

ANTONIA LOW

# Inventar

## *The Contents of a Room*

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung »Gewicht des Sehens – Antonia Low« in der Städtischen Galerie Nordhorn vom 19. März – 29. Mai 2011. *This catalogue is published on the occasion of the exhibition Gewicht des Sehens – Antonia Low at the Städtische Galerie Nordhorn from March 19 to May 29, 2011.*

 **Städtische Galerie Nordhorn**

ANTONIA LOW

Kabinett  
*A Cabinet*

VERONIKA OLBRICH

32 Vom Erkunden des Meeresspiegels

33 *On the Exploration of Sea Level*

JULIA GWENDOLYN SCHNEIDER

36 Ästhetik der Fragmentierung: Räumliche Interventionen  
zwischen Verortung und Dekonstruktion

37 *Aesthetics of Fragmentation: Spatial Interventions between  
Contextualisation and Deconstruction*

ALEXANDRA HEIMES

48 Ruinen aus der Zukunft

49 *Ruins from the Future*

ANDREAS SCHLAEGEL

62 Der wahre Rahmen – den Rahmen wahren

63 *The Real Frame – Preserving the Frame*

NILS PLATH

70 Zeitgerüste, oder: Leichtfertiges angesichts von Antonia Lows  
Installation *Gewicht des Sehens*

71 *The Scaffolding of Time, or Frivolity in the Face of Antonia Low's  
Installation The Weight of Sight*

THOMAS HIRSCH

82 Hängen, Lehen, Lasten. Modi des Skulpturalen im Werk  
von Antonia Low

83 *Hanging, Leaning, Weighing: Sculptural Methods in the Work  
of Antonia Low*

# Zeitgerüste, oder: Leichtfertiges angesichts von Antonia Lows Installation *Gewicht des Sehens*

NILS PLATH

*In einer ersten Annäherung an die spezifische Struktur der marxistischen Totalität können wir folgern, daß es nicht mehr möglich ist, den Entwicklungsprozeß verschiedener Ebenen des Ganzen in ein und derselben geschichtlichen Zeit zu denken. Der Typ der geschichtlichen Existenz dieser verschiedenen Ebenen ist jeweils ein anderer. Wir müssen vielmehr jeder Ebene eine eigene Zeit zusprechen, die relativ autonom, also selbst in ihrer Abhängigkeit von der 'Zeiten' anderer Ebenen relativ unabhängig ist.<sup>01</sup>*

Gerüste waren Antonia Low bereits in der Vergangenheit eines der Mittel, um in ihren architekturbezogenen Arbeiten Modellierungen von Visualität sowie der dabei beteiligten Medien und Rahmungen offensichtlich zu machen. So auch in der ortsbezogenen Installation mit dem Titel *Gewicht des Sehens* (2011, Städtische Galerie/Nordhorn) – einer Art raumgreifenden »Instandbesetzung«, um die Arbeit auf jenen provokant-problematischen Begriff aus dem vor gut drei Jahrzehnten aktuellen Jargon der Hausbesetzer-szene zu bringen.

Als Arbeitsplattformen oder Schutzeinrichtungen markieren Baustellen-gerüste unfertige Stellen im Gebäudeensemble des Stadtraums und kennzeichnen diese als Orte einer fortgesetzten, ursprungslosen und letztlich nie abschließbaren Umbautätigkeit. Dem ersten Blick zeigen sie sich ganz funktional

01 Louis Althusser, Etienne Balibar: *Das Kapital lesen*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 130.

# *The Scaffolding of Time, or Frivolity in the Face of Antonia Low's Installation The Weight of Sight*

NILS PLATH

*It is no longer possible to think the process of the development of the different levels of the whole in the same historical time. Each of these different 'levels' does not have the same type of historical existence. On the contrary, relatively autonomous, and hence relatively independent, even in its dependence, of the 'times' of the other levels.<sup>01</sup>*

In the past, Antonia Low has used scaffolding in her architecturally-oriented works of art to enable us to perceive various models of perception, as well as the media and frameworks that help to establish them. This is also the case in a site-specific installation titled *Gewicht des Sehens* (*The Weight of Sight*, 2011, Städtische Galerie Nordhorn) – a kind of three-dimensional 'squat' – to take that provocative, problematic term out of the context of the more than thirty-year-old squatters' scene and apply it to this work.

