

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1986)
<b>Heft:</b>	8: Collaboration Markus Raetz
<b>Artikel:</b>	"Les infos du paradis" : Reisen zurück und nach vorn = journeys backwards and forwards
<b>Autor:</b>	Gassert, Siegmar / Zaugg, Rémy / Pasquill, Peter
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680558">https://doi.org/10.5169/seals-680558</a>

### **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**

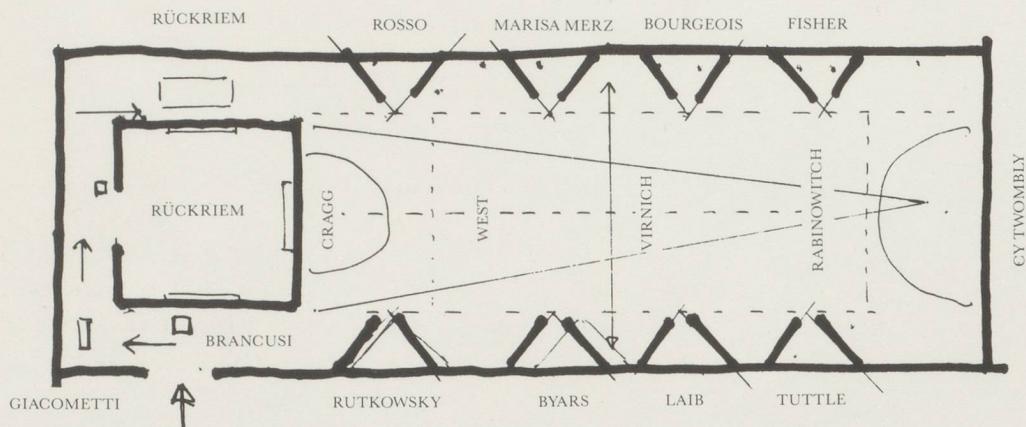
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 22.01.2026

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

# «LES INFOS DU PARADIS»

## REISEN ZURÜCK UND NACH VORN



CY TWOMBLY

VOM 29. NOVEMBER 1985 BIS  
ENDE FEBRUAR 1986 ZEIGTE  
HARALD SZEEMANN IM KUNST-  
HAUS ZÜRICH DIE AUSSTEL-  
LUNG: «SPUREN, SKULPTUREN  
UND MONUMENTE IHRER PRÄ-  
ZISEN REISE». DER BASLER  
KUNSTKRITIKER SIEGMAR GAS-  
SERT SPRICHT MIT RÉMY  
ZAUGG ÜBER DIE SCHAU. RÉMY



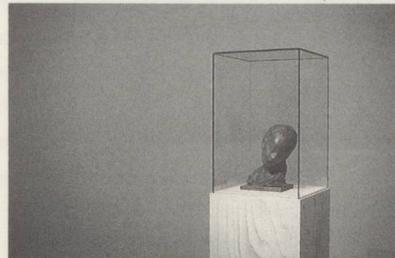
ZAUGG IST KÜNSTLER UND  
LEBT IN BASEL. ER VERÖFFEN-  
LICHTE UNTER ANDEREN DIE  
FOLGENDEN BÜCHER: «DIE LIST

DER UNSCHULD, DAS WAHRNEH-  
MEN EINER SKULPTUR», VER-  
LAG DES STEDELJK VAN ABBE-  
MUSEUMS IN EINDHOVEN, 1982,  
«AUSSTELLUNG, BALTHASAR  
BURKHARD», KUNSTHALLE BA-  
SEL, 1983. SEIN NEUESTES BUCH,  
«A SHEET OF PAPER», ER-  
SCHEINT DEMNÄCHST IM VER-  
LAG DES VAN ABBEMUSEUMS.

