



Painter of the Twentieth Century

by Brigid Doherty

No. 99 2017

Adrian Ghenie



ADRIAN GHENIE, *study for DADA IS DEAD*, 2009, acrylic and collage on paper, 20 1/2 x 16 1/2" / *Studie für DADA IST TOT*, Acryl und Collage auf Papier, 52 x 42 cm.

Adrian Ghenie,

Painter of the Twentieth Century

BRIGID DOHERTY

"I'm not a history painter," Adrian Ghenie has said, "but I am fascinated by what happened in the twentieth century and how it continues to shape today. . . . For me, the twentieth century was a century of humiliation—through my painting, I'm still trying to understand this."¹⁾ Along with twentieth-century history, twentieth-century art has been a source of fascination for Ghenie, and an object of ambivalence. He does not hesitate to acknowledge his borrowings from artists including Kurt Schwitters, Max Ernst, Jackson Pollock, Francis Bacon, and Gerhard Richter as he attempts "to re-create a transhistorical figurative painting." It should come as no surprise that Ghenie's approach to painting has led him to confront critiques of the traditions of European art that were put forward by the historical avant-garde. Marcel Duchamp and the Berlin Dadaists, to cite two examples that figure prominently in Ghenie's paintings, made degradation and humiliation central to their engagement with artistic tradition—think of Duchamp's

BRIGID DOHERTY teaches in the departments of Art and Archaeology and German at Princeton University, New Jersey, where she also directs the program in European Cultural Studies.



ADRIAN GHENIE, DADA IS DEAD, 2009, oil on canvas, 78 ³/₄ x 86 ¹/₂" / DADA IST TOT, Öl auf Leinwand, 200 x 220 cm.

L.H.O.O.Q. (1919) or any number of works shown at the First International Dada Fair, held in Berlin in 1920. As Ghenie recognizes, the Dada Fair itself was conceived as a response to the humiliations of the twentieth century. For the Dadaists, that response had to be historically specific, and they insisted that their works should conform to a “requirement to further the disfiguration of the contemporary world” by incorporating the technologies and effects of cinema into the production of works that would set aside an “aspiration to art” in the service of an obligation to make “what is happening here and now” their subject matter.²⁾

For Ghenie, Duchamp and the Dadaists represent “the start of an extremist attitude in art, of an ideological hatred of painting.”³⁾ He would have his own art not merely represent, as subject matter, but exemplify, as a restoration of transhistorical figu-

rative painting, a laying to rest of that attitude. In *DUCHAMP’S FUNERAL I* (2009), the artist is cast as a cadaver, laid out in a grayscale coffin whose upper edges are decorated with black-and-white vertical stripes; the stripes are echoed across a larger area along the painting’s right-hand side, where they seem to allude to the work of Daniel Buren. Elsewhere the painting takes shape in muted browns and puce, with touches of red, green, and pink figuring a flower display in front of the casket, and flashes of squeegeed red charging the abstract background in a painting within the painting, which again depicts Duchamp as a cadaver in black-and-white, now laid out in the opposite direction, as if reversed by means of a reproductive process. Ghenie has said that when he paints, he “has the impression that [he] is also involved in directing a film.”⁴⁾ *DUCHAMP’S FUNERAL I* thematizes that notion by placing between the two



ADRIAN GHENIE, *DUCHAMP’S FUNERAL I*, 2009, oil and acrylic on canvas, 78 3/4 x 118 1/8” /
DUCHAMPS BEGRÄBNIS I, Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

corpses a figure whose flesh-colored right hand operates a movie camera, its focus seemingly set beyond the cadaver awaiting its last offices, as if taking aim at the painting's viewer. In Ghenie's work, the imitation of cinema no longer signifies an attempt to invent a new form for the making of pictures by incorporating a historically specific reproductive medium into the productive process of painting but instead takes its place among other imitations to assert his painting's ambition to achieve transhistorical status. Hence the background of the painting within the painting in *DUCHAMP'S FUNERAL I* recalls the background in Jacques-Louis David's *DEATH OF MARAT* (1793), while the presentation of Buren's art as funeral-home décor seems to offer a mocking commentary on site-specific installation and institutional critique.

In two works titled *DADA IS DEAD* (both 2009), Ghenie reconfigures the imagery of a publicity photograph of the Dada Fair that portrays the Dadaists themselves viewing and conversing about their works on display. Ghenie's title alludes to a placard George Grosz and John Heartfield are shown holding in another photograph: "Art is dead. Long live the new machine art of Tatlin." Of the Dadaists themselves, only a ghostlike image of Grosz's face and walking stick remains visible in Ghenie's collage study. But a montage-painting of so-called "war cripples" by Otto Dix can still be seen; the notorious assemblage-sculpture *PRUSSIAN ARCHANGEL* (1920) attributed to Heartfield and Rudolf Schlichter still hangs from the ceiling; and a number of the exhibition's wall-mounted posters can still be read: "Dada is political"; "Dilettantes rise up against art!"; "Take Dada seriously, it's worth it." The posters formed a crucial visual element of the avant-garde installation, demonstrating the Dadaists' ambition to incorporate the media of their historical moment (from illustrated newspapers to advertisements to placards carried during political protests) into the presentation of their works and indeed into the structure of the works themselves. Ghenie's oil-on-canvas version of *DADA IS DEAD* reproduces some of the imagery of Dix's picture while replacing another montage-painting by Grosz with an unframed canvas resembling a Suprematist work by Kazimir Malevich. Elsewhere in the painting, gray brushstrokes evoke monochromes

within frames that in the original exhibition housed montage works. Ghenie's pointed gesture of painting out the linguistic elements of the Dada Fair offers a backhanded acknowledgment of their significance, ridding the depicted exhibition space of the discursive terms in which the Dadaists appraised the situation of art in 1920, while revisiting in his work's own title one of the Dadaists' most famous lines. "Art is dead" becomes "Dada is dead"—statements announcing the condition (in the first instance) of art in 1920 and (in the second) of Dada in 2009.

