

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2003)

**Heft:** 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

**Artikel:** Franz Ackermann : ein utopischer Bürger? = a utopian citizen?

**Autor:** Stange, Raimar / Cumbers, Pauline

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680443>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

---

RAIMAR STANGE

---

# Ein utopischer Bürger?

Die Zeichnungen und Gemälde von Franz Ackermann sind in aller Regel menschenleer, das Subjekt ereignet sich hier, wenn man so will, in absoluter Abwesenheit. Selbst auf dem kleinformatigen MENTAL MAP: SAILORS (1994) findet sich, trotz des viel versprechenden Titels, keine Darstellung der dort angesprochenen reisenden, genauer: seefahrenden Personen. Tattooähnliche Muster, karthographische Einschreibungen und abstrakt-expressive Farbflächen protokollieren statt dessen die (anonymen) Erfahrungen nomadischer Existenz. So verwundert es nicht, dass auch die frühen Arbeiten von Franz Ackermann, die als Selbstporträt gelesen werden können, auf die visuelle Repräsentation des Künstlers bewusst verzichten. Vielmehr ist da auf Umwegen ein Bild des Künstlers von ihm selbst entworfen. Etwa in der Dia-Installation HERE: PROMISING ABSENCE (1996): Gut 160 farbenfrohe Cover gängiger Tourismusprospekte werden hier in Überblendprojektionen vorgestellt. Ein dunkelhäutiger «Eingeborener» und sein Kanu preisen die «experience to all the senses» in Papua Neu Guinea an, eine weite und karge Landschaft inklusive Gebirge und endlos blauem Himmel wirbt für Tibet, und ein grüner Dschungel steht ein für den vermeintlich naturnahen «Ekotourismus» in Panama. Wir kennen diese kitschigen Motive alle, diese Klischees, die seit Jahrhunderten auf unterschiedliche Weise programmiert werden von – *pars pro toto* – Alexander von Humboldt und Paul Gauguin bis zu Cook's Reisebüro und Hollywood. Trotz ihrer redundanten Abgedroschenheit und offensichtlichen Realitätsferne künden diese Klischees gefühlsecht von unseren Seh(n)süchten nach abenteuerlicher Exotik und einer längst fälligen Flucht aus dem vergleichsweise grauen Alltag. Entscheidend aber ist der gemeinsame Nenner all der gezeigten Tourismusprospekte: Es handelt sich bei den darin präsentierten Ländern allesamt um solche, die der Künstler damals noch nicht selbst besucht hatte. *Ex negativo* also erzählt uns Franz Ackermann von seiner eigenen Reisetätigkeit, die, wie wir inzwischen wissen, bis heute zentral ist für seine Kunst.

Ein weiteres Beispiel für diese frühen Selbstporträts stellt das Projekt SOFT ROOM (1997) dar. Wieder stehen Momente des Unterwegs- beziehungsweise Zuhause-seins im Mittelpunkt:

---

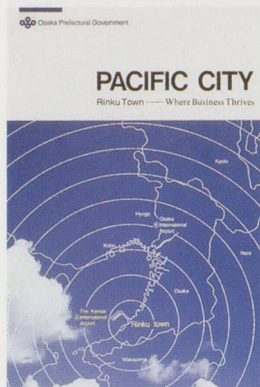
RAIMAR STANGE ist freier Kurator und Kritiker; er schreibt u. a. für *Kunst-Bulletin* (Zürich), *Texte zur Kunst* (Berlin) und *Frieze* (London). Jüngste Buchpublikationen: *Sur.Faces* (Frankfurt 2002) und *Zurück in die Zukunft* (Hamburg 2003). Ausserdem ist er Mitherausgeber des Berliner Artfanzines *Neue Review*.



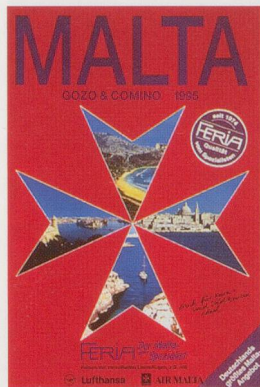
FRANZ ACKERMANN, RIO DE JANEIRO, COPACABANA, 1999, Farthphotographie / color photograph.