CONSTANTIN BRANCUSI



MEDARDO ROSSO



ALBERTO GIACOMETTI



**SG:** Das Kunsthaus Zürich hat den Besucher zu einem Jahrhundert Skulpturgeschichte eingeladen.

**RZ:** Der erklärte Schutzenkel der Ausstellung ist Constantin Brancusis *MUSE ENDORMIE II* von 1926. Diese Skulptur symbolisiert eine plastische Tendenz des Jahrhunderts, nämlich vom naturalen Gegenstand aus in der geometrischen Abstraktion die Erfüllung zu suchen. Im Gegensatz dazu stehen die russischen Künstler wie Rodtschenko, die in der Radikalität ihrer Abstraktion die naturalistische Tradition überwinden konnten. Ein weiterer Schutzherr ist die surrealistische Plastik *POINTE À L'OEIL* von Alberto Giacometti aus dem Jahr 1931. Der Konflikt zwischen Realismus/Naturalismus und Abstraktion ist hier aufgelöst zugunsten räumlicher Symbolgesten jenseits von Zuschreibungen wie **realistisch** oder **abstrakt**. Als dritter Schutzenkel schliesslich fungiert das *BAMBINO MALATO* von Medardo Rosso aus dem Jahr 1889. Es ist jedoch bereits integriert unter die Zeitgenossen, wie wenn das Zerbrechliche, das Leidende in poetischer Verklärung zur typischen Sprechweise der Gegenwart gehörte, mindestens insoweit, wie die Ausstellung überhaupt wehmütige Stille als Schauplatz suggeriert.

**SG:** Warum bilden inmitten dieser drei zerbrechlichen – unter Glas geschützt gezeigten – Klassiker Ulrich Rückriems grab- und denkmalhafte Steinplastiken den Auftakt der Ausstellung, als Zutritt zu den Abenteuern der Gegenwartsskulptur – ihren Intentionen im Denken, Fühlen, Phantasieren? Soll diese Stille, Andacht und Wehmut auch die Bestimmung der Kunst von heute sein? Oder hat vorab eine Isolierung dieser Grabstille stattfinden müssen, damit man das Raunen der zeitgenössischen Skulpturlandschaft so recht wahrnehmen kann? Soll solche extreme Kontrastierung und massive Konfrontation einstimmen auf eine wie ein Gemälde designte Landschaft gegenwärtigen Skulpturschaffens?

**RZ:** Vorweg ist zu sagen, dass der im ersten Teil der Ausstellung eigens für die Skulpturen von Ulrich Rückriem geschaffene, viereckige, symmetrisch eingelagerte Raum, der von den Klassikern umgeben ist, für die Gesamtkonzeption der Ausstellung rätselhaft und unverständlich bleibt, weil er für den Hauptteil nur eine zwanghafte Addition bedeutet, die unorganisch und machtvoll unproportioniert wirken muss. – Nach dieser Ouvertüre durch die erlesenen Klassiker und Rückriem als Rückgrat des Ganzen eröffnet sich in der Tat die eigentliche Ausstellung in einem fraglos gewollten Landschaftsdesign. Diese Landschaft ist nicht von der simulierten Naturwüchsigkeit eines Englischen, wohl aber von der geometrischen Symmetrie eines Französischen Gartens. Die mediale Achse spannt sich zwischen der kompakten, raumbeanspruchenden Plastik von Tony Cragg bis hin zum Ende des Horizontes, zu der ausgedehnten Werkgruppe von Cy Twombly. Das alles wird links und rechts durch eine strenge, selbstverständlich symmetrische Abfolge gleicher, dreieckiger Seitennischen noch unterstrichen. Zuerst zur Medialachse: Tony Craggs Statement des urbanen Zitierens stellt mit seinen harten, kantigen Volumen und prägnant kräftigen Farben den Vordergrund der in Szene gesetzten Landschaft dar. Sein Statement steht in augenfälligem Kontrast zu den im Mittelfeld eingestreuten Objekten, die in ihrer Körperdimension wie in ihren Farb- und Gestaltqualitäten als subtile, fragile und zärtliche Objekte erscheinen.

