

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Artikel: Pawel Althamer : a real allegory and the origins of the world = eine reale Allegorie und die Ursprünge der Welt

Autor: Szymczyk, Adam / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680105>

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: 24.04.2026

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

A Real Allegory and the Origins of the World

ADAM SZYMCZYK

In 1855, at the point in his career when he felt mature and accomplished as an artist, having achieved notoriety for his controversial and “realist” paintings, Gustave Courbet completed his largest and most ambitious work, with a title as equivocal as the painting’s meaning was cryptic: *THE PAINTER’S STUDIO: A REAL ALLEGORY SUMMING UP SEVEN YEARS OF MY ARTISTIC AND MORAL LIFE*. Courbet places himself in the center of the scene, which, as was often the case in his important works, is composed as a frieze with figures distributed in the foreground, filling up a major part of the picture plane, while some figures recede in the dark, with the background receiving less detailed treatment. The artist portrays himself at the moment of contemplating the finishing touch to a large vertical canvas—a landscape—while an allegorical figure, a muse or simply a nude model, stands behind, pensively looking over his shoulder, and a little boy stares up at the painter in admiration. In addition to this group, which has been interpreted by Linda Nochlin—in one of her groundbreaking, precise and passionate essays on Courbet—as an Oedipal triangle, the cast of characters includes Courbet’s friends, prominent members of his entourage, writers, art patrons, critics, and figures typifying various professions and social roles, to represent the artist’s idea of a postulated, progressive, democratic development of society, already invoked

ADAM SZYMCZYK is director of the Kunsthalle Basel. Together with Elena Filipovic, he curated the 5th Berlin biennial for contemporary art.

in some of his previous paintings.¹⁾ *THE PAINTER’S STUDIO* also contains a collection of accessories that belong to both the real inventory of the studio—and thus to genre painting—and to the symbolic repertory of the history of painting—and thus to allegory: a dagger, a feathered hat, a dog, and a palette in the painter’s hands—all real objects and conventional symbols at the same time. It is not the composition or painterly technique, but the *content*—the choice of actors and their respective curricula—that gives the painting its scandalizing power and turns it into a realist manifesto, a real allegory, in fact, the quintessential allegory of realism at the time of its making.

As in some of Courbet’s other ambitious and complex compositions, the painting not only contains a self-portrait but is itself an extended portrait of the painter at work with a number of characters embodying the artist’s ideas, interests, and concerns or aspects of his production and life circumstances. The artwork’s subject matter and the proper cause of the improbably trans-historical gathering painted by Courbet is an almost completed landscape in the center of the scene. That painter’s landscape is empty, without people, in stark contrast to the densely populated surface of the painting into which it is inserted. If *THE PAINTER’S STUDIO* is an interior scene, the painting at its center deals with an imagined exterior. It also offers relief, as it has a depth and atmosphere missing in the dark and crowded studio. The landscape becomes the painter’s escape route from his surroundings, a projection of an idea

GUSTAVE COURBET, *THE PAINTER'S STUDIO*, 1855,
oil on canvas, 142 x 235 1/2" /
DAS ATELIER DES MALERS, Öl auf Leinwand,
361 x 598 cm.



of poetic reality beyond mundane city life. Perhaps it stands there as the artist's portrait of his real self, as if he were trying to say: "I am nature," rather than "I paint from nature." There seems to be something missing in painter Courbet's deserted forest landscape, as if the nymph, or model behind the artist, had just stepped down from it, while another nude, a male, lingers behind the painting's frame opposite the artist and his muse, ambiguously suspended between the reality of the studio and the reality of another painting in progress. Courbet's painting unveils slowly and offers itself as a layered series of alternately receding and advancing planes and movements that guide our gaze toward the obscure interior, drawing us deeper and deeper into the dark forest of vague signs, dead-end motifs and reflecting surfaces, much in the style of Velázquez's *LAS MENINAS* (1656).

This suggestion of movement towards the limits of the known world, a journey inward in search of the origins of the real world (but also its spiritual dimensions) can be traced in a number of Courbet's paintings and it is evoked most literally by *L'ORIGINE DU MONDE* (1866). The painting is based on popular erotic photography of the time, but apart from its scandalizing directness and almost scientific anatomical accuracy, which is unsettling and, in fact, prevents the work from slipping into pornography, it can be seen as the ultimate subject matter, exhausting the possibility of any further representation. The painting produces an effect, as Linda Nochlin has demonstrated in her discussion of the work's existing

reproductions, of blinding rather than of sexual arousal through visual stimuli.²⁾ The female crotch is laid bare before the gaze but at the same time the flesh, almost entirely filling the painting's frame, sets its own limit, like a wall built against the spectator. This is perhaps best expressed by a certain speechlessness or loss of the power of articulation, acknowledged by many descriptions of the painting that are often reduced to testimonies of the viewers' responses to it rather than providing descriptions of the painting proper.

The question of realism, and the latent impact of Courbet's imagery in particular, can be traced in more recent art, even if it largely seems to be more concerned with eradication than with any productive retrieval of the real. An interest in Courbet is acknowledged by artists of different generations, but little is made in readings of contemporary art of the impact of the realist painter on art production today.³⁾ The rich and formally diverse oeuvre of Paweł Althamer can be analyzed in relation to Courbet's interests and individual paintings. Althamer's journey toward the dark beginning has taken shape in various ways over the last fifteen years of his development as an artist, and perhaps it began even earlier. The search for the unnamable, or rather for what is there before words, has been the main driving force in his work, and has given impetus to manifold formats and strategies.

Photographs of Althamer as a child were included in the most comprehensive catalogue of his work to date⁴⁾ and he has been reworking scenes from his



Pawel Althamer playing Indians with a friend, 1984 / Pawel Althamer spielt Indianer mit einem Freund.