In 2010, Ghenie created *THE DADA ROOM*, an installation at SMAK in Ghent, Belgium, that draws upon the imagery of the two *DADA IS DEAD* works to present an "expanded painting . . . based on the way the cinematic immerses you in an environment that is completely new."⁵ In *THE DADA ROOM*, the pig-headed figure hanging from the ceiling wears an East German army uniform; oil-on-canvas paintings of an atomic mushroom cloud and a galloping German shepherd hang in the places occupied in the original installation by the montage-paintings of Dix and Grosz; and the space's painted walls themselves allude to the gestural brushwork and pictorial inscriptions of Robert Motherwell and Cy Twombly.⁶ While acknowledging his debt to Dada's experimental techniques of collage and montage, Ghenie seeks a restoration of painting to a transhistorical status that the Berlin Dadaists believed never to have obtained in the first place. "Today," wrote Wieland Herzfelde in his introduction to the Dada Fair's exhibition brochure, "not a single person, even if he were, to use the jargon of art, a genius, could produce works whose conditions of possibility lie centuries and millennia in the past."⁷ If the Dada Fair aimed to demonstrate its organizers' conviction that "the past remains important and authoritative only to the extent that its cult must be combated," *THE DADA ROOM* looks in turn to combat what Ghenie sees as the cult of the historical avant-garde—or at least, as he puts it, "to see idols like Duchamp or Dada in a different light."⁸ To that end, the artist stages *THE DADA ROOM* as something like an homage to nineteenth-century dioramas—a space that asserts the capacity of contemporary painting to reconfigure the imagery of twentieth-century history as the subject matter of a transhistorical art,

and to do so by appropriating the techniques of the historical avant-garde for the production of large-scale figurative works in oil on canvas.

Ghenie first came upon the photograph of the Dada Fair “by accident,” and it was the “figure hanging from the ceiling” that initially captured his interest. It did so specifically because it seemed designed to “stir a primal fear—the fear of authority watching us,” a fear the artist understands in Jungian terms. “Unconsciously,” Ghenie has explained, “I associate the word AUTHORITY with a hairy beast or a man wearing fur. When I first saw the 1920 Dada Fair picture, I had a vision of an animal staring at me.” The animal in Ghenie’s vision was a wolf, which alongside its canine counterpart, the German shepherd, figures prominently in Nazi iconography. “The wolf in the image does not necessarily represent Adolf Hitler,” Ghenie has noted with reference to the painting *DADA IS DEAD*, “although considering the fate of many artists showing at the 1920 Dada Fair, it will be the most obvious link.”⁹ Beyond this association of Hitler with the archetypal image of the wolf, Ghenie would have viewers of *DADA IS DEAD* recognize “the soul” of the uniformed, pig-headed assemblage-sculpture hanging from the ceiling “incarnated in the wolf staring at you.” Moreover, he would have that recognition spring from a collective unconscious: “Inside every policeman or soldier there is a beast staring at you.”¹⁰ Ghenie attaches ethical significance to this dimension of his work: “I believe that art, especially figurative art, [has a] responsibility. If an image is not loaded with symbolic meaning on a Jungian level then it’s an empty image.” Hence it seems Ghenie’s ambition “to re-create a transhistorical figurative painting” must be understood as a Jungian project. “My artistic experiment,” Ghenie has stated, “is to associate images in order to activate their symbolic meaning.”¹¹ Crucial to the association of images in *DADA IS DEAD* is the connection Ghenie means to establish between the wolf lurking in the exhibition space and the Nazi campaign against so-called “degenerate art,” in which Dada figured prominently.

THE COLLECTOR 4 (2009), one in a series of works that represent Hermann Göring, Hitler’s second in command, also makes reference to the Dada Fair and Nazi cultural politics. Göring’s corpse, painted after

a photograph documenting his suicide following the guilty verdict at his trial in Nuremberg in 1946, appears in the space of the Dada Fair, its walls now resembling flayed flesh, while horns emerge from a canvas displayed behind the corpse’s head and a landscape replaces the printed sign that hung from the *PRUSSIAN ARCHANGEL* at the Dada Fair. In an earlier painting, *THE COLLECTOR* (2008), Göring sits in an interior surrounded by frames enclosing illegible canvases that resemble the framed objects depicted in *DADA IS DEAD* but here stand in for the nearly 1,500 works of art in the Reichsmarschall’s personal collection, most of them looted during the Nazi years, and some selected from the works confiscated as degenerate art. Ghenie’s Göring is not the stout, uniformed figure familiar from photographs in which he stands alongside the Führer, but the diminished prisoner from the period of his trial at Nuremberg. The walls in *THE COLLECTOR* drip with shades of red intended to echo Titian,¹² while Göring, painted after a courtroom photograph, seems to take up the pose of a connoisseur on a sofa whose lush color recalls the velvet draperies of the Venetian’s Venuses. The Nazis’ extermination of human beings on a massive scale is metonymically displaced to walls that seem to run with blood, while Göring comes to be defined by his opportunistic acquisition of works of art—the war criminal becomes “the collector,” and the works in his possession themselves appear as if annihilated within their frames. *THE COLLECTOR 4* seems to envision something like the revenge of art after the fall of the Third Reich, with the little landscape descending on the gruesome scene with the aid of the Dadaists’ pig-headed archangel now paradoxically refashioned as the hero of Ghenie’s painting.

THE SUNFLOWERS IN 1937 (2014), one of a number of Ghenie’s recent paintings that return to the theme of degenerate art and Nazi cultural politics, reproduces the still-life motif of the fourth painting in van Gogh’s 1888–89 “*SUNFLOWERS*” series. In Ghenie’s painting, van Gogh’s still life appears in greater than tenfold enlargement, as if blasted apart in a pyre of works of modern art set aflame by the Nazis. The title refers to the first “Degenerate Art” exhibition in Munich in 1937, while the motif of the flame-damaged still life alludes to a public burning



ADRIAN GHENIE, *THE FAKE ROTHKO*, 2010, oil on canvas, 78 3/4 x 78 3/4" /
DER GEFÄLSCHTE ROTHKO, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT AS
VINCENT VAN GOGH 2, 2014, oil on canvas, 19 ³/₈ x 15 ³/₄" /
SELBSTPORTRÄT ALS VINCENT VAN GOGH 2,
Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm.

of works of art in Berlin in March 1939. Although they were denounced as degenerate by the Nazis, their market value ensured that paintings by van Gogh that were seized from German collections were neither destroyed nor included in the regime's various degenerate art shows. *THE SUNFLOWERS IN 1937* envisions the explosion of the still-life motif of van Gogh's series on the scale of nineteenth-century history painting, as Ghenie invents a kind of counterfactual history for a work that would not have been burned in Nazi Germany but instead would have been recognized for its potential to fetch a good price at auction.¹³⁾ Ghenie's title also calls to mind the situation of van Gogh's "SUNFLOWERS" in 1987, when one

of the works in the series sold at Christie's in London for \$39.9 million, tripling the previous record for any work of art at auction and heralding a new era in the international art market. With tongue-in-cheek grandiosity that winks at being taken for painterly virtuosity, *THE SUNFLOWERS IN 1937* thematizes its own readiness for the market, amplifying an ambivalence previously staged in Ghenie's *THE FAKE ROTHKO* (2010), where an imitation of the Abstract Expressionist master's work, "one of the sort every auction house would consider the highlight of an evening sale,"¹⁴⁾ leans against a wall copied from *THE DADA ROOM* and induces a bout of vomiting in the artist's self-portrait at the center of the painting.

