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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1984)

Heft: 3: Collaboration Martin Disler

Artikel: Cumulus ... von Europa

Autor: Hohmeyer, Jürgen / Mangold-Vine, Gail

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680367

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: 09.01.2026

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

CUMULUS

. . . VON EUROPA

JÜRGEN HOHMEYER

Sind Sigmar Polkes Bilder wirklich nachgedunkelt? Bestimmt. Er hat es ja als naturnotwendig vorausgesagt, dass sich die Silbersalze, die er statt Farben benutzt, in der Ausstellung entwickeln würden wie ein belichteter Film. Und sie waren einen Monat zuvor noch in der Tat unverkennbar heller — oder etwa nicht? Wieviel Verlass ist eigentlich auf die Erinnerung? Wiedersehen heisst Revision.

Es war von vornherein klar gewesen, dass die Ausstellung «von hier aus» in Düsseldorf ein Hauptereignis der Kunstsaison werden würde, wahrscheinlich auch ein Hauptstreitpunkt. Der Ehrgeiz des Organisators Kasper König, die neuerdings so merkwürdig aufsehenerregende, so heftig umjubelte und ausgebuhte deutsche Szene in einem stilisierten Panorama darzustellen, stachelte Neugierde und genausoviel Hoffnungen wie Skepsis an. Ich kann nicht behaupten, «von hier aus» unvoreingenommen gesehen zu haben. Eigene Erwartungen und fremde Einflüsterungen, von Beteiligten und von Aussenstehenden, spielen unweigerlich in meine Wahrnehmung hinein. Vielleicht ist dies ein besonders guter Anlass, über solche Bedingungen nachzudenken.

Dreimal, in drei verschiedenen Phasen der Realisierung, bin ich dortgewesen. Beim erstenmal, im Juni, zeichneten sich in der noch weithin leeren Messehalle erst die Konturen der Ausstellungseinbauten ab; zufällig vereinzelt, setzten Kunstwerke nicht mehr als Orientierungspunkte. Über Per Kirkebys Ziegelbauwerk hing ein Richtkranz. Olaf Metzels Eisenbeton-Skulptur stand in der öden Halle, als wäre sie da gemacht worden. Ulrich Rückriems zyklopische Reliefs hatten schon ihre Raum-Enklave für sich. Ein erstes Bild von Penck («Quo vadis, Germania?») war, nach Kletterpartien, über eine Absperrwand hinweg zu betrachten. Malereien von Holger Bunk waren in einem Nebenraum unter Verschluss — Blicke hinter die Kulissen einer Inszenierung, die noch geprobt wurde. In seinem Büro spielte der Architekt Hermann Czech mit dem Modell des Ganzen wie mit einer Puppenstube.

Das Wenige machte ungeduldig, mehr zu sehen. Eine erste Überraschung (die eine gewisse Ernüchterung war) lag damals schon Monate zurück. Denn erste Ankündigungen hatten so geklungen, als stünde eine Fülle von Entdeckungen bevor. Die im Frühjahr publik gemachte Teilnehmerliste jedoch sah anders aus. Neu, nämlich nebelhaft oder ganz unbekannt, waren mir nur sehr wenige Namen. Die der Durchgesetzten, documenta-Bewährten, sogar schon Verstorbenen waren in der Überzahl.

Als ich zum zweitenmal kam, war «von hier aus» so gut wie fertig und sollte zwei Tage später eröffnet werden. Es herrschte die Geschäftigkeit unmittelbar vor einer Premiere. Die Eingangsrampe war nun längst gebaut, nur nicht betretbar, weil die Bodenfläche gerade lackiert wurde. Die Hängung war beinahe abgeschlossen, eine Korrektur hier und da aber noch möglich: Salomé wünschte sich die Wände anders tapeziert, Norbert Tadeusz fand seine Bilder lieblos gehängt. Joseph Beuys wartete für seine «Wirtschaftswerte» auf den Leihgabentransport des Düsseldorfer Kunstmuseums, der zu allgemeiner Nervosität lange ausblieb und erst gegen Abend eintraf. Inzwischen war auch Polkes Beitrag gekommen, dann der Künstler selbst. Nam June Paiks «TV-Trichter» wurde kurzfristig eingeschaltet, damit er photographiert werden konnte. Bunk, der in Düsseldorf wohnt und arbeitet, liess sich nicht lange bitten, für Aufnahmen und eine knappe Unterhaltung zur Messe herzukommen.