Pawel Althamer at the age of 14 reading Karl May's Winnetou, 1981 / Pawel Althamer im Alter von 14 Jahren, Winnetou liest.

childhood in a number of his artworks. For instance, the photograph of Althamer at the age of fourteen, wearing a white sleeveless shirt and reading Karl May's *Winnetou* (1981), can be recognized as the source of his sculptural life-size SELF-PORTRAIT AS A CHILD (1993), which is part of the "Kid's Room" installation project. The figure is made of wire mesh, dressed up in a real child's clothes, and complete with a toy dachshund. Significantly, the book Althamer was reading, a novel set in America's Wild

West, is related to another series of photographs from 1984, in which a teenage Althamer and his art school friend impersonate "Indians" or "cavemen" and pose in the landscape—prehistoric human savages, covered with animal hides and hunting for prey. The resistance to an unreflected rendering of the present and the tendency to look back into human history to find meaning, the desire to trace the ineffable origins of the civilized, known world, can be recognized in almost every work by Althamer, and one could risk the assumption that this withdrawal into the pre-civilized, non-human state is one of the artist's main themes, an overarching metaphor of his production.

Several other works by Althamer are devised as constructions of narratives that deal with journeys and enable travelers to become immersed in previously unknown realms, usually found a stone's throw away. In short, these works make productive use of the familiar technique of estrangement, characteristic of shamanistic practice in different cultures and times and rediscovered by the great theater reformers of the 20th century, from Bertolt Brecht to Jerzy Grotowski and Augusto Boal. One example is the MASTER'S PIECE executed by Althamer as a performance and exhibition at the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1993. It was comprised of two complementary and opposed parts: SELF-PORTRAIT, a naturalistic sculpture modeled in wax exhibited at the Academy, and a performance, FOREST, recorded on video,

in which the artist left the building of the Academy and traveled to the limits of the city, then took off his clothes and disappeared into the forest. The theme of the artist—often in the role of a guide to a group of viewers/participants—journeying into the landscape and dark, unknown nature, or, conversely, into the city, would be repeated in several later performances. In *WALK IN BRÓDNO DISTRICT WITH GERMAN ART COLLECTORS* (1999), Althamer showed the collectors the miracles and horrors of Bródno, the housing project where he lives and works; during a night hike in the Kampinos Forest in 2006 with a group of art enthusiasts, Althamer eventually got lost in the depths of the woods;⁵⁾ and most recently, as part of Münster's Sculpture Projects, he repeatedly walked from the public park into the fields surrounding the city, thereby creating *PATH* (2007).

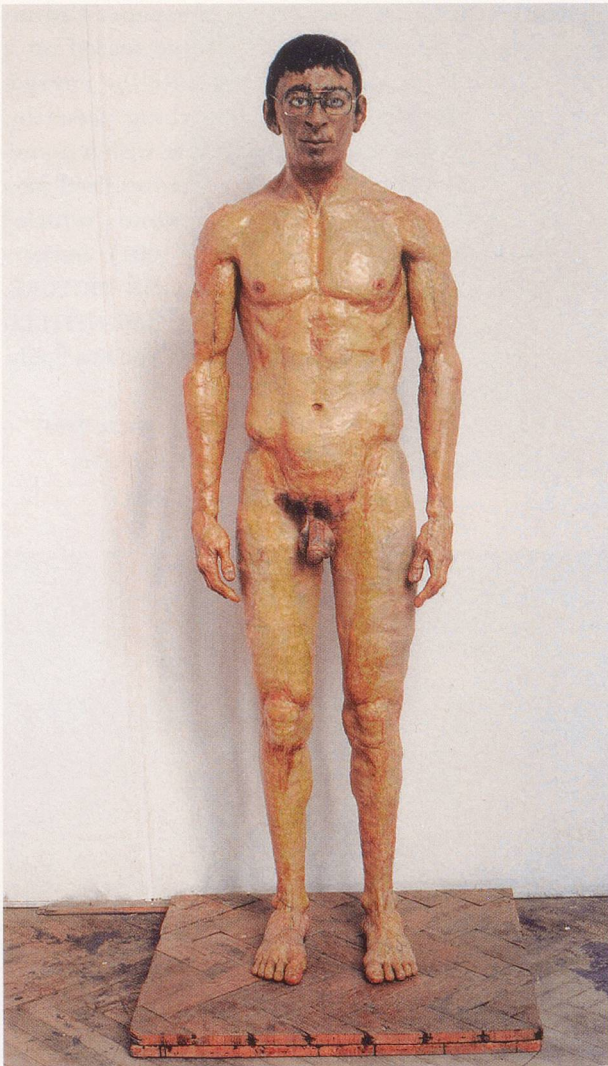
In a number of Althamer's performances, the theme of tracing a spiritual genealogy back to its origins plays a central role. The journey can be physical, as in Althamer's voyage across Africa to the Dogon tribe, completed in 1991. It was taken before graduating from the Warsaw Academy of Fine Arts as a rite of artistic apprenticeship, a perversion of a young artist's Grand Tour. The genre of a journey would also include various performances that took the form of "trips" under the influence of psycho-active substances or factors, usually witnessed by an audience (as in the *CARDINAL* performance at the Academy of Fine Arts, 1991, with the artist smoking dope in a womb-like bathtub filled with red papier-mâché) or, at times, simply registered on video (*LSD*, *PEYOTE*, *HYPNOSIS*, *MAGIC MUSHROOMS*, 2003).