nen können, derweil sich der Hintergrund majestatisch erheben darf – als wolle er ins Überirdische verweisen oder vom Überirdischen künden. Demnach ist die Ausstellung tatsächlich wie eine Landschaftsmalerei vergangener Jahrhunderte konzipiert: im Vordergrund grosse, sofort lesbare Flächen in erdigen Farben, im Mittelfeld die erwartbaren, unumgänglichen Farb- und Formakzente, im Hintergrund die Notwendigkeit der ausblickhaften, pastellenen, atmosphärisch-perspektivischen und zarten Töne. Es scheint, dass der Schöpfer dieses Landschaftsbildes den Betrachter hat führen wollen vom Urbanen, Allgemeinen, Profanen, Alltäglichen über das Mittelmässige und Mittelständische bis hin zum Besonderen und Exklusiven, dem weltlich Höheren am Ende der Allee: also genau bis zum Fluchtpunkt der Berührung mit dem göttlichen Jenseits.

**SG:** Dieses Nachahmen eines Landschaftsbildes als ein Grundmodell der Ausstellungsinszenierung determiniert natürlich die Präsentationsmöglichkeiten der Gegenwartskunst. Ist das nicht ein unbotmässiges Vorgehen?

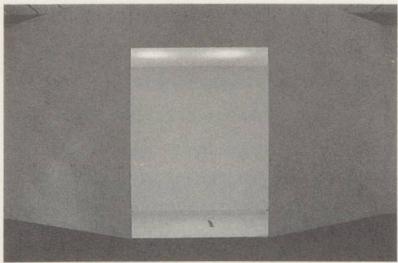


PATINIR

**SG:** Wenn die Ausstellung der Metapher des Französischen Gartens mit einer ins Bild gesetzten Ordnung und Hierarchie folgt, dann doch im gleichen Masse auch der Metapher der Kathedrale.

**RZ:** Diese Einebnung in die Präsentationsform **Landschaftsgemälde** erzwingt Konzessionen an den Autonomieanspruch der einzelnen Werke. Wer das Aufbauschema erfasst und durchschaut, findet diese Strangulierung womöglich langweilig. Sind also die Werke nach ihrer authentischen Aussage ausgewählt, oder haben sie das anachronistische **Weltbild Landschaftsgemälde** zu bestücken und gestalten? Der Maler stellt aus Farben und Formen das Gemälde her. Der Ausstellungsmacher scheint hier die Werke für seine Landschaftsmalerei zu gebrauchen. Marcel Duchamp ging dafür ins Kaufhaus. Hier dagegen wird Kunst von heute in einem Kunstmuseum von gestern gegängelt. Der Kleinbürger mag das kunstvoll finden. Wer historisch sehen und lesen kann, den muss das wirklich langweilen. Ich denke z.B. an ein Bild von Patinir aus dem Jahre 1533, wo man in Grotten versteckte Heiligtümer zu sehen bekommt. Wie mir schon beim ersten Rundblick in der Ausstellung auffiel, sind die Farbakzentuierungen genau so eingespielt. Das sofort sichtbare, aggressive, gelbe Objekt von Franz West, rechts vorn im Landschaftsraum, ist der Auftakt einer ästhetischen Klaviatur, die es dann mit Laib und Byars rasch in ihren Verstecken für den zu entdecken gibt, der das traditionelle Schema wahrnimmt. Wird der Tradition Gewalt angetan, oder wird die Gegenwartskunst vergewaltigt? – Wie auch immer, der Ausstellungsmacher gibt sich als traditioneller, biederer Landschaftsmaler zu erkennen.