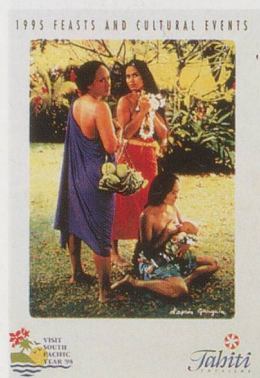




FRANZ ACKERMANN, *HERE:  
PROMISING ABSENCE (ALL THE  
PLACES I'VE NEVER BEEN TO)*, 1995,  
3 von 160 Dias in 2 Karussells  
(ohne Projektoren) / 3 of 160 slides in  
2 Carousels (without projectors).



Der Künstler hat die Masse aller rund 150 Zimmer samt der darin befindlichen Möbel vermessen und notiert, in denen er in den Jahren zuvor einmal, wie lange auch immer, «gewohnt» hatte. Aus diesen Massen hat er dann die Durchschnittswerte errechnet und anschliessend aus einfachen MDF-Platten einen gleichsam exemplarischen Lebensraum in Form von «platonischen» Möbelmodellen nachgestellt. Schrank, Tisch, Stuhl und Bett konstruieren einen auf die Grundelemente reduzierten (flüchtigen) Ort, der überall und nirgends stehen könnte und so eine überaus säkularisierte Form von Utopie inszeniert. Diese Flüchtigkeit betonend wählte der Künstler einen scheinbar beliebigen Ort und Raum, ein Fachwerkhaus in Hannoversch Münden unweit der «documenta»-Stadt Kassel aus. Mit dem *SOFT ROOM* porträtiert sich Franz Ackermann wiederum in gänzlicher Abwesenheit; nicht die Präsenz seines abgebildeten Körpers gibt Auskunft über ihn und seine Haltung zur Welt, sondern die Art und Weise seines «kurzweiligen» Wohnens. Eine Variante dieser Arbeit stellt in mancherlei Hinsicht die Textarbeit *OHNE TITEL* (1997) dar: Ohne Punkt und Komma sind hier in asyn-detischer, im wahrsten Sinne des Wortes «subjektloser» Reihung die Namen all der Strassen aufgelistet, in denen sich der Künstler in den letzten Jahren länger aufgehalten hat: «...Street Santa Monica Boulevard North Fairfax Avenue Potsdamer Strasse Adalbert Strasse...». Die (Photo-)Tapete *ALLE ORTE AN DENEN ICH JEMALS WAR* (2002) schliesslich zeigt mit vergleichbarer Logik in Bild und Kartographie alle Orte auf...



Ein wirklich kurzer theoretischer Exkurs: «...man entweicht an den Nicht-Ort der Geschwindigkeit. Der Weltbürger wird zum utopischen Bürger, der nur noch die Transportmittel und die Transitstätten bewohnt», schreibt Paul Virilio 1975 in seinem Essay «Fahrzeug».<sup>1)</sup> Vor allem die Errungenschaften der modernen Technik

haben, so Paul Virilios Argumentation, die Kategorien von Zeit und Raum, die doch nach dem Königsberger Philosophen Immanuel Kant die Bildung von Subjektivität erst ermöglichen, ausser Kraft gesetzt und so das Individuum entfremdet von jedweder (transzendentalen) Verortung. Genau ein Vierteljahrhundert später greifen Michael Hardt/Antonio Negri in ihrer (Anti-)Globalisierungsfibel *Empire* diese Argumentation auf, betonen jetzt aber die emanzipatorischen Seiten der von Paul Virilio beschriebenen Deterritorialisierungen. Die beiden Theoretiker sprechen von einer «globalen Staatsbürgerschaft» und von der «Tugend» des Nomadismus als «erste moralische Praktik». Gerade der Wegfall von nationalen Grenzen und die «Virtualität des Welt-Raums» eröffne eben



auch die Möglichkeit einer grenzenlosen «Liebe und Gemeinschaft».<sup>2)</sup> Genau dieser Spannung von leidvoller Entfremdung und lustvoller Entgrenzung stellt sich immer wieder auch die Kunst von Franz Ackermann. Der Themenkreis Tourismus etwa, ich habe es oben ausgeführt, erlaubt ihm sowohl die Macht des besagten Dienstleistungszweiges wie auch das individuelle Begehren der Reisenden zu untersuchen.