Another theme in Althamer's oeuvre is reminiscent of what Linda Nochlin—writing about Courbet's *THE STONE BREAKERS* (1849–50), *THE MEETING* (1854), and *A BEGGAR'S ALMS* (1868)—called parts of "an epic of the open road."⁶⁾ The allegorical image of an individual or group displaced in society is developed in a number of Althamer's artworks that deal with or involve the participation of the unemployed (Polish jobless immigrants dressed in chic clothes and invited to be the audience of the "Neue Welt" exhibition at Frankfurter Kunstverein, or invited to stay in the gallery during the "Ausgeträumt..." exhibition at the Secession, Vienna, both 2001); the

homeless (*OBSERWATOR*—a daily newspaper's advertising campaign with homeless people seated on a busy Warsaw street wearing stickers with the newspaper's title, *THE OBSERVER*, and watching passersby, 1992, or *ASTRONAUT* at documenta X, with a homeless man contracted to live for the one hundred days of the exhibition as a guard of a white "vehicle" installed on the exhibition grounds, 1997); buskers (one of the characters in the *MOTION PICTURE*, Ljubljana, 2000, or the protagonist of the *UNTITLED* street performance in Prague, Galeria Vaclava Špály,

PAWEŁ ALTHAMER, *SELF-PORTRAIT AS A CHILD*, 1995,
metal mesh, clothes / *SELBSTPORTRAIT ALS KIND*,
Maschendraht, Kleider.





PAWEŁ ALTHAMER, *SELF-PORTRAIT (MASTER'S PROJECT)*,
1993, hemp fibers, wax, hair /
SELBSTPORTRAIT (DES MEISTERS PROJEKT),
Hanf-Fasern, Wachs, Haar.

2001); prisoners (turned into makers of the works shown in Althamer's exhibition "Prisoners," at Westfälischer Kunstverein, Münster, 2002); children (given the role of exhibition guards in *KING MACIUS I*, as part of "The Collective Unconsciousness" exhibition at the migros museum für gegenwartskunst, Zurich, 2001); troubled youth (*BAD KIDS*, Bródno district, Warsaw, and Bonnefantenmuseum, Maastricht, both 2004); the ill (for years, Althamer has been running an art workshop and producing collaborative projects with the Nowolipie Group, whose members are suffering from multiple sclerosis); and Jews (a 1989 *SELF-PORTRAIT* in bas-relief on iron sheet, *ABRAM AND BURUŚ*, 2007, another self-portrait in bronze of

the artist as a boy with a dog, looking at the fire of the Warsaw Ghetto in 1944, and several projects related to the work of the pedagogue Janusz Korczak, a Polish Jew who was murdered by the Nazis in 1942, together with the children he was looking after).

In Althamer's work the artist's role is narrated from multiple viewpoints including a dropout, shaman, diviner, healer, wandering Jew, and apostle heralding social transformation. The latter—much in the style of Courbet's *Fourierist APOSTLE JEAN JOURNET SETTING OFF FOR THE CONQUEST OF UNIVERSAL HARMONY* (1850)—gives aid and direction to the placeless and dispossessed individuals, marginalized and hidden from view by capitalist society. Artists also belong to this cast of suspicious characters, as indicated by Althamer's oft-quoted comment that "...an artist is someone trying to find a place for himself...The [artists are] people without a place. I'm one of them; I don't really know where my place is."⁷)

From hyper-realistic sculpted figures of himself and his family to performances in which the artist deploys visitors in search of the miraculous "real" (be it in a trip to "real" nature untouched by culture or society or a trip to the uncontrollable "real" of the self that is revealed when drug-use removes all inhibitions and societal controls) to performances featuring displaced members of society—Althamer's diverse body of work constructs an unfinished image not unlike that of *THE PAINTER'S STUDIO* by Courbet. A closer look at Althamer's oeuvre reveals a complex but coherent world focused on the landscape and the "real" with the artist surrounded by a host of different figures and signs.

The question of the real can be said to be one of the most insistent issues that Althamer's artworks raise today, but not in the sense of exploring how to make the real part of the work of art. Althamer's aesthetic transactions are diametrically opposed to aesthetic appropriation and the consumption of the

PAWEŁ ALTHAMER, FOREST,
(MASTER'S PROJECT) 1993, video /
WALD (DES MEISTERS PROJEKT).



real in art. His is art that must be consumed by the real. Althamer's work should "find its place"—that is, literally dissolve and germinate in society through the practice of teaching, thinking, and making. By means of individual or collective actions, his art becomes part of a reality that can be defined, following Courbet's understanding of art as a powerful agent of social change and nature as "the *ensemble* of men and things," and not a subject of mystic contemplation.⁸⁾ Only when art effects the transformation of lived experience can the allegory become real and the quest for origin be abandoned.

1) Linda Nochlin, "Courbet's Real Allegory: Rereading The Painter's Studio," Courbet (London: Thames & Hudson, 2007), p. 170.

2) Ibid, "Courbet's L'origine du monde: The Origin without an Original," p. 152. Nochlin wrote her essay before the original "Origin" resurfaced, having been hidden from view for years.

3) Alice Creischer's L'ATELIER DE LA PEINTRICE (2000), which works through the iconography of Courbet's painting, was realized as part of the exhibition "Dinge, die wir nicht verstehen," curated by Roger M. Buergel and Ruth Noack at Generali Foundation in Vienna. Buergel's catalogue text discusses the work's relationship to Courbet's painting in the context of Courbet's involvement in the Paris Commune. In his recent account of a visit to Courbet's retrospective exhibition at the Grand Palais in Paris, Thomas Bayrle compared Courbet's staging of the nude to that achieved by Photoshop techniques: "Extremely erotic bodies, styled, distorted and staged, are molded and copied into a variety of interiors ... Montage of prefabs into prefabs." Thomas Bayrle, "Von Menschen und Massen," Texte zur Kunst 69 (March 2008), p. 44. One of Swiss-born and Paris-based designer Jeanette Laverrière's recent mirror objects, À GUSTAVE COURBET (2001), is an abstraction of L'ORIGINE DU MONDE.