Temporary building scaffoldings are used as work platforms or protective constructs to mark unfinished sites in an urban ensemble of buildings, identifying them as places where rebuilding is ongoing, apparently unjustified, and, ultimately, never completed. At first glance, they seem like functional, and hence allegorical, signs of the constant simultaneous destruction

01 Louis Althusser, Etienne Balibar, *Reading Capital*, London, 1970, p. 99. (Originally published as *Lire le Capital*, 1965); quoted in Victor Burgin, "Brecciated Time", in *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, p. 264.

und sind dabei allegorische Zeichen einer permanenten und gleichzeitigen Destruktion und Konstruktion, von Vergangenheiten und Zukunft in der Gegenwart des Bauens. In den Gerüsten, die das Noch-Zu-Errichtende und Abzureißende abgrenzend umstellen, lassen sich eigentümlich repräsentative Marker von Vorläufigkeit wie von Dauer erkennen, den beiden alles bestimmenden Kennzeichen von Architektur. Bestehend aus wenigen standardisierten Fertigteilen nämlich stellen diese wiederverwendbaren Hilfskonstruktionen, die sich nur zeitweilig an ihren jeweiligen Standorten finden, ihren besonderen paradoxalen Charakter im Sichtbild des städtischen Miteinanders unterschiedlichster Bauten, offener Räume wie zu- und ableitender Wege und Straßen aus: Selten nur werden Gerüste in ihrer hierzulande TÜV-geprüften Normiertheit als eigenständige temporäre Architekturgebilde wahrgenommen und geraten doch – als ein störendes, vorgängige Vorstellungen verstellendes und fast nie als ästhetisch ansprechend empfundenes Sichthindernis – ständig in den Blick. Oder sie stehen den Passanten als unliebsame Hindernisse im Weg auf dem ihrigen durch jene körperlich erfahrbaren und visuell wandelbaren Stadtlandschaften, die einer Zukunft immer auch potenzielle Ausgrabungsorte sein werden können. So sind Gerüste als Hinzufügungen vor den Fassaden der »eigentlichen« Bauten in einem nur vermeintlich sich selbst präsenten Hier und Heute baukörperliche Ansichtssachen einer noch nicht sichtbaren Abwesenheit, für die nicht nur in der »Ewigen Stadt« die Ruinen zeugen – »aber nicht ihrer selbst«, nach Ansicht Freuds, sondern als »Einsprengungen« –,<sup>02</sup> und sich dem späteren Betrachter in Trümmern und Überresten als reaktualisierbare Zeitschichten als vermittelt ablagert.

An sich fast unsichtbar – und doch alles andere als abwesend – bestimmen Gerüste so gesehen die jeweils momentane Visualität des Gesehenen oder Ungesehen-Gemachten. Auf den ersten Blick sichtbar raumbestimmend hingegen nimmt sich das von Antonia Low in den Schauraum

<sup>02</sup> In *Das Unbehagen der Kultur* macht Sigmund Freud eine Feststellung, die Ausgangspunkt für seine Entwürfe zu einer Ausgrabungsarbeit am psychischen Apparat wurde. Überreste einer Antike seien, heißt es da, nur teilweise und gewiss nur als Teil eines Ensembles von Überbleibseln aus verschiedenen Zeiten zu betrachten: »Von den Gebäuden, die einst diese alten Rahmen ausgefüllt haben, findet er [der Besucher des heutigen Roms] nichts oder geringe Reste, denn sie bestehen nicht mehr. Das Äußerste, was ihm die beste Kenntnis des Roms der Republik leisten kann, wäre, daß er die Stellen anzugeben