Ghenie has spoken with feeling of his childhood attachments to works of art in reproduction—a Romanian art-magazine cover image of van Gogh's *SUNFLOWERS* that he kept under his pillow when he was six, and a cherished copy of a mass-produced 1970s Hermitage catalogue in which a poor-quality illustration of Rembrandt's *HOLY FAMILY* (1645) led to a fascination he cannot imagine having experienced had the catalogue's color match been accurate.¹⁵⁾ If the palette of Ghenie's early work alluded to the black-and-white of documentary photographs of twentieth-century history and of 1930s cinema, that of his more recent paintings evokes the vagaries of color saturation in the reproduction of works of art in offset lithography made for mass circulation. The significance Ghenie attributes to such reproductions recalls Walter Benjamin's writings on the historical meaning and aesthetic capacity of kitsch, in which pictures in reproductive media, and kitsch in general, are understood to make themselves available for potentially creative use by their consumers.¹⁶⁾ In line with his admiration for the visual impact and affective power of cheap reproductions of the art of the past, Ghenie welcomes the circulation of his own works on the Internet: "If you paint a successful image, you'll find it months later with a life of its own, scattered all over Google."¹⁷⁾ He has expressed particular appreciation at seeing a motif from his "pie fight" series reproduced on a T-shirt, as if the reproduction of his painting as kitsch signaled both the painting's success in activating imagery drawn from a collective unconscious, and the T-shirt's participation in an at-

tempt to understand the history of the twentieth century as a history of humiliation.¹⁸⁾

“Kitsch,” Theodor Adorno asserted, “parodies catharsis”—a claim that the title of Ghenie’s 2013 exhibition at the MCA Denver, “Pie-Fights and Pathos,” almost seems to appropriate, as if in acknowledgment of how kitsch might “lurk within” his art, “awaiting ever recurring opportunities to spring forth.”¹⁹⁾ Milan Kundera’s famous excursus on kitsch in *The Unbearable Lightness of Being* (1984) maintains that “the feeling induced by kitsch must be a kind the multitudes can share” and that kitsch, therefore, “must derive from the basic images people have engraved in their memories.” Kitsch, in Kundera’s book, is designed “to provoke collective tears.” Of Sabina, painter and connoisseur of twentieth-century humiliation, Kundera writes: “All her life, she had proclaimed kitsch her enemy. But hadn’t she in fact been carrying it with her?”²⁰⁾ THE SUNFLOWERS IN 1937 raises the stakes of sentiment by making the subject of the work not so much the reproduction of van Gogh’s painting as the pathos of the destruction of modern art under the Third Reich. Ghenie’s painting, like kitsch in Kundera’s definition, aims to cause “two tears to flow in quick succession.” The first tear expresses a strange appreciation of this grand-scale, one-off imitation of van Gogh’s intimate, serial exploration of flowers dying before the artist’s eyes. “The second tear says: how nice to be moved, with all mankind”²¹⁾—moved by the fate of the work of art in the twentieth century.

1) Adrian Ghenie, quoted in Jane Neal, “Adrian Ghenie,” *Art Review* (December 2010), 70. See also “Adrian Ghenie in Conversation with Mihai Pop,” in *Adrian Ghenie: Darwin’s Room*, ed. Juerg Judin and Mihai Pop, exh. cat., Romanian Pavilion, 56th Venice Biennale (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015), 82.

2) See Wieland Herzfelde, “Introduction to the First International Dada Fair,” trans. and intro. Brigid Doherty, *October* 105 (Summer 2003), 98.

3) Ghenie, quoted in Martin Desloovere, “Adrian Ghenie: Let’s Do It a Dada,” in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d’O, Adrian Ghenie* (Ghent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2011), 109. See also Magda Radu, “Adrian Ghenie: Rise & Fall,” *Flash Art*, November–December 2009, 51.

4) Ghenie, quoted in Radu, “Adrian Ghenie: Rise & Fall,” 49.

5) Ghenie, quoted in Stephen Riolo, “Adrian Ghenie, Pie Eater,” *Art in America* (26 October 2010), www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie.

6) Desloovere, “Adrian Ghenie: Let’s Do It a Dada,” 109.

7) Herzfelde, “Introduction to the First International Dada Fair,” 102.

8) Ghenie, quoted in Radu, “Adrian Ghenie: Rise & Fall,” 51.

9) Ghenie, “The Dada Room,” in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d’O, Adrian Ghenie*, 118.

10) *Ibid.*

11) Ghenie, quoted in Riolo, “Adrian Ghenie, Pie Eater.”

12) See press release for “Adrian Ghenie: The Flight Into Egypt,” Nolan Judin Berlin, 2008, www.nolan-judin.de/exhibitions/2008/adrian-ghenie/about.html.

13) To cite an example likely familiar to Ghenie, who has produced self-portraits that imitate those of van Gogh: The Dutch painter’s SELF-PORTRAIT DEDICATED TO PAUL GAUGUIN (1888), which was confiscated from the collection of the Neue Staatsgalerie in Munich, was sold as the most expensive lot at an auction in Switzerland in 1939. See Olaf Peters, “Genesis, Conception, and Consequences: The ‘Entartete Kunst’ Exhibition in Munich in 1937,” in *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Germany 1937*, ed. Olaf Peters, exh. cat., Neue Galerie, New York (Munich: Prestel, 2014), 119–20.

14) Judin, press release for “Adrian Ghenie: The Hunted,” Nolan Judin Berlin, 2010, www.nolan-judin.de/exhibitions/2010/adrian-ghenie/about.html.

15) See Judin, press release for “Adrian Ghenie: Berlin Noir,” Galerie Judin, 2014, www.nolan-judin.de/exhibitions/2014/adrian-ghenie/about.html, and Judin, Foreword and Acknowledgments, *Adrian Ghenie* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), 21.

16) See, for example, Benjamin, “Dream Kitsch” and “Chambermaids’ Romances of the Past Century,” in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (Cambridge, Mass.: Harvard, 2008), 236–239, 243–249.

17) Ghenie, quoted in Riolo, “Adrian Ghenie, Pie Eater.”