Ich weiss den Vorzug zu schätzen, gelegentlich Ausstellungen auch vor der Vernissage zu sehen, am liebsten in Gesellschaft der Künstler. Wenn man deren Absichten (also die der Kunst) an ein lesendes Publikum vermitteln will, kommt mir dieser unmittelbare Kontakt wichtig vor — viel wichtiger als eine vermeintliche Kunstrichter-Objektivität, die sich die lebenden Personen vom Leibe hält, um ein Urteil aus unbefangener Distanz zu fällen. Urteile sind auch nötig, aber sie geraten nicht unbedingt fundierter und gerechter, wenn man sich scheut, die Betroffenen auszufragen. Ist es ein Schade, dass danach Verrisse schwerer fallen?

Der Eindruck, den «von hier aus» an jenem Vorvor-Eröffnungstag auf mich gemacht hat, war ausgesprochen belebend. Es war die Empfindung, durch eine phantasievolle und sensible Ausstellungsarchitektur in legerem Schlendern, zwanglos und oft aus überraschenden Richtungen auf Kunst (von unterschiedlichem Neuigkeitswert) hingeführt zu werden. Einiges davon war bedeutend. Als Höhepunkte prägten sich die Installationen von Beuys und Reiner Ruthenbeck und die neuen Bilder von Gerhard Richter ein.

Diesen wesentlich positiven Eindruck habe ich, nicht ohne einige Einschränkungen, am folgenden Tag für den «Spiegel» aufgeschrieben.

In dem kritischen Echo, das «von hier aus» sonst hervorrief, überwogen hingegen die kühlen bis abschätzigen Töne. Unter den schreibenden Kollegen war ich, nicht zum erstenmal, schwarzes Schaf oder weisser Rabe. Es konnte nicht ausbleiben, dass ich die anderen, unfreundlicheren Stimmen im Ohr hatte, als ich den Schauplatz, der nun längst dem allgemeinen Publikum zugänglich war, ein drittesmal aufsuchte. Das war Ende Oktober, ungefähr zur Halbzeit der Ausstellung. Um Metzels Skulptur gab es eine Absperrung aus einer scheusslichen Plastikkette, und vor Thomas Hubers hermetischem Kabinett standen welke Baccara-Rosen.

Ich sehe in der Ausstellung, und das allerdings nicht erst beim zweiten Hinschauen oder im Rückblick, auch Künstler, die mir vergleichsweise schwach erscheinen, und schwache Arbeiten solcher Künstler, von denen ich bessere kenne. Nur finde ich es prinzipiell schwierig, mit König um die Auswahl für eine so grosse Unternehmung zu rechten. Jeder andere hätte es anders gemacht. Wenn ich mich an der kühnen und ziemlich erschreckenden Vorstellung versuche, ich hätte die Verantwortung für ein solches Projekt zu tragen — ich hätte das Thema wohl schärfer und aktueller definieren wollen, und ich hätte, grob geschätzt, zur Hälfte andere Künstler eingeladen. Mal hoffentlich mit mehr Glück, oft gewiss mit weniger. Dass jedes Vorhaben dieser Grössenordnung irgendwo auf der Skala zwischen Perfektion und Katastrophe hängenbleibt, ist keine Entschuldigung für Fatalismus. Auf den Grad des Gelingens kommt es an.

Deutlicher als beim ersten Gang durch «von hier aus» sehe ich nun in Czechs Einbauten auch die toten Winkel, die störenden Überschneidungen und die verschenkten Flächen. Manches ungelöste Detail, das sich einen Monat früher noch in eine allgemeine Wirkung von Torschluss-Betriebsamkeit einfügte, ist danach definitiv unfertig. Trotzdem hat mich wieder der Witz des Arrangements beflügelt, und einige Pointen dieser Gulliver-Puppenstube, deren Kosten-Nutzen-Relation die Buchhalter aufrechnen mögen, gefallen mir nun noch besser.

Kein Mensch wird mich davon abbringen, ein paar feierlich anmutende Momente nicht nur mit Ironie, sondern auch als Ironie zu betrachten. Das klassische Gesims über Albert Oehlens Haferflocken-Bildern, das Tempelchen für Gerhard Merz' Konfrontation aus Motiv und schierer Farbe — das soll buchstäblich nehmen, wer will. Ich habe mich auch bei Baselitz nicht zur Andacht animiert gefühlt; ganz besonders nicht, wenn ich aus dem Bildersaal kam und zur rustikal gekerbten Kehrseite der Statue emporstieg.