and construction of history and future that occurs in the presence of building activity. In scaffolding, which inverts and separates the yet-to-be-built and the yet-to-be-demolished, one can see specific marks representing both the provisional and the durable, the two entirely definitive signs of any kind of architecture. Consisting of just a few standardised, prefabricated elements, these recyclable building components are only set up for brief periods of time, displaying their special paradoxical character amid the visible urban mix of diverse buildings, open spaces, and major arteries. Only rarely are ordinary, standard construction scaffoldings perceived as independent, temporary pieces of architecture, and yet these bothersome, misplaced, almost never aesthetically ambitious visual obstacles always seem to loom into sight. Passersby see them as annoying inaccessible encumbrances that are always blocking their paths as they wend their way through the physical experience of visually changing urban landscapes, which are always potential archaeological sites for future generations. As an addition to the façade of a 'real' building, in what is merely a vision of construction that supposedly exists here and now – a scaffolding represents a not yet visible absence. Scaffolding attests to the presence of ruins (and not just in the 'eternal city'), 'yet, not as itself,' but as an 'inclusion'<sup>02</sup> deposited in rubble and remnants, reactualised layers of time for later observers.

Invisible in and of themselves – yet anything but absent – scaffoldings,

<sup>02</sup> One particular observation in *Civilization and Its Discontents*: the remains of an antique can only be partially seen, and definitely regarded only as part of an ensemble of detritus from a variety of different time periods. Sigmund Freud uses this as the basis for his ideas, which culminate in plans<sup>0</sup> for archaeological work on the physical apparatus: 'Of the buildings which once occupied this ancient area, he will find nothing, or only scanty remains, for they exist no longer. The best information about Rome in the republican era would only, at most, enable him to point out the sites where the temples and public buildings of that period stood. Their place is now occupied by ruins, not by ruins of themselves, but of later restorations made after fires or destruction. It is hardly necessary to remark that all these remains of ancient Rome are found dovetailed into the jumble of a great metropolis which has grown up in the last few centuries since the Renaissance. There is certainly not a little that is ancient still buried in the soil of the city or beneath its modern buildings. This is the manner in which the past is preserved in historical sites like Rome.' (Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, ed. James Strachey, New York, 1961, pp. 16–17.)

gestellte Gerüst aus – ein hufeisenförmig angeordneter, begehbare Steg aus Baugerüstelementen auf einem vollständig mit Spiegelplatten ausgelegten Raumboden. Auf der offenen Seite der Konstruktion verteilen sich einzelne Gerüstbauteile in Gruppen, ein größeres Element liegt wie halb zerstört auf der Seite, ein weiteres steht unverbunden daneben und scheint darauf zu warten, entweder aufgerichtet oder demontiert zu werden. Das alles fügt sich zu einer begehbaren Anordnung, die sich in ihrer formal-präzisen Strenge Karin Sanders Raumbefragungen und dank ihres konfrontativ-hintergründigen Humors Olaf Metzels Installationen verwandt zeigt – und die den Eindruck einer Baustelle hinterlässt, von der sich nicht sagen lässt, ob sie sich gerade im Aufbau oder Abbau befindet. Senkrecht ruht das schwarz lackierte, seinem Gebrauchszusammenhang entfremdete Tragsystem aus Metall und Holzplanken auf Füßen, die schon während des Ausstellungsaufbaus auf den Spiegeln erste Gebrauchsspuren in Form von Sprüngen und Druckstellen hinterlassen haben und mit jedem Besucher eindrücklicher werdende einzelne Risse im polierten Spiegelbild dieses klassischen White Cube aufwerfen. Als ein solcher nämlich wurde der 300 Quadratmeter große Raum in Nordhorn von Stephen Craig Ende der neunziger Jahre entworfen und seinerzeit als der größere von zwei Pavillons in das ausgediente Industriegebäude der Alten Weberei baulich eingefügt.