Die Macht, ja die Gewalt des Tourismus steht auch in der wohl ersten Arbeit Franz Ackermanns im Blickpunkt, in der er selbst als Person zu sehen ist. Noch zaghaft und vorsichtig betritt sein repräsentierter Körper die Areale der Kunst, denn seinen Rücken hat er den Betrachtern eines Photos zugedreht, das in die Installation DAS HAUS AM STRAND (1998–2003) integriert ist. Auf diesem Selbstporträt trägt der Künstler nicht nur ein Paar Nike-Sneakers, einen der Fetische der neuen globalisierten Welt, sondern auch eine schuss-sichere Weste, auf deren Rücken, in der von der UNO benützten Typographie, das Wort «Tourist» zu lesen ist. Verschiedene Fluchtlinien werden hier also kurzgeschlossen, in erster Linie aber die des weltweiten, oftmals wenig rücksichtsvollen Einflusses von *global players* wie dem Nike-Konzern, der – inzwischen allerdings zunehmend entmachteten – UNO oder dem Dienstleistungssektor Tourismus. Spätestens mit diesem Photo beginnt zudem eine ästhetische Strategie, in der Franz Ackermann sich nicht bloss als kritischer Inspekteur, sondern auch als aktiv involvierter Teilnehmer der von ihm beobachteten Prozesse positioniert.

Das Selbstporträt FACELAND (2001) bestimmt diese teilnehmende Rolle als eine mit Warencharakter,<sup>3)</sup> die den Künstler auch zum Klischee seiner selbst werden lässt. Das Porträt zeigt im «passbildtauglichen» Ausschnitt das Konterfei Franz Ackermanns, das sich im Stil Arcimboldos aus unzähligen Versatzstücken seines eigenen bisherigen Formenvokabulars zusammensetzt. Architektonische Ansichten und kartographische Notate, dynamische Farbkreise und perspektivisch sich widersprechende geometrische Ornamente bilden hier ein ruhig nach vorne schauendes Antlitz. So ist dieser Arbeit einerseits die Aussage «Ich bin, wie ich reise und wohne» ins Gesicht geschrieben, andererseits zeugt das aus Selbstzitatens gesampelte Porträt von dem Bild, das sich das Betriebssystem Kunst und sein längst weltweit mehr oder weniger florierender Markt heute von der Ware Franz Ackermann macht: der Artist als «Spurensucher, Kartenleser», als «reisender Beobachter»<sup>4)</sup> und ästhetisch reflektierender Urbanist. Als solcher, auch dies führt das Blatt FACELAND bewusst vor, setzt er während des artistischen Prozesses eigentlich fragmentarisch bleibende Erfahrungen und Erkenntnisse in künstlerische Werte um; zwangsläufig stellt sich dabei eine werkhafte Ganzheit her, die hier dennoch in sich zersplittert und unzusammenhängend erscheint.

Schliesslich sei noch die Arbeit FACELAND II (2002) angeführt, die das Problem von der Stellung des Menschen in nicht mehr hinterfragten, nicht mehr von einem «real-existierenden» Sozialismus bekämpften Marktverhältnissen endgültig politisch zuspitzt. Ein sich aus unzähligen Glühbirnen zusammensetzender kugelförmiger Leuchtkörper hängt da erhellend schön von der Decke herab. Auf ihm ist genau das flächige Konterfei des Künstlers in prägnantem Schwarz



FRANZ ACKERMANN, FACELAND, 2001,  
Mischtechnik auf Papier, 84,5 x 64,5 cm /  
mixed media on paper, 33 1/4 x 25 3/8".



