven Lucas Bols Amsterdam, 11 MKM.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche weist mehrere, sich weißlich markierende Bereibungen auf. Auf der rechten Seite ist der größte Abrieb aufzufinden (der Bereich ist ca. 12 cm hoch und 2,5 cm breit).
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 179 Tonflasche, VS Abb. 180 Tonflasche, re. S. Abb. 181 Tonflasche, RS Abb. 182 Tonflasche, li. S.

„Victoria's Secret“-Hefte (neun Stück); (Katalog-Nr. V 1–9/9)

Maße	Je 25,3 x 19,5 x 0,5 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Bedrucktes Papier
Platzierung in „The Keep“	Liegen unter dem rechten Ablagebrett.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine dazugehörigen Objekte bekannt.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um neun „Victoria's Secret“-Hefte. Adressaten (auf Rückseite vermerkt): ANITA PACE (Nr. 1 [= oberste Heft], 6, 7, 8, 9) und PATTI PODESTA (Nr. 3, 4, 5). Alle Hefte stammen aus dem Jahr 1998. Das älteste Heft ist vom 6. Januar 1998 und das jüngste vom Winter Sale '98.
Zustandsbeschreibung	Alle Hefte weisen leichte Gebrauchsspuren auf. V. a. die untere rechte Ecke ist vom Blättern stark beansprucht.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 183 Heft Nr. 1, VS



Abb. 184 Heft Nr. 1, RS



Abb. 185 Heft Nr. 2, VS



Abb. 186 Heft Nr. 2, RS

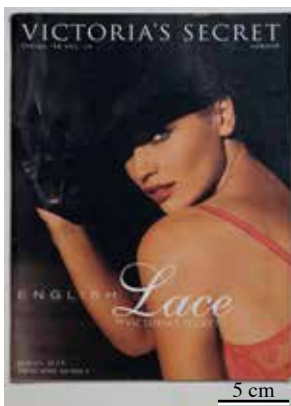


Abb. 187 Heft Nr. 3, VS



Abb. 188 Heft Nr. 3, RS



Abb. 189 Heft Nr. 4, VS



Abb. 190 Heft Nr. 4, RS



Abb. 191 Heft Nr. 5, VS

Abb. 192 Heft Nr. 5, RS



Abb. 193 Heft Nr. 6, VS

Abb. 194 Heft Nr. 6, RS



Abb. 195 Heft Nr. 7, VS

Abb. 196 Heft Nr. 7, RS



Abb. 197 Heft Nr. 8, VS

Abb. 198 Heft Nr. 8, RS



Abb. 199 Heft Nr. 9, VS

Abb. 200 Heft Nr. 9, RS

II Linke Wand

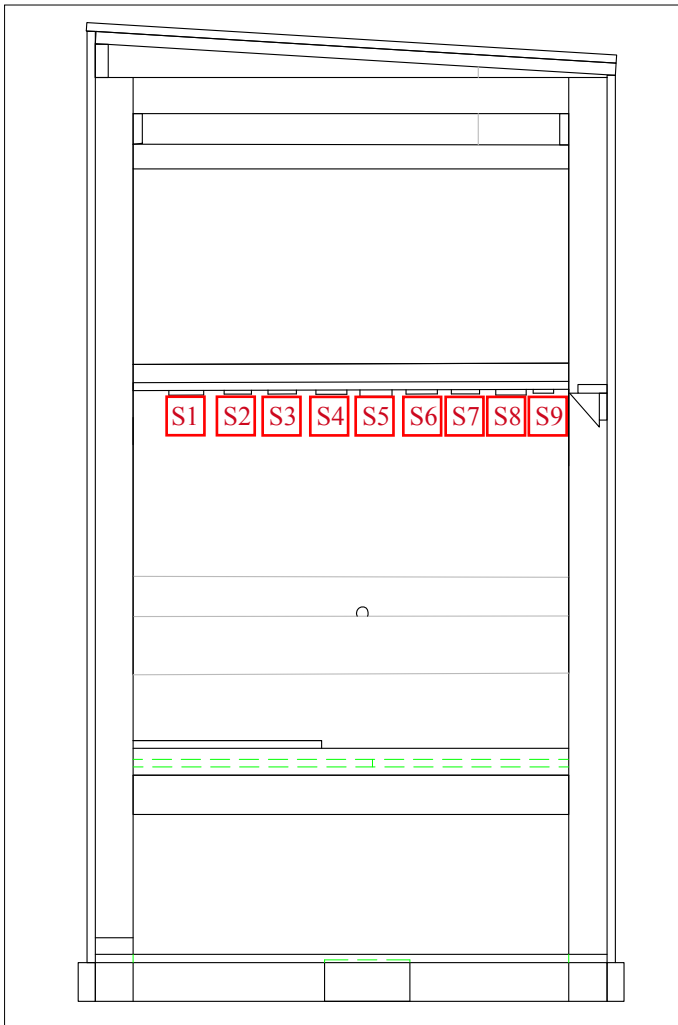


Abb. 201 Gesamtübersicht, linke Wand (nicht maßstabsgetreu)

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
S 1–9/9	Schraubverschlussglas (neun Stück)	S. 122–130	Anhang B, Abb. 325

Tab. 6 Stückliste, linke Wand

Schraubverschlussglas Nr. 1 (Katalog-Nr. S 1/9)

Maße	Höhe 18,2 cm; Ø: 9,5 cm.
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 1 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Aufgemalter Strich; könnte für die Ziffer 1 stehen. Deckel: Ziffer 1; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 1; Schraubverschlussgläser 2–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein metallener, messingfarbener Schraubdeckel mit der Aufschrift „Bread and Butter Chips“.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist außen leicht verdreckt und innen auf dem Boden befinden sich rötliche Flecken. Auf dem Boden ist ein 0,9 cm langer, aufgemalter schwarzer Strich zu erkennen.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 202 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 1

Schraubverschlussglas Nr. 2 (Katalog-Nr. S 2/9)

Maße	Höhe 16 cm; Ø: 7,5 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 2 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Keine Numerierung. Deckel: Ziffer 2; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 2; Schraubverschlussgläser 1, 3–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein weiß beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt. Außen auf dem oberen Rand sowie innen am Boden befinden sich rötliche Flecken.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 203 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 2

Schraubverschlussglas Nr. 3 (Katalog-Nr. S 3/9)

Maße	Höhe 13,5 cm; Ø: 7 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 3 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Keine Numerierung. Deckel: Ziffer 3; mit einem schwarzen Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 3; Schraubverschlussgläser 1–2, 4–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein gelb beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt. Außen auf dem oberen Rand sowie innen am Boden befinden sich rötliche Partikel.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 204 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 3

Schraubverschlussglas Nr. 4 (Katalog-Nr. S 4/9)

Maße	Höhe 13 cm; Ø: 9,5 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 4 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Ziffer 4; mit schwarzem Marker vermerkt. Deckel: Ziffer 4; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 4; Schraubverschlussgläser 1–3, 5–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein hellgelb beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt. Außen auf dem oberen Rand befinden sich viele rötliche Flecken. Innen auf dem Boden sind vergleichsweise wenige rötliche Flecken zu sehen.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 205 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 4

Schraubverschlussglas Nr. 5 (Katalog-Nr. S 5/9)

Maße	Höhe 12 cm; Ø: 7,5 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 5 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Ziffer 5; mit schwarzem Marker vermerkt. Deckel: Ziffer 5; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 5; Schraubverschlussgläser 1–4, 6–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein metallener, goldfarbener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt. Außen auf dem oberen Rand sowie innen am Boden befinden sich vergleichsweise wenige rötliche Flecken.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 206 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 5

Schraubverschlussglas Nr. 6 (Katalog-Nr. S 6/9)

Maße	Höhe 11,5 cm; Ø: 8,7 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 6 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Nicht zu identifizierende Beschriftung; mit schwarzem Marker vermerkt. Deckel: Ziffer 6; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 6; Schraubverschlussgläser 1–5, 7–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein hellgelb beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt. Außen auf dem oberen Rand befinden sich vergleichsweise wenige rötliche Flecken.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 207 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 6

Schraubverschlussglas Nr. 7 (Katalog-Nr. S 7/9)

Maße	Höhe 9 cm; Ø: 6,5 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 7 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Keine Numerierung. Deckel: Ziffer 7; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 7; Schraubverschlussgläser 1–6, 8–9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein weiß beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist nicht verdreht.
Ausstellungen	2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Das Originalglas Nr. 7 wurde im Haus der Kunst zerstört und beim Ausstellungsaufbau in der Pinakothek der Moderne am 16.07.2004 ausgetauscht.

Abbildungen



Abb. 208 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 7

Schraubverschlussglas Nr. 8 (Katalog-Nr. S 8/9)

Maße	Höhe 7,7 cm; Ø: 7,4 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 8 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Keine Numerierung. Deckel: Ziffer 8; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 8; Schraubverschlussgläser 1–7, 9.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein weiß beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist leicht verdreckt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 209 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 8

Schraubverschlussglas Nr. 9 (Katalog-Nr. S 9/9)

Maße	Höhe 6 cm; Ø: 5 cm
Bestandteile und Materialien	Glas
Platzierung in „The Keep“	Wird in den Schraubdeckel Nr. 9 an der linken Wandseite eingeschraubt.
Numerierung/Bezeichnung	Glasboden: Ziffer 9; mit schwarzem Marker vermerkt. Deckel: Ziffer 9; mit schwarzem Marker vermerkt.
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Schraubdeckel Nr. 9; Schraubverschlussgläser 1–8.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Schraubverschlussglas aus Glas. Zu dem Objekt gehört ein hellgelb beschichteter, metallener Schraubdeckel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das Glas ist kaum verdreht. Auf den Boden wurde mit einem schwarzen Marker die Ziffer 9 geschrieben.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 210 Rundes Schraubverschlussglas Nr. 9

III Rückwand

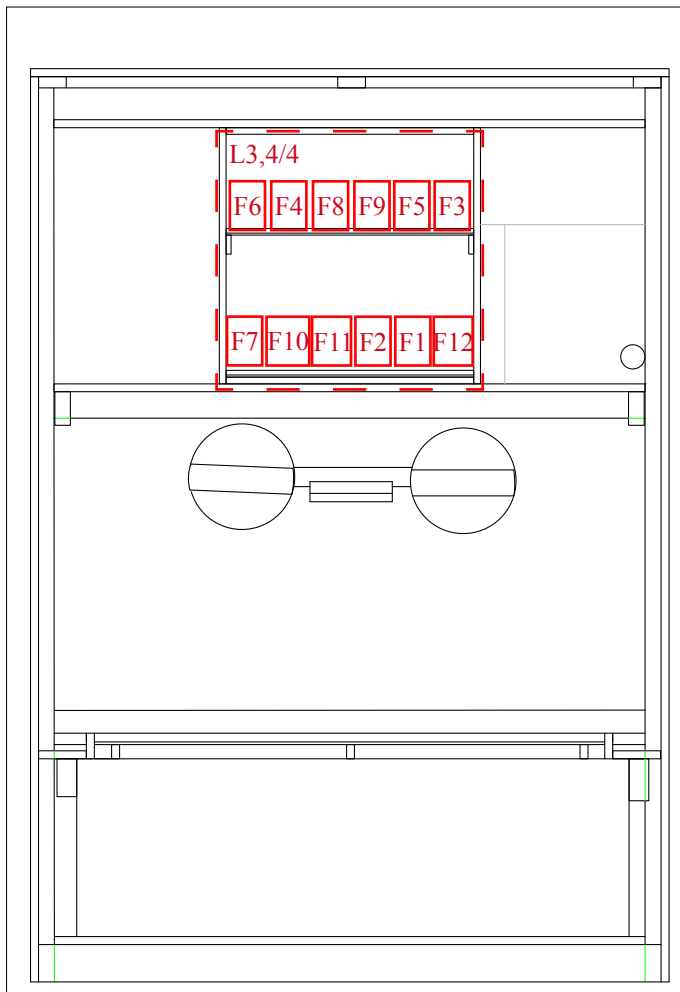


Abb. 211 Gesamtübersicht, Rückwand (nicht maßstabsgetreu)

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
L 3/4, L 4/4	Leuchtstofflampen (zwei Stück, inkl. Kabel)	S. 132	Kein Polaroid vorhanden
F 1–12/12	Flasche (zwölf Stück; davon Nr. 1–7 mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt)	S. 133–144	Anhang B, Abb. 321

Tab. 7 Stückliste, Rückwand

Leuchtstofflampen (zwei Stück, inkl. Kabel, Katalog-Nr. L 3/4, L 4/4)

Maße	Je 6 x 63 x 3,5 (H x B x T), Maß inkl. Fassung
Bestandteile und Materialien	Leuchtstofflampen, Kunststoffe, Kabel
Platzierung in „The Keep“	Auf der Rückseite, unter der hölzernen, kastenförmigen Abdeckung.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Entstehungszeitliche Leuchtstofflampen
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um zwei Leuchtstofflampen, die waagrecht in einem Abstand von 35 cm übereinander platziert sind. Die Fassung der untersten Leuchtstofflampe ist auf einem schmalen Holzbrett befestigt, während die obere Fassung auf einer quer über das Fenster verlaufenden Holzleiste angebracht wurde. Als Leuchtmittel wurde eine Leuchtstoffröhre T8 von Osram eingesetzt (Länge: 59 cm). Hinter den Leuchtstofflampen befindet sich eine milchige, transluzente Kunststoffolie.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	2004, 2014/15
Anmerkungen	Bei den Leuchtmitteln und Fassungen handelt es sich nicht um die Originale, sondern Ersatzteile. Die Originale sind L 1/4 und L 2/4 (vgl. Kap. VI).

Abbildungen

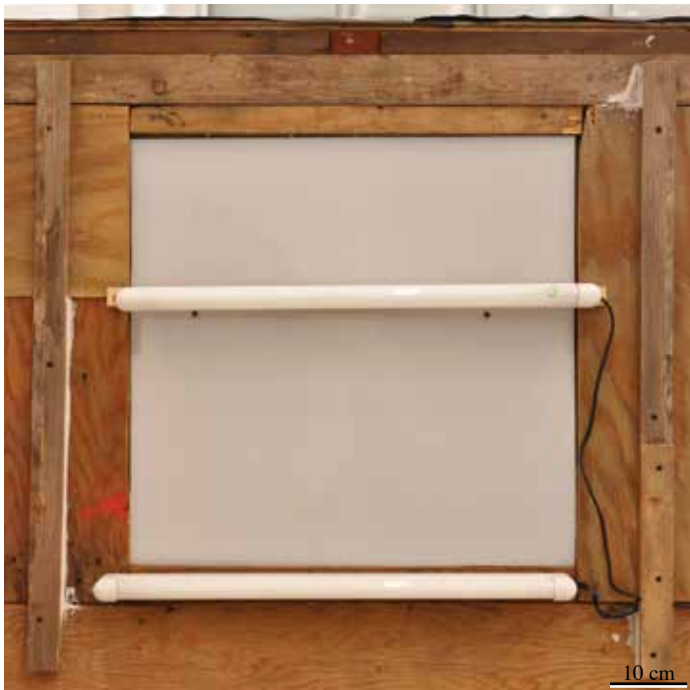


Abb. 212 Zwei Leuchtstofflampen auf der Rückwand (außen)

Flasche, gelbe Flüssigkeit (Katalog-Nr. F 1/12)

Maße	30,2 x 8 x 8 cm (H x B x T); Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: Aluminium, golden beschichtet Flüssigkeit: orangefarben
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Fünfte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	1 (runder, weißer Papieraufkleber auf dem Deckel; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine durchsichtige, eckige Glasflasche mit Schraubverschluss. Sie ist mit einer orangefarbenen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 22,5 cm. Die Flüssigkeit riecht nach abgestandenem Wasser. Insgesamt gut; die Flasche ist auf der gesamten Oberfläche leicht verschmutzt. Auf der Vorderseite sind Kleberreste (vmtl. von einem Etikett 14 x 10 cm) zu sehen. Im Inneren des Flaschenhalses haben sich Kondensationstropfen gebildet. Der Deckel ist oben leicht verschmutzt und weist am Rand kleine Dellen auf. Auf einer Höhe von 22,8 cm ist eine Ablagerungslinie zu sehen.
Zustandsbeschreibung	
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-01 entnommen.

Abbildungen



Abb. 213 Flasche 1, VS



Abb. 214 Flasche 1, re. S.



Abb. 215 Flasche 1, RS



Abb. 216 Flasche 1, li. S.

„Jim Beam“-Flasche (Katalog-Nr. F 2/12)

Maße	28,5 x 11 x 8,5 cm (H x B x T); Fassungsvermögen: 0,75 l
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: Kork Flüssigkeit: grünlich
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Vierte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	2 (runder, weißer Papieraufkleber auf der rechten Seite; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine durchsichtige „Jim Beam“-Glasflasche mit einem reingedrückten Kork-Verschluss. Der Korken ist 4 cm lang und hat einen Durchmesser von 2 cm. Auf ihm steht: „Italia, Cantina Tolle“. Er wurde vmtl. erst später zum Verschließen hinzugefügt. In der Flasche befand sich ursprünglich ein 75 Monate gereifter Bourbon Whiskey „Sour Mash Kentucky Straight“. Heute ist die Flasche mit einer grünlichen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 19,2 cm. Die Flüssigkeit riecht nach abgestandenem Wasser.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; in der Flüssigkeit befinden sich viele dunkle Partikel, die sich größtenteils am Boden abgesetzt haben. An der vorderen rechten Kante befindet sich auf einer Höhe von 2 cm und an der hinteren rechten Kante auf einer Höhe von 6,8 cm eine weißliche Verschmutzung. Der Kork sitzt 1,5 cm tief im Flaschenhals; die unteren 0,5 cm sind eingedrückt und feucht.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-02 entnommen.

Abbildungen



Abb. 217 Flasche 2, VS



Abb. 218 Flasche 2, re. S.



Abb. 219 Flasche 2, RS



Abb. 220 Flasche 2, li. S.

„Absolut Vodka“-Flasche (Katalog-Nr. F 3/12)

Maße	Höhe: 20 cm; Ø: 7 cm; Fassungsvermögen: 375 ml
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: Aluminium Flüssigkeit: gelblich
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Fünfte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	3 (runder, weißer Papieraufkleber auf dem Deckel; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine durchsichtige „Absolut Vodka“-Glasflasche mit Schraubverschluss. Sie ist mit einer gelblichen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 14,2 cm. Die Flüssigkeit riecht leicht süßlich und nach Vodka.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche ist leicht verschmutzt und weist Fingerabdrücke auf. Am Verschluss sowie am Flaschenhals ist eine bräunliche Verschmutzung zu sehen. Die blaue Schrift ist leicht berieben und senkrecht über der Schrift gibt es helle Ablagerungen. Kleberreste (vmtl. von einem Etikett) sind auf der Rückseite zu sehen.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-03 entnommen.

Abbildungen



Abb. 221 Flasche 3, VS



Abb. 222 Flasche 3, re. S.



Abb. 223 Flasche 3, RS



Abb. 224 Flasche 3, li. S.

„Martinelli's“-Flasche (Katalog-Nr. F 4/12)

Maße	Höhe: 21,5 cm; Ø: 13 cm; Fassungsvermögen: 1,5 l
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: vmtl. Aluminium, weiß gefasst Flüssigkeit: grünlich
Platzierung in „The Keep“	Oberes Regalbrett: Zweite Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	4 (runder, weißer Papieraufkleber auf dem Deckel; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine durchsichtige, bauchige „Martinelli's“-Flasche mit Blätterdekor und Schraubverschluss. Leicht über dem Boden steht u. a. positiv eingeprägt.: „DRINK YOUR APPLE A DAY“. Die Flasche ist mit einer grünlichen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 15,1 cm. Die Flüssigkeit riecht nach abgestandenem Wasser.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche weist Fingerabdrücke auf. Am Deckel ist ein kleiner Abrieb am Rand zu sehen. Über der Aufschrift „Martinelli's“ und „Liters“ sind zwei Flächen mit Kleberresten zu sehen (vmtl. von früheren Etiketten; ca. 5,5 x 4 cm). Im Inneren der Flasche gibt es mehrere kleine Ablagerungen an der Flaschenwand.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-04 entnommen.