4) Paweł Althamer, *The Vincent Award* (Bonnefanten Museum/Hatje Cantz, 2004).

5) Courbet's interest in exploring the theme of journeys in search of the cause of natural phenomena inhabits his paintings of the river Loue. Some of them show the river making its way slowly through a bed of rocks and in shadow underneath the dark green canopy of forest, bushes, and moss. The landscape is depicted almost like an interior, a delimited, enclosed space, winding around an absence. The cave in which the river has its source is represented as the groundless, somber void that should not and cannot be penetrated any further (THE SOURCE OF THE RIVER LOUE and THE GROTTA OF THE LOUE, both 1864).

6) Nochlin, "Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew" (see note 1), p. 43.

7) Interview with Andrzej Przywara and Adam Szymczyk, Air Conditioning, Foksal Gallery, Warsaw 1996, p. 23.

8) T.J. Clark quotes this utterance—attributed to Courbet—in his *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley: University of California Press 1999), p. 155.

Eine reale Allegorie und die Ursprünge der Welt

ADAM SZYMCZYK

Im Jahr 1855 schuf Gustave Courbet, nachdem er mit seinen umstrittenen «realistischen» Gemälden Bekanntheit erlangt hatte und sich als Künstler zum Meister gereift fühlte, sein bis dahin grösstes und ehrgeizigstes Werk, mit einem dem rätselhaften Inhalt des Bildes entsprechend zweideutigen Titel: DAS ATELIER DES MALERS, EINE REALE ALLEGORIE EINER SIEBENJÄHRIGEN PHASE IN MEINEM KÜNSTLERISCHEN UND MORALISCHEN LEBEN. Courbet stellte sich selbst in der Mitte des Bildes dar, das, wie häufig bei seinen Hauptwerken, gleich einem Fries aufgebaut ist: Figuren in jeweils unterschiedlichen Posen sind über die vordere Bildebene verteilt und nehmen den Grossteil der Bildfläche ein, während einige Gestalten im Dunkel verschwinden und der Hintergrund lediglich skizzenhaft angedeutet ist. Der Künstler porträtierte sich selbst im Augenblick, da er letzte Hand an ein grosses querformatiges Gemälde – eine Landschaft – legt. Hinter ihm steht eine allegorische Figur, eine Muse oder einfach ein Aktmodell, die sich mit nachdenklicher Miene über seine Schulter beugt, und neben ihm blickt ein Knabe voller Bewunderung auf den Maler. Ausser dieser Gruppe, die Linda Nochlin in einem ihrer bahnbrechenden, präzisen und leidenschaftlichen Aufsätze über Courbet als ödipales Dreieck gedeutet hat, gehören zum Personal des Gemäldes die Freunde

ADAM SZYMCZYK ist Direktor der Kunsthalle Basel. Zusammen mit Elena Filipovic kuratierte er die 5. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst.



GUSTAVE COURBET, *THE MEETING* or *GOOD DAY MR. COURBET*, 1854, oil on canvas, 52 x 59 1/4" / *DIE BEGEGNUNG* oder *GUTEN TAG HERR COURBET*, Öl auf Leinwand, 132 x 150,5 cm.

Courbets, bekannte Persönlichkeiten aus seinem Umkreis, Schriftsteller, Kunstförderer und Kritiker sowie Figuren, die symbolisch verschiedene Berufe und gesellschaftliche Rollen verkörpern, um Courbets Vision einer fortschrittlichen, demokratischen Entwicklung der Gesellschaft zu verbildlichen, die auch in einigen seiner früheren Bilder beschworen wird.¹⁾ Daneben enthält *DAS ATELIER DES MALERS* allerlei Accessoires, die gleichzeitig dem konkreten

Inventar des Ateliers – und damit der Genremalerei – und dem symbolischen Repertoire der Geschichte der Malerei – und damit der Allegorie – zuzuordnen sind: ein Dolch, ein Federhut, ein Hund und eine Palette in der Hand des Malers, allesamt wirkliche Gegenstände und zugleich konventionelle Symbole. Das skandalöse Moment liegt nicht in der Komposition oder Technik, sondern im Inhalt, in der Wahl der Akteure und ihrer jeweiligen Programmatik, durch die das Gemälde zu einem Manifest des Realismus wird, zu einer realen Allegorie und einer Allegorie des Realismus im Augenblick seiner Entstehung.

Wie bei manchen der ambitionierten und vielschichtigen Gemälden Courbets ist auch hier das Selbstbildnis des Künstlers Teil des Bildes, oder, besser gesagt: das gesamte Bild ist ein erweitertes Selbstbildnis des Malers bei der Arbeit, umgeben von Figuren, die für seine Ideen, Interessen, Anliegen oder bestimmte Aspekte seines Schaffens und seine Lebensumstände stehen. Das Sujet des Werkes und der eigentliche Anlass für die unwahrscheinliche, Zeitgrenzen sprengende Menschenversammlung, die Courbet dargestellt hat, ist ein in Arbeit befindliches Landschaftsgemälde im Zentrum des Bildes. In deutlichem Gegensatz zur Menschenmenge auf dem Gemälde ist diese Landschaft menschenleer. Während DAS ATELIER DES MALERS ein Interieurbild ist, thematisiert das Gemälde in dessen Mitte einen imaginierten Aussenraum. Die Landschaft sorgt zudem für eine gewisse Auflockerung aufgrund ihrer räumlichen Tiefe und Offenheit, im ansonsten dunklen und überfüllten Atelier. So wird das Landschaftsbild für den Künstler zu einem Fluchtweg aus seiner Umgebung, zur Projektion einer poetischen Realität jenseits des banalen städtischen Alltags. Möglicherweise steht es hier stellvertretend für ein Bildnis des wahren Künstler-Ichs, eines Künstlers, der gleichsam verkündet: «Ich bin die Natur», statt «Ich male nach der Natur». In Courbets menschenleerer Waldlandschaft scheint etwas zu fehlen: Es ist, als sei die Nymphe oder das Modell hinter dem Künstler soeben dem Bild entstiegen, während hinter der bemalten Leinwand gegenüber dem Maler und seiner Muse ein weiterer männlicher Akt in einem Schwebezustand zwischen der Realität des Ateliers und der Realität eines weiteren in Arbeit befindlichen Gemäldes