Auftragsgemäß nimmt *Gewicht des Sehens* auf die gegebene Architektur Bezug: sichtbar ein ortsbezogener wie andernorts wiederverwendbarer Kommentar dieses Pavillons, der in die kulturelle Provinz Nordwestdeutschlands, in eine vom Strukturwandel an die wirtschaftliche Peripherie versetzte Stadt installiert wurde. Medium eines Anspruchs, mit der Ausstellung von Kunst etwas zu repräsentieren. Rahmender Platzhalter einer ausgesprochen

weiß, wo die Tempel und öffentlichen Gebäude dieser Zeit gestanden hatten. Was jetzt diese Stellen einnimmt, sind Ruinen, aber nicht ihrer selbst, sondern ihrer Erneuerungen aus späteren Zeiten nach Bränden und Zerstörungen. Es bedarf kaum noch einer besonderen Erwähnung, daß alle diese Überreste des alten Roms als Einsprengungen in das Gewirre einer Großstadt aus den letzten Jahrhunderten seit der Renaissance erscheinen. Manches Alte ist gewiß noch im Boden der Stadt oder unter ihren modernen Bauwerken begraben. Dies ist die Art der Erhaltung des Vergangenen, die uns an historischen Stätten wie Rom entgegentritt.« Vgl. hierzu Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in der Studienausgabe: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1994, S. 202.

seen from this angle, are temporary visual markers for what is seen; or else not seen, but in the process of being made. In contrast, the scaffolding Antonia Low has placed in the gallery obviously defines the entire space at first glance: an accessible horseshoe-shaped walkway made of construction elements, set in a room whose floor is completely covered in mirrored plates. On the open side of the structure, individual components of the scaffolding are divided into groups; one large element lies on its side, as if half-destroyed, while another unrelated one stands next to it, as if waiting to be put up or demolished. As a whole, it is an accessible arrangement with a precise formal austerity that reminds one of Karin Sander's investigations of space, while its subtle confrontational humour recalls Olaf Metzel's installations. At the same time, it looks like a construction site that is either in the process of being built or torn down. This load-bearing system made of metal rods and wooden planks is removed from its functional context and painted black. It rests vertically on feet which, from the moment they were set up on the mirrors, immediately began leaving marks in the form of fissures and pressure points. With every visitor, increasingly impressive flaws appear in the polished mirrored image of the classic white cube. Stephen Craig designed this cube for the three-hundred-square-metre space in Nordhorn in the late 1990s; at the time it was the larger of two pavilions added to the former factory that once housed the Alte Weberei.

In accordance with Low's commission, *Gewicht des Sehens* alludes to the surrounding architecture: it is obviously a site-specific commentary on this pavilion (though also one that could be used again elsewhere), which has been built in the cultural province of northwest Germany in a city whose structural changes have placed it on the economic periphery. The pavilion is a medium for the ambition to represent something through exhibitions of art. As a building, the pavilion took on the role of placeholder for an extreme kind of restorative art aesthetic, replacing an old factory that had once been part of the now-extinct local textile industry; it is as hermetically sealed-off as possible from the other socio-cultural institutions housed there – a representable showplace for the undisturbed contemplation of art. 'In conceiving this space, I was attempting to fulfil the necessary functions of such a building, while at the same time developing a design which would match up to my idea of sculptural space and form. I wanted to create a sculptural architecture which would not divert undue attention from the art works to

restaurativen Kunst-Ästhetik, hat dieser Pavillon den Platz einer ehemaligen Produktionsstätte der untergegangenen lokalen Textilwarenindustrie eingenommen und grenzt sich möglichst hermetisch ab gegen die anderen im Gebäudekomplex untergebrachten, soziokulturellen Einrichtungen – ein repräsentabler Schauraum für die unabgelenkte Kontemplation von Kunst: »Bei der Konzeption dieses Raums habe ich versucht, die notwendigen Funktionen eines solchen Baus zu erfüllen und gleichzeitig eine Gestaltung zu entwickeln, die mit meiner Vorstellung von einem skulpturalen Raum und einer skulpturalen Form in Einklang steht. Ich wollte eine skulpturale Architektur schaffen, die die Aufmerksamkeit nicht übermäßig von den darin gezeigten Kunstwerken ablenken sollte.«<sup>03</sup> Die architektonische Selbstbezogenheit, die dieser sich monadisch gebende Baukörper als Hommage an die transparenten Architekturen Mies van der Rohes als gegeben vorspiegelt,<sup>04</sup> um so ganz museal dem Funktionsentsprechen nachzukommen, mittels seiner Ästhetik Standortpolitik zu machen, wird durch das Gerüst in seinem Inneren als eine motivierte und von Rahmungen erhaltene Konstruktion freigelegt. Das nach den Worten seines Konstrukteurs auf vordergründige Harmonie ausgerichtete Bauwerk wird ausgestellt als eines, das Teil hat an der Einrichtung von Machtverhältnissen, wenn es die Blicke zu Werken der Kunst führt und diese zugleich von den vielen Räumen des Außen abgeschirmt vorzeigt. Durch die Einfügung des funktionalen und hier jedoch eigentlich zweckfrei dastehenden Tragsystems in den Weißraum des Pavillons wird dessen Funktionalität für die Repräsentationsversprechen in einer als autonom behaupteten Sphäre des Ästhetischen augenfällig.