Abbildungen



Abb. 225 Flasche 4, VS



Abb. 226 Flasche 4, re. S.



Abb. 227 Flasche 4, RS



Abb. 228 Flasche 4, li. S.

Parfüm-Flakon in Kopfform (Katalog-Nr. F 5/12)

Maße	Höhe: 22,5 cm; Ø: 12,5 cm; Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flaschensockel: Glas (durchsichtig) Flaschenkopf: Glas (milchig) Verschluss: vmtl. Aluminium Flüssigkeit: hellrosa
Platzierung in „The Keep“	Oberes Regalbrett: Fünfte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	5 (runder, weißer Papieraufkleber auf dem Deckel; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen Glasflakon in Form einer Männerbüste mit Helm. Der sockelartige Oberkörper ist durchsichtig. Der Helm ist milchig, während die Hautpartien des Gesichtes wieder durchsichtig sind. Die Flasche besitzt einen Schraubverschluss. Beschriftung im Sockel: „Do not use in oven or over direct heat. Not heat resistant. USA“. Die Flasche ist mit einer rosafarbenen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 17,2 cm vom Boden gemessen. Die Flüssigkeit riecht nach Parfüm.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche ist v. a. auf den waagerechten Flächen stark verschmutzt und weist auf der gesamten Oberfläche Fingerabdrücke und eingetrocknete Tropfen auf. Am Deckel sind mehrere Abriebe und Kratzer zu sehen. Auf der Unterseite des Sockels (dem unteren Rand) sind vmtl. Silikonkleberreste zu sehen. Der gleiche Klebstoff wurde zum Verbinden von Hals und Sockel verwendet.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-05 entnommen.

Abbildungen



Abb. 229 Flasche 5, VS

Abb. 230 Flasche 5, re. S.

Abb. 231 Flasche 5, RS

Abb. 232 Flasche 5, li. S.

„Amarige de Givenchy“-Parfümflakon (Katalog-Nr. F 6/12)

Maße	14 x 7 x 3,5 cm (H x B x T); Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: Kunststoff Flüssigkeit: rötlich
Platzierung in „The Keep“	Oberes Regalbrett: Erste Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	6 (runder, weißer Papieraufkleber auf dem Deckel; Ø: 0,8 cm)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen durchsichtigen Parfümflakon („Amarige de Givenchy“) aus Glas mit abnehmbarem Verschluss. Der Sprühkopf des Parfümflakons wurde entfernt. Die Flasche ist mit einer rötlichen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 6,8 cm. Die Flüssigkeit riecht nach Parfüm.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; der Flakon weist auf der Oberfläche Fingerabdrücke auf. Der Deckel ist leicht vergilbt. Im Inneren des Flakons gibt es auf dem Boden helle Ablagerungen. Diese schwimmen zum Teil auf der Oberfläche. Auf der Rückseite hat sich innen, an der Flakonwand, auf einer Höhe von ca. 7 cm ein wenig von der hellen Ablagerung abgesetzt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-06 entnommen.

Abbildungen



Abb. 233 Flasche 6, VS



Abb. 234 Flasche 6, re. S.



Abb. 235 Flasche 6, RS



Abb. 236 Flasche 6, li. S.

„Weis“ Flasche (Katalog-Nr. F 7/12)

Maße	29 x 11 x 7,5 cm (H x B x T); Fassungsvermögen: 0,7 l
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (durchsichtig) Verschluss: Kork Flüssigkeit: hellgrün
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Erste Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine durchsichtige, eckige Glasflasche der deutschen Firma „Weis“ mit seitlicher Holzmaserung und einem Kork-Verschluss (Länge: 4,5 cm; Ø: 2,1 cm). Die Flasche ist mit einer hellgrünen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 20,1 cm. Die Flüssigkeit riecht neutral.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; auf der gesamten Flascheninnenseite befinden sich weißliche bis durchsichtige Ablagerungen. Ein Ablagerungsrand der Flüssigkeit befindet sich auf einer Höhe von 20,5 cm. An der Außenseite des Flaschenhalses befinden sich ähnliche Ablagerungen. Der Kork sitzt 2,3 cm tief im Flaschenhals und ist in diesem Bereich eingedrückt und feucht.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Von der Flüssigkeit wurden am 09.07.2015 1,5 ml für Probe F-07 entnommen.

Abbildungen



Abb. 237 Flasche 7, VS



Abb. 238 Flasche 7, re. S.



Abb. 239 Flasche 7, RS



Abb. 240 Flasche 7, li. S.

Blaue Flasche, leer (Katalog-Nr. F 8/12)

Maße	17,7 x 7,5 x 5,5 cm (H x B x T); Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (blaugefärbt) Verschluss: Aluminium, weiß beschichtet
Platzierung in „The Keep“	Oberes Regalbrett: Dritte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine vorhanden
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine leere, blaue Glasflasche mit Schraubverschluss. Beschriftungen auf dem Boden: „Made in U.S.A.“ und „Genuine Phillips“. In der Flasche befand sich ehemals Magnesiummilch.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; im Inneren ist auf dem Flaschenboden eine weiße Ablagerung zu sehen. Kleinere, weißliche Kratzer befinden sich v. a. außen auf den Schmalseiten.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 241 Blaue Flasche, VS



Abb. 242 Blaue Flasche, re. S.



Abb. 243 Blaue Flasche, RS



Abb. 244 Blaue Flasche, li. S.

Braune Flasche, leer (Katalog-Nr. F 9/12)

Maße	Höhe: 22,5 cm; Ø: 9,5 cm; Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (braun) Verschluss: nicht vorhanden
Platzierung in „The Keep“	Oberes Regalbrett: Vierte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine braune, leere Glasflasche. Sie besitzt am Flaschenhals einen kleinen Henkel. Mit Glas geformte Schrift: „One quart, 32 oz, cellar aced“.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Oberfläche weist Fingerabdrücke auf. Betrachtet man die Flasche so, dass sich der Henkel auf der linken Seite befindet, sind auf einer Höhe von 17,5 cm über der Aufschrift „One“ kleine Kratzer zu sehen. Betrachtet man die Flasche so, dass der Henkel auf der rechten Seite ist, so ist ein Kratzer auf einer Höhe von 12,5 cm von unten und ca. 3 cm von links zu sehen. Im Inneren der Flasche hat sich viel Staub auf dem Flaschenboden angesammelt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 245 Braune Flasche, VS

Abb. 246 Braune Flasche, re. S.

Abb. 247 Braune Flasche, RS

Abb. 248 Braune Flasche, li. S.

Gelbe Flasche („Roberts Bros Phila“) (Katalog-Nr. F 10/12)

Maße	Höhe 25 cm; Ø: 11 cm; Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (gelblich) Verschluss: Kork
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Zweite Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine gelbliche, leere Glasflasche („Roberts Bros Phila“) mit eingedrücktem Kork-Verschluss. Korken: ca. 1,8 cm lang; Ø: 2,4 cm.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche weist innen am Rand sowie am Boden helle Ablagerungen auf. Es hat sich auf einer Höhe von 9,3 cm ein Ablagerungsrand einer früher vorhandenen Flüssigkeit abgezeichnet.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 249 Flasche, VS



Abb. 250 Flasche, re. S.



Abb. 251 Flasche, RS



Abb. 252 Flasche, li. S.

Violette Flasche (Katalog-Nr. F 11/12)

Maße	Höhe 32 cm; Ø: 9 cm; Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (Violett) Verschluss: Bügelverschluss (verschiedene Kunststoffe und Metall)
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Dritte Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine violettfarbene Glasflasche mit einem Bügelverschluss. Die Flasche ist mit einer durchsichtigen Flüssigkeit gefüllt. Die Füllhöhe beträgt 1 cm.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche ist außen leicht verstaubt. Am Flaschenhals sind zum Teil Abdrücke zu sehen. Auf einer Höhe von 20,5 cm ist ein Abdruck sichtbar (3,3 x 2,5 cm (H x B)), der vmtl. von einer Luftpolsterfolie stammt. Innen haben sich viele Kondensationstropfen gebildet. Der Abdichtungsring des Bügelverschlusses ist versprödet.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 253 Flasche, VS



Abb. 254 Flasche, re. S.



Abb. 255 Flasche, RS



Abb. 256 Flasche, li. S.

Blaue Flasche („Aqua della Madonna“) (Katalog-Nr. F 12/12)

Maße	Höhe 29,5 cm; Ø max.: 11 cm; Fassungsvermögen: unbekannt
Bestandteile und Materialien	Flasche: Glas (bläulich) Verschluss: Kork
Platzierung in „The Keep“	Unteres Regalbrett: Sechste Flasche von links.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen (insgesamt zwölf)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine bläuliche, leere, bauchige „Aqua della Madonna“-Glasflasche mit schmalen Flaschenhals und Kork-Verschluss. Der Kork ist ca. 4,5 cm lang und hat einen Durchmesser von 2,3 cm.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Flasche ist leicht verstaubt und weist Fingerabdrücke auf. Auf der vorderen und hinteren Außenseite der Flasche befinden sich kleinere Partikel (v. a. auf einer Höhe zwischen 5,5 und 14 cm).
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 257 Flasche, VS



Abb. 258 Flasche, re. S.



Abb. 259 Flasche, RS



Abb. 260 Flasche, li. S.

IV Rechte Wand

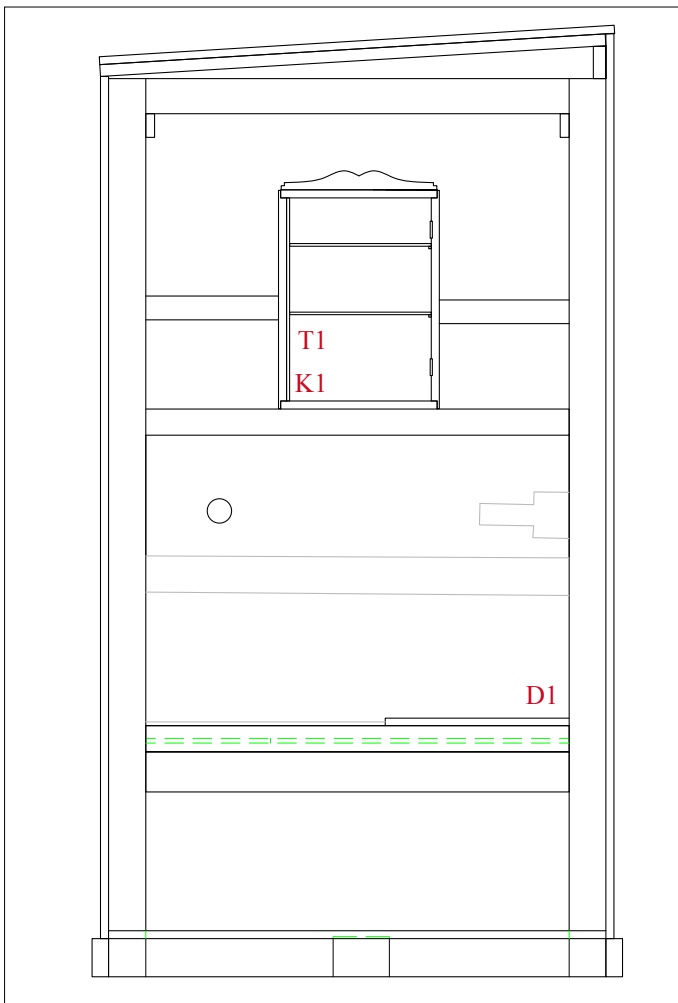


Abb. 261 Gesamtübersicht, Rechte Wand (nicht maßstabsgetreu)

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
T 1	Tampon-Packung	S. 146	Anhang B, Abb. 323
K 1	Kondom-Packung	S. 148	Anhang B, Abb. 323
D 1	Klopapier-Dose	S. 150	Anhang B, Abb. 322

Tab. 8 Stückliste, rechte Wand

Tampon-Packung (Katalog-Nr. T 1)

Maße	13,5 x 12,2 x 5,2 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Faltschachtel: Bedruckter Karton (v. a. blau, weiß und gelb) Inhalt: 24 Tampons und ein Kunststoff-Applikator
Platzierung in „The Keep“	Schrank, unteres Ablagebrett; über Kondom-Packung.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine dazugehörigen Objekte bekannt.
Allgemeine Beschreibung	Bei diesem Gegenstand handelt es sich um eine Tamponfaltschachtel (Regular) der Firma Tampax®. Die Faltschachtel ist verschlossen und wurde nicht geöffnet (Einstecklaschen sind zugeklebt). Ein Aufkleber zum zusätzlichen Verschließen der Einstecklaschen an der oberen hinteren Kante fehlt; es ist ein runder Abdruck (Ø: 2,7 cm) zu erkennen. In der Verpackung befinden sich laut Beschriftung 24 Tampons und ein Applikator. Die Beschriftung ist auf Italienisch. Auf der Rückseite befindet sich eine Gebrauchsanweisung in Französisch, Niederländisch, Italienisch und Deutsch.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Tampon-Packung ist leicht verformt. V. a. die Vorder- und Rückseite sind leicht nach Innen gewölbt. Ein ca. 0,16 cm langer Knick ist an der oberen, vorderen Kante 3,3 cm von links zu sehen. An der unteren, vorderen Kante befindet sich ein 0,5 cm langer Knick 3,8 cm von links. Alle acht Ecken sind leicht berieben, sodass der unbedruckte Karton zum Vorschein kommt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Die Vermutung, dass die Tampon-Packung aus Italien stammt, beruht auf der Sprache des Aufdrucks.

Abbildungen



Abb. 262 Tampon-Packung, Gesamtaufnahme



Abb. 263 Tampon-Packung, linke Seite



Abb. 264 Tampon-Packung, Vorderseite



Abb. 265 Tampon-Packung, rechte Seite



Abb. 266 Tampon-Packung, Rückseite



Abb. 267 Tampon-Packung, obere Seite



Abb. 268 Tampon-Packung, untere Seite

Kondom-Packung (Katalog-Nr. K 1)

Maße	6,3 x 12 x 7,4 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Faltschachtel: Bedruckter Karton (v. a. Rottöne, Weiß, Schwarz, Gelb) Inhalt: 20 befeuchtete Natur-Latex-Kondome (in Kunststoffverpackung)
Verwendung in „The Keep“	Schrank, unteres Ablagebrett.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine dazugehörigen Objekte bekannt.
Allgemeine Beschreibung	Bei diesem Gegenstand handelt es sich um eine Kondom-Packung (Gefühlsecht) der Firma Durex®. Die Faltschachtel ist verschlossen. Wegen der vielen Knicke und deren Verlauf Richtung Mittelpunkt der jeweiligen Flächen, kann davon ausgegangen werden, dass die Einstecklaschen geöffnet wurden. Es befinden sich alle 20 Kondome samt Verpackung in der Kondom-Packung. Die Beschriftung ist auf Deutsch. Die Kondome sind im Inneren der Faltschachtel einzeln verpackt. Zwei Kondome bilden je eine Einheit und können durch eine Perforation abgetrennt werden. Das Ablaufdatum ist 2002/09.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Kondom-Packung ist leicht verformt. V. a. die Vorderseite ist leicht nach innen gewölbt. Auf der Vorderseite geht ein ca. 2 cm langer Knick von der unteren linken Ecke in Richtung Mitte. Ein weiterer 3,4 cm langer Knick befindet sich an der vorderen, unteren Kante 7 cm von links. Auf der oberen Seite sind an drei Ecken (rechts vorne und die beiden hinteren) ca. 1,4 cm lange Knicke zu sehen, die alle Richtung Mitte verlaufen. Auf der linken Seite geht ein halbrunder Knick von der unteren hinteren bis zur unteren vorderen Ecke. Auf der unteren Seite geht ebenfalls ein halbrunder Knick von der vorderen linken bis zur vorderen rechten Ecke. Auf der Rückseite befinden sich an der linken Kante ein 1,5 cm langer Knick auf einer Höhe von 1,2 cm sowie ein 2,2 cm langer Riss auf einer Höhe von 1 cm. In der unteren rechten Ecke verläuft ein 2,3 cm langer Knick Richtung Mitte. Alle acht Ecken sind berieben, sodass der unbedruckte Karton zum Vorschein kommt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Die Vermutung, dass die Kondom-Packung aus Deutschland stammt, beruht auf der Sprache des Aufdrucks. KELLEY hat sie vmtl. in Köln gekauft und beim Ausstellungsaufbau hinzugefügt.

Abbildungen



Abb. 269 Kondom-Packung, VS



Abb. 270 Kondom-Packung, RS



Abb. 271 Kondom-Packung, obere Seite



Abb. 272 Kondom-Packung, untere Seite



Abb. 273 Kondom-Packung, linke Seite



Abb. 274 Kondom-Packung, rechte Seite



Abb. 275 Durex®-Kondome, VS



Abb. 276 Durex®-Kondome, RS

Klopapier-Dose (Katalog-Nr. D 1)

Maße	Höhe 14 cm; Ø: 12 cm
Bestandteile und Materialien	Dose mit Deckel: Bunt bedrucktes Metall Klopapierrolle: Karton und Klopapier
Platzierung in „The Keep“	Steht auf der rechten Ablage.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine dazugehörigen Objekte bekannt.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine Aufbewahrungsdose mit Deckel für Klopapier. Eine Rolle Klopapier befindet sich im Inneren, ist aber für die Betrachter nicht zu sehen. Die Dose ist bunt mit Blumen- und Sternmustern bedruckt. Vermerkung auf Boden: Ziffer 41 und Aufkleber, aus dem hervor geht, dass die Klopapier-Dose aus Philadelphia, Pennsylvania stammt.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; die Dose ist leicht verschmutzt. V. a. auf dem Deckel ist fast mittig eine größere dunkle Verschmutzung zu sehen (Ø: 1,5 cm). Der Zustand des Klopapieres ist gut. Das Klopapier ist nicht mehr am Anfang auf der darunterliegenden Lage fixiert, weshalb die obersten Lagen (ca. 0,9 cm breit) sehr locker aufliegen.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Keine Anmerkungen.

Abbildungen



Abb. 277 Klopapier-Dose, ungeöffnet



Abb. 278 Klopapier-Dose, geöffnet



Abb. 281 Dose, Ansicht 1



Abb. 280 Dose, Ansicht 2



Abb. 279 Dose, Ansicht 3



Abb. 282 Dose, Ansicht 4



Abb. 283 Dose, Ansicht 5



Abb. 284 Dose, von oben

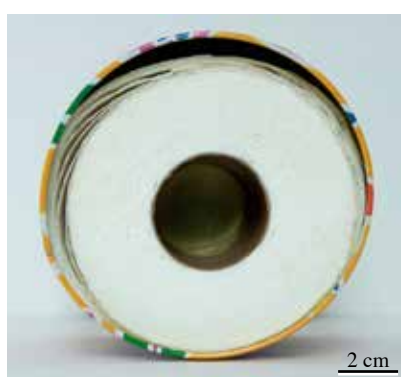


Abb. 285 Dose, geöffnet



Abb. 286 Dose, von unten

V Technikfach

Vom Technikfach gibt es keine Gesamtübersicht, da hier die Anordnung durch die Lampenfassungen klar definiert ist und die Aufstellung der technischen Geräte variieren darf.