verharrt. Courbets Gemälde gibt sich nur allmählich preis, indem es uns nach und nach in seine mal zurückweichenden, mal sich nach vorne schiebenden Ebenen und Bewegungen eindringen lässt, die unseren Blick ins dunkle Innere lenken und uns immer tiefer in den finsternen Wald vager Zeichen, vom Weg abbringender Motive und spiegelnder Oberflächen hineinziehen, ganz wie bei Velázquez LAS MENINAS (1656).

Diese angedeutete Bewegung hin zu den Grenzen der bekannten Welt, eine Reise ins Innere auf der Suche nach Ursprüngen (der konkreten Welt, aber auch ihrer geistigen Dimension) begegnet uns in mehreren Gemälden Courbets und wird ganz direkt in L'ORIGINE DU MONDE (1866) beschworen. Dieses Gemälde entstand nach populären erotischen Photographien der Zeit, sieht man aber einmal von der schockierenden Direktheit und der nachgerade wissenschaftlichen anatomischen Genauigkeit ab, die irritiert, weil gerade sie verhindert, dass das Werk ins Pornographische abgeleitet, so kann das Bild als das ultimative Sujet gesehen werden, mit dem sich jede weitere Möglichkeit der Repräsentation erschöpft. Wie Linda Nochlin in ihren Ausführungen zu den bestehenden Reproduktionen des Werks dargelegt hat, ist die Wirkung des Gemäldes eher eine der Blendung als der sexuellen Erregung durch optische Reize.²⁾ Die weibliche Scham wird entblösst dem Blick dargeboten, gleichzeitig aber errichtet das Fleisch, das nahezu den gesamten Bildausschnitt ausfüllt, seine eigene Schranke, gleich einer dem Betrachter entgegengesetzten Wand. Wohl nichts verdeutlicht dies so sehr wie die Sprachlosigkeit oder das Unvermögen des Ausdrucks, von dem zahlreiche Beschreibungen des Gemäldes Zeugnis ablegen, die sich vielfach darauf beschränken, Reaktionen von Betrachtern auf das Gemälde wiederzugeben, ohne es wirklich zu beschreiben.

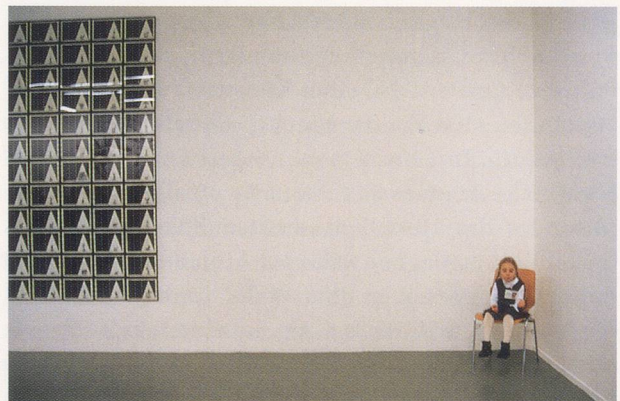
Die Frage des Realismus und besonders der latenten Wirkung der Bilder Courbets lässt sich bis in die jüngere Kunst nachverfolgen, aber insgesamt scheint ihr eher an der Ausmerzungen als an einer wie auch immer gearteten produktiven Rückgewinnung des Realen gelegen zu sein. Künstler verschiedener Generationen bekennen sich zur Bedeutung Courbets für ihr Werk wenn auch in aktuellen Texten der

Einfluss des Realisten kaum gewürdigt wird.³⁾ Das reichhaltige und formal vielgestaltige Werk von Paweł Althamer kann unter Bezugnahme auf die Anliegen und einzelnen Bilder Courbets betrachtet werden. Althamers Reise zu den dunklen Ursprüngen hat über die vergangenen fünfzehn Jahre seiner künstlerischen Entwicklung hinweg (die sich auch noch länger hingezogen haben mag) verschiedene Formen angenommen. Die Suche nach dem Unbenennbaren, oder besser: nach dem, was vor allen Worten angesiedelt ist, war ein Hauptantrieb seines Schaffens und gab den Anstoss für die verschiedenen Formen und Strategien, derer er sich bedient.