Die leisen Effekte der «von hier aus»-Inszenierung sind, scheint mir, viel zu wenig gewürdigt worden — die Schneise zum Beispiel, die vom Bücherstand schräg durch Bunks Raum-Bilder zum Guckfenster von Eva Hesses Totenkammer wies, oder das Spiralmotiv im Grundriss der Koje für Tadeusz, das nämlich dessen Kraftgebärde eines Van Gogh'schen Pinselgestus aufnahm. Überhaupt das Ineinander von Gemaltem und Gebautem: neben Anselm Kiefers prekärer Weihehalle jene reichskanzleihaften Pfeilerelemente, die auf seinen Bildern diesmal ausgespart waren, statt dessen von Thomas Schütte dreidimensional verwirklicht, fünfeinhalb Meter hoch und ihrerseits mit Architekturmotiven bemalt. Der leicht paradoxe Umgang mit Innen- und Aussensituationen (wie ja die ganze Czech'sche Modellsiedlung unter dem Hallendach ein vertracktes Ding war): Bernhard Johannes Blumes übersinnliches «Wahnzimmer» mit der tapezierten Aussenfläche des Richter-Gehäuses; die grösseren von Hubert Kiecols Haus-Skulpturen in einem geschützten Geviert, die winzigen fast verloren in der freien Halle.

Ich höre die unwirsche Frage, was bei solchen Inszenierungskünsten eigentlich herauskomme. Und ich spüre dahinter ein Nasenrümpfen, die Ausstellung nehme sich mit der Kunst unziemliche Freiheiten heraus. Als ob ausgerechnet die Kunst Freiheiten nicht vertragen könnte.

Wer gewünscht haben sollte, die in Düsseldorf gezeigte «neue deutsche Kunst» werde Ausländer das Fürchten lehren, musste schon deswegen enttäuscht sein, weil «von hier aus» so spielerisch mit ihr umging. Das ist vermutlich nicht die beste und ganz bestimmt nicht die einzige Möglichkeit. Aber wie mir Dogmatiker zuwider sind, die genau wissen, was Kunst sein müsse und was nicht, wehre ich mich auch gegen alleinseligmachende Lehren, auf welche Art man Kunst zu zeigen und anzuschauen habe. Innovation ist nicht das einzige Kriterium, aber eins von Gewicht. So wie bei «von hier aus» habe ich Kunst noch nie gesehen. Ich empfinde das, für diesmal, als Augenwäsche, auch wenn ich Czechs Modellstadt nicht als Modell für künftige Städte akzeptieren möchte.

Der binsenwahre Pluralismus, auf den dies alles mit Wenn und Aber und vielen Skrupeln hinausläuft, tut für meine Begriffe der Strenge der Kunst selber keinen Abbruch. Er gehört aber zu den Voraussetzungen dafür, Kunst von ganz unterschiedlicher Ausprägung, auch solcher

aus entlegenen Epochen und Regionen, auf die Spur zu kommen. Für mich ist es wesentlich (und ein grosses Privileg), dass die Erfahrung mit «von hier aus» nicht isoliert war, sondern während der vergangenen Monate neben anderen stand. Dazu gehört das sympathische Chaos der Biennale in Venedig genauso wie die imposante «Primitivismus»-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York, die programmatisch Stammeskunst und Moderne gegenüberstellt. Und es gehört dazu auch der Anblick von gotischen Skulpturenfragmenten aus dem Kölner Dom, deren bildnerischer Ausdruck nur noch aus ein paar Gewandfalten und Farbresten spricht.

JÜRGEN HOHMEYER

Are Sigmar Polke's pictures really darker? Absolutely. That they would be, and that they would develop like an exposed film during the exhibit, was a natural inevitability because the artist used a silver halide instead of paint. And a month before they were unrecognizably lighter — or weren't they? How reliable is memory? Seeing something again means revision.

It was clear from the beginning that «von hier aus» in Düsseldorf would be a major event of the season, and that it would also possibly create a major controversy. Its organizer Kasper König's stated ambition to present the German art scene — very conspicuous of late and just as heavily cheered as it is booed — in a stylized sort of panorama brought in its wake curiosity and equal measures of hopeful anticipation and skepticism. I cannot claim to have seen «von hier aus» with an unprejudiced mind. My own expectations, comments I'd heard from people involved with the show as well as those of outside observers, undeniably affected my perception. This is perhaps a particularly good occasion to reflect about conditions such as these.