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
W 1a	Aiwa Stereo-Player	S. 153	Anhang B, Abb. 328
W 1b	Fernbedienung	S. 154	Anhang B, Abb. 328
W 2	Aiwa Lautsprecher I	S. 155	Anhang B, Abb. 326
W 3	Aiwa Lautsprecher II	S. 156	Anhang B, Abb. 327
C 1	Audio-CD (Kopie I)	S. 157	Anhang B, Abb. 327
C 2	Audio-CD (Kopie II)	S. 158	Anhang B, Abb. 327
M 1	Mehrfachsteckdose, drei Anschlüsse	S. 159	Anhang B, Abb. 327
K 1-3	Kabel 1-3	S. 160	Anhang B, Abb. 327

Tab. 9 Stückliste, Technikfach

Aiwa Stereo-Player (Katalog-Nr. W 1a)

Maße	Stereo-Player: 23,5 x 16 x 21 cm (H x B x T); Kabellänge (inkl. Euro-Stecker): 172 cm
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe, Kabel
Platzierung in „The Keep“	Steht im linken Technikfach.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Lautsprecher und Audio-CD
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen Stereo-CD/Kassetten-Player der Firma Aiwa inklusive Radio. Beim Stecker handelt es sich um einen Euro-Stecker (Typ C). Die Modelnummer lautet LCX-110EZ.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; das gesamte Gerät ist leicht verstaubt. Ein größerer, waagrecht, 2 cm langer Kratzer ist rechts auf der Vorderseite zu sehen (1,2 cm von rechts, 11,1 cm von unten). Weitere kleine Kratzer befinden sich unter dem Anschaltknopf links oben (2,2 cm von links, 15,5 bis 19,3 cm von unten). Der Repeat-Knopf (5 cm von links; 14,3 cm von unten) ist so stark verkratzt, dass nur das „R“ zu erkennen ist. Die Zurückspieltaste weist ebenfalls kleinere Kratzer auf (9 cm von links, 14 cm von unten). Auf der linken Seite befinden sich mehrere Abriebspuren (5 cm von links; 3 cm von unten). Das Kabel ist in einem guten Zustand.
Ausstellungen	1998, 1999
Anmerkungen	Hierbei handelt es sich um das Originalwiedergabegerät für die Audio-CD von „The Keep“. Es weist einen Euro-Stecker auf, weil es vmtl. erst in Köln gekauft bzw. „The Keep“ hinzugefügt wurde. In der Ausstellung 2004 wurde der DVD-Player 7300 Pioneer und 2014/15 der DVD-Player V8000 von Pioneer verwendet.

Abbildungen



Abb. 287 Aiwa Stereo-Player, VS



Abb. 288 Aiwa Stereo-Player, RS

Fernbedienung (Katalog-Nr. W 1b)

Maße	19,5 x 5,5 x 2 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe
Platzierung in „The Keep“	Außerhalb von „The Keep“
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Batterien, Aiwa Stereo-Player, Aiwa Boxen
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine Fernbedienung von Aiwa. Originalbezeichnung: Aiwa remote controller RC-6AS07.
Zustandsbeschreibung	Leichte Abnutzungserscheinungen
Ausstellungen	1998, 1999
Anmerkungen	Die Fernbedienung gehört zum originalen Wiedergabegerät der CD, dem Aiwa Stereo-Player.

Abbildungen



Abb. 289 Fernbedienung, VS



Abb. 290 Fernbedienung, RS

Aiwa Lautsprecher I (Katalog-Nr. W 2)

Maße	Lautsprecher: 24 x 15 x 21 cm (H x B x T); Zweiadriges Kabel: 151 x 0,2 x 0,1 cm (L x B x T)
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe, Kabel
Platzierung in „The Keep“	Steht im linken Technikfach.
Numerierung/Bezeichnung	Das zweiadrige Lautsprecherkabel ist am Ende mit den Ziffern 3 und 4 beschriftet (auf Klebeband geschrieben).
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Stereo-Player, Kabel 1, 2.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen Lautsprecher der Firma Aiwa. Der Lautsprecher besitzt ein zweiadriges Kabel ohne Stecker (Ritze schaut 1 cm aus Isolierung heraus).
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; der Lautsprecher ist leicht verstaubt und es sind mehrere Fingerabdrücke auf der Oberfläche zu erkennen. Auf der rechten Seite befinden sich ein 5,5 cm langer waagrechter Kratzer (8,5 cm von rechts; 4,5 cm von unten), ein 2,4 cm langer, senkrechter Kratzer (1 cm von rechts; 14,5 cm von unten) sowie mehrere kleine Kratzer (8,5 cm von rechts; 1 cm von unten). Auf der Rückseite befinden sich (von hinten betrachtet) die gesamte linke und obere Kante entlang mehrere Kratzer. Das Kabel weist nach einer Länge von 71 cm eine klebrige Verschmutzung auf.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Hierbei handelt es sich um einen Originallautsprecher. Ergänzend wurden 2014/15 zwei Hercules Lautsprecher (XPS 2.0 10 Gloss. 2.0 PC-Lautsprecher) und ein fünfkanaliger ART Kopfhörerverstärker (AMP V) ausgestellt.

Abbildungen



Abb. 291 Aiwa Lautsprecher I, VS



Abb. 292 Aiwa Lautsprecher I, RS

Aiwa Lautsprecher II (Katalog-Nr. W 3)

Maße	Lautsprecher: 24 x 15 x 21 cm (H x B x T); Zweiadriges Kabel 1: Länge ca. 151 x 0,2 x 0,1 cm (L x B x T); Zweiadriges Kabel 2: Länge ca. 273 x 0,4 x 0,2 cm (L x B x T); Klinkenkabel: Länge ca. 99 x 0,3 x 0,3 cm (L x B x T)
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe, Kabel
Platzierung in „The Keep“	Steht im linken Technikfach.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Stereo-Player, Kabel 1, 2
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen Lautsprecher der Firma Aiwa. Der Lautsprecher besitzt ein zweiadriges Kabel (1), das mit einem weiteren zweiadrigen Kabel (2) verbunden ist. An das zweite Kabel ist ein Kabel mit einem Klinkenstecker angeschlossen. Beide zweiadrigen Kabel wurden aufgewickelt und mit einem Klebeband fixiert. Auch die Verbindungsstelle vom Kabel 2 und dem Klinkenkabel wurde zusätzlich mit Klebeband fixiert. Zwischen dem Kabel 1 und 2 befinden sich zwei weiße Lüsterklemmen und zwischen dem Kabel 2 und dem einfachen Kabel befinden sich grau-orangene Verbindungsklemmen.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; der Lautsprecher ist leicht verstaubt und es sind mehrere Fingerabdrücke auf der Oberfläche zu erkennen. Auf der rechten Seite befindet sich ein kleiner Kratzer (9 cm von rechts; 1 cm von unten). Das Kabel 2 hat mehrere klebrige Stellen über die gesamte Länge verteilt.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15
Anmerkungen	Hierbei handelt es sich um einen Originallautsprecher. Die grau-orangenen Verbindungsklemmen wurden 2014 ergänzt. Ergänzend wurden 2014/15 zwei Hercules Lautsprecher (XPS 2.0 10 Gloss. 2.0 PC-Lautsprecher) und ein fünfkanaliger ART Kopfhörerverstärker (AMP V) ausgestellt.

Abbildungen



Abb. 294 Aiwa Lautsprecher II, VS



Abb. 293 Aiwa Lautsprecher II, RS

Audio-CD (Kopie I, Katalog-Nr. C 1)

Maße	Ø: 12 cm
Bestandteile und Materialien	CD mit Hülle
Platzierung in „The Keep“	Befindet sich im linken Technikfach im Wiedergabegerät.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Wiedergabegerät und Boxen.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine Kodak® CD-R Gold Ultima (InfoGuard™ Protection System). Auf der Audio-CD befindet sich der „The Keeps Sounds“ von KELLEY. Es handelt sich jedoch um eine Kopie vom 28.04.2000. Der gleiche Titel wurde 66 mal gebrannt und dauert je 1:05 min (Gesamtdauer: 71:30 min). Die Titel sind als CD-Audiodateien gespeichert. Die Kopie wurde vermutlich von der ursprünglich verwendeten CD erstellt.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	2000
Anmerkungen	Diese Kopie wurde vom Haus der Kunst angefertigt.

Abbildungen



Abb. 295 Audio-CD (Kopie I)

Audio-CD (Kopie II, Katalog-Nr. C 2)

Maße	Ø: 12 cm
Bestandteile und Materialien	CD
Platzierung in „The Keep“	Befindet sich im linken Technikfach im Wiedergabegerät.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Wiedergabegerät und Boxen.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine 700 Megabyte CD (80 min) von Tevion®. Auf der Audio-CD befindet sich der „Ufo Sounds Loop“ von KELLEY. Es handelt sich jedoch um eine Kopie vom 11.12.2014. Der gleiche Titel wurde 66 mal gebrannt und dauert je 1:05 min (Gesamtdauer: 71:30 min). Die Titel sind als CD-Audiodatei gespeichert.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	2014/15
Anmerkungen	Diese Kopie wurde vom Museum Brandhorst von der Kopie aus dem Jahr 2000 angefertigt.

Abbildungen

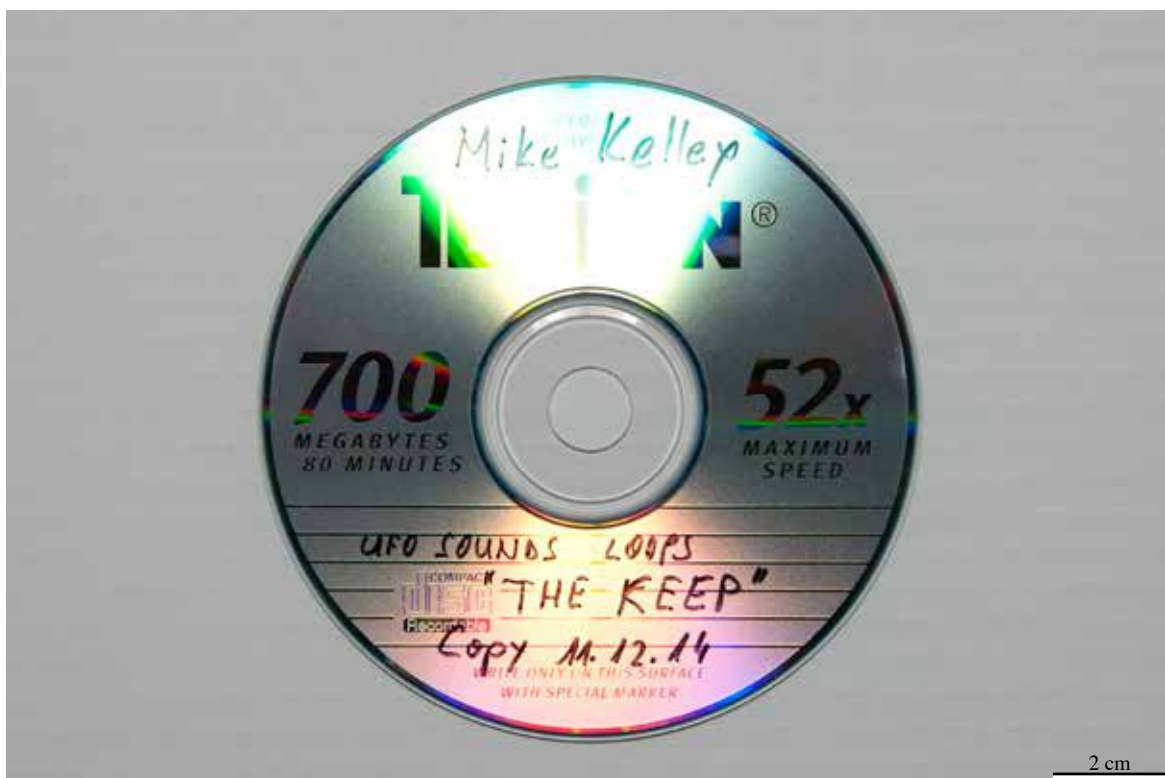


Abb. 296 Audio-CD (Kopie II)

Mehrfachsteckdose, drei Anschlüsse (Katalog-Nr. M 1)

Maße	19,5 x 5,5 x 2 cm (H x B x T); Kabellänge 138 cm
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe, Draht
Platzierung in „The Keep“	Technikfach
Numerierung/Bezeichnung	Ziffern 5 und 6
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Stereo-Player, rote und grüne Reflektorlampe
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um eine Mehrfachsteckdose mit drei Anschlüssen. Laut Etikett wurde sie in Deutschland im Bauhaus für 2,90 DM gekauft. Die Mehrfachsteckdose besitzt ein Kabel ohne Stecker. Aus dem Kabel schauen drei Adern heraus. Beschriftung braune Isolierung: Ziffer 5; Beschriftung blaue Isolierung: Ziffer 6. Beide Adern schauen 3,5 cm aus der äußersten Isolierung heraus. Die dritte Ader mit einer gelb-grünen Isolierung wurde abgeknipst.
Zustandsbeschreibung	Die Mehrfachsteckdose und das Kabel sind leicht verdreckt.
Ausstellungen	1998, 1999
Anmerkungen	Es handelt sich hier um die originale Mehrfachsteckdose, die durch die jetzige sechsfach Mehrfachsteckdose ersetzt wurde.

Abbildungen



Abb. 297 Mehrfachsteckdose, drei Eingänge

Kabel 1–3 (Katalog-Nr. K 1–3)

Maße	Kabel 1: 0,5 x 0,2 cm (H x B); Kabellänge ca. 502,3 cm; Kabel 2: 0,5 x 0,2 cm (H x B); Kabellänge ca. 813 cm; Kabel 3: 0,5 x 0,2 cm (H x B); Kabellänge ca. 298 cm
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Kunststoffe, Draht
Platzierung in „The Keep“	Technikfach
Numerierung/Bezeichnung	Kabel 1: Ziffern 1 und 2; Kabel 2: Ziffern 3 und 4; Kabel 3: Ziffern 7, 8 und 9
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Lautsprecher 02, Reflektorlampenfassungen
Allgemeine Beschreibung	Die drei Kabel gehören zur entstehungszeitlich verwendeten Verkabelung im Technikfach. Die zweiadrigen Kabel 1 und 2 gehören zu den beiden Aiwa Lautsprechern. Das weiße Kabel verband die Fassungen der roten und grünen Reflektorlampe (PAR 38). Im Zuge des Aufbaus wurde es vmtl. von den Fassungen abgetrennt und durch ein Kabel mit Schuko-Stecker ersetzt.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	Kabel 1, 2: 1998, 1999, 2000, 2004; Kabel 3: vmtl. nie
Anmerkungen	Die originalen Kabel sind nicht mehr in Verwendung. Sie wurden gegen neue Kabel ausgetauscht.

Abbildungen



Abb. 298 Kabel 1



Abb. 299 Kabel 2



Abb. 300 Kabel 3

VI Weitere Objekte

Katalog-Nr.	Bezeichnung	Seitenzahl	Zugehöriges Polaroid
I 1	Informationsschild	S. 162	Kein Polaroid vorhanden
M 1	Echter Maiskolben	S. 163	Kein Polaroid vorhanden
KM 1-4	Kunststoff-Maiskolben (1-4	S. 164	Kein Polaroid vorhanden
KF 1-7	Kunststoffflasche (acht Stück)	S. 165	Kein Polaroid vorhanden
T1	Trichter	S. 166	Kein Polaroid vorhanden
P1	Pipette	S. 166	Kein Polaroid vorhanden
R 1-3r	Rote Reflektorlampe (drei Stück)	S. 167	Anhang B, Abb. 327
R 1-3g	Grüne Reflektorlampe (drei Stück)	S. 167	Anhang B, Abb. 326
B 1	Mignon-Batterie (zwei Stück)	S. 169	Kein Polaroid vorhanden
L 1-2/4	Leuchtstofflampen (zwei Stück)	S. 170	Kein Polaroid vorhanden

Tab. 10 Stückliste, weitere Objekte

Informationsschild (Katalog-Nr. I 1)

Maße	9 x 12,7 x 0,01 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Bedruckter Kunststoff
Platzierung in „The Keep“	Nicht in „The Keep“ platziert. Das Informationsschild war vmtl. mal daneben angebracht.
Numerierung/Bezeichnung	2/2
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine dazugehörigen Objekte bekannt.
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um ein Informationsschild mit folgendem aufgedrucktem Text: „Mike Kelley/ Geb. 1954/ The Keep, 1998/ diverse Materialien“. Das Schild weist je am linken und rechten Rand mittig zwei Löcher auf, die wahrscheinlich von einem Tacker stammen, sowie je ein Loch, das eventuell durch einen Nagel entstanden ist.
Zustandsbeschreibung	Das Informationsschild ist leicht vergilbt und weist Verschmutzungen auf.
Ausstellungen	Konnte keiner Ausstellung eindeutig zugeordnet werden.
Anmerkungen	Ist kein Bestandteil von „The Keep“. Wurde der Vollständigkeit halber mit aufgeführt.

Abbildungen



Abb. 301 Informationsschild

Echter Maiskolben (Katalog-Nr. M 1)

Maße	Ca. 9 x 3,5 x 3 cm (H x B x T); Band: Breite: 1,5 cm; Länge nicht ermittelbar
Bestandteile und Materialien	Maiskolben, Band
Platzierung in „The Keep“	Auf der Leiste, links von der Tür (von vorne betrachtet)
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um einen echten, schwarzfarbenen Maiskolben und ein schwarzes Band.
Zustandsbeschreibung	Der Maiskolben ist vertrocknet und in sich zusammengeschrumpft. Er zerbröselst leicht.
Ausstellungen	1998 (?), 1999 (?), 2000, 2004
Anmerkungen	Er wird in einem Holzkästchen mit einem Deckel aus Museumskarton aufbewahrt. Das schwarze Band wurde 1999 oder 2000 hinzugefügt.

Abbildungen



Abb. 302 Echter Maiskolben

Kunststoff-Maiskolben (vier Stück, Katalog-Nr. KM 1–4)

Maße	Maiskolben 1–4: ca. 21,5 x 6 x 5 cm (H x B x T); Band Nr. 1–4: Breite: 1,5 cm; Länge: nicht ermittelbar
Bestandteile und Materialien	Kunststoff, Band
Platzierung in „The Keep“	Außerhalb von „The Keep“ platzieren (wenn überhaupt)
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Keine (1999 gehörten sie zu den Skulpturen im Ausstellungsraum)
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um vier gelbe Kunststoff-Maiskolben mit grünen Blättern und zwei roten (Nr. 1, 4) sowie zwei gelben Bändern (Nr. 2, 3). Bei Maiskolben Nr. 2 sind strohartige, vmtl. synthetische Fasern mit dem Band am Maiskolben befestigt.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut; bei Maiskolben Nr. 4 hat sich das Band vom Maiskolben gelöst und liegt lose daneben.
Ausstellungen	1999 (außerhalb von „The Keep“ im gleichen Raum; vgl. Kap. 4.3), 2000, 2004
Anmerkungen	Keine

Abbildungen



Abb. 303 Kunststoff-Maiskolben, VS



Abb. 304 Kunststoff-Maiskolben, RS

Kunststoffflasche (acht Stück, Katalog-Nr. KF 1–7/7)

Maße	23,3 x 9 x 6,8 cm (H x B x T); Fassungsvermögen 1 l
Bestandteile und Materialien	Polyethylen
Platzierung in „The Keep“	Dienen der Lagerung der Flüssigkeiten und sind kein direkter Bestandteil von „The Keep“
Numerierung/Bezeichnung	Nr. 1–6 (drei Flaschen haben die Nr. 4!)
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen Nr. 1–7, Pipette, Trichter
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um acht Kunststoffflaschen. Sie dienen der Aufbewahrung der Flüssigkeiten aus Glasflasche 1–7. Drei Kunststoffflaschen sind mit der Nr. 4 markiert. Eine ist für die Flasche Nr. 7 und die anderen beiden für Flasche Nr. 4. An alle Kunststoffflaschen wurde 2014/15 ein Papierzettel mit Anweisungen mittels blauem Klebeband geklebt.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	Kein direkter Bestandteil von „The Keep“ (s. o.).
Anmerkungen	Vermutlich sind die Kunststoffflaschen seit 1998 in Verwendung. Die Nr. 7 ist nicht vertreten; es gibt eine Flasche, von der der runde Aufkleber auf dem Deckel abgefallen ist, vmtl. war dies die Nr. 7.