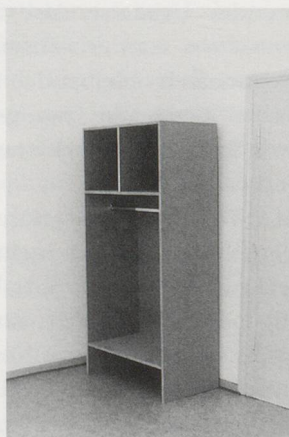
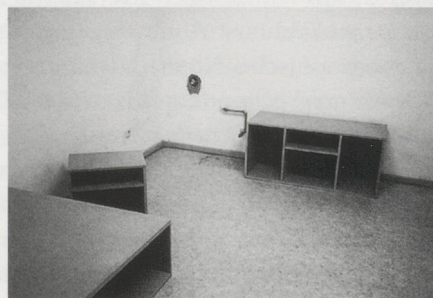
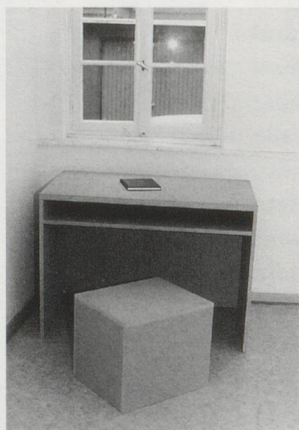
montiert, das schon in FACELAND als auszufüllende Fläche seine Verwendung fand. Die Glühbirnen der globusartigen Lampe blinken verführerisch in unterschiedlichen Farbkonstellationen auf, lassen uns aber auch an Weltkarten denken, mit denen global agierende Unternehmen ihre im internationalen «Wettbewerb» zu erobernden Territorien abstecken. Vor diesem zwiespältigen Hintergrund erinnert das markant stilisierte Antlitz des Künstlers einerseits an eingängige Logos für marktfähige Produkte – etwa an *Uncle Ben's* (Reis) –, andererseits an piktoriale Heroisierungen von diktatorischen Herrschern. So promotet Franz Ackermann sich hier selbst als einleuchtende Ikone, in der die visuellen Grammatiken von ökonomischem Diktat und politischer Diktatur parallel gesetzt werden. Das Selbstporträt Marke Franz Ackermann behauptet sich – und nicht nur hier! – also weder als ach so psychologisierendes Protokoll individueller Persönlichkeit noch als mehr oder weniger eitle Bühne für postmoderne Rollenspiele. Stattdessen bietet es sich an als suggestives Modell für die spannungsvollen Beziehungen von Kapital und Macht in unserer längst globalisierten Welt. Und diese Beziehungen sind, wie es im Titel einer Zeichnung des Künstlers heisst, «incredible, terrible, beautiful» zugleich.

1) Paul Virilio, «Fahrzeug», in: *Fahren, fahren, fahren...*, Merve Verlag, Berlin 1978, S. 32.

2) Alle Zitate aus: Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Campus Verlag, Frankfurt am Main u.a. 2003, S. 369.

3) Das Subjekt als Ware: «Tourists are money». Diese Textzeile aus dem Song «God save the Queen» der legendären Punkband The Sex Pistols hat Franz Ackermann 1997 in seiner Installation URBAN LIVING grossflächig an die Wand geschrieben.

4) Beide Zitate: Gregor Jansen, in: *Art Now*, Taschen, Köln 2002, S. 12.



FRANZ ACKERMANN, DAS WEICHE  
ZIMMER, 1996, Installation,  
Hannoversch Münden / THE SOFT  
ROOM, installation views.  
(PHOTOS: KATHRIN WITTNEVEN)