**RZ:** Ja, fraglos bezeichnet die mediale und symmetrische Achse das Mittelschiff der Kathedrale mit dem Hochaltar im Fluchtpunkt; und die je vier höchst intimen, kleinen Kammern würden den Seitenkapellen der Kathedrale entsprechen. Die Gesamtausstellung mit der Basilika-Metapher könnte wie folgt analysiert werden: Dem Atrium entspräche der Rechteckraum der Andachtsstätte von Rückriem; die das Atrium umgebenden Skulpturen von Brancusi, Giacometti plus die zwei von Rückriem würden das Peristyl abgeben, die Klassiker würden als Gang durch die Zeit fungieren; die Leutkirche wäre der Vordergrund der Landschaft; der Vorchor wäre die notwendige, bedeutungssteigernde Überleitung zum Hochaltar im Chorraum. Die Metapher der Nebenkapellen ist allerdings für die geschlossenen der – im Grundriss dreieckigen – Nebenräume unangemessen, während die negative, dadurch gebildete offene Raum-situation der Metapher durchaus entspricht. In den offenen Raumzonen führen die Schrägwände zu den Objekten an den Hinterwänden und laden den Betrachter zu einer körperhaften Begegnung mit dem Kunstwerk ein, so, wie man in den Seitenkapellen zu den Seitenaltären hingeleitet wird. Grundsätzlich anders ist es in den ge-



WOLFGANG LAIB

schlossenen, dreieckigen Räumen. Der Betrachter wird gleichermaßen wie das Be- trachtete zum Ausgestellten. Diese Inszenierung der Kunstwerke fixiert autoritär den Betrachterstandpunkt, auch weil das Objekt stets auf der Achse des gleichschenkligen, symmetrischen Dreiecksraumes aufgestellt ist. Der Betrachter findet sich an der Kreuzung der verlängerten, schrägen Wände wie festgenagelt wieder, also am Ach- senspitz. Und umgekehrt fixieren die Schrägwände wie Scheuklappen das Blickfeld des Betrachters. Dadurch wird eine rein statische, deswegen optische Beziehung zwi- schen Betrachter und Betrachtetem erzwungen.

Das Werk stellt sich dem Betrachter in der Vitrine wie in einem Schaufenster dar, wie wenn eine Glasscheibe den Betrachter vom Betrachteten auf der Höhe der Kojen- öffnung zu distanzieren hätte. Der Anspruch von Reliquienschreinen wird suggeriert mit diesen unnahbaren, unberührbaren Fetischen von Idolen. Durch den fixierten Standpunkt des Betrachters kommen diese Seitenschiffe zustande.

Die Lage zeigt, es ist nicht überflüssig nochmals zu sagen, dass eine solche Inszenierung von Kunstwerken am Ende des 20. Jahrhunderts nur als restaurativ bezeichnet werden kann. Perspektivische Theorien, die den Standpunkt des Betrachters festlegen, entstammen bekanntlich dem 15. Jahrhundert. Die Befreiung des Betrachters erfolgte bereits in der Aufklärung. Die Rückkehr in eine vermeintliche Wahrnehmungs- ordnung ignoriert und diffamiert die prägenden Einsichten des 20. Jahrhunderts, z.B. die Autonomie und Pluralität der Standpunkte sowie letztlich die Freiheit eines mündigen Betrachters. Bilder wie die eines Barnett Newman haben uns von der Monogamie des Betrachterwinkels endgültig befreit. Die Betrachtungsmöglichkeiten sind in Tat und Wahrheit unendlich, hierarchielos und gleichwertig für jedermann. Jedem seine Entscheidung und Selbstverantwortung im umherziehenden Suchen. Die Atomphysiker haben wiederentdeckt und bewiesen, wie die Erscheinung der Dinge vom Standpunkt des Betrachters bedingt ist. Deshalb ist es gegenauklärerisch und regressiv, dem Betrachter einen Standpunkt aufzwingen zu wollen. Nicht von ungefähr benutzt die Ausstellung die Kathedrale als Metapher, um Hierarchien und Sehweisen zu re-establieren, wie **Gott hier, die profane Welt da** und dazwischen der Künstler als Genie der Ahnungen und Verheissungen. Aber bereits schon die Metapher des Französischen Gartens, die auf symmetrischen Ordnungszugehörigkeiten beruht, wäre mir lieber, weil sie die mundane als profane Welt erlaubt und sich von den Konfusio- nen um Gott und Künstler und um Religion und Kunst fernhält.