Abbildungen



Abb. 305 Kunststoffflaschen 1–4



Abb. 306 Kunststoffflaschen 4–7

Trichter und Pipette (Katalog-Nr. T 1, P 1)

Maße	Trichter: Ø: 7,5 cm; Länge: 16,8 cm Pipette: Ø: 1,3 cm; Länge: 15,1 cm; Fassungsvermögen: 1 ml
Bestandteile und Materialien	Kunststoff
Platzierung in „The Keep“	Dienen dem Umfüllen der Flüssigkeiten aus den Kunststoffflaschen in die Glasflaschen und umgekehrt. Sie sind kein direkter Bestandteil von „The Keep“.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Glasflaschen und Flüssigkeiten Nr. 1–7
Allgemeine Beschreibung	Die Pipette ist für das Einfüllen der Flüssigkeit Nr. 5 in Glasflasche Nr. 5 gedacht. Der Trichter dient dem Umfüllen der restlichen Flüssigkeiten in die jeweiligen Glasflaschen. Er wurde mit Klebeband verlängert.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut.
Ausstellungen	Kein direkter Bestandteil von „The Keep“; Trichter zur Verwendung zum Umfüllen in den Jahren: 1998, 1999, 2000, 2004, 2014/15, Pipette kam 2014 hinzu.
Anmerkungen	Die Pipette wurde 2014 hinzugefügt, da mit dem Trichter kein sicheres Umfüllen der Flüssigkeit Nr. 6 gewährleistet werden kann. Durch die Pipette ist ein verlustfreies Umfüllen möglich.

Abbildungen



Abb. 307 Trichter und Pipette

Drei grüne und drei rote Reflektorlampen (inkl. Aufbewahrungsfaltschachteln, Katalog-Nr. R 1–3r, g)

Maße	Reflektorlampen: Länge: 13,2 cm; Ø: 12,2 cm Faltschachteln: 14,5 x 11,3 x 11,3 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Preßglaslampe PAR 38 (in rot und grün)
Platzierung in „The Keep“	Technikfach
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Ständer im linken und rechten Technikfach, sechs Aufbewahrungskartons, zweiadriges Kabel (weiß)
Allgemeine Beschreibung	Dienen der Beleuchtung von „The Keep“. Die rote Lampe scheint aus der linken und die grüne aus der rechten Toilette heraus (von vorne betrachtet). Sie werden im Technikfach in einen Ständer (Durchmesser: 11 cm) geschraubt. Dieser ist mit zwei Kreuzschlitzschrauben auf den Boden fixiert. Der Ständer, des von hinten betrachteten linken Technikfaches, ist mit dem des rechten Technikfaches über ein Kabel verbunden, das hinter der Trennwand entlang läuft. Aus dem rechten Ständer kommt ein weiteres Kabel heraus, an dessen Ende sich ein Schuko-Stecker befindet. Ein Klebeband zwischen Kabelende und Stecker deutet daraufhin, dass der Stecker erst später angebracht wurde, vmtl. 2004. Bei den zwei grünen und zwei roten Reflektorlampen auf den Abbildungen handelt es sich um ältere, bereits durchgebrannte Lampen. Die durchgebrannten Lampen werden zu Dokumentationszwecken aufbewahrt und nicht mehr mit „The Keep“ zusammen ausgestellt. Zwei neue Lampen des gleichen Typs befinden sich im Technikfach. Sie gehören in die leeren Faltschachteln.
Zustandsbeschreibung	Jeweils zwei Lampen jeder Farbe, die in den Faltschachteln aufbewahrt werden, sind durchgebrannt. Alle vier Lampen, die sich in den Verpackungen befinden, wurden am 17.12.2014 im Museum Brandhorst von MT (MICHAELA TISCHER) und AK (ADI KELETI) auf ihre Funktionstüchtigkeit geprüft und als defekt gekennzeichnet. Alle Aufbewahrungsfaltschachteln zeigen starke Gebrauchsspuren auf. Die blaue Faltschachtel der grünen Lampe hat keine linke obere Einstecklasche mehr.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000, 2004
Anmerkungen	Bei der roten und grünen Lampe in den blauen Verpackungen handelt es sich um die Originallampen (85 Watt; 120 Volt). Die Lampen in den gelben Verpackungen sind Ersatzlampen (80 Watt; 230 Volt), die vmtl. 2004 für „The Keep“ angeschafft wurden.

Abbildungen



Abb. 308 Faltschachteln der drei roten Lampen



Abb. 309 Faltschachteln, geöffnet



Abb. 310 Faltschachteln der drei grünen Lampen



Abb. 311 Faltschachteln, geöffnet



Abb. 312 Grüne Lampe links im Technikfach



Abb. 313 Rote Lampe rechts im Technikfach

Mignon-Batterien (zwei Stück, Katalog-Nr. B 1)

Maße	Mignon-Batterien (AA); Länge: 5 cm, Ø: 1,4 cm
Materialien/Bestandteile	Zwei Batterien
Platzierung in „The Keep“	Nicht in „The Keep“ platziert.
Numerierung/Bezeichnung	Keine
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Aiwa Fernbedienung
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um zwei Batterien der Firma Panasonic (Power Alkaline Max). Sie gehörten ursprünglich in die Fernbedienung zur Inbetriebnahme des Aiwa Stereo-Players.
Zustandsbeschreibung	Beide Batterien sind ausgelaufen und haben weiße Kristalle gebildet.
Ausstellungen	1998, 1999
Anmerkungen	Die zwei Batterien werden zusammen in einer Kunststoffolie aufbewahrt. Sie sollten entsorgt werden, da die austretende, kristallisierende Flüssigkeit ein Gefahrenstoff ist. Sie sind kein wichtiger bzw. einzigartiger Bestandteil des Kunstwerks und müssen bei erneutem Gebrauch ersetzt werden. Durch den Eintrag im Bestandskatalog sind sie dokumentiert.

Abbildungen



Abb. 314 Batterien, VS



Abb. 315 Batterien, RS

Leuchtstofflampen (zwei Stück, inkl. Ersatzröhren und deren Aufbewahrungskartons, (Katalog-Nr. L 1–2/4)

Maße	Leuchtstoffröhren (inkl. Fassungen): 6 x 65 x 3,5 cm (H x B x T) Ersatzröhren: Länge: 60,5 cm; Ø: 2,5 cm Verpackungen von Ersatzröhren: 60,5 x 2,8 x 2,8 cm (H x B x T)
Bestandteile und Materialien	Verschiedene Materialien
Platzierung in „The Keep“	Auf der Rückseite unter der hölzernen, kastenförmigen Abdeckung. Mittlerweile außer Betrieb.
Numerierung/Bezeichnung	Leuchtstofflampe I und II
Zugehörigkeit/Objektgruppe	Ersatzfassungen
Allgemeine Beschreibung	Es handelt sich um zwei Leuchtstofflampen und zwei Ersatzröhren. Die Leuchtstoffröhren I und II befinden sich in ihren Fassungen. Diese besitzen auf der rechten Seite einen An- und Aus-Schalter. Bei der Leuchtstofflampe I befinden sich auf der linken Seite drei 9,8 cm lange Stromkabel, von denen die äußeren Lüsterklemmen haben. Die beiden Fassungen der Leuchtstofflampen werden miteinander über die Kabel der unteren Fassung verbunden. Bei der ursprünglich verwendeten Fassung II (untere Leuchtstofflampe) schauen zwei Kabel mit den Markierungen A und B heraus. Diese werden mit einem 36 cm langen zweiadrigen Kabel verbunden, dessen Ende ebenfalls die Markierungen A und B aufweist. Leuchtstofflampe I ist mit „X001 21 nov 1996“ und Leuchtstofflampe II mit „X009 11 febr 1998“ beschriftet. Für die aktuellen Leuchtstofflampen (vgl. Objekt-Nr. L 3–4/4) an „The Keep“ gibt es zwei Ersatzleuchtmittel.
Zustandsbeschreibung	Insgesamt gut. Die Verbindung von den Kabeln mit der Markierung A hat sich gelöst.
Ausstellungen	1998, 1999, 2000
Anmerkungen	Laut Beschriftung auf der Verpackung von Herrn SCHWEMER handelt es sich hier um die originalen Leuchtstofflampen, die 2004 für die Ausstellung in der Pinakothek der Moderne ausgetauscht wurden. Auch die Ersatzröhren befinden sich in der Verpackung.

Abbildungen



Abb. 316 Leuchtstofflampen, Verpackung



Abb. 317 Leuchtstofflampen, Verpackungen



Abb. 318 Leuchtstofflampen und Ersatzleuchtmit-
tel



Abb. 319 Leuchtstofflampe II, Detail

ANHANG

A Konstruktionszeichnungen

- Plan-Nr. 01, Planinhalt: Innenansicht, Vorderseite
- Plan-Nr. 02, Planinhalt: Innenansicht, linke Seitenwand
- Plan-Nr. 03, Planinhalt: Innenansicht, Rückseite
- Plan-Nr. 04, Planinhalt: Innenansicht, rechte Seitenwand
- Plan-Nr. 05, Planinhalt: Grundriss, Bodenkonstruktion

B Polaroid Aufnahmen 1998

C Ergänzende Dokumentationsphotos 2004

D Ergänzende Dokumentationsphotos 2014

E Gesamtaufnahmen der Türaußen- und -innenseite

- Türaußenseite
- Türinnenseite

F Klimamessungen

- „The Keep“, Messung 1
- „The Keep“, Messung 2

G Naturwissenschaftliche Analysen und Probenmaterial

- „The Keep“, Proben 01 bis 07
- Ergebnisse der FTIR-Analyse der Proben 03 bis 07
- Interpretation der Probenergebnisse der Proben 03 bis 07
- „The Keep“, Probe F-01 bis F-07
- Ergebnisse der UV/VIS-Spektrenanalyse der Proben F-01 bis F-07
- Interpretation der Probenergebnisse der Proben F-01 bis F-07

H Verwendete Materialien

I Datenblätter der möglichen Ersatzlampen

J Verzeichnis der Anlagen

A KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN

Die folgenden Konstruktionszeichnungen wurden mit dem CAD-Programm AutoCAD LT® 2015 von Autodesk erstellt. Auf der linken Seite befindet sich die Plandarstellung mit Maßen (in Meter) und den farbig markierten tragenden Bauteilen. Für einen besseren Überblick wurde auf der rechten Seite die identische Plandarstellung ohne Zusatzinformationen abgebildet.

Farblegende

Die grün gestrichelten Linien stellen verdeckte Bauteile dar.

Graue Linien stehen für die Stoßfugen der Wandplatten.

Die tragenden Bauteile wurden orangefarben unterlegt.

Auf Plan-Nr. 05 wurden die Bodenplatten hellbraun dargestellt. Die weißen Linien stellen kreisrunde Fräs-gänge dar.

Übersicht der Konstruktionszeichnungen

Plan-Nr. 01, Planinhalt: Innenansicht, Vorderseite

Plan-Nr. 02, Planinhalt: Innenansicht, linke Seitenwand

Plan-Nr. 03, Planinhalt: Innenansicht, Rückseite

Plan-Nr. 04, Planinhalt: Innenansicht, rechte Seitenwand

Plan-Nr. 05, Planinhalt: Grundriss, Bodenkonstruktion

Plan-Nr. 01

In der Internet-Version liegen die Pläne nicht bei.

Plan-Nr. 02

In der Internet-Version liegen die Pläne nicht bei.

Plan-Nr. 03

In der Internet-Version liegen die Pläne nicht bei.

Plan-Nr. 04

In der Internet-Version liegen die Pläne nicht bei.

Plan-Nr. 05

In der Internet-Version liegen die Pläne nicht bei.

B POLAROIDS 1998

Im Folgenden werden die Polaroids abgebildet, die MÜLLER 1998 während des ersten Aufbaus von „The Keep“ in der Galerie Jablonka in Köln machte:



Abb. 320 Plumpsklo 1998



Abb. 321 Flaschen 1998



Abb. 322 Klopapier-Dose und Hefte 1998



Abb. 323 Kondom- und Tamponpackung 1998



Abb. 324 Tonflasche 1998



Abb. 325 Schraubverschlussgläser 1998



Abb. 326 Linkes Technikfach (v. hi.) 1998



Abb. 327 Rechtes Technikfach (v. hi.) 1998



Abb. 328 CD-Player 1998

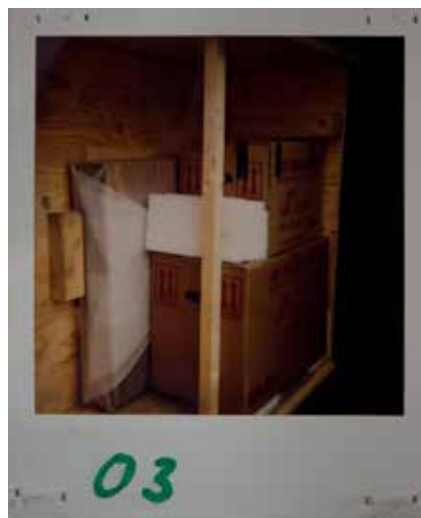


Abb. 329 Verpackung 1998

C ERGÄNZENDE DOKUMENTATIONSPHOTOS 2004



Abb. 330 Technisches Zubehör



Abb. 331 Flaschen, Flüssigkeiten und Gläser



Abb. 332 Öffnen des Technikfaches



Abb. 333 Öffnen des Leuchtkastens



Abb. 334 Leuchtkasten ohne Fassungen



Abb. 335 Leuchtkasten mit Fassungen



Abb. 336 Technikfach vor dem Aufbau



Abb. 337 Technikfach nach dem Aufbau



Abb. 338 Türaußenseite, links oben



Abb. 339 Türaußenseite, rechts oben

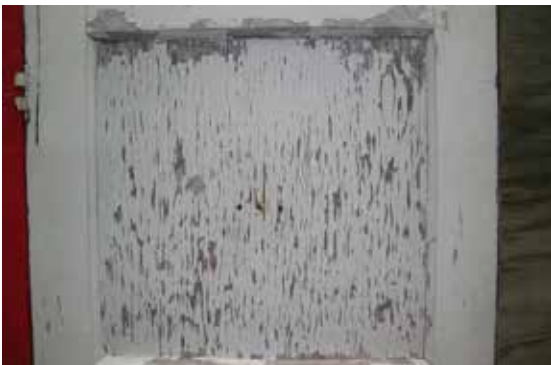


Abb. 340 Türaußenseite, oben



Abb. 341 Türaußenseite, mittig



Abb. 342 Türaußenseite, unten



Abb. 343 Türaußenseite, Detail



Abb. 344 Türaußenseite, Detail im Streiflicht



Abb. 345 Türinnenseite, Detail

D ERGÄNZENDE DOKUMENTATIONSPHOTOS 2014



Abb. 346 Technisches Zubehör



Abb. 347 Audio-CDs



Abb. 348 Abbildung der originalen CD-Hülle



Abb. 349 Leuchtstofflampen und Kabel



Abb. 350 Ersatz-Leuchtstofflampen



Abb. 351 Maiskolben



Abb. 352 Echter Maiskolben



Abb. 353 Maiskolben, Detail



Abb. 354 Farbige Flüssigkeiten 01 bis 03



Abb. 355 Farbige Flüssigkeiten 04 bis 07



Abb. 356 Türinnenseite, gefundene Scholle



Abb. 357 Türinnenseite, gefundene Scholle



Abb. 358 Türinnenseite, gefundene Scholle



Abb. 359 Flüssigkeit Nr. 6 und Glasflakon



Abb. 360 Flüssigkeit Nr. 4 und Glasflaschen



Abb. 361 Öffnung im Technikfach

E DETAILAUFNAHMEN DER TÜR

Türaußenseite



Abb. 362 Türaußenseite, Gesamtaufnahme mit Raster

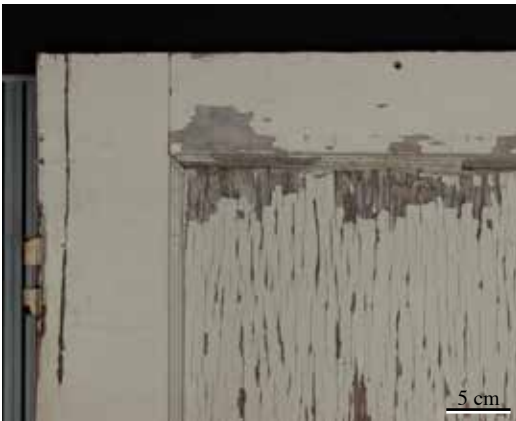


Abb. 363 Türaußenseite, Detail 01

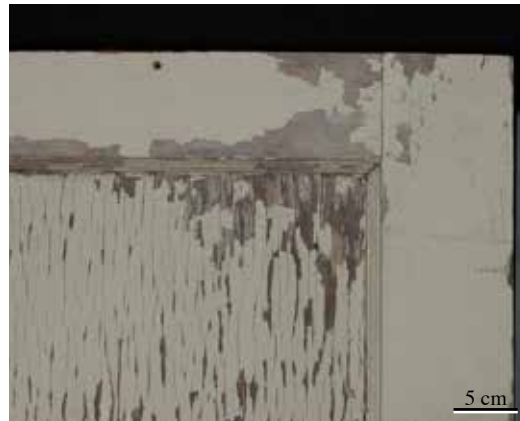


Abb. 364 Türaußenseite, Detail 02

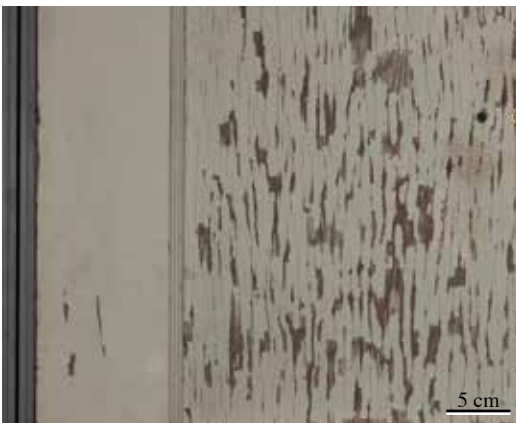


Abb. 365 Türaußenseite, Detail 03

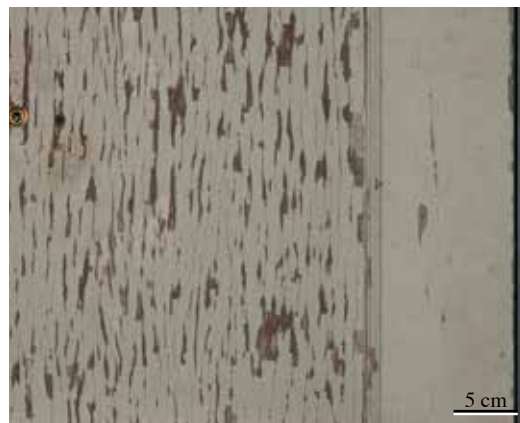


Abb. 366 Türaußenseite, Detail 04

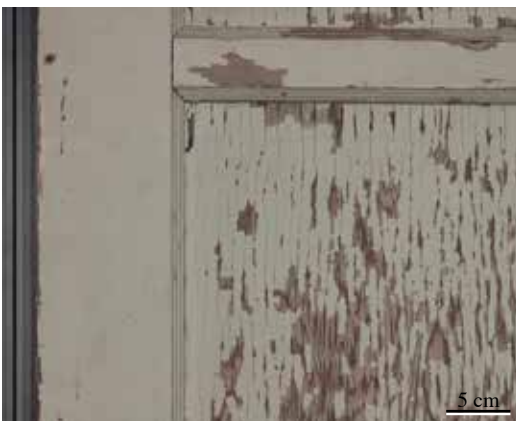


Abb. 367 Türaußenseite, Detail 05



Abb. 368 Türaußenseite, Detail 06



Abb. 369 Türaußenseite, Detail 07



Abb. 370 Türaußenseite, Detail 08



Abb. 371 Türaußenseite, Detail 09



Abb. 372 Türaußenseite, Detail 10



Abb. 373 Türaußenseite, Detail 11



Abb. 374 Türaußenseite, Detail 12

Türinnenseite



Abb. 375 Türinnenseite, Gesamtaufnahme mit Raster



Abb. 376 Türinnenseite, Detail 01



Abb. 377 Türinnenseite, Detail 02



Abb. 378 Türinnenseite, Detail 03



Abb. 379 Türinnenseite, Detail 04

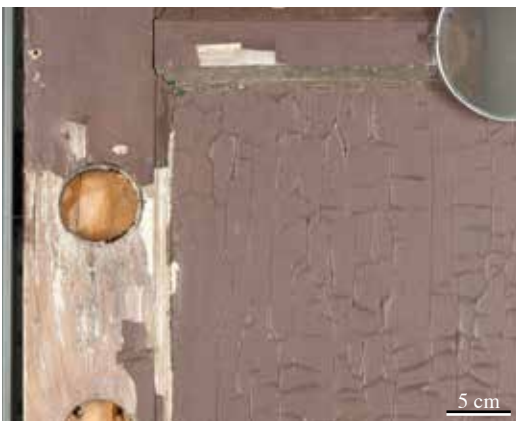


Abb. 380 Türinnenseite, Detail 05



Abb. 381 Türinnenseite, Detail 06



Abb. 382 Türinnenseite, Detail 07



Abb. 383 Türinnenseite, Detail 08



Abb. 384 Türinnenseite, Detail 09



Abb. 385 Türinnenseite, Detail 10




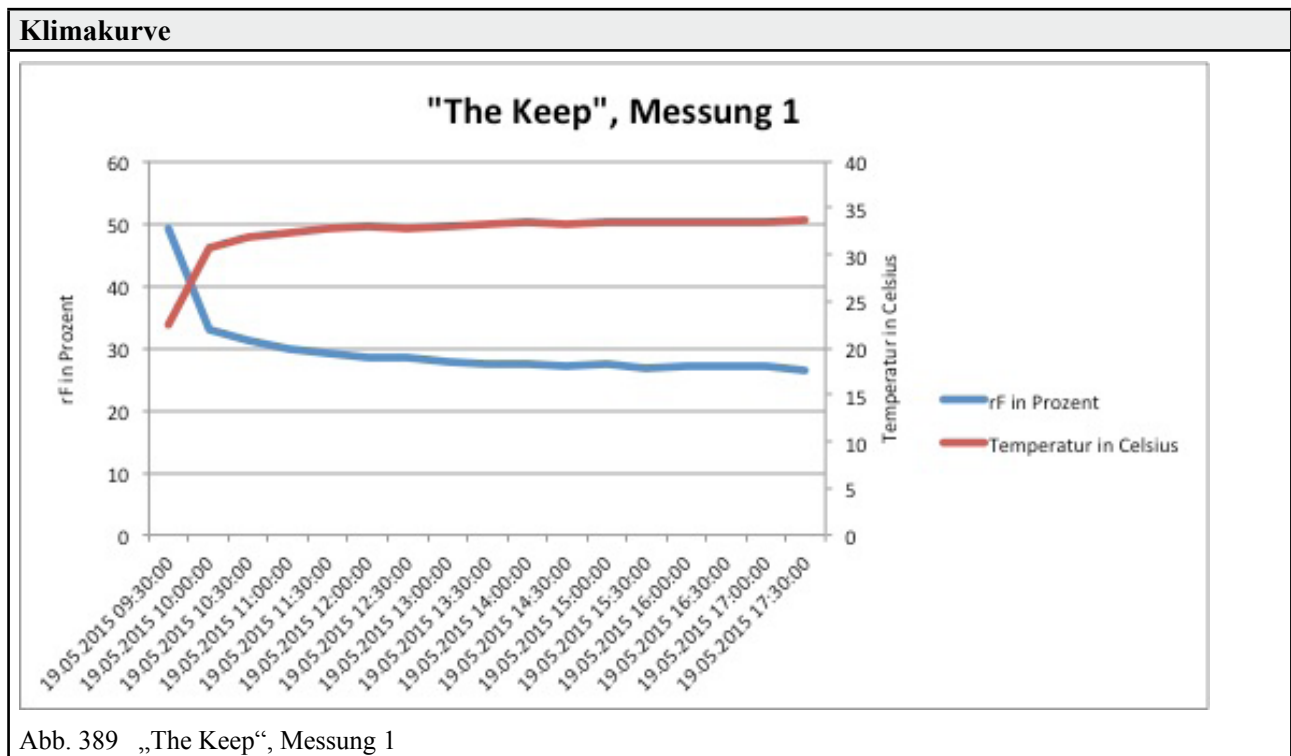
Abb. 386 Türinnenseite, Detail 11



Abb. 387 Türinnenseite, Detail 12

F KLIMAMESSUNGEN

<p>„The Keep“, Messung 1</p> <p>Lokalisierung des Datenloggers: Innen im Technikfach, links (v. hi.)</p>	 <p>Abb. 388 Rechtes Technikfach</p>
<p>Kunstwerk: „The Keep“</p> <p>Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012)</p> <p>Datierung: 1998</p> <p>Eigentümer: Museum Brandhorst</p> <p>Inv. Nr.: UAB 228</p> <p>Messgerät: MONILOG HTD 9460</p> <p>Messung durchgeführt von: HELENA ERNST</p> <p>Koordinaten: 28 cm von Bodenplatte, 47 cm von Innenseite Außenwand links, 25 cm von Innenseite Rückwand</p> <p>Zeitraum: 19.05.2015, 9:30–18:00 Uhr</p> <p>Messintervall: Alle 30 min (einen Tag lang)</p> <p>Anmerkung: Die zum Kunstwerk gehörige Medien-/Lichttechnik ist von 09:40–18:00 Uhr in Betrieb.</p>	



Ergebnis

Die Temperatur schwankt zw. 22,5–33,5 °C und die relative Luftfeuchte zw. 26,4–49 %. Relative Luftfeuchte und Temperatur verhalten sich gegenläufig. Die niedrigste Temperatur und höchste relative Luftfeuchte wurden am Morgen zu Beginn der Messungen aufgezeichnet. Maximaltemperatur und niedrigsten rF-Werte werden gegen 15:30 Uhr erreicht und bleiben relativ konstant.

„The Keep“, Messung 2

Lokalisierung des Datenloggers: Innen im Schuppen, links unten am Regal an der Rückwand



Abb. 390 Rechtes Technikfach

Kunstwerk: „The Keep“

Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012)

Datierung: 1998

Eigentümer: Museum Brandhorst

Inv. Nr.: UAB 228

Messgerät: Krahn & Grafe; MIG 02

Messung durchgeführt von: HELENA ERNST

Koordinaten: 137,5 cm von Oberseite der Sitzbank, 28 cm von Innenseite Außenwand links

Zeitraum: 22.05.2015, 9:00 Uhr – 26.05.2015, 18:00 Uhr

Messintervall: Alle 5 min (fünf Tage lang)

Anmerkung: Die zum Kunstwerk gehörige Medien-/Lichttechnik ist von 09:40–18:00 Uhr in Betrieb.

Klimakurve

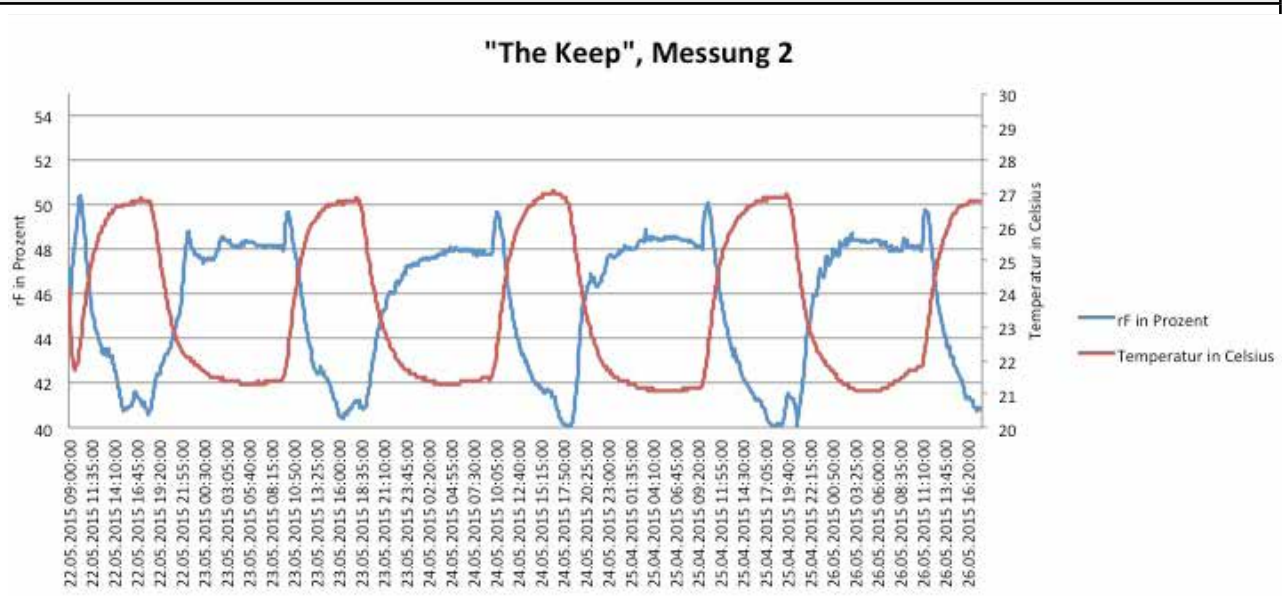


Abb. 391 „The Keep“, Messung 2

Ergebnis

Die Temperatur schwankt zw. 21–27 °C und die relative Luftfeuchte zw. 40–50 %. Relative Luftfeuchte und Temperatur verhalten sich gegenläufig. Die niedrigste Temperatur ist zw. 5:00–6:00 Uhr morgens und die höchste relative Luftfeuchte gegen 10:30 Uhr erreicht. Maximaltemperatur und geringste rF-Werte treten gegen 18:00 Uhr ein.

Ergebnisse der Messungen 1 und 2 im Vergleich zu den Klimamessungen im Ausstellungsraum

Das Klima im Ausstellungsraum schwankt nur gering. Die Raumtemperatur beträgt durchschnittlich 21 °C und die relative Luftfeuchte ca. 53 % (Abb. 392). Das Klima wird von zwei Datenloggern im Ausstellungsraum gemessen und protokolliert. Diese sind an zwei sich gegenüberliegenden Raumecken installiert (Abb. 393). „The Keep“ befand sich 2014/15 etwas näher am Datenlogger U2RLT0400M_025 (Abb. 394).

Die Innentemperatur (nahe den farbigen Flaschen) steigt innerhalb von neun Stunden nach Inbetriebnahme um ca. 6 °C an und die relative Luftfeuchte sinkt um ca. 10 %. Über Nacht kühlt die Innentemperatur in zwölf Stunden wieder auf die Temperatur des Ausstellungsraumes ab (21 °C). Die relative Luftfeuchte benötigt ca. 16 Stunden, um wieder auf 50 % anzusteigen. Im Technikfach, in unmittelbarer Nähe zu den wärmeerzeugenden Leuchtmitteln, schwankt die Temperatur sogar um mindestens 11 °C und die relative Luftfeuchte um 23 %.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass durch die Inbetriebnahme der Leuchtmittel und der elektrischen Geräte die Temperatur im Schuppeninneren steigt und die relative Luftfeuchte gegenläufig sinkt. Über Nacht gleicht sich das Klima im Schuppen wieder dem des Ausstellungsraumes an. Während „The Keep“ ausgestellt wird, finden diese Klimaschwankungen täglich statt.

Klimakurve Raum U2.02.01

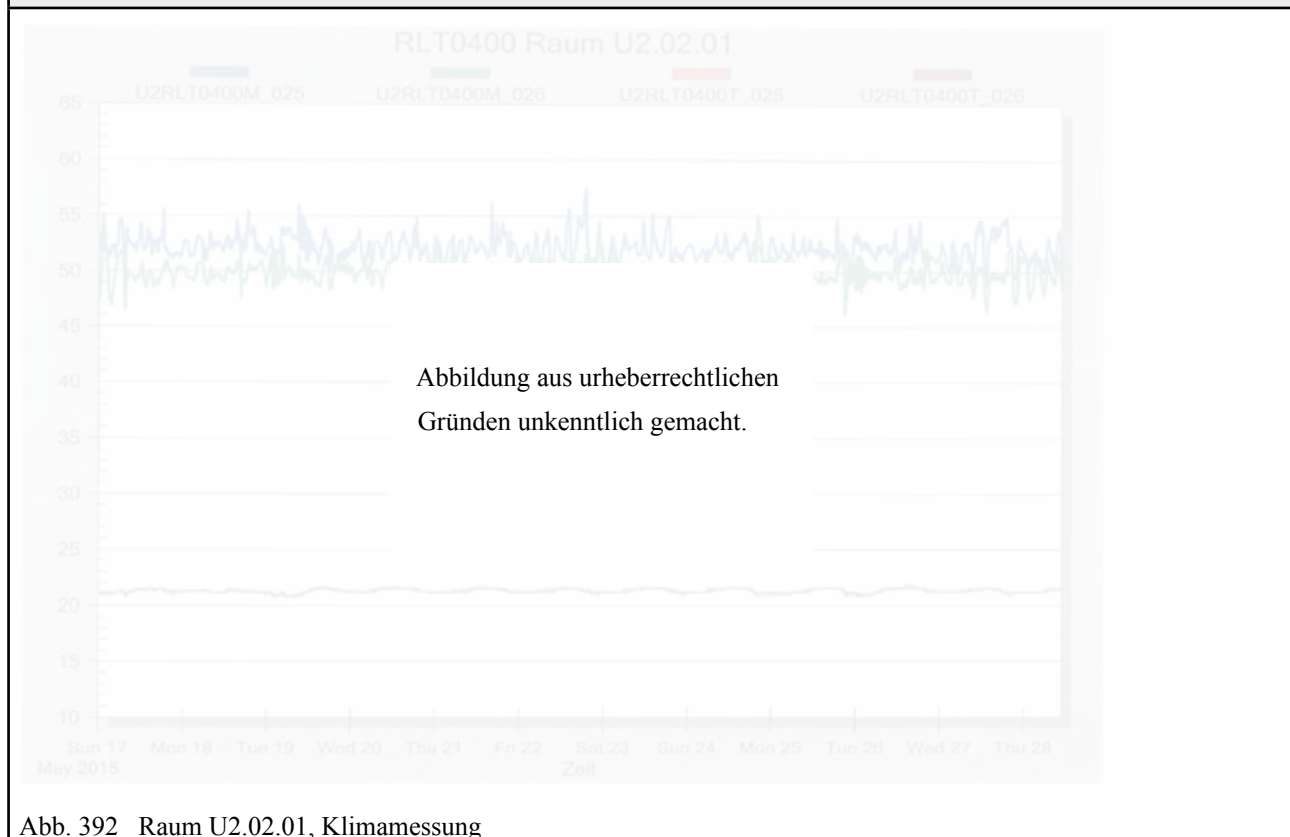


Abb. 392 Raum U2.02.01, Klimamessung

Lokalisierung der Datenlogger im Ausstellungsraum U2.02.01



Abb. 393 Lokalisierung der Datenlogger im Ausstellungsraum U2.02.01

Lokalisierung von „The Keep“





Abb. 394 Lokalisierung von „The Keep“ im Raum U2.02.01


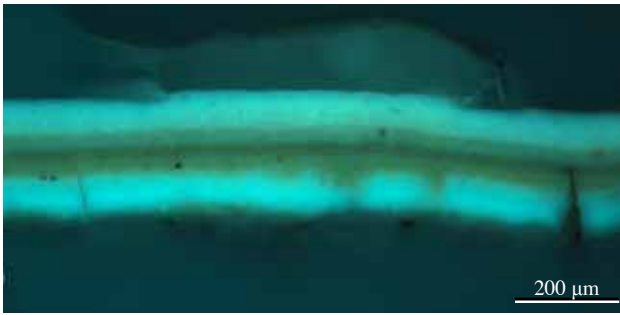
G NATURWISSENSCHAFTLICHE ANALYSEN

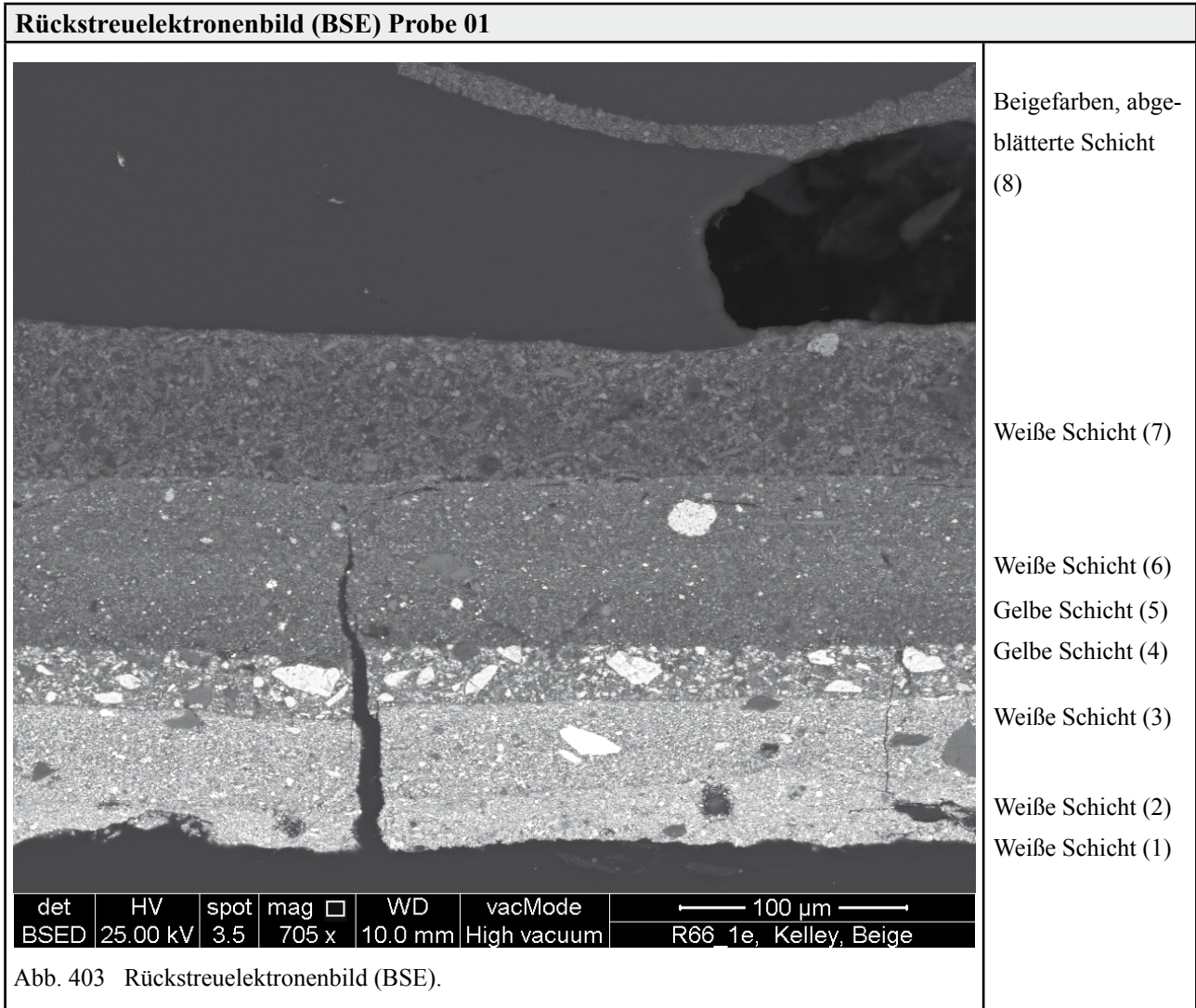
<p>„The Keep“, Probe 01 Tür, Außenseite</p>		
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>	<p>Abb. 395 Übersicht „The Keep“</p>	<p>Abb. 396 Türaußenseite</p>