18) *Ibid.*

19) Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 312. Ghenie’s remarks on the thematics of his “pie fight” paintings also recall Adorno’s response to Walter Benjamin’s essay, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (1936). For Adorno, Benjamin’s redemptive interpretation of slapstick comedies and Mickey Mouse cartoons turned on a disavowal of the cinema audience’s identification with the aggressor in scenes of violence and degradation. For Ghenie, looking back on the 1930s from the early twenty-first century, the ritual humiliations of slapstick, and the dynamics of pie-fight scenes in particular, not only anticipated the rise of fascism but also pointed to the significance of humiliation in authoritarian societies more broadly, and specifically to the experience of his generation in Eastern Europe. See Adorno, “Letter to Walter Benjamin” (March 18, 1936), trans. Harry Zohn, in *Aesthetics and Politics*, ed. Fredric Jameson (London: Verso, 1977), 123; and Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version),” in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, 38. For Ghenie’s remarks on slapstick pie fights, see Neal, “Adrian Ghenie,” 68.

20) Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, trans. Michael Henry Heim (New York: Harper and Row, 1984), 251, 254, 255.

21) *Ibid.*, 251.

Adrian Ghenie



ADRIAN GHENIE, *BURNING BOOKS*, 2014, oil on canvas, 22 1/2 x 23 3/8" / *BRENNENDE BÜCHER*, Öl auf Leinwand, 57 x 60 cm.

Adrian Ghenie,

Maler des 20. Jahrhunderts

BRIGID DOHERTY

«Ich bin kein Historienmaler», meinte Adrian Ghenie einst, «mich interessiert einfach, was im 20. Jahrhundert geschehen ist und wie es unsere Gegenwart bis heute prägt und bestimmt ... Für mich war das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Demütigung – das versuche ich in meiner Malerei immer noch zu verstehen.»¹⁾ Neben der Geschichte übt auch die Kunst des 20. Jahrhunderts eine enorme, aber durchaus ambivalente Faszination auf ihn aus. Bei seinem Versuch, «wieder eine transhistorische figürliche Malerei zu schaffen», gesteht er ohne Weiteres Anleihen

BRIGID DOHERTY lehrt in den Fakultäten Kunstwissenschaft und Germanistik an der Princeton University, New Jersey, wo sie auch den Studiengang «Europäische Kulturwissenschaften» leitet.

bei Künstlern wie Kurt Schwitters, Max Ernst, Jackson Pollock, Francis Bacon und Gerhard Richter zu. Es dürfte daher kaum überraschen, dass Ghenie sich aufgrund seines malerischen Ansatzes mit der Kritik der historischen Avantgarde an der europäischen Kunst und ihrer Tradition auseinandersetzen musste. Marcel Duchamp und die Berliner Dadaisten – um nur zwei Beispiele zu nennen, die in Ghenies Werk einen bedeutenden Platz einnehmen – machten die Demütigung zu einem zentralen Punkt ihrer Auseinandersetzung mit der traditionellen Kunst – man denke nur an Duchamps *L.H.O.O.Q.* (1919) oder beliebige Werke, die 1920 an der Ersten Internationalen Dada-Messe in Berlin ausgestellt waren. Wie Ghenie einräumt, ist die Dada-Messe selbst als Reaktion auf die Demütigungen des 20. Jahrhunderts zu



verstehen. Für die Dadaisten musste diese Reaktion geschichtsspezifisch ausfallen, entsprechend betonten sie, dass ihre Werke «aus dem Bedürfnis heraus» entstünden, «die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung, in einer Metamorphose befindet, zersetzend weiterzutreiben». «Unbekümmert um öffentliche Instanzen und Wertbegriffe» nutzen sie filmische Techniken und Effekte und «anerkennen als einziges Programm die Pflicht, zeitlich und örtlich das gegenwärtige Geschehen zum Inhalt ihrer Bilder zu machen».²⁾

Laut Ghenie bilden Duchamp und die Dadaisten «den Auftakt zu einer extremen Haltung innerhalb der Kunst, einem geradezu ideologischen Hass auf die Malerei».³⁾ Er versteht seine eigene Kunst nicht bloss als Darstellung eines Themas, sondern als Exemplifizierung und Wiederherstellung einer transhistorischen figurativen Malerei, die dieser Haltung ein Ende setzen soll. In *DUCHAMP'S FUNERAL I* (Duchamps Begräbnis I, 2009) ist der Künstler als Leichnam dargestellt, ausgestreckt in einem Sarg in Grautönen liegend, dessen obere Ränder mit vertikalen Schwarz-Weiss-Streifen verziert sind; die Streifen



werden in einem grösseren Bereich auf der rechten Seite des Gemäldes erneut aufgegriffen und wirken dort wie eine Anspielung auf Daniel Burens Werk. An anderen Stellen nimmt das Gemälde in Form gedämpfter Braun- und Rotbrauntöne Gestalt an, mit feinen Rot-, Grün- und Rosa-Kleckern, die ein vor dem Sarg stehendes Blumengesteck andeuten, und mit gerakelten Rotblitzern, die den abstrakten Hintergrund in ein Bild im Bild verwandeln, das wiederum Duchamp als Leichnam zeigt, diesmal in Schwarz-Weiss und in die andere Richtung hingestreckt, als sei er infolge eines Reproduktionsprozesses seitenverkehrt abgebildet. Ghenie meinte einmal, er habe beim Malen «den Eindruck, zugleich Regie in einem Film zu führen».⁴⁾ In *DUCHAMP'S FUNERAL I* veranschaulicht er diese Idee, indem er zwischen die beiden Leichname eine Gestalt setzt, die mit der hautfarbenen rechten Hand eine Filmkamera bedient. Diese ist nicht direkt auf den Leichnam fokussiert, der darauf wartet, dass man ihm die letzten Dienste erweist, sondern scheint vielmehr den Betrachter des Gemäldes im Visier zu haben. In Ghenies Werk ist die Imitation des Films nicht mehr der Versuch, eine neue Form der Bilderzeugung zu erfinden, indem ein historisch aktuelles Reproduktionsmittel in den malerischen Produktionsprozess integriert wird, sondern sie nimmt lediglich einen Platz unter anderen Formen der Imitation ein, um den transhistorischen Anspruch seiner Malerei zu unterstreichen. So erinnert der Hintergrund des Gemäldes im Gemälde in *DUCHAMP'S FUNERAL I* an den Hintergrund von Jacques-Louis Davids *LA MORT DE MARAT* (Der Tod des Marat, 1793), während die Darstellung von Burens Kunst als Bestattungsdekor einen spöttischen Seitenhieb auf die ortsspezifische Installationskunst und die Institutionskritik suggeriert.