03 Stephen Craig: »Texte zu fünf Arbeiten«, in: *The Four Views. Two Cities and the Phantasy Apparatus. Projekte 1984 bis 1998*, Köln 1998, S. 76.

04 Referenz für den Pavillon in Nordhorn war auch Craigs eigene Arbeit *Grundriß Pavillon*, eine zweiteilige skulpturale Architektur für die Skulptur Projekte in Münster 1997, die sich metaphorisch – und dabei rein ästhetisch – auf die Zerstörung während des 2. Weltkriegs und den Wiederaufbau der Stadt bezog. Dass man genau an deren Stelle zehn Jahre später ausgerechnet Dominique Gonzalez-Foersters vorgarten-gerechte Miniaturen ausgewählter Arbeiten, die bei früheren Skulptur Projekten ausgestellt gewesen waren, zu sehen bekam (*Roman de Münster*, 2007), konnte – das entsprechende Gedächtnis für den Ort und seine Besetzungen vorausgesetzt – mit einem Sinn für Ironie auch als spöttische Kommentierung der dort vormals antikisiert sich gebenden Pavillon-Architektur betrachtet werden.

be seen in it.<sup>03</sup> In the architectural, self-referential quality of this monadic structure, which is like an homage to the transparent architecture of Mies van der Rohe,<sup>04</sup> the pavilion fulfils its appropriate function very much like a museum using its aesthetics to make local policy, while Low's scaffolding reveals that, at its core, the pavilion is a motivated structure stabilised by a framework. According to its designer, the building is intended to harmonise with external appearances, and it proves to be a participant in the construction of power relations, since it steers the eye to works of art, while at the same time presenting them in a place that is protected from the many other spaces outside. By adding a functional, load-bearing system that actually has no purpose in the white space of the pavilion, the function of the space itself – its representational ability within a supposedly autonomous, aesthetic sphere – becomes noticeable.

However, Low is not satisfied simply to expose an ideological superficiality; with her model-like image of a closed construction site she also remains true to her critique of representationalism, since her work also imitates archaeological research. Practiced in the art of inventorying particular traces of things, shedding light, in some of her other works, on their hidden connections – exposing live electrical cables, manipulating feedback control systems, and breaking through walls in order to illuminate new views of interior spaces – here Low reverses her gesture of exposure: the spatial intervention appears in the form of an addition that alludes to several kinds of exteriors, while at the same time referring back to the mirrored space where the work itself has found a temporary site. Yet another reference is also present here, one

03 Stephen Craig, "Essays on Four Works", in *The Four Views: Two Cities and the Phantasy Apparatus. Projekte 1984 bis 1998*, Cologne, 1998, p. 103.

04 One reference for the pavilion in Nordhorn was also Craig's own work, *Grundriß Pavillon*, a two-part piece of sculptural architecture made for the Skulptur Projekte in Münster in 1997, which in turn referred metaphorically – and therefore purely aesthetically – to the destruction and rebuilding of the city during and after World War II. The fact that, in the same spot, ten years later, one could see, of all things, Dominique Gonzalez-Foerster's miniatures of selected works that had been exhibited in previous Skulptur Projekte (*Roman de Münster*, 2007) might – assuming that one was able to recall the sites and the works that occupied them – be seen as an ironic, mocking commentary on the pavilion architecture and its antique airs.