**SG:** Die Ausstellung benutzt das Modell vergangener Landschaftsmalerei und das der Kathedrale oder Basilika, beides geschlossene Systeme abgeschlossener Weltbilder. Warum das im 20. Jahrhundert?

**RZ:** Ausstellen ist selbstverständlich interpretieren. Ein Ausstellen nach Modellen vergangener Weltordnungen kann eben nur die Vergangenheit demonstrieren, auch wenn dafür Kunstwerke der Gegenwart herhalten müssen. Das ist der bekannte Kunstgriff des restaurativen Argumentierens, eine reaktionäre Rhetorik. Vielleicht täusche ich mich, entweder ist die Weltanschauung heute noch die von gestern, also das Alte noch gültig, oder wir haben inzwischen eine radikal andere Weltbetrachtung. Im letzteren Fall wäre das Ausstellungsansinnen gegen den Stand der Erkenntnis ge- richtet. Mit einem alten Geschichtsschema das Gegenwärtige abzufragen ist zwar in Mode, aber meiner Meinung nach irrelevant, denn man kann, obwohl man aus einem Baumstamm einen Einbaum schneiden kann, eben nicht aus einem Baumstamm eine Weltraumrakete fertigen. Ausser in Kindergeschichten.

**SG:** Warum dann der riesige, wohlkalkulierte Inszenierungsaufwand für eine solch anachronistische Position? Wozu diese Theatralisierung des Sublimen und Transzendentalen, der diffusen Verheisungen, des Dennoch-Redens über das Unsagbare?

**RZ:** Am Ende des 20. Jahrhunderts wäre es an der Zeit, die Kunst so zur Erscheinung zu bringen, dass die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten die Freiheit der Standpunkte erlaubt, dass also die Beziehungen unmittelbar wechselseitig sein können und nicht einseitig mittelbar, weil thetisch kanalisiert. Die ideale Inszenierung muss sich demzufolge selbst verleugnen, weil ja jede Präsentation eine Inszenierung ist. Der Inszenator muss sich vergessen machen, als ob niemand die Präsentation angerichtet hätte, als ob die Werke sich selber in Szene gesetzt hätten, ohne Bevormundung. – Der Ausstellungsmacher hatte in unserem Falle die Intention zu zeigen, dass das Poetische, das Sublime, das Transzendentale, das Stille, das Tragische, das Gefährdete, das Zarte, das auf höhere Art Genügsame, das wenig Laute ... eine unterschwellige, oft unerkannte Strömung der letzten hundert Jahre ist. Diese Reise wäre in der Tat glaubwürdig, ist aber in dieser Inszenierung nicht glaubhaft.

Nehmen wir als Beispiel Rossos KRANKES KIND. Inszeniert wird es in dem sakralen, geometrischen Zuschnitt eines Dreieckraumes als ein pubertierendes Herzbluten in sonderbar steriler Lebensferne – als ein letztlich gedankenloses Kleinod des Weltschmerzes. Ähnlich auch der puppenhafte Trauerkopf von Marisa Merz, und das nicht zuletzt deshalb, weil die formale Überinszenierung in dieser bedeutungsge schwängerten Künstlichkeit entweder kleines Leiden gross oder grosses Leiden klein macht und damit die Realitätsorientierung choreographisch überspielt. Aus Oper wird Operette und aus Operette Oper. Das grosse Welttheater soll aber auf dieser kleinbürgerlichen Kammerbühne für alle und jedermann erblühen. Dieses Inszenierungsverfahren ist freilich jedem Juwelier um die Ecke bekannt. Isolierung und Einzigsein auf einem Sockel, Seltenheit zu Kostbarkeit sterilisiert und mit Kunstsinn ge schwängert, so lautet diese Strategie der Präsentation. In diesem Kontext wird zudem das einzelne Kunstwerk so beliebig wie die Bijouterie im Schaufenster. Kurz gesprochen: die Kunst wird künstlich. Genau so geschieht es mit den Pollenpyramiden von Wolfgang Laib. Der tausendfache Pollenraub im Lebenszyklus wird absurd, weil die Pollenhäufung nicht mehr Reales, also Pollen als Leben, sondern bloss als ästhetische Fiktion, als auch industriell-synthetisch verfügbares Gelbpigment vorführt. In diesem Falle ist der Stilbruch perfekt. In einem Kunstscrein wird ein Stück Natur zur fiktiven Kunstnatur degradiert. Der Boden, der aus Marmor hätte sein können, um der Stimmigkeit von Realem zu Realem willen, ist pseudonaturalistisch einfach aus weiss bemalten Holzplatten gebastelt.