In zwei Werken mit dem Titel *DADA IS DEAD* (Dada ist tot, beide 2009) spielt Ghenie mit den Bildelementen eines Reklamephotos für die Dada-Messe, das die Dadaisten selbst beim Betrachten und Diskutieren ihrer ausgestellten Werke zeigt. Der Werktitel

ADRIAN GHENIE, *OPERNPLATZ*, 2014, oil on canvas,
51 1/8 x 39 3/8" / Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm.

verweist auf ein Textplakat, das George Grosz und John Heartfield auf einem anderen Photo in Händen halten: «Die Kunst ist tot / Es lebe die neue / Maschinenkunst / TATLINS». In Ghenies Collage ist von den Dadaisten nur noch ein geisterhaftes Bild von Grosz' Gesicht und Spazierstock übrig geblieben, aber ein Montagegemälde von Otto Dix, auf dem sogenannte Kriegskrüppel dargestellt sind, ist noch da, und die berühmte, Heartfield und Rudolf Schlichter zugeschriebene Assemblage-Plastik PREUSSISCHER ERZENGELE schwebt nach wie vor an der Decke; ferner lassen sich eine Reihe von Wandplakaten der Ausstellung entziffern: «DADA ist / politisch», «Dilettanten / erhebt euch / gegen die Kunst», «Nehmen Sie / DADA ernst / es lohnt sich». Die Plakate waren ein zentrales visuelles Element dieser avantgardistischen Installation und kündeten vom Anspruch der Dadaisten, die brandaktuellen Medien ihrer Zeit (von Illustrierten über Werbeanzeigen bis zu politischen Protestplakaten und Transparenten) in die Präsentation ihrer Werke, ja selbst in deren eigene Struktur einfließen zu lassen. Ghenies Öl-auf-Leinwand-Fassung von DADA IS DEAD zeigt einige Bildelemente aus Dix' Gemälde und ersetzt eine weitere Montagemalerei von Grosz durch eine ungerahmte Leinwand, die einem suprematistischen Werk von Kasimir Malewitsch ähnlich sieht. Die auf dem Gemälde wiedergegebenen Rahmen der Montagebilder, die einst die Wände der Dada-Messe schmückten, enthalten jetzt graue monochrome Bilder. Das Werk unterstreicht – äusserst pointiert und zugleich zweischneidig – die Bedeutung der sprachlichen Elemente der Dada-Messe, indem es diese nämlich komplett übermalt und damit dem Ausstellungsraum den diskursiven Kontext raubt, in dem die Dadaisten die Situation der Kunst um 1920 unter die Lupe nahmen, aber zugleich im Titel einen der berühmtesten Sätze der Dadaisten aufgreift: «Die Kunst ist tot» wird zu «Dada ist tot» – eine Aussage zur Situation der Kunst im Jahr 1920 beziehungsweise zur Situation von Dada 2009.

2010 schuf Ghenie THE DADA ROOM (Der Dada-Raum), eine Installation für das Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) in Gent, Belgien, die erneut das Bildvokabular der DADA-IS-DEAD-Werke verwendet, um eine «erweiterte Malerei zu präsentieren ..., die uns wie ein Film in eine vollkommen

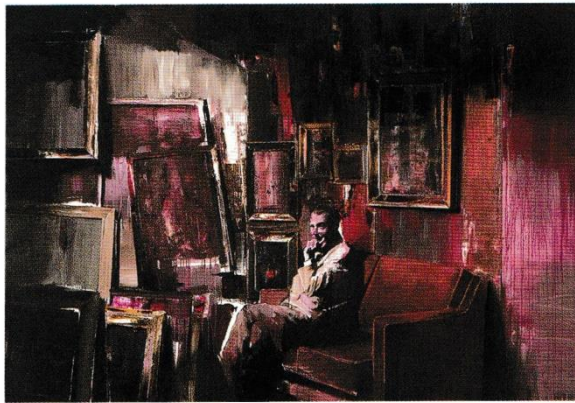
neue Umgebung eintauchen lässt».⁵⁾ In THE DADA ROOM trägt die an der Decke schwebende Puppe mit Schweinskopf eine DDR-Uniform, und an den Wänden hängen – anstelle der Montagegemälde von Dix und Grosz – Ölbilder von Atompilzen und einem Deutschen Schäferhund in vollem Lauf. Die Bemalung der Wände selbst verweist auf die gestische Malerei und die malerische Handschrift eines Robert Motherwell oder Cy Twombly.⁶⁾ Obwohl er sich durchaus bewusst ist, was er den experimentellen Collage- und Montagetechniken des Dadaismus verdankt, versucht Ghenie der Malerei wieder einen transhistorischen Status zu verschaffen, den es in den Augen der Berliner Dadaisten gar nie gab. «Niemand wird bezweifeln», schrieb Wieland Herzfelde in seiner Einführung zur Dada-Messe 1920, «dass heute kein Mensch, und sei er auch, um mit der Kunstsprache zu reden, ein Genie, Werke herstellen kann, deren Voraussetzungen Jahrhunderte und Jahrtausende zurückliegen.»⁷⁾ Während die Dada-Messe die Überzeugung ihrer Organisatoren unter Beweis stellen wollte, dass «die Vergangenheit nur insofern bedeutend und massgebend ist, als ihre Verehrung bekämpft werden muss», tritt Ghenies *Dada Room*-Serie den Kampf gegen die heutige Vergötterung der historischen Avantgarde an oder möchte zumindest, wie der Künstler selbst sagt, «Idole wie Duchamp oder Dada in ein anderes Licht rücken».⁸⁾ Deshalb inszeniert Ghenie THE DADA ROOM wie eine Art Hommage an die Dioramen des 19. Jahrhunderts – als Raum, der vor Augen führen soll, dass die zeitgenössische Malerei das Potenzial besitzt, das Bildvokabular der Geschichte des 20. Jahrhunderts neu zu konfigurieren und zum Gegenstand einer transhistorischen Kunst zu machen, und zwar indem sie sich die Techniken der historischen Avantgarde aneignet, um grossformatige figurative Werke in Öl auf Leinwand zu malen.