Ohne sich mit der Entlarvung eines ideologischen Scheins zu begnügen, bleibt Low mit der Arbeit als dem modellhaften Abbild einer stillgelegten Baustelle ihrer Repräsentanzkritik in Form imitierender archäologischer Raumerforschungen treu. Geübt in der Inventarisierung von partikularem Spurenlesen, die sie in anderen Arbeiten verborgene Verbindungen ans Licht holen, verschaltete Stromleitungen freilegen, die Effekte der Manipulation von Regelkreisen und das Durchdringen von Wänden nutzen lässt, um neue Ansichten von Räumen des Innen zu illuminieren, invertiert Low hier ihre Geste des Offenlegens: Der räumliche Eingriff erfolgt in Form eines Hineinstellens, das auf mehrere Außen verweist, die ihrerseits wieder auf den gespiegelten Raum zurückweisen, in dem die Arbeit ihren Platz auf Zeit gefunden hat. Denn durch eine dem uninformierten Blick unersichtliche weitere Referenz wird präsent gemacht, dass auch dieser Schauraum seine Geschichte hat, künftigen Zerfall eingeschlossen. Interessiert an Orten, an denen die Ungleichzeitigkeit verschiedener Zeiten gleichzeitig mit den Gebrauchsspuren der Geschichte zu Tage tritt, war für Low nicht primär die alltägliche Begegnung mit Gerüsten im Stadtraum, sondern die Erinnerung an Ausgrabungsstätten auf Zypern Inspiration für diese Arbeit. Als Besucher dort läuft man auf dem für Touristen geöffneten Gelände über ganz ähnliche Stege, um mit seinen Schritten über das teilweise einer Baustelle gleichende Gelände da und dort jene freigelegten antiken Mosaiken zu zerstören, denen die eigenen Blicke gelten. Jeder dieser Schritte hinterlässt, für die zeitgleichen Blicke unkenntlich, Spuren in den Spuren der Historie, die das halbzerfallene und halbrestauierte Gelände zur Touristenattraktion machen.<sup>05</sup>

Nicht eigentlich als eine Arbeit entworfen, die durch ihre Begehrbarkeit interaktiven Charakter gewinnen soll, sind es Bestimmtheiten von ständig erfolgreichen Wahrnehmungsverweisen, mit denen Lows Installation konfrontiert und so die vordergründige Harmonie noch aller antagonistischen Widerspiegelungs- und Brechungsästhetiken mit der Zeit zerbricht, wenn man es richtig sieht.<sup>06</sup> Wo die Spiegel-Metaphorik als Reflexionsmodell

<sup>05</sup> Den Tourismus als eine Praxis der Ortsbeschreibung erläutert aus semiotischer Sicht weiterhin erhellend: Dean MacCannell: *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class. With a New Foreword by Lucy R. Lippard and A New Epilogue by the Author*, Berkeley, Los Angeles 1999.

<sup>06</sup> »In einer langen Verfallsgeschichte dient die Metapher des Spiegels zunächst als Vanitas-Symbol

that would remain unknown to the uninformed eye: this showplace also has a history, which includes its own future decay. Interested in places where the asynchrony of different times appears in conjunction with traces of history, Low was not mainly inspired by her everyday encounters with urban scaffolding, but by her memories of archaeological excavations in Cyprus. There, visitors cross over walkways above sites that partly resemble construction sites, destroying the exposed antique mosaics they are looking at. Each step leaves behind a trace, invisible to the contemporary eye, in the track of history that turns these half-decayed, half-restored sites into tourist attractions.<sup>05</sup>

The work was not actually designed to be an accessible and therefore interactive piece; rather, Low's installation confronts the certainties of constantly unfolding perceptual references, and so all of the antagonistic reflections and fragmentations break down the superficial harmony over time, if one looks at it in the right way.<sup>06</sup> When the mirror metaphor has long been played out as a model of reflection, when the metaphor of sight has lost its power in the context of theoretical knowledge (because whatever is being looked at simply lacks a sense of self-confident awareness in the end<sup>07</sup>), it is no longer important to talk about confronting the observer with fragmented self-images. It is not until visitors enter a larger-than-life model of history, see themselves as part of an installation based on perceptions of different spaces, and are exposed to this frozen moment of asynchronic time that they might realise later that they also witnessed a display of the process of establishing

<sup>05</sup> For more on a semiotic view of tourism as the practice of describing places, see Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class. With a New Foreword by Lucy R. Lippard and a New Epilogue by the Author*, Berkeley, Los Angeles, 1999.