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türaußenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde auf dem Boden gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Eingebettet am: 24.06.2015 von HELENA ERNST Fragestellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Schichtenabfolge • Elementzusammensetzung der einzelnen Schichten (Pigment- und Füllstoffanalyse) 	 <p>Abb. 397 Detail vor Ausstellungsabbau</p>  <p>Abb. 398 Vor der Tür gefundene Schollen</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: ANDREA OBERMEIER am 04.08.2015 Untersuchungsmethoden: Lichtmikroskopie (Axioskop 20 (Zeiss), UV-Filterset „18“) und Rasterelektronenmikroskopie/energiedispersive Röntgenmikroanalyse (REM/EDX; Elektronenmikroskop FEI Quanta 250 (im Hochvakuum-Betrieb) mit integriertem SDD-Detektor Apollo XL (EDAX) zur EDX-Analyse, Genesis-Software Version 6.31; Standard-Messbedingungen)</p>

Beschreibung der Probe 01	
<ul style="list-style-type: none"> • Der Farbschichtpartikel stammt von der Außenseite der Tür. • Die obere Farbschicht ist beigefarben und weist Luftbläschen auf. Sie weist eine geringe Schichtdicke und geringe Härte auf. • Die oberste Schicht haftet schlecht auf den darunterliegenden Schichten und löst sich an vielen Stellen der Tür bereits ab. • Die untere Farbschicht ist hellfarben und weist ein Sprungnetz auf. Es sind Holzfasern zu erkennen, die vom Untergrund stammen. • Die unterste Farbschicht haftet schlecht auf dem hölzernen Untergrund. • Die dazwischenliegenden Schichten können wegen der ähnlichen Farbigkeit per Augenschein nicht weiter differenziert werden. 	 <p>Abb. 399 Probe 01, VS</p>  <p>Abb. 400 Probe 01, RS</p>

Allgemeine Beschreibung des Querschliffs	
<p>Der Querschliff wurde unter Tageslicht und UV-Strahlung betrachtet. Es sind acht Schichten zu erkennen. Die oberste Schicht hat sich durch das Einbetten von den anderen Schichten gelöst. Sie wurde dünn aufgetragen und ist beigefarben. Die Farbigkeit der darunterliegenden Schichten variiert gering (weißlich bis gelblich).</p>	
 <p>Abb. 401 Lichtmikroskopische Aufnahme im Auflicht.</p>	 <p>Abb. 402 Lichtmikroskopische Aufnahme im UV-Licht.</p>
<p>Beschrieben von: HELENA ERNST Datum: 11.08.2015</p>	



Elementverteilung der verschiedenen Schichten in Probe 01			
Farbschicht	Beschreibung	REM/EDX	Ergebnis
1	Weiße Schicht	O, Zn, S, Ba, Pb, Si, (Al, Ca)	Zinkweiß und evtl. Zinksulfid, Schwerspat, Quarz, Bleiweiß, evtl. Titanweiß (in geringer Menge)
2	Weiße Schicht	O, Zn, S, Ba, Pb, Al, (Si, Ca)	Zinkweiß und evtl. Zinksulfid, Schwerspat, Bleiweiß, (Mg)-Alumosilikat (in geringer Menge)
3	Weiße Schicht	O, S, Zn, Ba, Ti, Si, Ca, Al, (K, Fe)	Zinkweiß und evtl. Zinksulfid, Schwerspat, Si-Al-Ti-haltige Verbindung (oder Silikat und Titanweiß), Kreide

4	Gelbe Schicht	O, S, Ca, Zn, Ti, (Fe, Si, Al)	Gelbes Eisenoxidpigment, evtl. synth.-org. Gelbpigment, Gips, Zinkweiß, Titanweiß, Schwerspat (in geringer Menge)
5	Gelbe Schicht	O, S, Ca, Zn, Ti, (Fe, Si, Al)	Gelbes Eisenoxidpigment, evtl. synth.-org. Gelbpigment, Gips, Zinkweiß, Titanweiß, Schwerspat (in geringer Menge)
6	Weißer Schicht	O, Ti, Si, Al, S, Zn, (Ba, K, Ca, Fe)	Titanweiß, Alumosilikat oder Ti-haltiges Alumosilikat, Zinkweiß und/oder Zinksulfid, Schwerspat
7	Weißer Schicht	O, Ti, S, Ca, Si, Mg, Zn, (Al, P)	Titanweiß, Gips, Zinkweiß, Schwerspat (in geringer Menge), Mg-Si-haltige Verbindung, evtl. Mg-Silikat, Al-haltige Partikel, evtl. Al-oxid (in geringer Menge)
8	Beigefarben, abgeblätterte Schicht	O, Ti, Si, Al, (Zn, Fe, P, Ca)	Titanweiß, Quarz, Gelber Ocker (in geringer Menge)

<p>„The Keep“, Probe 02 Tür, Innenseite</p>	 <p>Abb. 404 Übersicht „The Keep“</p>	 <p>Abb. 405 Türinnenseite</p>
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>		

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türinnenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde im Schuppeninneren gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Eingebettet am: 24.06.2015 von HELENA ERNST Fragestellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Schichtenabfolge • Elementzusammensetzung der einzelnen Schichten (Pigment- und Füllstoffanalyse) 	 <p>Abb. 406 Detail vor Ausstellungsabbau</p>  <p>Abb. 407 Vor der Tür gefundene Schollen</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: ANDREA OBERMEIER am 04.08.2015 Untersuchungsmethoden: Lichtmikroskopie (Axioskop 20 (Zeiss), UV-Filterset „18“) und Rasterelektronenmikroskopie/energiedispersive Röntgenmikroanalyse (REM/EDX; Elektronenmikroskop FEI Quanta 250 (im Hochvakuum-Betrieb) mit integriertem SDD-Detektor Apollo XL (EDAX) zur EDX-Analyse, Genesis-Software Version 6.31; Standard-Messbedingungen)</p>

Beschreibung der Probe 02

- Der Farbschichtpartikel stammt von der Innenseite der Tür.
- Die obere Farbschicht ist braun und leicht glänzend.
- Die untere Farbschicht ist hellfarben und weist ein Sprungnetz auf. Es sind Holzfasern, die vom Untergrund stammen, zu erkennen.
- Die unterste Farbschicht haftet schlecht auf dem hölzernen Untergrund und löst sich an vielen Stellen der Tür bereits ab.
- Die dazwischenliegenden Schichten können per Augenschein nicht weiter differenziert werden. Es handelt sich um viele unterschiedlich farbige Schichten, u. a. eine blaue und gelbliche.



Abb. 408 Farbscholle von unten

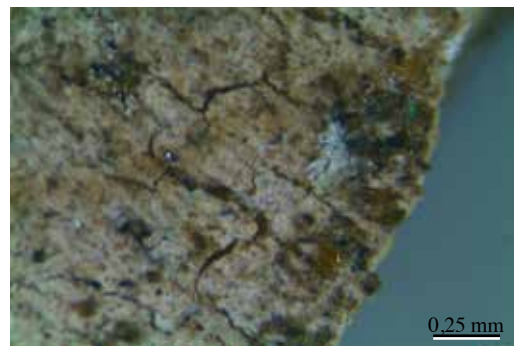


Abb. 409 Farbscholle, Detail

Allgemeine Beschreibung des Querschliffs

Der Querschliff wurde unter Tageslicht und UV-Strahlung betrachtet. Es sind 18 Schichten zu erkennen. Die Farbigekeit der unteren sieben Schichten variiert gering (weißlich bis gelblich). Darauf folgen gräuliche Schichten (Schichten 8–10). Die oberen acht Schichten sind bräunlich. Mit Ausnahme der 16. Schicht, die hell-orangefarben ist.



Abb. 410 Lichtmikroskopische Aufnahme im Auflicht

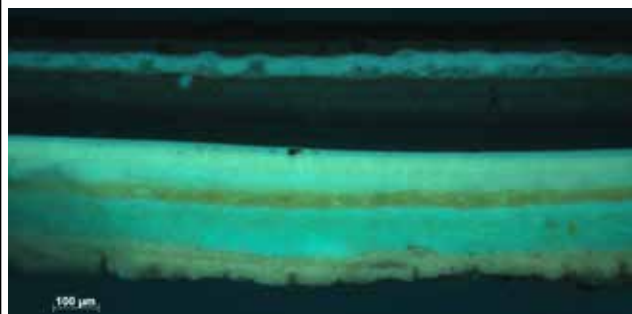
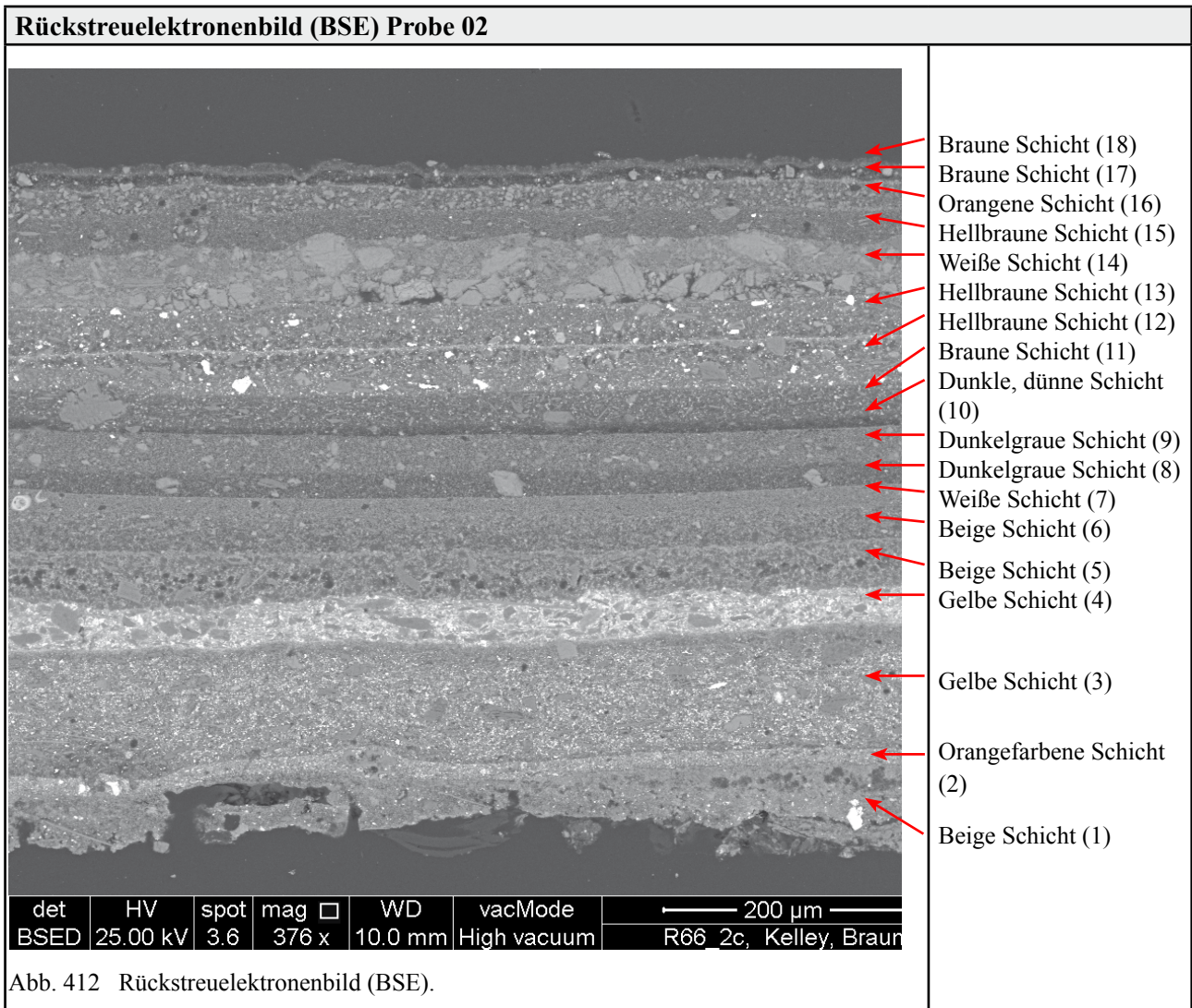


Abb. 411 Lichtmikroskopische Aufnahme im UV-Licht

Beschrieben von: HELENA ERNST

Datum: 11.08.2015



Elementverteilung der verschiedenen Schichten in Probe 01			
Farb-schicht	Beschreibung	REM/EDX	Ergebnis
1	Beigefarbene Schicht	O, Ti, Si, Al, S, Mg, Zn, (Ca, P, K, Fe)	Titanweiß, Quarz, Alumosilikat, Schwerspat, Zinkweiß
2	Orangefarbene Schicht	O, Ti, Si, S, Zn, Al, Ba, (Fe, Ca, P)	Titanweiß, Quarz, Schwerspat, Zinkweiß, Orangefarbener Ocker (in geringer Menge)
3	Gelbe Schicht	O, Si, Zn, Ti, Mg, Al, Ca, (K, S, Fe)	Synth.-org. Gelbpigment, Quarz, Zinkweiß, Mg-Al-K-Silikat, Kreide
4	Gelbe Schicht	O, Si, Mg, Ti, Al, Pb, Ca, Zn, (S, K, Fe)	Synth.-org. Gelbpigment, Quarz, Titanweiß, Dolomit, Mg-Silikat, Bleiweiß, Zinkweiß

5	Beigefarbene Schicht	O, Si, Zn, Ti, S, Mg, Ca, Al, (K)	Zinkweiß, Titanweiß, Mg-Silikat, Gips, Alumosilikat
6	Beigefarbene Schicht	O, Ti, S, Ca, Si, Zn, Mg, (Al)	Titanweiß, Gips, Zinkweiß, Mg-Silikat
7	Weißer Schicht	O, Ti, Al, Si, Fe, (Zn, S, Ca)	Titanweiß, Brauner Ocker (in geringer Menge)
8	Dunkelgraue Schicht	O, Ti, Ca, Si, Mg, Fe, Al, (Sn, Zn), (viel C)	Kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment, Titanweiß, Kreide
9	Dunkelgraue Schicht	O, Ti, Ca, Al, (Mg, Si, Zn, Fe, Cl, S), (viel C)	Kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment, Titanweiß, Kreide
10	Dunkle, dünne Schicht	O, Si, Fe, Al, Mg, Ti, Cl, Ca, (S, K), (viel C)	Kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment, Eisenhaltiges Schwarzpigment, Quarz, Titanweiß
11	Braune Schicht	O, Si, Mg, Al, Fe, Ca, (Ti)	Brauner Ocker, Mg-Silikat und Alumosilikat, Kreide
12	Hellbraune Schicht	O, Si, Mg, Ti, Zn, Ca, Fe, Al, S, (Pb, Ba, Cl, K)	Brauner Ocker, Silikate, Titanweiß, Zinkweiß, Kreide, Schwerpat (in geringer Menge)
13	Hellbraune Schicht	O, Si, Mg, Ti, Zn, Ca, Fe, Al, S, (Pb, Ba, K)	Brauner Ocker, Silikate, Titanweiß, Zinkweiß, Kreide, Schwespat (in geringer Menge)
14	Weißer Schicht	O, Si, Ca, Mg, Ti, (Al, Zn, Fe, S)	Mg-Silikat, Kreide, Titanweiß
15	Hellbraune Schicht	O, Si, Al, Ti, Fe, Mg, Ca, (Zn, S, Cl, K)	Brauner Ocker, Orangefarbener Ocker, Quarz, Mg-Silikat, Titanweiß, Al-haltige Partikel (evtl. Al-oxid), Bleiweiß (in geringer Menge)
16	Orangefarbene Schicht	O, Si, Fe, Ti, Al	Orangefarbener Ocker, Brauner Ocker, Quarz, Titanweiß
17	Braune Schicht	O, Si, Fe, Al, Ti, (S, Ca)	Brauner, Roter und Gelber Ocker, Kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment (in geringer Menge), evtl. zusätzliche Beinschwarz (in geringer Menge), Quarz, Al-haltige Partikel (evtl. Al-oxid), Titanweiß
18	Braune Schicht	O, Si, Fe, Ti, Al, (S, Ca), (sehr viel C)	Roter und Brauner Ocker, Quarz, Titanweiß

<p>„The Keep“, Probe 03 Tür, Außenseite</p>	 <p>Abb. 413 Übersicht „The Keep“</p>	 <p>Abb. 414 Türaußenseite</p>
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>		

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türaußenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde auf dem Boden gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Fragestellung:</p> <ul style="list-style-type: none"> Bestimmen der Materialklasse der Bindemittel der obersten und untersten Schichten 	 <p>Abb. 415 Probe 03, VS</p>  <p>Abb. 416 Probe 03, RS</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER, HELENA ERNST am 19.08.2015 Untersuchungsmethode: Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR): Die Farbscholle wurde auf das Messfenster der UATR-Einheit des Infrarotspektrometers (Spectrum One, Perkin Elmer) gelegt. Die Messung erfolgte unter leichtem Druck in Reflexion gemessen (UATR = Universal Attenuated Total Reflection, abgeschwächte Totalreflexion). Der Messbereich betrug 4000–650 cm⁻¹.</p>

Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR) Probe 03

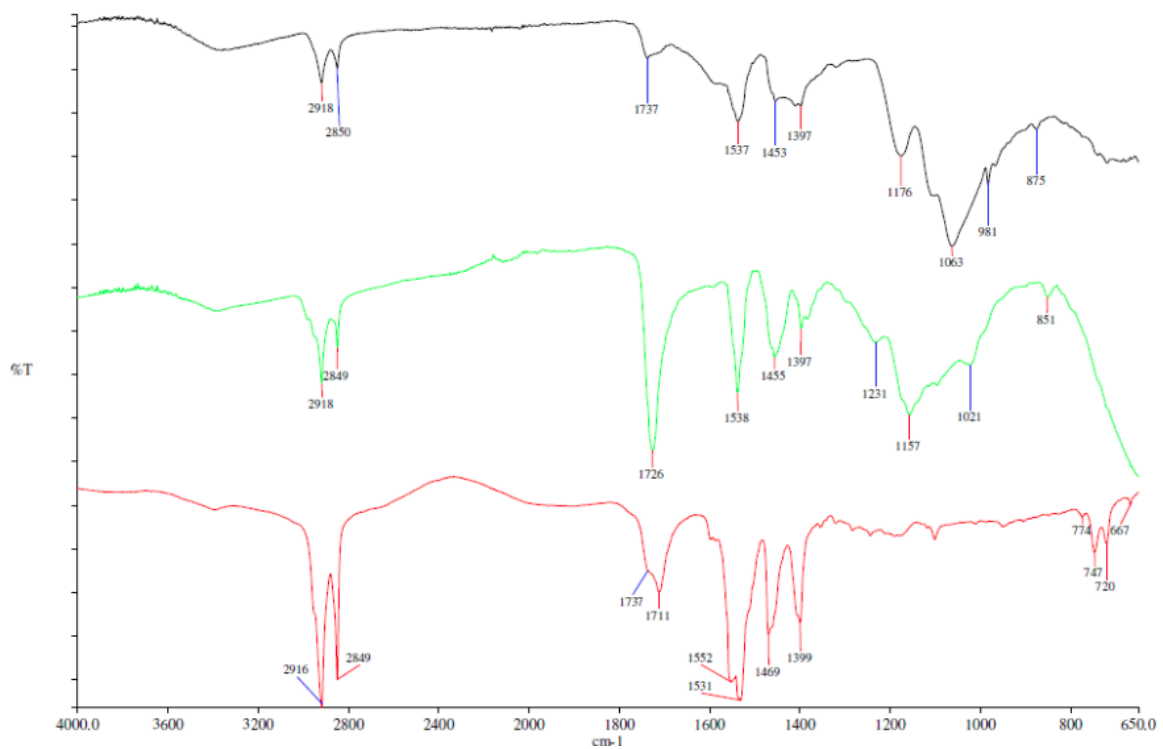


Abb. 417 VS der Tür, oberste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 3, oben, schwarz) und als Schabeprobe (Probe 5, Mitte, grün). Referenzspektrum: Zinkseifen aus einer Ölfarbe (unten, rot)