Ghenie stiess «per Zufall» auf das Photo der Dada-Messe und es war vor allem die an der Decke hängende Figur, die sein Interesse erregte. Wahrscheinlich weil sie darauf angelegt schien, «eine Urangst» zu wecken – «die Angst, von einer Autorität beobachtet zu werden», eine Angst, die der Autor im Sinn von C. G. Jung verstanden wissen möchte. «Unbewusst», erklärte Ghenie einmal, «assoziiere ich das

Wort AUTORITÄT mit einer zotteligen Bestie oder einem mit Fellen bekleideten Mann. Als ich das Bild der Dada-Messe 1920 zum ersten Mal sah, war mir, als würde mich ein Tier anstarren.» In Ghenies Vision war dies ein Wolf, ein Tier, das neben seinem hündischen Pendant, dem Deutschen Schäferhund, im Bildvokabular der Nazis einen bedeutenden Platz einnimmt. «Der Wolf im Bild steht nicht unbedingt für Adolf Hitler», bemerkte Ghenie im Hinblick auf das Gemälde *DADA IS DEAD*, «obwohl das angesichts des Schicksals vieler Künstler, die 1920 an der Dada-Messe ausstellten, durchaus nahezuliegen scheint.»⁹⁾ Neben dieser Assoziierung des archetypischen Wolfs mit Hitler hätten manche Betrachter in dem Tier auch «die Seele» der an der Decke hängenden uniformierten schweinsköpfigen Assemblage-Figur erkannt, die «einen in Wolfsgestalt anstarrt». Selbst

scheidend für die Bildassoziationen in der Werkreihe *Dada is Dead* ist die von Ghenie angestrebte Verknüpfung zwischen dem im Ausstellungsraum lauernnden Wolf und der Nazikampagne gegen die sogenannte entartete Kunst, zu der natürlich auch Dada zählte.

THE COLLECTOR 4 (Der Sammler 4, 2009), aus einer Reihe von Werken, die den Reichsmarschall Hermann Göring darstellen, nimmt ebenfalls Bezug auf die Dada-Messe und die nationalsozialistische Kulturpolitik. Görings Leichnam, gemalt nach einer Photographie, die seinen Selbstmord nach dem 1946 erfolgten Schuldspruch im Rahmen der Nürnberger Prozesse dokumentiert, taucht im Raum der Dada-Messe auf, deren Wände jetzt aber wie geschundenes Fleisch wirken, während Hörner aus der Leinwand hervorstossen, die hinter dem Kopf der Leiche



ADRIAN GHENIE, *THE COLLECTOR I*, 2008,
oil and acrylic on canvas, 78 3/4 x 114 1/8" /
DER SAMMLER I, Öl und Acryl auf Leinwand,
200 x 290 cm.

kollektiv unbewusstes Wissen schwingt mit: «In jedem Polizisten oder Soldaten steckt eine Bestie, die dich anstarrt.»¹⁰⁾ Ghenie hält diesen Aspekt seiner Arbeit für ethisch bedeutsam: «Ich glaube, dass die Kunst und besonders die figürliche Kunst eine Verantwortung [tragen]. Wenn ein Bild keine symbolische Bedeutung im jungianischen Sinn transportiert, ist es ein hohles Bild.» Demnach scheint es, dass Ghenies Anspruch, «wieder eine transhistorische figürliche Malerei zu erschaffen», als jungianisches Projekt zu verstehen ist. «Mein künstlerisches Experiment», so Ghenie, «besteht darin, Bilder zu assoziieren, um ihre symbolische Bedeutung zu aktivieren.»¹¹⁾ Ent-

hängt, und eine Landschaft das gedruckte Schild ersetzt, das ursprünglich am PREUSSISCHEN ERZENGEL befestigt war. Auf einem früheren Gemälde, *THE COLLECTOR* (2008), sitzt Göring in einem Raum umgeben von Rahmen, die unkenntliche Leinwände enthalten, welche den in *DADA IS DEAD* abgebildet gerahmten Objekten ähneln, hier jedoch für die fast 1500 Werke in der persönlichen Sammlung des Reichsmarschalls stehen, zumeist Beutekunst aus den Nazijahren, aber auch Werke, die als entartete Kunst konfisziert worden waren. Ghenies Göring ist nicht die stämmige uniformierte Gestalt, die man von den Photos kennt, auf denen er neben Hitler steht, son-



ADRIAN GHENIE, THE COLLECTOR 4, 2009, oil on canvas, 78 3/4 x 94 1/2" / DER SAMMLER 4, Öl auf Leinwand, 200 x 240 cm.

Adrian Ghenie



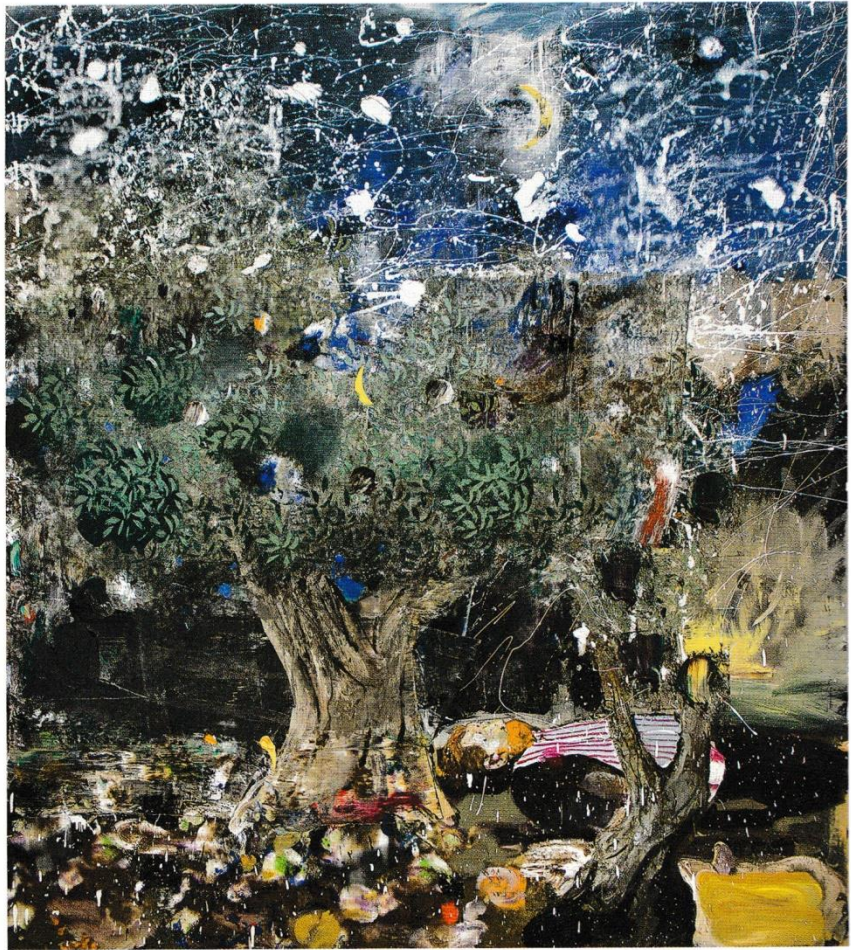
*ADRIAN GHENIE, THE SUNFLOWERS IN 1937, 2014, oil on canvas, 110 1/4 x 110 1/4" /
DIE SONNENBLUMEN 1937, Öl auf Leinwand, 280 x 280 cm.*