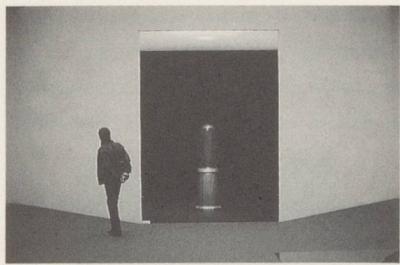
**SG:** Wolfgang Laib ist ja leider kein Einzelfall.

**RZ:** Gewiss, auch das tonnenschwere Lagern vor einer provisorischen Wand bei Rückriem, die jeden Augenblick unter dem Druck der Steine einstürzen könnte, ist schlicht eine Maskerade und Beleidigung für die, die unter Steinen begraben sind, wo doch die wirklichen Wände des Ausstellungssaales vorgegeben sind.

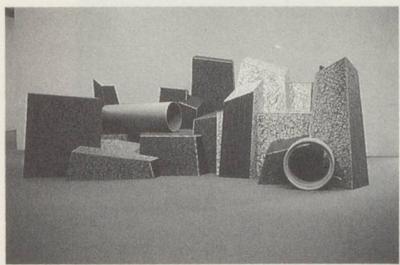
**SG:** Dieses Vorgehen des Poetisierens, oder genauer des vermeintlichen Poetisierens, spielt sich zwar in einer imaginierten, künstlich angedeuteten Kathedrale ab, scheint uns aber in Wahrheit statt einer Kathedrale eher eine Kaserne zu sein, die die einzelnen Werke wie mit

**RZ:** Durch dieses exzessive Inszenieren, das so sehr das Fragile, das Rätselhafte und Rätselvolle – das Poetische schlechthin überbetont, kippt das Ganze ins Sentimentalistische einer Affekthascherei als Folge einer Liturgie der Werkauswahl und ihrer heiligsprechenden und heilsversprechenden Präsentation um. In dieser Landschaft stehen die Objekte wie Marienstatuen in Grotten, entsprechend ist dazu diffuses Licht installiert. Sind die Kunstwerke an dieser trivialen Inszenierung schuld? Nicht nur, muss man sagen. Auch wenn die gezeigten Werke nicht ausdrücklich so eine Präsenta-

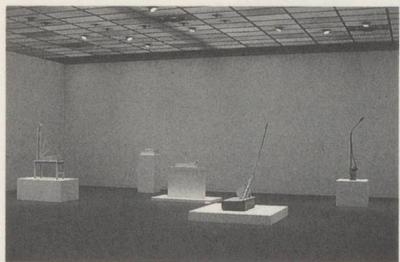
Engelszungen scheinheilig pflegt und hegt, aber doch gewaltsam in die Pflicht nimmt und für einen bestimmten Gebrauch abrichtet.