---

RAIMAR STANGE

---

# A Utopian Citizen?

As a rule, Franz Ackermann's drawings and paintings do not show any people; the subject emerges in them as absolute absence, so to speak. Despite the promising title, even the small-format MENTAL MAP: SAILORS (1994) does not contain a depiction of the traveling, more precisely, sea-faring people mentioned. Instead, tattoo-like patterns, cartographic inscriptions and abstract-expressive color planes record the (anonymous) experiences of a nomadic existence. It is no surprise, therefore, that Franz Ackermann's early works, which can be read as self-portraits, also deliberately forego any visual representation of the artist. Instead, the artist has indirectly drafted an image of himself in those works, for example, in the slide installation HERE: PROMISING ABSENCE (1996), in which a good 160 colorful covers from typical travel brochures are presented as superimposed projections. A dark-skinned "native" and his canoe extol the "experience to all the senses" available in Papua New Guinea; a wide empty landscape, mountains, and an eternal blue sky promote Tibet; and a green jungle symbolizes the supposedly nature-friendly "eco-tourism" in Panama. We are all familiar with those kitsch motifs, those clichés promulgated for centuries—*pars pro toto*—from Alexander von Humboldt and Paul Gauguin to Cook's travel agency and Hollywood. Despite their redundant triteness and obvious disregard for reality, these clichés lend expression to genuine longings for adventurous exoticism and for long overdue escape from the dull routines of everyday life. The important thing, however, is the lowest common denominator in Ackermann's choice of travel brochures on display: all the countries presented are ones the artist had not yet visited at the time. So, *ex negativo*, Franz Ackermann tells us about his own travels, which, as we have learned by now, are pivotal to his art.

The SOFT ROOM project (1997) is another example of these early self-portraits. Again, the focus is on being abroad or being at home. The artist measured and recorded the size of all the approximately 150 rooms, plus furniture, in which he had "lived" in the previous years, for whatever period of time. He then calculated the average size and built an exemplary living space, as it were, in the form of "Platonic" furniture models, using simple MDF boards. A

---

RAIMAR STANGE is a free-lance curator and critic; he regularly contributes to art magazines like *Kunst-Bulletin* (Zurich), *Texte zur Kunst* (Berlin), and *Frieze* (London). His more recent book publications include *SurFaces* (Frankfurt 2002) and *Zurück in die Zukunft* (Hamburg 2003). He is also co-editor of the Berlin art fanzine *Neue Review*.



cupboard, table, chair, and bed define a (fleeting) space reduced to its basic elements, a space that could be located everywhere and nowhere and thus constitutes an altogether secularized form of utopia. To underscore the fleetingness, the artist chose an apparently arbitrary site, a half-timber house in Hannoversch Münden, not far from the city of Kassel, venue of the "documenta." In *SOFT ROOM*, Franz Ackermann once again portrays himself through complete absence; information about him and his attitude to the world is not provided by the presence of his depicted body, but by the way in which he "temporarily" lives. In many ways, the text work *O.T.* (Untitled, 1997) represents a variation on this: in a truly "subject-less," asyndetic sequence with neither periods nor commas, he lists the names of all the streets that he lived on over the past few years: "... Street Santa Monica Boulevard North Fairfax Avenue Potsdamer Strasse Adalbert Strasse..." The same logic underlies the images and cartography in his wallpaper of photographs titled *ALLE ORTE, AN DENEN ICH JEMALS WAR* (All the Places I Have Ever Been, 2002).

A really brief theoretical excursus: "...one escapes to the non-place of speed. The global citizen becomes the utopian citizen, who dwells merely in the means of transportation and the places of transit," wrote Paul Virilio in his 1975 essay "Véhicule."<sup>1)</sup> Paul Virilio argues that the achievements of modern technology have invalidated the categories of time and space, the very categories that, according to the Königsberg philosopher Immanuel Kant, enable the formation of subjectivity. The individual has therefore been alienated from any kind of (transcendental) locality. Exactly a quarter of a century later, in their (anti-)globalization reader *Empire*, Michael Hardt and Antonio Negri took up Virilio's argument. However, the two theorists emphasize the emancipatory aspects of the deterritorializations described by Paul Virilio. They speak of a "global citizenship" and the "virtue" of nomadism as one of the "first ethical practices." The very disappearance of national borders and "the virtuality of world space" also present the possibility of an unbounded "love and community."<sup>2)</sup> Franz Ackermann's art repeatedly confronts this tension between painful alienation and pleasurable openness. The above-mentioned theme of tourism, for example, allows him to examine both the power of that service sector and the individual longing of the travelers.