dern der geschwächte Gefangene aus der Zeit der Nürnberger Prozesse. In *THE COLLECTOR* (2008) triefen die Wände geradezu von Rottönen, die ganz bewusst an Tizian erinnern sollen,¹²⁾ während Göring, gemalt nach einer Gerichtssaal-Photographie, die Pose eines Kunstkenners einzunehmen scheint und auf einem Sofa sitzt, dessen satte Farbe die samtigen Faltenwürfe der Venusdarstellungen des venezianischen Meisters aufleben lassen. Die massenhafte Vernichtung von Menschen durch die Nazis scheint auf die bluttriefenden Wände verlagert; Göring wird hingegen durch seinen opportunistischen Kunstwerb charakterisiert – der Kriegsverbrecher wird zum «Sammler», und die Werke in seinem Besitz wirken in ihren Rahmen ihrerseits wie ausgelöscht. *THE COLLECTOR 4*, mit seiner kleinen – dank der gütigen Mithilfe des schweinsköpfigen, hier zum Helden avancierten Erzengels der Dadaisten – über der grauischen Szene schwebenden Landschaft, scheint eine Art Rache der Kunst nach dem Untergang des Dritten Reiches darzustellen.

THE SUNFLOWERS IN 1937 (Die Sonnenblumen 1937, 2014), eines der neueren Bilder Ghenies, die das Thema der entarteten Kunst und der nationalsozialistischen Kulturpolitik erneut aufgreifen, zeigt das Motiv des vierten der Sonnenblumen-Stilleben Van Goghs aus den Jahren 1888–1889. In Ghenies Gemälde ist van Goghs Stilleben mehr als zehnfach vergrößert und so dargestellt, als würde es auf einem von den Nazis in Brand gesetzten Scheiterhaufen moderner Kunst explodieren. Der Titel spielt auf die erste «Entartete Kunst»-Ausstellung 1937 in München an, während das Motiv des brandgeschädigten Stillebens auf die öffentliche Verbrennung von Kunstwerken in Berlin im März 1939 Bezug nimmt. Obwohl die Bilder von den Nazis als entartet denunziert wurden, sorgte ihr Marktwert dafür, dass die aus deutschen Sammlungen beschlagnahmten Werke Van Goghs weder zerstört noch in die Ausstellungen entarteter Kunst aufgenommen wurden. *THE SUNFLOWERS IN 1937* stellt die Explosion von Van Goghs Motiv im Massstab einer Historienmalerei aus dem 19. Jahrhundert dar, und Ghenie erfindet gleichsam eine nicht den Tatsachen entsprechende Geschichte für ein Werk, das die Nazis niemals verbrannt hätten, da sie wussten, dass es auf einer Auk-

tion einen stolzen Preis erzielen würde.¹³⁾ Ghenies Titel ruft auch den Umstand in Erinnerung, dass Van Goghs *SONNENBLUMEN* 1987 bei Christie's in London mit 39,9 Millionen Dollar den dreifachen je für ein Kunstwerk bezahlten Rekordpreis erzielten und damit eine neue Ära im internationalen Kunsthandel einläutete. Mit einer verschmitzten Grossspurigheit, die sich augenzwinkernd als malerische Virtuosität tarnt, thematisiert *THE SUNFLOWERS IN 1937* seine eigene Vermarktbarkeit und verstärkt damit eine Ambivalenz, die bereits in Ghenies *THE FAKE ROTHKO* (Der gefälschte Rothko 2010) zutage trat, auf dem «ein prächtiges Rothko-Gemälde, das sich jedes Auktionshaus als Höhepunkt seiner Abendversteigerung wünschte», zu erkennen ist.¹⁴⁾ Es steht gegen eine Wand gelehnt, die aus *THE DADA ROOM* entliehen ist, und löst bei der Figur im Zentrum des Bildes, ein Selbstporträt Ghenies, einen Brechanfall aus.

Ghenie hat sehr emotional von seiner Beziehung zu Kunstreproduktionen in der Kindheit berichtet – vom Titelblatt einer rumänischen Kunstzeitschrift, auf dem Van Goghs *SONNENBLUMEN* abgebildet waren und das er als Sechsjähriger unter dem Kopfkissen aufbewahrte, oder von dem geliebten Exemplar eines billig gedruckten Hermitage-Katalogs, in dem es eine minderwertige Reproduktion von Rembrandts *DIE HEILIGE FAMILIE* (1645) gab, die ihn derart in Bann zog, wie es eine farblich akkurate Reproduktion kaum vermocht hätte.¹⁵⁾ Während die Farbpalette in Ghenies Frühwerk noch auf das Schwarz-Weiss der Dokumentarphotographie des 20. Jahrhunderts und das Kino der 1930er-Jahre verwies, erinnern die Farben seiner neueren Bilder eher an die Tücken des vierfarbigen Offsetdrucks bei hohen Auflagen. Das Gewicht, das Ghenie solchen Reproduktionen beimisst, lässt an Walter Benjamins Schriften über die historische Bedeutung und das ästhetische Potenzial des Kitsches denken, in denen Bildreproduktionen und Kitsch im Allgemeinen als Angebot zur kreativen Weiterverwendung an die Konsumenten verstanden wird.¹⁶⁾ Im Einklang mit seiner Bewunderung für die visuelle Wirkung und die emotionale Kraft billiger Reproduktionen alter Kunst begrüsst Ghenie auch die Verbreitung seiner eigenen Werke im Internet: «Malt man ein erfolgreiches Bild, so findet man es Monate später überall



ADRIAN GHENIE, *STARRY NIGHT*, 2013, oil on canvas, 88 1/2 x 78 3/4" / *STERNENNACHT*, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

auf Google verstreut, wo es ein Eigenleben entwickelt.¹⁷⁾ Er hat besondere Befriedigung darüber geäußert, ein Motiv aus seiner *Pie fight*-Serie auf einem T-Shirt abgedruckt zu sehen, als würde die kitschige Reproduktion seines Bildes beweisen, dass einerseits sein Gemälde erfolgreich das Bildvokabular des kollektiven Unbewussten anzuregen vermochte und andererseits das T-Shirt an dem Versuch teilhätte, die Geschichte des 20. Jahrhunderts als Geschichte der Demütigung zu verstehen.¹⁸⁾

«Kitsch parodiert die Katharsis», erklärte Theodor Adorno – eine Behauptung, die der Titel von Ghenies