I saw the exhibit three times, in three different phases of its realization. The first time was in June, and the outlines of the show were beginning to appear in the otherwise virtually empty exhibition hall. Art works, isolated by force of circumstance, aren't necessarily orientation points. A wreath hangs on Per Kirkeby's piece to celebrate the completion of its construction. Olaf Metzel's reinforced concrete sculpture stands in the bleak hall as if it had been made there, and Ulrich Rückriem's cycloplean reliefs have already found a spatial enclave of their own. After a scramble over several impediments and around a movable wall, I was able to see «Quo Vadis, Germania?», a first picture by Penck. Paintings by Holger Bunk were locked away in a separate room. Behind the scenes views, glimpsed during rehearsal. In his office, architect Hermann Czech played with the model of the exhibit as if it were a doll's house.

That little bit made me impatient to see more. A first (and somewhat sobering) surprise had come several months previously. The earliest releases had given the impression that there were going to be lots of discoveries ahead. But

the list of the show's participants made public at the beginning of the year didn't fulfill those expectations. Only very few names were new, that is vaguely familiar or completely unknown, to me. The majority were the names of established, documenta-proven artists, some of them already dead.

The second time I visited «von hier aus», the exhibit was as good as completed; the opening was to take place two days later. There was that intense activity which precedes any première. The entrance ramp had been built a while back but was not yet in use, having just been freshly varnished. The hanging was virtually done with the possibility of a change here or there: Salomé wanted his wall covered differently, and Norbert Tadeusz found his paintings to be indifferently placed. Joseph Beuys was still waiting for his «Wirtschaftswerte» to arrive on loan from the Düsseldorf museum, but — a contributing factor to the general nervousness — it only arrived towards evening. Meanwhile, Polke's entry had arrived, followed shortly thereafter by the artist himself. Nam June Paik's «TV-Funnel» had just been turned on so that it could be photographed. Bunk, who lives and works in Düsseldorf, didn't need much encouragement to come over to the show to be photographed and to give a short interview.

I appreciate the occasional opportunity and privilege of seeing exhibits before the vernissage, preferably in the company of the artist. If one wants to pass on an artist's (i.e., his art's) intentions to the reading public, this immediate contact strikes me as important — much more so than the objectivity of a would-be artistic judge who deliberately avoids all proximity to the artist in order to form opinions from a suitable distance. Judgements are necessary, but reluctance to talk to those concerned does not inevitably make them better founded or more just. Is it a bad thing that, after having done so, thoroughly negative criticism is more difficult?

The impression that «von hier aus» *made on me that pre-pre-opening day was an extremely stimulating one. I had the feeling of ambling through imaginative, sensitive exhibition architecture, of being led in an unconstrained and often surprising way to art of varying degrees of innovativeness. Some of it was important. The best things were the installations by Beuys and Reiner Ruthenbeck and the new paintings by Gerhard Richter.*

Next day, I wrote up this overwhelmingly positive impression, tempered by a few reservations, for «Der Spiegel».

The critical echo otherwise received by «von hier aus», however, was cool to derogatory in tone. Among my writing colleagues I was, not for the first time, the black sheep. So it was thus inevitable that I had the other, less friendly views in mind when I visited the exhibition, now long since opened to the public, for the third time. That was the end of October, approximately halfway through the show's duration. Metzel's sculpture was fenced off with a ghastly plastic chain, and there were faded roses in front of Thomas Huber's hermetic cabinet.

I see in the show — not because I'm seeing it a second time, or in retrospect — work which seems relatively weak to me, or weak works by artists by whom I know of better ones. I just find it difficult, on principle, to take König to task for the choices in this large undertaking. No two persons would have made the same selection. When I imagine the bold and rather frightening prospect of having had the responsibility for the show myself, I think I would have defined its theme more sharply and replaced roughly about one half the artists. One hopes with better luck, although it would certainly often have been with less. That any enterprise of these dimensions will figure somewhere on the scale between perfection and catastrophe is no excuse for fatalism. What matters is its place on that scale.

I saw, much more clearly than on my first visit to «von hier aus», the dead angles, disturbing intersections and wasted surfaces of Czech's constructions. Certain unresolved details, which a month previously had seemed part of the general last-minute excitement, were definitely unfinished. Nevertheless, I was again charmed by the wit of the arrangement, and I liked some of the things in this Gulliver's doll's house, the cost benefit ratio of which we'll leave to the bookkeepers, even better than before.

One cannot dissuade me from viewing certain apparently solemn moments with irony, or even as ironies in themselves. The classic cornice over Albert Oehlen's Quaker oats pictures, the little temple to house Gerhard Merz's confrontation between theme and clear colour — you could take these things literally if you want to. Not even Baselitz inspired a proper feeling of awe, especially not when I came out of the room in which his pictures hung and climbed the rustic notches at the back of one of his statues.