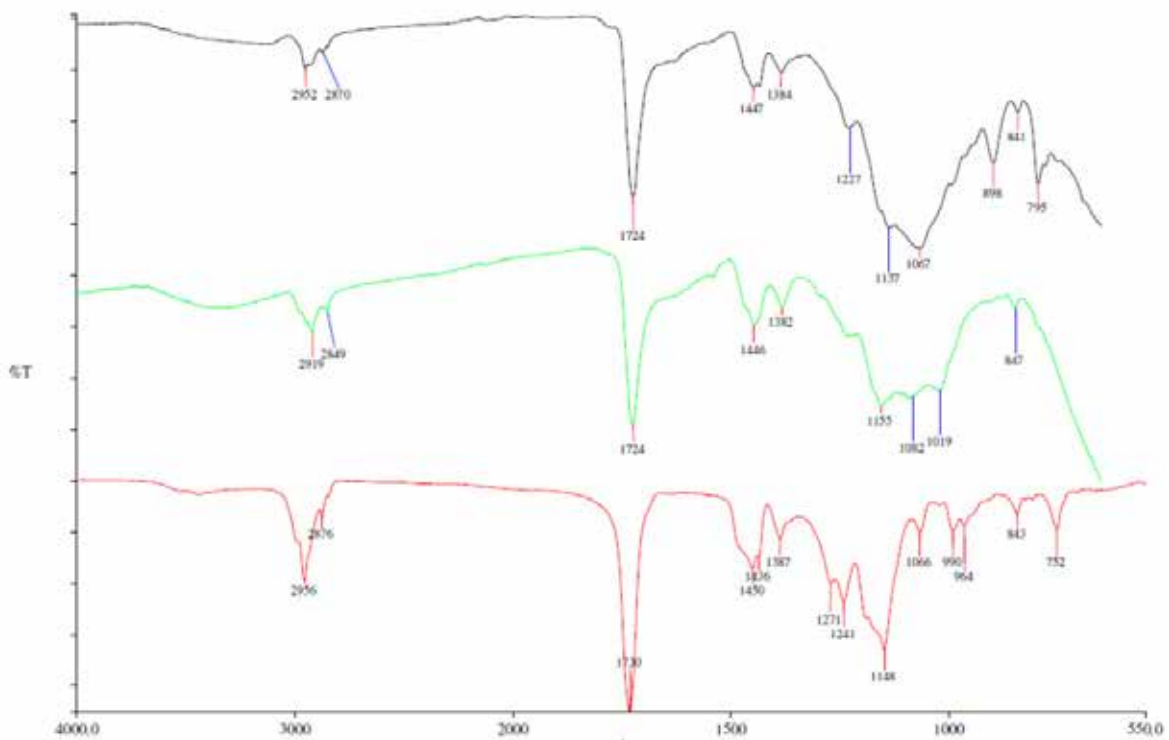


Abb. 418 RS der Tür, oberste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 4, oben) und VS der Tür, unterste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 3, Mitte); Referenzspektrum: Acryloid B-48N, Rohm & Haas (unten)

<p>„The Keep“, Probe 04 Tür, Innenseite</p>		
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>	<p>Abb. 419 Übersicht „The Keep“</p>	<p>Abb. 420 Türinnenseite</p>

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türinnenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde im Schuppeninneren gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Fragestellung:</p> <ul style="list-style-type: none"> Bestimmen der Materialklasse der Bindemittel der obersten und untersten Schichten 	 <p>Abb. 421 Probe 04, VS</p>  <p>Abb. 422 Probe 04, RS</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER, HELENA ERNST am 19.08.2015 Untersuchungsmethode: Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR): Die Farbscholle wurde auf das Messfenster der UATR-Einheit des Infrarotspektrometers (Spectrum One, Perkin Elmer) gelegt. Die Messung erfolgte unter leichtem Druck in Reflexion gemessen (UATR = Universal Attenuated Total Reflection, abgeschwächte Totalreflexion). Der Messbereich betrug 4000-650 cm⁻¹.</p>

Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR) Probe 04

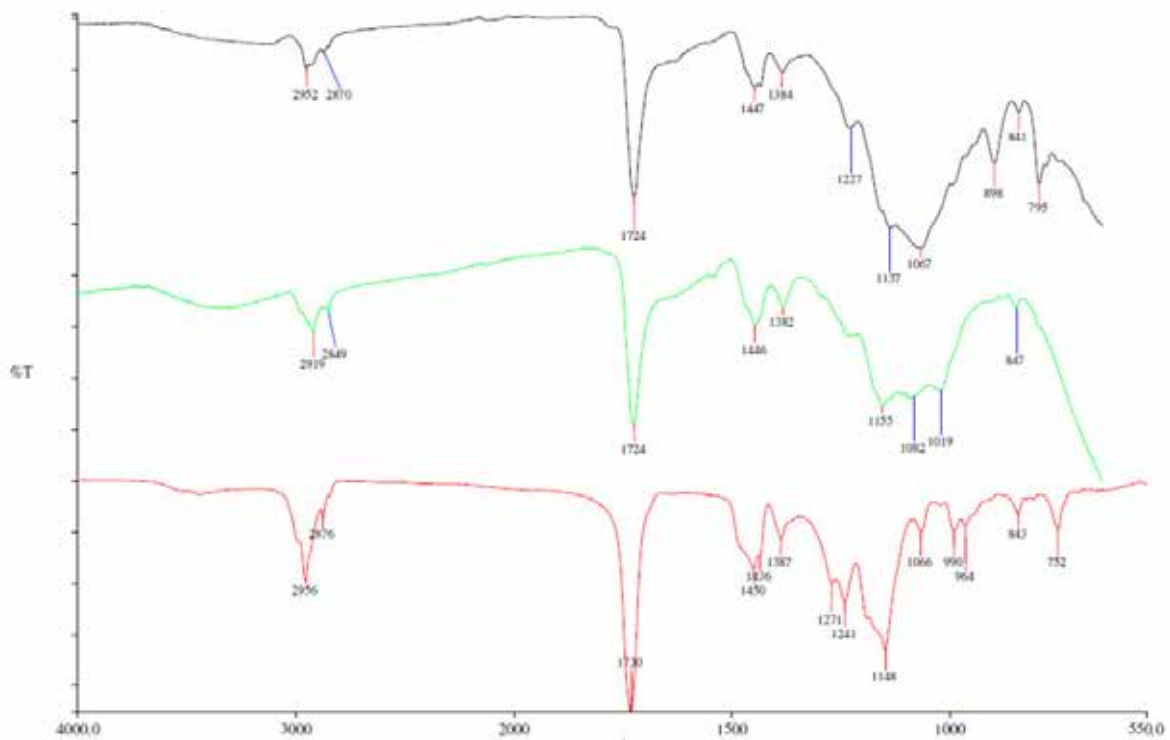


Abb. 423 RS der Tür, oberste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 4, oben) und VS der Tür, unterste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 3, Mitte); Referenzspektrum: Acryloid B-48N, Rohm & Haas (unten)

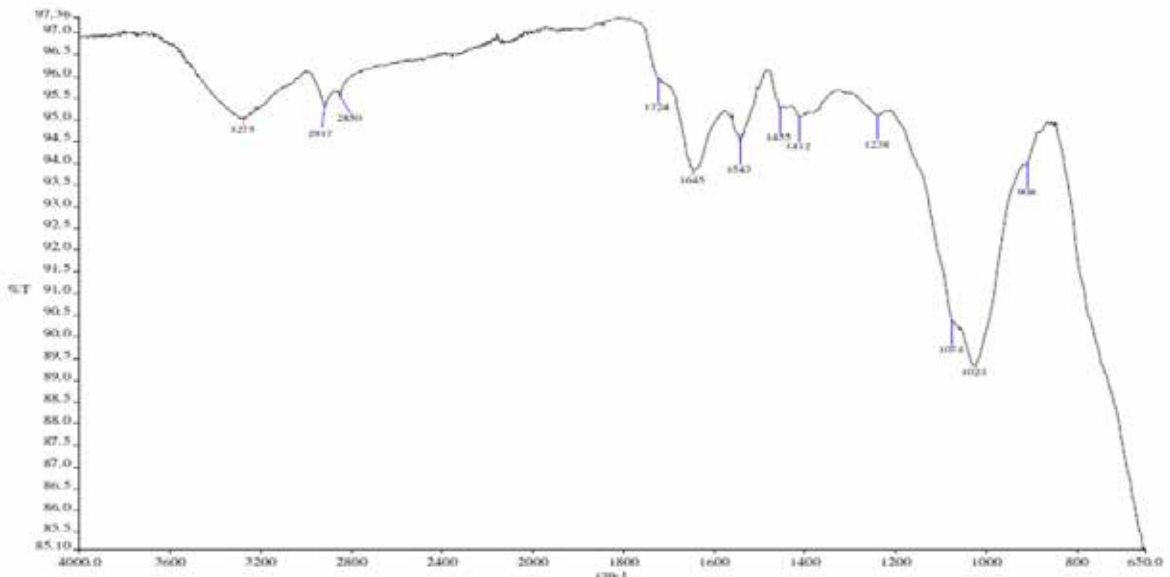




Abb. 424 RS der Tür, unterste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 4)

<p>„The Keep“, Probe 05, 06 Tür, Außenseite</p>	 <p>Abb. 425 Übersicht „The Keep“</p>	 <p>Abb. 426 Türaußenseite</p>
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>		

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türaußenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde auf dem Boden gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Von dieser wurden zwei Schabeproben der beiden obersten Schichten entnommen. Fragestellung:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bestimmen der Materialklasse der Bindemittel der beiden obersten Schichten 	 <p>Abb. 427 Proben 05, 06, Probenvorbereitung</p>  <p>Abb. 428 Probe 05, 06, Probenvorbereitung</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER, HELENA ERNST am 19.08.2015. Untersuchungsmethode: FTIR: Die oberen beiden Schichten der Farbscholle wurden als Schabeprobe auf das Messfenster der UATR-Einheit des Infrarotspektrometers (Spectrum One, Perkin Elmer) gelegt. Die Messung erfolgte unter leichtem Druck in Reflexion gemessen (UATR = Universal Attenuated Total Reflection, abgeschwächte Totalreflexion). Der Messbereich betrug 4000-650 cm⁻¹.</p>

Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR) Probe 05

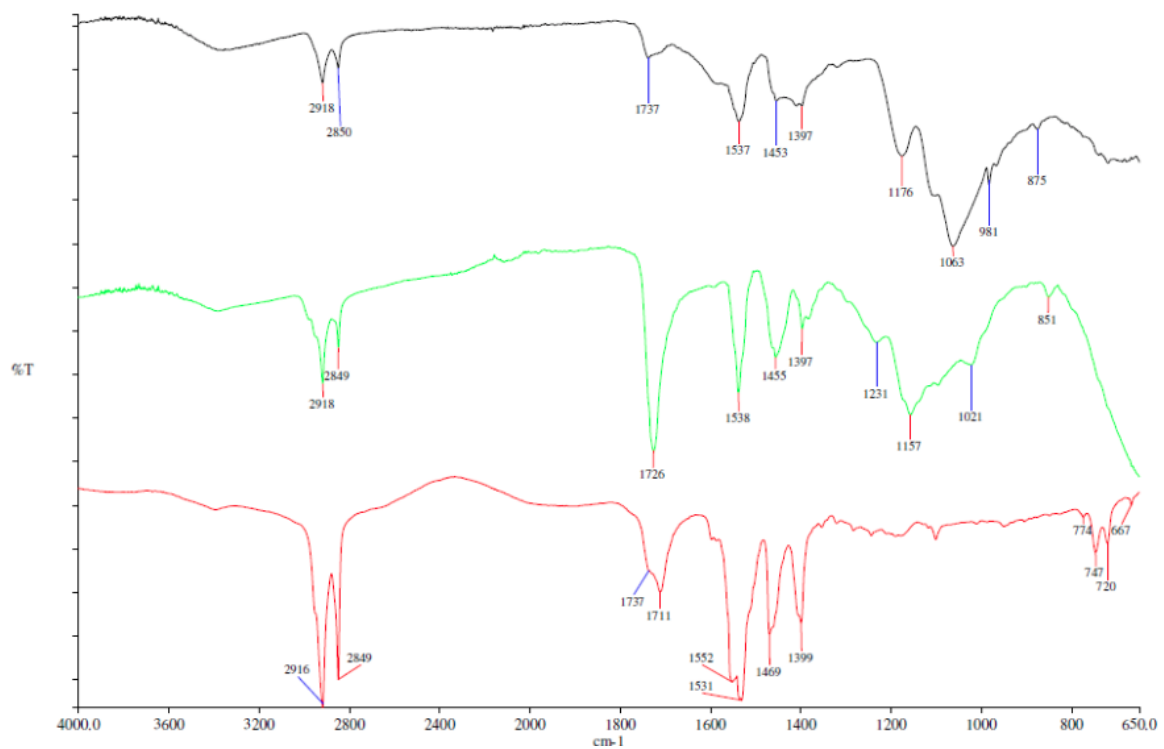



Abb. 429 VS der Tür, oberste Schicht, an Scholle gemessen (Probe 3, oben, schwarz) und als Schabeprobe (Probe 5, Mitte, grün). Referenzspektrum: Zinkseifen aus einer Ölfarbe (unten, rot)

<p>„The Keep“, Probe 07 Tür, Außenseite</p>	 <p>Abb. 430 Übersicht „The Keep“</p>	 <p>Abb. 431 Türaußenseite</p>
<p>Kunstwerk: „The Keep“ Künstler: MIKE KELLEY (1954–2012) Datierung: 1998 Eigentümer: Museum Brandhorst Inv. Nr.: UAB 228</p>		

<p>Probenentnahme</p>	
<p>Untersuchungsbereich: Farbfassung (Türaußenseite) Probenentnahme durchgeführt von: HELENA ERNST Lokalisierung der Probenentnahmestelle: Die Probe (Farbscholle) wurde auf dem Boden gefunden (Ausstellung „Dark Pop“ vom 19.12.2014 bis 27.05.2015). Von dieser wurden zwei Schabeproben der beiden obersten Schichten entnommen. Fragestellung:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bestimmen der Materialklasse der Bindemittel der beiden obersten Schichten 	 <p>Abb. 432 Probe 07, Endzustand</p>

<p>Analysen</p>
<p>Analysen durchgeführt von: PATRICK DIETEMANN, URSULA BAUMER, HELENA ERNST am 19.08.2015. Untersuchungsmethode: FTIR: Die oberste Schicht der Farbscholle wurde abgenommen und dann auf das Messfenster der UATR-Einheit des Infrarotspektrometers (Spectrum One, Perkin Elmer) gelegt. Die Messung erfolgte unter leichtem Druck in Reflexion gemessen (UATR = Universal Attenuated Total Reflection, abgeschwächte Totalreflexion). Der Messbereich betrug 4000-650 cm⁻¹.</p>

Fouriertransform-Infrarotspektroskopie (FTIR) Probe 07

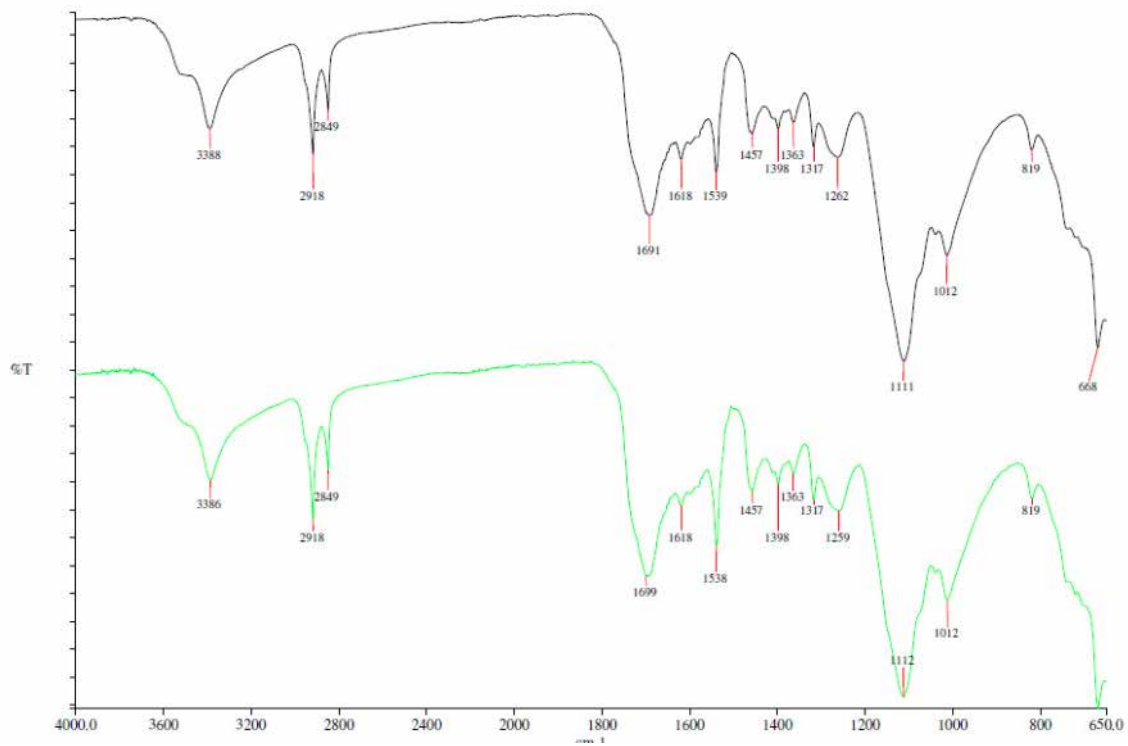


Abb. 433 VS, zweitoberste Schicht, an Scholle mit abgeplatzter oberster Schicht gemessen (Probe 7)

Ergebnisse der FTIR-Analyse der Proben 03 bis 07

„Die Messungen der obersten Schicht der Tür-Vorderseite²⁶³ waren teilweise inkonsistent, insbesondere was die Pigment- und Füllstoffe betrifft, die zuvor bereits mittels Raster-Elektronenmikroskopie (REM) bestimmt wurden (vgl. Bericht Dr. Stege vom 04.08.2015). Dies liegt wahrscheinlich daran, dass der Schichtaufbau mit mindestens acht (Vorderseite) bzw. 18 Schichten (Rückseite) komplex ist und die Schollen zudem mit Staub verschmutzt waren. Die beiden in [Abb. 417] dargestellten Spektren der obersten Schicht zeigen deutlich unterschiedliche Absorptionen, das Bindemittel ist aber im Wesentlichen dasselbe.

Das an der gesamten Scholle gemessene Spektrum zeigt die typischen Absorptionen eines Ölbindemittels (Esterbande bei 1737 cm^{-1}), welches Zinkseifen ausgebildet hat, oder dem Zinkseifen als Additiv zugegeben wurden (vgl. Referenzspektrum rot, [Abb. 417]). Im Spektrum der Pulverprobe (Probe 5, [Abb. 417], grün) dominieren die Zinkseifen wesentlich stärker als im Spektrum der Scholle. Die Zinkseifen absorbieren bei $2918, 2849, 1538, 1455, 1397\text{ cm}^{-1}$. Durch die Überlagerung der Seifen mit der Esterbande des Öls hat sich diese nach unten verschoben und liegt bei 1726 cm^{-1} . Es ist nicht ganz auszuschließen, dass es sich bei dem Ölbindemittel um ein Alkydharz handelt, allerdings müsste es sich dann um eines ohne aromatische Komponenten wie beispielsweise Phthalate handeln.