Althamer hat Photos, die ihn als Kind zeigen, in den umfassendsten Katalog seines bisherigen Schaffens aufgenommen⁴⁾ und Szenen seiner Kindheit in einigen Arbeiten inszeniert. So diente die 1981 entstandene Aufnahme, die den 14-jährigen Althamer in einem weissen, ärmellosen Unterhemd bei der Lektüre von Karl Mays *Winnetou* zeigt, offensichtlich als Vorlage für seine lebensgrosse Skulptur SELF-PORTRAIT AS A CHILD (1993). Diese aus Maschendraht konstruierte Figur, Teil der Installation KID'S ROOM, trug echte Kinderkleider und wurde mit einem Spielzeugdackel vervollständigt. Bezeichnen-

derweise lässt sich das Buch, das der junge Althamer liest, mit einer weiteren Photoserie aus dem Jahr 1984 in Verbindung bringen, in der der jugendliche Althamer und ein Freund, den er vom gemeinsamen Kunstunterricht her kannte, als «Indianer» oder «Höhlenmenschen» in der Landschaft posieren – die jungen Wilden der prähistorischen menschlichen Spezies, in Tierhäute gehüllt und auf der Jagd nach Beutetieren. Der Widerstand gegen eine unreflektierte Wiedergabe der Gegenwart und die Neigung zur Sinnsuche in der weit zurückliegenden Geschichte der Menschheit, zum Aufspüren des nicht in Worte zu fassenden Ursprungs der bekannten, zivilisierten Welt, ist in nahezu jeder Arbeit Althamers zu erkennen, und man könnte mutmassen, dass dieser Rückzug in einen nichtmenschlichen Zustand vor jeder Zivilisation eines der Hauptthemen des Künstlers, eine übergreifende Metapher seines Schaffens darstellt.

PAWEŁ ALTHAMER, KING MACIUS I,
in the exhibition "The Collective Unconscious,"
migros museum für gegenwartskunst, Zürich, 2001.





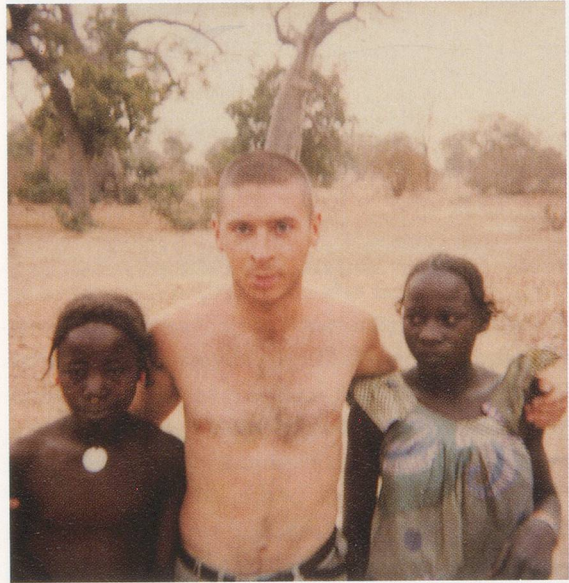
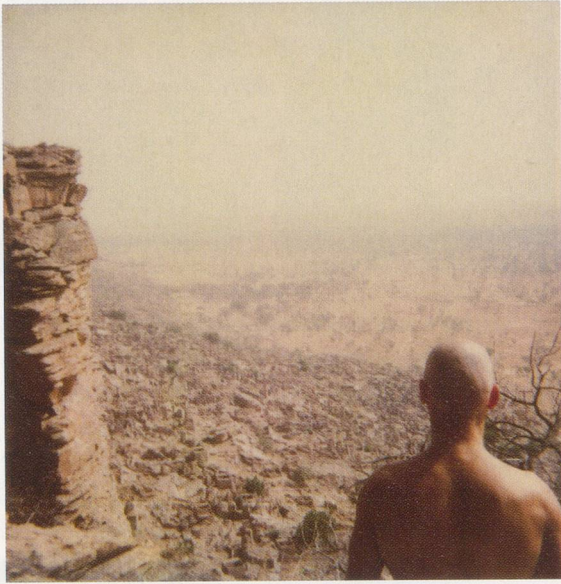
Verschiedene Arbeiten Althamers, angelegt als narrative Konstrukte, beschäftigen sich, mit dem Thema der Reise und der Möglichkeit, sich als Reisender in eine bisher unbekannte Sphäre zu versenken, die aber meist nur einen Steinwurf weit entfernt ist. Kurzum, diese Arbeiten bedienen sich typischer Methoden der Verfremdung, wie sie bei schamanistischen Bräuchen in verschiedenen Kulturen und Epochen zum Tragen kamen und von den grossen Theaterreformern des 20. Jahrhunderts von Bertolt Brecht bis Jerzy Grotowski und Augusto Boal wiederentdeckt worden sind. Ein Beispiel ist MASTER'S PIECE, eine Arbeit, die Althamer 1993 in Form einer Performance und Ausstellung an der Warschauer Akademie der Bildenden Künste realisierte. Sie besteht aus zwei Teilen, die sich gleichzeitig komplementieren und Gegenpole bilden, nämlich dem SELF-PORTRAIT, einer in der Akademie ausgestellten naturalistischen Wachsskulptur, und der auf Video festgehaltenen Performance FOREST, im Rahmen derer der Künstler das Akademiegebäude verliess und sich auf den Weg an den Rand der Stadt machte, wo er anschliessend die Kleider auszog und im Wald verschwand. Das Thema der Reise des Künstlers (oft in der Rolle des Führers einer Gruppe von teilnehmenden Zuschauern) in eine Landschaft oder das Unbekannte der Natur, oder umgekehrt in die Stadt, wurde in mehreren Performances wiederholt. Wie zum Beispiel beim Spaziergang mit einer Gruppe deutscher Kunstsammler zu den Wundern und Schrecken von Bródno (WALK INTO BRÓDNO DISTRICT WITH GERMAN ART COLLECTORS, 1999), der Wohnsiedlung, wo Althamer lebt und arbeitet, oder



PAWEŁ ALTHAMER, WALK IN BRÓDNO DISTRICT
WITH GERMAN ART COLLECTORS, 1999 /
SPAZIERGANG IN BRÓDNO MIT DEUTSCHEN
KUNSTSAMMLERN.