The subtle effects of «von hier aus's» staging seem to me not to have been praised enough. The line, for example, which runs diagonally from the bookstall, through Bunk's spatial pictures, to the window opening in Eva Hesse's death chamber. Or the spiral motif in the ground plan of Tadeusz's space, which looks as if it took its strength of gesture from the motions of Van Gogh's brush. In general, the interplay of the painted and the built: near Anselm Kiefer's precarious sacred hall with its pillars like those in a Reichskanzlei, absent this time from his pictures but very much present (three dimensionally) in Thomas Schütte's works, which are five and a half meters high and on which architectural motifs are painted. The lightly paradoxical treatment of the inner and the outer (as, indeed, Czech's entire model settlement under the exhibition hall roof is a perplexing thing); Bernhard Johannes Blume's transcendental «crazy room» with the covered exterior surface of the Richter construction; the larger of Hubert Kiecol's house sculptures in a protected area, the tiny ones almost lost in the vast hall.

I hear the peevish question about the point of such staging and I sense the sneering, that the exhibit is taking some unseemly liberties with art. As if of all things art couldn't have a few freedoms taken with it.

Whoever had hoped that the new German art shown in Düsseldorf would frighten foreigners must have been disappointed, because «von hier aus» presented it so playfully. Which is presumably not the best way to do so, certainly not the only way. But just as I dislike dogmaticism about what art is and what it is not, so I dislike singleminded lessons about how to show and how to look at art. Innovation isn't the only criterion, but it plays a considerable role. I

had never seen art presented as it was in «von hier aus». I found it, this time, salutary even though I wouldn't accept Czech's model as one for our cities of the future.

Truistic pluralism, which is, with a lot of ifs and whens, not to mention scruples, what all this comes down to, does not, in my view, detract from the rigorousness of art. It is, however, one of the prerequisites for coming to terms with art of different kinds, including that of faraway times and places. For me, it is important (and a great privilege) that the experience of «von hier aus» was not an isolated one but stood alongside others I'd had in the past few months. Among them was the Venice Biennale, in all its amiable chaos, and the imposing «Primitivism» show at the Museum of Modern Art in New York, in which tribal art and the moderns are systematically juxtaposed. And the experience of looking at some Gothic sculptural fragments from Cologne Cathedral, their pictorial expression consisting only of a few garment folds and traces of colour.

(Translation: Gail Mangold-Vine)

BALKON

EDIT deAK

NOTIZEN EINER KUNSTKRITIKERIN
NOTES OF AN ART CRITIC

Ich erinnere mich, wie ich in meiner Kindheit orientalische Bilder mit ihrer so fliessenden Empfindung des Raumes betrachtete. Eine ausserordentliche Erscheinung, vergleicht man sie mit den mechanisierten, europäischen Bildern, die die Transformation der Natur in unser eigenes Begriffssystem reflektieren.

Amerika ist jung; es muss sich um die Moral der Methodologie nicht kümmern. In Europa kommt eine Person in die Regierung, nicht etwa, weil sie bei den Leuten beliebt ist, sondern wegen ihres methodischen Vorgehens. In Amerika wählen die Leute ihren Präsidenten aufgrund seiner Persönlichkeit, nicht wegen seiner Methodologie. Allerdings wird die Vorstellung von Ordnung und Methodologie auch hier letztlich das Übergewicht erlangen. [Protagonist Aristoteles und Charakterentwicklung.]

Ingrid: Ob nun Schnabel modern sei oder nicht, ist eine Frage, die sich im Sinne dieses Problems von Ordnung und Methodologie als unwichtig darstellt, weil er der extremste Ausmister und Plünderer beider Kontinente ist.

Edit: Nun, die Moral der Methodologie ist voller Schönheit; doch wenn du zum Beispiel indische Architektur betrachtest, so basiert diese nicht auf einem methodischen Vorgehen; an ihr wird gebaut und gebaut, bis sie richtig (oder fertig) aussieht — eine Methodologie des Augenmasses. Ich spreche von Proportionen. Griechische Tempel sind von ihrer inneren Harmonie bestimmt, der goldenen Mitte. Bei einem indischen Tempel ging man von der Gesamtheit aus, teilte sie durch sieben und multiplizierte das Ganze mit der geschwungenen Silhouette des Hügels, man stellte siebzehn Soldaten aufeinander, um ein menschliches Mass zu gewinnen und «Gott» bestimmte die Grösse des Portals. (???) («Ja, doch schau mal: wenn Dorothea Rockburn ihre Rechtecke nach dem griechischen Prinzip des goldenen Schnitts komponiert, ist sie modern, aber Clemente und die Inder sind nicht modern.») Hmm. Der indische Tempel sieht aus, als