JAMES LEE BYARS



TONY CRAGG



CY TWOMBLY

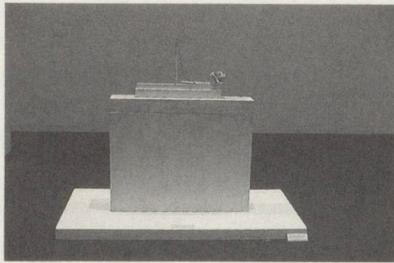
**SG:** Auch Alberto Giacometti ist ein Nachgeahmter und Ausgebeuteter.

tion verlangen, dulden sie auf alle Fälle solches Zelebrieren. Der Geist der Werke hat in der Regel eine innere Verwandtschaft für einen solchen restaurativen Geist der Präsentation. Die von den Werken inkorporierte und ausgestrahlte Poesie ist die Poesieerwartung und -vorstellung des Mittelstandes, der im Grunde seine belletristischen Studien beherzigt hat – kurz die Suggestion des Vergänglichen und Überirdischen in Einem als Unfassbares und Mysteriöses –, dieses unsagbar Unsägliche. Genau dieser Version von Poetik entspricht die heute landläufige Vorstellung von Poesie. Da die Werke von vornherein um ihre Poesie wissen, wissen sie auch, wie sie aussehen müssen. Aber um zu wissen, wie sie aussehen müssen, müssen sie die Form ihres Aussehens kennen, kennen können sie aber nur die bekannten Formen. Deshalb tauchen bei den ausgestellten, zeitgenössischen Produktionen nur Formen auf, die bereits in den letzten hundert Jahren geschaffen worden sind: die kubistischen Reliefs bei Richard Tuttle, verräumlichte kubistische Malerei bei Tony Cragg, synchronisiert mit Metaphysik à la Carrà und De Chirico, der salonfähig gemachte Formenkanon der Konstruktivisten bei Royden Rabinowitch, die malerischen und taktilen Verfremdungen der russischen und holländischen Konstruktiven bei Thomas Virnich und teilweise bei Franz West. Die geläufigen Varianten des Surrealismus finden wir bei James Lee Byars, natürlich bei Franz West, ebenso bei Cy Twombly und selbstverständlich bei Joel Fisher.

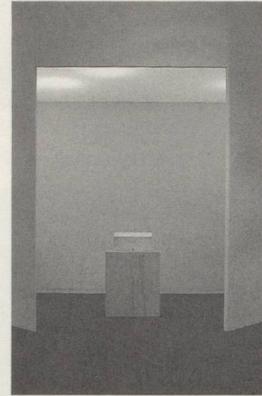
Brancusi hatte eine intuitive Vision, für die es selbststendend noch keine Form gab, und als seine MUSE ENDORMIE da war, waren die Zeitgenossen irritiert und erstaunt, weil sie ihre Vorstellung von Poesie nicht mehr auf diese Plastik projizieren konnten. Noch heute stören uns die figürlichen Kanten und Flächen, der pure, platonische Aufbau des Ovoids und die peinlich genau durchgearbeitete Körperhaftigkeit des Objekts. Solche existentiellen Brüche der Formfindung werden beispielsweise von Joel Fisher adaptiert, um das gängige Poesieempfinden zu befriedigen. Brancusi kann, ohne sich zu vergeben, sein Werk MUSE ENDORMIE nennen, derweil der Zeitgenosse seine fragwürdige Poetisierung hinter der belanglosen Bezeichnung «ohne Titel» kaschieren muss, vielleicht um trügerisch Nüchternheit und Rationalität zu suggerieren: Marisa Merz, Cy Twombly, Franz West.