PAWEŁ ALTHAMER, BAD KIDS, 2004 / PROBLEMKINDER.



Pawel Althamer's journey to the Dogon tribe, 1991, travel photographs / Pawel Althamers Reise zu den Dogon, Reisebilder.

bei der Wanderung in den Kampinos-Wald mit einer Gruppe von Kunstfreunden, die sich schliesslich im Wald verloren (2006).⁵⁾ Der im Rahmen der Skulptur Projekte Münster realisierte PFAD (2007), der von einem städtischen Naherholungsgebiet in die Getreidefelder um Münster führte, gehört ebenfalls zu dieser Gruppe.

In einigen von Althamers Performances spielt das Thema der Zurückführung geistiger Inhalte auf ihre Anfänge eine zentrale Rolle. Die Reise kann konkret körperlich erfolgen, wie bei der Wanderung quer durch Afrika zum Volk der Dogon, die er 1991, noch vor dem Abschluss seines Studiums an der Warschauer Akademie der Bildenden Künste, als eine Art von rituellem künstlerischem Gesellenstück, eine Pervertierung der «Grand Tour» junger Künstler, unternahm. Eine weitere Spielart der «Reise» sind verschiedene Performances, die unter dem Einfluss psychoaktiver Substanzen oder Faktoren die Form von «Trips» annahmen und meist vor Publikum stattfanden (wie bei CARDINAL (1991) in der Akademie der Bildenden Künste, als er in einer mit rotem Papiermachee gefüllten mütterleibartigen Badewanne Marihuana rauchte) oder manchmal einfach auf Video aufgezeichnet wurden (LSD, PEYOTE, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, 2003).

Ein weiteres Thema in Althamers Œuvre erinnert an Linda Nochlins Wort vom «Epos der freien Strecke», das sie auf die Courbet'schen Gemälde DIE STEINKLOPFER (1849/50), DIE BEGEGNUNG (1854) und ALMOSEN FÜR EINEN BETTLER (1868) bezieht.⁶⁾ Das allegorische Bild des gesellschaftlichen Aussenseiters (als Individuum oder Gruppe) wird in einer Reihe von Arbeiten Althamers entwickelt, die sich um Arbeitslose drehen oder deren Mitwirkung erfordern (arbeitslose polnische Einwanderer wurden schick gekleidet und als Publikum in die Ausstellung «Neue Welt», 2001, im Frankfurter Kunstverein eingeladen oder gebeten, sich für die Dauer der Ausstellung «Ausgeträumt...», 2001, in der Wiener Secession aufzuhalten), beziehungsweise um Obdachlose (OBSERWATOR – die Werbekampagne der Tageszeitung *Observer*, im Rahmen derer Obdachlose mit Aufklebern, auf denen der Name der Zeitung steht, an einer belebten Warschauer Strasse sassen und Passanten beobachteten, 1992,

oder ASTRONAUT auf der documenta X, 1997, bei der ein Obdachloser engagiert wurde, um für die 100 Tage der Ausstellung als Bewacher eines weissen Fahrzeugs auf dem Ausstellungsgelände zu leben), Strassenmusikanten (eine der Figuren in MOTION PICTURE, Ljubljana 2000, oder die Hauptfigur der unbetitelten Strassenperformance in Prag im Jahr 2001, Galeria Vaclava Špály), Gefängnisinsassen (in der Rolle von Künstlern, deren Arbeiten 2002 in der Ausstellung «Prisoners» im Westfälischen Kunstverein in Münster gezeigt wurden), Kinder (in der Rolle von Museumswärtern in KÖNIG MACIUS I, einer

GUSTAVE COURBET, THE APOSTLE JEAN JOURNET
SETTING OUT ON THE CONQUEST OF UNIVERSAL HARMONY,
ca. 1850, lithograph / DER APOSTEL JEAN JOURNET
BRICHT AUF, UM UNIVERSELLE HARMONIE ZU ERLANGEN,
Lithographie.



Arbeit, die 2001 im Rahmen der Ausstellung «Das kollektive Unbewusste» im migros museum für gegenwartskunst in Zürich gezeigt wurde), verhaltensauffällige Jugendliche (BAD KIDS, 2004, im Warschauer Viertel Bródno und, noch im gleichen Jahr, im Bonnefantenmuseum in Maastricht), Kranke (seit Jahren betreibt Althamer eine Kunstwerkstatt und produziert Gemeinschaftsarbeiten zusammen mit einer Gruppe von MS-Patienten, der sogenannten Nowolipie Group) sowie Juden (angefangen mit einem 1989 entstandenen SELF-PORTRAIT, einem Basrelief in Eisenblech, über die Arbeit ABRAM AND BURUŚ, 2007, einem bronzenen Selbstbildnis des Künstlers als Junge mit Hund, der beobachtet, wie das Warschauer Getto im Jahr 1944 den Flammen zum Opfer fällt, bis hin zu verschiedenen Projekten, die mit dem Werk des polnisch-jüdischen Pädagogen Janusz Korczak in Zusammenhang stehen, der 1942 zusammen mit den Kindern in seiner Obhut von den Nazis ermordet wurde).