<sup>06</sup> 'In a long history of decay, the mirror metaphor first served as a symbol of vanitas (which assumes that *ornamentum/ornato* is no longer understood as the exhibition of the essential, as older rhetoric would have it, but simply as decoration or embellishment), and finally as mere compensation for internal controls that no longer function: "For people of this world the mirror is still the only conscience that shows them their flaws", as Jean Paul sees it in *The Invisible Lodge*, quoted in *Works*, vol. 1, Munich, 1960, pp. 7-469 (178).' (Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt (Main), 1997, p. 915).

<sup>07</sup> For more on this, see Christiaan L. Hart Nibbrig, "Einübung in Spiegelschrift: Thema con variazioni. Inkurs I", in *Spiegelschrift: Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt (Main), 1987; esp. pp. 31-36.



längst ausgespielt, wie die Metaphorik des Sehens überhaupt im Zusammenhang mit theoretischem Erkennen ihre Anschauungskraft eingebüßt hat, weil es dem betrachteten Gegenüber einfach endgültig am Angesicht eines selbstbewussten Bewusstseins fehlt,<sup>07</sup> ist nicht mehr von zerbrochenen Selbstbildern zu sprechen, mit denen die Betrachter hier konfrontiert würden. Erst wenn diese sich als hineingetreten in ein überdimensioniertes Geschichtsmodell betrachten, als Teil einer von Sichtverhältnissen auf unterschiedliche Räume konstruierten Installation, die deren eigene Blicke in diesem angehaltenen Moment der Ungleichzeitigkeit aussetzt, kann den Betrachtern immer schon nachträglich auffallen, dass auch hier die Einrichtung nach verschränkten Zeit-Ökonomien ihre Ausstellung erfährt, aus der nicht hinauszutreten ist. Selbst wenn man in dem von Lows Arbeit auf Zeit gemachten Angebot zur Brechung mit gewohnten Ansichten doch nichts weiter sehen wollte als die fortgesetzte Selbstspiegelung einer Kunsteinrichtung, die nichts sehnlicher wünscht, als sich selbst durch eine praktisch wirkungslose Institutionenkritik zu erhalten, so wird – zu denken ist an Hans Haackes zerbrochene Bodenplatten im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig (1993) und Santiago Sierras Durchbruch der Außenwand in den Galerieräumen von Carlier Gebauer in Berlin (2003) – mit *Gewicht des Sehens*

(was voraussetzt, daß ornamentum/ornato nicht mehr im Sinne der älteren Rhetorik als Herausstellen des Wesentlichen verstanden wird, sondern nur noch als Zierat) und schließlich als bloßes Kompensat für nicht mehr funktionierende interne Kontrollen: »Für Weltleute ist der Spiegel noch das einzige Gewissen, das ihnen ihre Fehler vorhält«, wie Jean Paul, *Die unsichtbare Loge*, zit. nach Werke Bd. 1, München 1960, S. 7-469 (hier: S. 178) es sieht.« Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, S. 915.

<sup>07</sup> Vgl. hierzu Christiaan L. Hart Nibbrig: »Einübung in Spiegelschrift: Thema con variazioni. Inkurs I«, in: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt/Main 1987, bes. S. 31-36.

intertwined time-economies, from which there is no escaping. Even if one does not want to see in Low's temporary work anything more than a way of breaking with habitual perceptions – the continuous self-reflection of an art institution that desires nothing more than to maintain itself through a kind of practically ineffectual institutional critique – still, *Gewicht des Sehens* also seems to carry on a tradition that explodes the frameworks of things – one thinks of Hans Haacke's fractured floors in the German Pavilion at the 1993 Venice Biennial and Santiago Sierra's broken exterior wall at Galerie Carlier Gebauer in Berlin (2003) – which will not be so easy to overlook in the future.