The power, indeed the force of tourism, is also the focal point of the first work by Franz Ackermann in which his person is to be seen. The representation of his body enters the arena of art timidly and cautiously, for he has turned his back to the viewers of the photograph that is integrated into the installation *DAS HAUS AM STRAND* (The House on the Beach, 1998–2003). In this self-portrait, the artist is wearing not only a pair of Nike sneakers, a fetish of the new globalized world, but also a bullet-proof jacket on the back of which the word "tourist" is written in the typography used by the UN. Various vanishing lines come together here, first and foremost those of the often not very respectful influence of global players like the Nike concern, the – increasingly powerless – UN, and the service sector of tourism. In addition, the photograph launches an aesthetic strategy in which Franz Ackermann positions himself not just as a critical inspector, but also as an actively involved participant in the processes under observation.

The self-portrait *FACELAND* (2001) defines this participation as a commodity-like role,<sup>3)</sup> which also turns the artist into a cliché of himself. In a frame that could qualify as a passport photo, we see a likeness of Franz Ackermann consisting of countless set pieces from his own formal vocabulary assembled in the style of Archimboldo. Architectonic views and cartographic notations, dynamic color circles and perspectively contradictory geometric ornaments make up a face that is looking calmly ahead. Written all over it, so to speak, is the



statement: "I am as I travel and live." On the other hand, this sampling of self-citations bears witness to the image that the art business and its long since global and more or less flourishing market has created of the commodity Franz Ackermann: the artist as "tracker, map-reader," as "roving observer"<sup>4)</sup> and aesthetically reflecting urbanist. Moreover, as FACELAND deliberately demonstrates, the artistic process transforms essentially fragmentary experiences and insights into artistic values; unavoidably, this gives rise to a holistic work which here nevertheless seems splintered and disjointed.

Finally, mention should be made of the work FACELAND II (2002) which takes to political extremes the issue of man's position in power relations that are no longer questioned and no longer combated by any "real existing" Eastern bloc socialism. Hanging from the ceiling is a beautifully luminous, spherical lamp made up of countless bulbs. Mounted on this, in a striking black, is the same planar likeness of the artist that filled the picture surface of FACELAND. The bulbs of the globe-like lamp flash seductively in various color combinations, but we are also reminded of the maps on which global concerns stake out the territories they aim to conquer worldwide by eliminating the competition. Seen against this ambiguous background, the artist's strikingly stylized face is reminiscent both of eye-catching logos for marketable products—for example, *Uncle Ben's* (rice)—and of heroicizing portraits of dictatorial rulers. So Franz Ackermann is promoting himself as a shining icon in which the visual grammars of economic dictates and political dictatorship are equated. The Franz Ackermann self-portrait brand asserts itself—and not just here—as neither a psychologizing record of an individual personality, nor as a more or less vainglorious stage for postmodern role-play. Instead it functions as a suggestive model for the tense relationship between capital and power in our long since globalized world. And, as the title of one of the artist's drawings says, this relationship is at once "incredible, terrible (and) beautiful."

(Translation: Pauline Cumbers)

1) Paul Virilio, "Véhiculaire," first published in *Nomades et Vagabonds, Cause commune*, 1975/2. Here quoted and translated from the German version, "Fahrzeug" in Virilio, *Fahren, fahren, fahren...* (Berlin: Merve Verlag, 1978), p. 32.

2) Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), pp. 361–362.

3) The subject as commodity: "Tourists are money." Franz Ackermann wrote this line from the song "God save the Queen" by the legendary punk band, the Sex Pistols, in large lettering on the wall of his 1997 installation URBAN LIVING.

4) Gregor Jansen, "Franz Ackermann" in *Art Now*, Taschen, Cologne 2002, p. 12.



FRANZ ACKERMANN, FACELAND II (YOU BETTER KEEP THE LIGHT ON), 2002, Aluminium, Licht, Metall, Installation, Kunsthalle Nürnberg, Durchmesser ca. 280 cm / aluminium, light, metal, installation view, diameter ca. 110 1/4".