In Althamers Arbeiten wird aus sehr unterschiedlichen Standpunkten heraus über die Rolle des Künstlers berichtet: als die des Aussteigers, Schamanen, Propheten, Heilers, wandernden Juden, des Apostels, der gesellschaftlichen Wandel verkündet – ganz ähnlich wie in Courbets DER APOSTEL JEAN JOURNET BRICHT AUF, UM UNIVERSELLE HARMONIE ZU ERLANGEN (1850) –, und der den Ortslosen und Vertriebenen, die von der kapitalistischen Gesellschaft an den Rand gedrängt und ausser Sicht geschafft worden sind, Hilfe bietet und den Weg zeigt. Zu diesem Ensemble zwielichtiger Charaktere gehört auch der Künstler, wie aus dem viel zitierten Ausspruch Althamers hervorgeht: «Ein Künstler ist jemand, der auf der Suche nach einem Platz für sich selbst ist ... [Künstler] sind Menschen ohne Platz. Ich bin einer von ihnen: Ich weiss nicht genau, wo mein Platz ist.»⁷⁾

Seine scheinbar so unterschiedlichen Arbeitsweisen – von hyperrealistischen Abbildern seiner selbst oder seiner Familie über Performances, in welchen er Besucher auf die Reise nach dem wunderbaren «Realen» schickt (sei es eine Reise in die «reale», von Kultur und Gesellschaft unberührte Natur oder in das unkontrollierbare «reale» Selbst, das zum Vorschein kommt, wenn der Gebrauch von Drogen alle

Hemmschwellen und gesellschaftlichen Kontrollen beseitigt), bis zu Performances, die Mitglieder dieser Gesellschaft ins Zentrum rücken, die es nicht schaffen, wirklich zu ihr zu gehören – zeigen ein unfertiges Bild, nicht unähnlich Courbets DAS ATELIER DES MALERS. Ein genauer Blick auf Althamers Arbeiten gibt den Blick frei auf eine komplexe und kohärente Welt mit Landschaft und dem «Realen» im Zentrum, während eine Gruppe von Figuren und Zeichen den Künstler umgibt.

Wenn die Frage nach dem Realen eine der dringlichsten ist, die Althamers Werk heute aufwirft, besteht die Problematik nicht darin, das Reale zum Teil des Kunstwerks zu machen. Im Unterschied zur ästhetischen Aneignung und Aufzehrung des Realen in der Kunst, verläuft Althamers ästhetische Transaktion genau in die entgegengesetzte Richtung. Seine Kunst ist eine, die vom Realen verzehrt werden muss. Althamers Arbeiten sollen «ihren Platz finden», das heisst buchstäblich in der Gesellschaft aufgehen und dort aufkeimen durch praktisches Lehren, Denken, Schaffen und mittels individueller oder kollektiver Aktionen, die ihren Platz als Teil einer Realität beanspruchen, die in Anlehnung an Courbets Verständnis von Kunst als wirkungsvoller Vertreter für sozialen Wandel und Natur als «das Ensemble von Menschen und Dingen»⁸⁾ und nicht als Gegenstand mystischer Kontemplation definiert werden kann. Nur wenn die Kunst die Verwandlung gelebter Erfahrungen bewirkt, kann die Allegorie real und die Suche nach den Ursprüngen aufgegeben werden.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Linda Nochlin, «Courbet's Real Allegory: Rereading The Painter's Studio», in *Courbet*, Thames & Hudson, London 2007, S. 170.

2) Nochlin, «Courbet's L'Origine du monde: The Origin without an Original, op.cit., S. 152. Nochlin schrieb ihren Essay, bevor das originale Gemälde wieder auftauchte.

3) Alice Creischer's L'ATELIER DE LA PEINTRICE (2000), das die Ikonographie und Komposition von Courbets Gemälde hinterfragt, wurde als Teil der Ausstellung Dinge, die wir nicht verstehen, kuratiert von Roger M. Buergel und Ruth Noack in der Generali Foundation Wien, realisiert. Die Beziehung dieser Arbeit zu Courbet und seiner Beteiligung an der Pariser Kommune wird im Katalogtext von Buergel diskutiert. Nach einem Besuch der jüngsten Courbet-Gesamtschau im Pariser Grand Palais verglich Thomas Bayrle Courbets Inszenierung des Aktes

mit dem, was sich durch Photoshop-Verfahren erzielen lässt: «Gestylt, verdreht, gestellt werden hocheerotische Körper modelliert und in diverse Interieurs hereinkopiert ... Montage von Fertigteilen in Fertigteile.» T. Bayrle, «Von Menschen und Massen», *Texte zur Kunst* 69 (März 2008), S. 44. Auch erst vor Kurzem schuf die in der Schweiz geborene und in Paris lebende Designerin Jeanette Laverrière eines ihrer Spiegelobjekte – À GUSTAVE COURBET (2001) –, welches eine Ableitung von L'ORIGINE DU MONDE ist.

4) Paweł Althamer, *The Vincent Award* (Bonnefanten Museum/Hatje Cantz, 2004).

5) Courbets Interesse an der Erforschung des Themas der Reise auf der Suche nach den Gründen von Naturphänomenen wird deutlich in seinen Bildern des Flusses Loue. Einige zeigen den Fluss, wie er langsam seinen Weg durch das steinige Bett sucht,

unter dem dunkelgrünen Dach von Wald, Büschen und Moos – die Landschaft wird fast als Innenraum dargestellt, ein begrenzter, geschlossener Raum, sich um das Abwesende windend. Die Höhle, in der die Quelle des Flusses liegt, wird eine bodenlose düstere Leerstelle, zu der man nicht mehr vordringen kann und sollte (THE SOURCE OF THE RIVER LOUE und THE GROTTO OF THE LOUE, beide 1864).

6) Nochlin, «Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew», op. cit. S. 43.

7) Gespräch mit Andrzej Przywara und Adam Szymczyk, *Air Conditioning*, Foksal Gallery, Warschau 1996, S. 23.

8) T.J. Clark zitiert diese Äußerung, die Courbet zugeschrieben wird, in seinem Buch *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley 1999, S. 155.



PAWEŁ ALTHAMER and NOWOLIPIE GROUP, WINGED / BEFLÜGELT, 2008.