Ausstellung «Pie-Fights and Pathos» im MCA Denver 2013 inhaltlich zu übernehmen scheint, gleichsam als Anerkennung der Tatsache, dass der Kitsch vielleicht auch in seiner Kunst «lauert», nämlich «auf die stets wiederkehrenden Gelegenheiten, aus der Kunst hervorzuspringen».¹⁹⁾ In seinem berühmten Exkurs über den Kitsch im Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (1984) behauptet Milan Kundera: «Das durch den Kitsch hervorgerufene Gefühl muss allerdings so beschaffen sein, dass die Massen es teilen können. Deshalb kann der Kitsch nicht auf einer ungewöhnlichen Situation beruhen, sondern nur auf

den Urbildern, die einem ins Gedächtnis geprägt sind.» Kitsch ist in Kunderas Roman dazu bestimmt, «kollektives Tränenvergiessen» hervorzurufen. Über Sabina, die Malerin, die sich mit den Demütigungen des 20. Jahrhunderts bestens auskennt, schreibt Kundera: «Ihr Leben lang hat sie behauptet, ihr Feind sei der Kitsch. Aber trägt sie ihn nicht selbst in sich?»²⁰ THE SUNFLOWERS IN 1937 appelliert an unsere Gefühle, indem es weniger die Reproduktion von Van Goghs Gemälde zu seinem Gegenstand erklärt als vielmehr die gegen die moderne Kunst gerichtete Zerstörungswut des Dritten Reiches. Ghenies Gemälde ruft, wie der Kitsch laut Kundera, «zwei nebeneinander fließende Tränen der Rührung hervor». Die erste bringt eine seltsame Bewunderung für diese grossformatige, einmalige Imitation von Van Goghs gründlicher und beharrlicher Erforschung der vor seinen Augen sterbenden Blumen hervor. «Die zweite Träne besagt: Wie schön ist es doch, gemeinsam mit der ganzen Menschheit beim Anblick [derselben] (...) gerührt zu sein!»²¹ – gerührt vom Schicksal des Kunstwerks im 20. Jahrhundert.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Adrian Ghenie, zitiert in Jane Neal, «Adrian Ghenie», *Art Review* (Dezember 2010), S. 70. Siehe auch «Adrian Ghenie in Conversation with Mihai Pop», in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, hrsg. v. Juerg Judin and Mihai Pop, Ausst.-Kat., Rumänischer Pavillon, 56. Biennale Venedig, Hatje Cantz, Ostfildern 2015, S. 82.
- 2) Wieland Herzfelde, «Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-Messe», Faltblatt zur Ersten Internationalen Dada-Messe, Kunsthandlung R. Otto Burchard, Berlin 1920. Wiederabgedruckt in *Künstlerschriften der 20er-Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, DuMont Buchverlag, 3. erw. Aufl., Köln 1986, S. 33–36.
- 3) Ghenie, zitiert in Martin Desloovere, «Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada», in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent 2011, S. 109. Siehe auch Magda Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall» *Flash Art* (November–Dezember 2009), S. 51.
- 4) Ghenie, zitiert in Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall», ebenda S. 49.
- 5) Ghenie, zitiert in Stephen Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», *Art in America* (26. Oktober 2010), www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie.
- 6) Desloovere, «Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada», op. cit., S. 109.
- 7) Herzfelde, «Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-Messe», op. cit., S. 36.
- 8) Ghenie, zitiert in Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall», op. cit., S. 51.

9) Ghenie, «The Dada Room», in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie*, op. cit., S. 118.

10) Ebenda.

11) Ghenie, zitiert in Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», op. cit.

12) Siehe Presstext zu «Adrian Ghenie: The Flight Into Egypt», Nolan Judin, Berlin 2008, www.nolan-judin.de/exhibitions/2008/adrian-ghenie/about.html.

13) Um ein Ghenie vermutlich vertrautes Beispiel zu zitieren; er hat Selbstporträts gemalt, die denjenigen Van Goghs nachempfunden sind, etwa dem Bild À MON AMI PAUL GAUGUIN (1888), das sich in der Sammlung der Neuen Staatsgalerie München befand und von den Nazis konfisziert wurde, um 1939 als teuerstes Los einer Auktion in der Schweiz verkauft zu werden. Siehe Olaf Peters, «Genesis, Conception, and Consequences: The 'Entartete Kunst' Exhibition in Munich in 1937», in *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Germany 1937*, hrsg. v. Olaf Peters, Ausst.-Kat., Neue Galerie, New York, Prestel, München 2014, S. 119–120.

14) Judin, Presstext zu «Adrian Ghenie: The Hunted», Nolan Judin Berlin, 2010, www.nolan-judin.de/ausstellungen/2010/adrian-ghenie/ueber.html.

15) See Judin, Presstext zu «Adrian Ghenie: Berlin Noir», Galerie Judin, 2014, www.nolan-judin.de/ausstellungen/2014/adrian-ghenie/ueber.html und Juerg Judin, «Vorwort und Dank», in *Adrian Ghenie*, Hatje Cantz, Ostfildern 2014.

16) Siehe etwa Benjamins Essays, «Traumkitsch» (Bd. II,2) und «Dienstmädchen-Romane des vorigen Jahrhunderts» (Bd. IV,2) in der bei Suhrkamp erschienenen Ausgabe der Gesammelten Werke.

17) Ghenie, zitiert in Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», op. cit.

18) Ebenda.

19) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, S. 355. Ghenies Bemerkungen zur Thematik seiner «Tortenschlacht»-Bilder erinnern auch an Adornos Reaktion auf Walter Benjamins Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936). Laut Adorno verkannte Benjamins Argument, dass die Slapstickkomödien und Micky Maus-Trickfilme eine therapeutische Wirkung hätten, die Tatsache, dass das Filmpublikum sich angesichts gewaltsamer und demütigender Szenen mit dem Täter identifizierte. Im heutigen Rückblick auf die 1930er-Jahre kommt Ghenie zum Schluss, dass die rituellen Demütigungen des Slapstick und insbesondere die Dynamik der Tortenschlachten nicht nur den aufkommenden Faschismus antizipierten, sondern auch auf die Bedeutung der Demütigung in autoritären Gesellschaften im Allgemeinen und auf die Erlebnisse der Generation Adornos in Osteuropa im Besonderen verwiesen. Siehe Adornos Brief an Walter Benjamin vom 18. März 1936, in *Adorno, Briefe und Briefwechsel, Bd. 1: Theodor W. Adorno / Walter Benjamin, Briefwechsel 1928–1940*; sowie Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Zweite Fassung). Zu Ghenies Bemerkungen über Slapstick-Tortenschlachten siehe Neal, «Adrian Ghenie», op. cit., S. 68.

20) Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Hanser, München 1984, hier zit. nach der Fischer-Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 1987, S. 291–292, 295–297.

21) Ebenda, S. 292.