Das Spektrum der zweitobersten Schicht der Vorderseite der Türe ist in [Abb. 433] dargestellt, es zeigt Gemeinsamkeiten mit der obersten Schicht (Zinkseifen bei $2918, 2849, 1538, 1455, 1397\text{ cm}^{-1}$), aber auch Unterschiede, z. B. ist Gips enthalten ($3390, 1618, 1112\text{ cm}^{-1}$), wahrscheinlich auch Oxalate (1317 , Anteil bei ca. 1650 cm^{-1}). Die Carbonylbande bei $1690\text{-}1700\text{ cm}^{-1}$ ist hier komplizierter aufgebaut. Es liegt wiederum eine Esterbande eines Ölbindemittels vor (Schulter bei $> 1730\text{ cm}^{-1}$), die aber überlagert wird vom Oxalat (ca. 1650 cm^{-1}) und einem weiteren Bindemittel bei ca. 1695 cm^{-1} . Diese Lage ist typisch für beispielsweise Natur- oder Ketonharze, das Material kann aber aufgrund der komplexen Zusammensetzung nicht näher eingegrenzt werden.

Die Spektren der untersten Schicht der Vorderseite der Tür ([Abb. 423], Mitte) sowie der obersten Schicht der Rückseite der Tür ([Abb. 423], oben) sind sehr ähnlich und zeigen alle Charakteristika eines Acrylat-Bindemittels ($2980\text{-}95, 2950\text{-}53, 2918, 2873, 2850\text{ cm}^{-1}$; $1724, 1447, 1383, 1140\text{-}50\text{ cm}^{-1}$). Leider wird die wichtige Region im Bereich von $1200\text{-}1000\text{ cm}^{-1}$ von anorganischen Pigmenten und Füllstoffen überlagert, was die Identifizierung erschwert. Polyvinylacetate können aber ausgeschlossen werden, da die Absorption um 1240 cm^{-1} zu schwach ist.

Das Spektrum der untersten Schicht der Tür-Rückseite ([Abb. 424] zeigt Banden, die für Proteine charakteristisch sind ($1645, 1543\text{ cm}^{-1}$). Die Absorption bei 1724 cm^{-1} zeigt, dass zusätzlich auch etwas Fett vorhanden ist. Es könnte sich um Ei oder auch um Kasein handeln.²⁶⁴

Interpretation der Probenergebnisse der Proben 03 bis 07

„Der Schichtaufbau der Bemalung der Tür ist komplex und erschwert die Interpretation der Analysen. So enthält beispielsweise die oberste Schicht der Vorderseite laut FTIR ziemlich viel Zinkseifen und auch etwas Bariumsulfat (erkennbar an der scharfen Absorption bei 981 cm^{-1} in [Abb. 417] oben). Laut Pigmentbericht

²⁶³ Mit der Tür-Vorderseite ist hier die Türaußenseite und mit der Tür-Rückseite die Türinnenseite gemeint.

²⁶⁴ DIETEMANN, BAUMER 2015, S. 2–4.

vom 04.08.2015 sind diese Materialien aber in der obersten Schicht gar nicht enthalten, sondern nur in der zweitobersten. Das Spektrum der zweitobersten Schicht zeigt hingegen andere Charakteristika – immerhin sieht man aber den Gips, der in dieser Schicht enthalten ist. Da es sich ohnehin um wahrscheinlich zufällige, im Gesamtaufbau nicht vom Künstler absichtlich aufgetragene Materialien handelt, sondern um vermutlich kommerzielle Gebrauchsmaterialien, wurde lediglich versucht, die Hauptbindemittelgruppe zu bestimmen.

In der Tat lassen sich bereits mit wenigen Analysen vier grundsätzlich unterschiedliche Bindemittelgruppen identifizieren:

- *Vorderseite oben: Öl*
- *Vorderseite 2. Schicht von oben: Ölharz*
- *Vorderseite unten: Acryl*
- *Rückseite oben: Acryl*
- *Rückseite unten: Protein*

*Die breite Vielfalt der zur Anwendung gekommenen Bindemittel bestätigt wahrscheinlich, dass es sich um nicht-systematisch sondern zufällig ausgesuchte, nicht aufeinander abgestimmte kommerzielle Anstrichfarben handelt.*²⁶⁵

²⁶⁵ DIETEMANN, BAUMER 2015, S. 5–6.

„The Keep“, Probe F-01 bis F-07

Rückwand, Regal mit Glasflaschen

Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.



Probenentnahme

Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Analysen

Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Allgemeine Beschreibung der Pro

Abbildung	Probenbezeichnung	Farbigkeit	Geruch
-----------	-------------------	------------	--------



Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.



UV/VIS-Absorptionsspektrum der Proben F-01 bis F-07

Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Visualisierung der Probenspektren F-01 bis F-03 und F-06 mittels CIE-L*a*b*

Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Ergebnisse der UV/VIS-Spektrenanalyse der Proben F-01 bis F-07

Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Probenbezeichnung und Farbigkeit	Grün bzw. F-02	Gelb bzw. F-03	Rot bzw. F-06
F-01 (orangefarben)			
F-02 (grün)			
F-03 (gelb)			
F-04 (grün)			
F-05 (hellrosa)			
F-06 (rot)			
F-07 (hellgrün)			

Interpretation der Probenergebnisse der Proben F-01 bis F-07

Text aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

H VERWENDETE MATERIALIEN

Material	Hersteller/Bezugsquelle
Destilliertes Wasser	Bestand Museum Brandhorst
Holz (verwittert)	Bezugsquelle: unbekannt
Japanpapiere	Bestand Bayerische Staatsbibliothek
Klucel® EF	Hersteller: Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, 88317 Aichstetten, Art.-Nr.: 63706, Bestand Museum Brandhorst
Methocel™ A4C	Lieferant: Deffner & Johann GmbH, 97520 Röthlein, Art.-Nr.: 2441010, Bestand Museum Brandhorst
Störleim	Bestand Museum Brandhorst
Störleimgitter	Herstellerin: MONA KONIETZNY
Tylose® MH300	Hersteller: Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, 88317 Aichstetten, Art.-Nr.: 63600, Bestand Museum Brandhorst
Instant-Weizenstärke	Monochrom®, 34117 Kassel, Art.-Nr. 84741, Bestand Museum Brandhorst

Tab. 13 Verwendete Materialien

I VERZEICHNIS DER ANLAGEN

Die Querschliffe, Schabproben, Flüssigkeitsproben und die zwei Probepplatten der Sicherungsteststreifen werden im Museum Brandhorst, München, aufbewahrt.

J DATENBLÄTTER DER MÖGLICHEN ERSATZLAMPEN

Originaler Lampentyp PAR38 Reflektorlampe

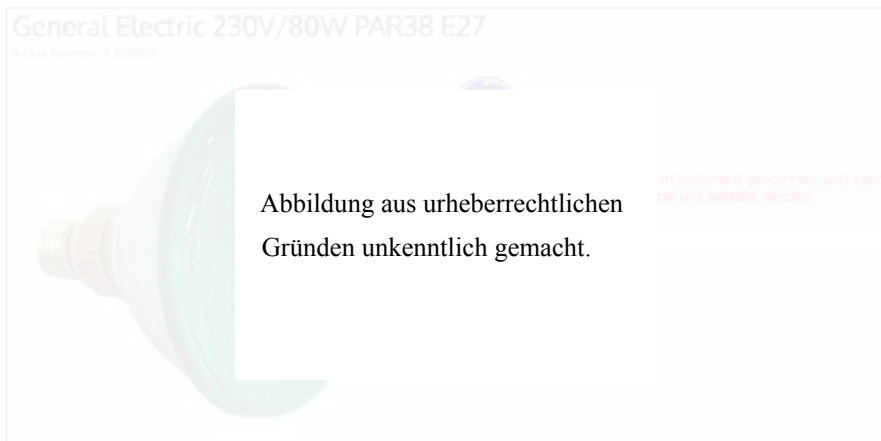


Abb. 444 PAR38 Reflektorlampe

Ersatzlampe PAR38 LED-Lampe

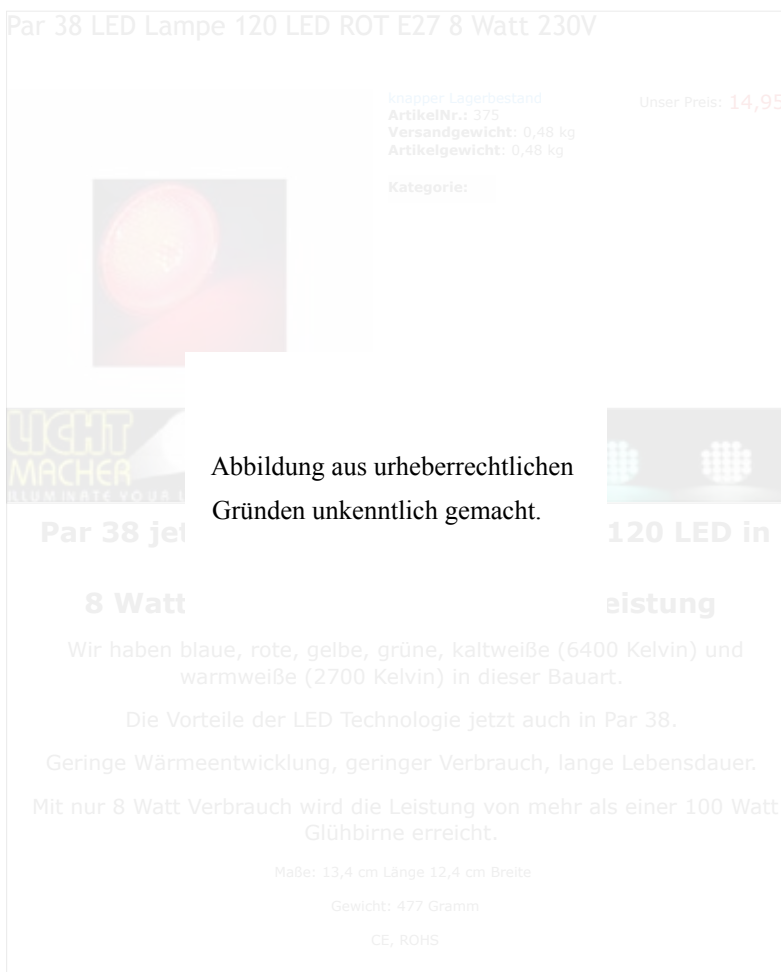



Abb. 445 PAR38 LED-Lampe

Originaler Lampentyp Osram (Lumilux T 8 (L 18 W/830))

Produktdatenblatt

OSRAM 

L 18 W/830
LUMILUX T8 | Leuchtstofflampen 26 mm Stabform, mit Sockeln G13

Anwendungsgebiete

- Öffentliche Gebäude
- Bürobeleuchtung
- Industrie
- Shops
- Supermärkte und Warenhäuser
- Straßenbeleuchtung

nur in geeigneten Leuchten





Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Produktvorteile

- Vielfach bewährte Lampentechnik
- Gute Wirtschaftlichkeit durch hohe Effizienz
- In vielen Lichtfarben (2.700...8.000 K) für vielfältige Anwendungsgebiete verfügbar

Produkteigenschaften

- Sehr guter Lichtstromerhalt: 90 % über die gesamte Service-Lebensdauer der Lampe
- Gute Farbwiedergabestufe: 18 (R_a: 80...89)
- Dimmbar
- Top Qualität Dreiband-Leuchtstoff: LUMILUX



22. Oktober 2015, 19:01:48
L 18 W/830

© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.
Seite 1 von 7

Abb. 446 Lumilux T (L 18W/830), Datenblatt, Seite 1/4

Produktdatenblatt

Technische Daten

Elektrische Daten


Nennleistung	18,0 W
Bemessungslichtausbeute (HF-Daten 25 °C)	Im Klärungsprozess durch Behörde und Standardisierungsgremium
Bemessungslichtausbeute (KVG)	75 lm/W
Konstruktionsleistung	18,00 W

Photometrische Daten

Farbwiedergabeindex Ra	>80
Bemessungslichtstrom	1350 lm
Lichtstrom bei 25 °C	1350 lm
Lichtfarbe	830
Farbtemperatur	
Nennlichtstrom	
Lichtfarbe (Bezeichnung)	
Bemessungs-LLMF bei 2.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 4.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 6.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 8.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 12.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 16.000 h	
Bemessungs-LLMF bei 20.000 h	0,89

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Abmessungen & Gewicht



G13
IEC 7004-51
DIN 49653 T1

Rohrdurchmesser	26 mm
Länge	590,0 mm
Länge mit Sockel jedoch ohne Sockelstift	590,00 mm

22. Oktober 2015, 19:01:48
L 18 W/830

© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.
Seite 2 von 7

Abb. 447 Lumilux T (L 18W/830), Datenblatt, Seite 2/4

Produktdatenblatt	
Durchmesser	26,0 mm
Maximaler Durchmesser	26,0 mm
Temperaturen & Betriebsbedingungen	
Bemessung.umgeb.temp.maximal.Lichtstrom	25,0 °C
Lebensdauer	
Nutzlebensdauer	18000 h ¹⁾
Lebensdauer	20000 h ¹⁾
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 2.000 h	0,99
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 4.000 h	0,99
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 6.000 h	0,99
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 8.000 h	0,99
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 12.000 h	0,99
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 1	
Bem.-Lampenüberlebensfaktor bei 2	
Betriebsart LLMF/LSF	
Bemessungslampenlebensdauer	
Nennlebensdauer	
¹⁾ Mit Warmstart EVG	
Zusätzliche Produktdaten	
Socket (Normbezeichnung)	
Quecksilbergehalt der Lampe	2,3 mg
Fachgerecht zu entsorgen nach WEEE	Ja
Einsatzmöglichkeiten	
Dimmbar	Ja
Innenanwendung	Ja
Zertifikate & Standards	
Energieeffizienzklasse	A
Energieverbrauch	22 kWh/1000h
22. Oktober 2015, 19:01:48	
L 18 W/830	
© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.	
Seite 3 von 7	

Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 448 Lumilux T (L 18W/830), Datenblatt, Seite 3/4

Produktdatenblatt

Lichtverteilung



Strahlungsverteilung

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Systemgarantie

OSRAM System+ Garantie in Kombi



Garantie

Sicherheitshinweise

Im Falle eines Lampenbruchs: www.osram.de/lampenbruch

22. Oktober 2015, 19:01:48
L 18 W/830

© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.
Seite 4 von 7

Abb. 449 Lumilux T (L 18W/830), Datenblatt, Seite 4/4

Ersatzlampe SubstiTUBE ST8V 8.9W/830 (LED)



Produktdatenblatt

OSRAM

ST8V 8.9 W/830 600 mm EM
SubstiTUBE Value | Kosteneffiziente LED-Röhren für elektromagnetische Vorschaltgeräte

Anwendungsgebiete

- Korridore, Treppen- und Parkhäuser
- Kühl- und Lagerräume
- Anwendungen im Haushalt
- Industrie
- Lagerhallen
- Supermärkte und Warenhäuser

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Produktvorteile

- Einfacher, schneller und sicherer Lampenaustausch ohne Umverdrahtung
- Energieeinsparung von bis zu 65 % (gegenüber T8 Leuchtstofflampe am KVG)
- Volle Helligkeit ohne Aufwärmphase, deswegen ideal geeignet in Kombination mit Sensorik
- Sehr hohe Schaltfestigkeit
- Auch geeignet für den Betrieb bei niedrigen Temperaturen
- Äußerst bruchfest dank Aluminiumkühlkörper und Polycarbonatabdeckung

Produkteigenschaften

- LED-Alternative für klassische T8-Leuchtstofflampen in KVG Leuchten
- Lichtstark, robust und langlebig
- Besonders homogene Ausleuchtung
- Lebensdauer: bis zu 30.000 h
- Quecksilberfrei und RoHS-konform
- Schutzart: IP20
- Integriertes EVG mit hohem Powerfaktor



23. Oktober 2015, 11:40:25
ST8V 8.9 W/830 600 mm EM

© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.
Seite 1 von 4

Abb. 450 ST8V 8.9W/830, Datenblatt, Seite 1/4

Produktdatenblatt

Technische Daten

Elektrische Daten

Nennleistung	8,90 W
Konstruktionsleistung	8,90 W
Nennspannung	220...240 V
Betriebsfrequenz	50...60 Hz
Nennstrom	0,04 A
Stromart	Wechselstrom (AC)
Max. Anz. Lampen an Sicherungsaut. 10 A (B)	170 / 30 / 170 ¹⁾
Netzleistungsfaktor λ	> 0,90

¹⁾ Betrieb an konventionellem Vorschaltgerät / Betrieb an konventionellem Vorschaltgerät mit Kompensationskondensator / Betrieb mit direktem Netzanschluss (220...240 V)

Photometrische Daten


Lichtfarbe (Bezeichnung)	
Farbtemperatur	
Nennlichtstrom	
Bemessungslichtstrom	
Farbwiedergabeindex Ra	
Standardabweichung des Farbabg	

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen unkenntlich gemacht.

Lichttechnische Daten

Startzeit	< 0,5 s
Aufwärmzeit (60 %)	< 2,00 s
Bemessungshalbwertswinkel	160,00 °

Abmessungen & Gewicht



Gesamtlänge	600,0 mm
-------------	----------

23. Oktober 2015, 11:40:25
 ST8V 8.9 W/830 600 mm EM

© 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten.
 Seite 2 von 4

Abb. 451 ST8V 8.9W/830, Datenblatt, Seite 2/4

Produktdatenblatt	
Rohrdurchmesser	27,5 mm
Sockeldurchmesser	27,5 mm
Produktgewicht	90,00 g
Temperaturen & Betriebsbedingungen	
Umgebungstemperaturbereich	-20...+45 °C
Betriebstemperaturbereich	-20...65 °C
Lebensdauer	
Nennlebensdauer	30000 h
Bemessungslampenlebensdauer	30000 h
Lichtstromerhalt am Nennlebensdauerende	0,70
Anzahl der Schaltzyklen	200000
Zusätzliche Produktdaten	
Sockel (Normbezeichnung)	
Quecksilberfrei	
Anmerkung zum Produkt	
Einsatzmöglichkeiten	
Dimmbar	
Zertifikate & Standards	
Normen	CE
Energieeffizienzklasse	A
Energieverbrauch	12 kWh/1000h
Klassifikationen	
Bestellnummer	ST8V-0.6M 8,9W/
Logistische Daten	
Lagertemperaturbereich	-20...80 °C
Technische Ausstattung	
- Geeignet für den Betrieb mit verlustarmen und konventionellen Vorschaltgeräten	
23. Oktober 2015, 11:40:25 © 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten. ST8V 8.9 W/830 600 mm EM Seite 3 von 4	

Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 452 ST8V 8.9W/830, Datenblatt, Seite 3/4

Produktdatenblatt	
Rohrdurchmesser	27,5 mm
Sockeldurchmesser	27.5 mm
Produktgewicht	90,00 g
Temperaturen & Betriebsbedingungen	
Umgebungstemperaturbereich	-20...+45 °C
Betriebstemperaturbereich	-20...65 °C
Lebensdauer	
Nennlebensdauer	30000 h
Bemessungslampenlebensdauer	30000 h
Lichtstromerhalt am Nennlebensdauerende	0,70
Anzahl der Schaltzyklen	200000
Zusätzliche Produktdaten	
Socket (Normbezeichnung)	
Quecksilberfrei	
Anmerkung zum Produkt	
Einsatzmöglichkeiten	
Dimmbar	
Zertifikate & Standards	
Normen	CE
Energieeffizienzklasse	A
Energieverbrauch	12 kWh/1000h
Klassifikationen	
Bestellnummer	ST8V-0.6M 8,9W/
Logistische Daten	
Lagertemperaturbereich	-20...80 °C
Technische Ausstattung	
- Geeignet für den Betrieb mit verlustarmen und konventionellen Vorschaltgeräten	
23. Oktober 2015, 11:40:25 © 2015, OSRAM GmbH. Alle Rechte vorbehalten. ST8V 8.9 W/830 600 mm EM Seite 3 von 4	

Abbildung aus urheberrechtlichen
Gründen unkenntlich gemacht.

Abb. 453 ST8V 8.9W/830, Datenblatt, Seite 4/4