**RZ:** Giacometti schuf in seiner *POINTE À L'OEIL* eine Syntax von konkreten kleinen zu grossen, spitzen zu runden Formen materialprägnanter Volumen, in Beziehung zu fast körperlosen Elementen wie Draht als spezifische Plastizität im Verein mit solchen, die das Volumen und das Material als zeichnerisches Mittel wie Einkerbungen, Rinnen und Spaltandeutungen negieren. Nur die Anwendung des Giacometti'schen Vokabulars bei den Zeitgenossen in einem Beispiel: gross zu klein. Winzig die goldene Kugel unter dem domhaften Glaskelch auf imposantem Goldsockel bei James Lee Byars, das kleine Tor im grossen, kahlen Haus bei Louise Bourgeois. Oder man denke an die dunkelsinnigen, winzigen Öffnungen in den voluminösen Weiss-Objekten von Franz West. Meisterlich und fast vollständig ist dann das Adaptieren im Fluchtpunkt der Ausstellung bei Cy Twombly und seinen manikürierten Objets trouvés. Er zeigt

Rinnen und Kerben in Kisten, benutzt zeichenhafte Elemente wie Drähte und Schnüre und Schilfstriehlen, setzt natürlich gross zu klein auf den Sockel auf dem Tisch, wie auch im Verhältnis von winzigen, geheimnisumwobenen Öffnungen zur Gesamtgestalt seiner Objekte. Hier kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass eine bedeutungsvolle kleine Sache auf einem grossen Sockel das Paradigma abgibt, das Szemann vom meisterlichen Twombly für sein Inszenieren gelernt hat, wie es die Verwendung der riesigen, meist rohen Sockel für die Kleinskulpturen beweist. Diese Übertragung des Poetisierungsmodells findet sich dann im Verhältnis vom winzigen Objekt im leeren Umfeld des übergross erscheinenden Raumes wieder. Es ist der Kunstgriff der Reliquie in der Kathedrale.



CY TWOMBLY



LOUISE BOURGEOIS

Diese Poetisierung überhaupt vollendet sich bei Twombly zudem in einer halbopaken, halbtransparenten Bemalung mit im zärtelnden Duktus herablaufenden Farbtropfen. Präzis erfüllt und trefflich überhöht werden hier die gemeinen Geschmackserswartungen, die der geläufigen Vorstellungseinübung in künstlerische Malerei entsprechen.

**SG:** Warum das heute?

**RZ:** Solches ist nicht einmal spezifisch für heute, das existierte zu jeder Zeit, denn jede Epoche hat ihr Sentiment, ihre bestimmten Vorstellungen des Fühlens und Empfindens, ihre Erwartung von Poetischem auch im Künstlerischen, so auch im Bereich des Plastischen. Am Ende des 18. Jahrhunderts spielte Marie-Antoinette die Hirtin in ihren künstlichen Landschaftsgärten. Der Salon kultivierte eine Malerei christlicher Motive in himmlischen Sphären. Diderot sagte von François Hubert Drouais' Bild CHARLES-PHILIPPE DE FRANCE, COMTE D'ARTOIS ET SA SOEUR MADAME CLOTILDE: «Das Bild, wo er den mit einer Ziege spielenden Monseigneur le Comte d'Artois malt, macht den angenehmsten Eindruck.» Das war damals. Heute haben wir die Skulpturen von Cy Twombly.

**SG:** Das hätte man ja gut vor zehn Jahren inszenieren können. Warum wohl gerade jetzt, beim Übergang von 1985 zu 1986?

**RZ:** Vielleicht ist es der Wunsch oder die Lust am Wechsel, eben an der Wende. Was könnte man sich anderes vorstellen als dieses Pseudo-Poetisieren nach der Welle des Ungehobelten, des Brutalen, des nostalgischen Neo-Expressionismus? 1968 war die ganze Gesellschaft nicht so müde. Man war voller Potentiale der Respektlosigkeit vor der Tradition und voller Mut für eine andere Welt der Visionen und Utopien. Das waren einfache Zeiten für Ausstellungsmacher. Es bedurfte keiner Theorieanstrengung.

Die Künstler trugen die Ausstellungsmacher. Doch in einer Zeit der Horizontverluste, der Utopielosigkeit und der Desorientierung, wo Zukunft mit Vergangenheit verwechselt wird, ist der Zerfall der Menschlichkeit in der zu menschlichen Menschlichkeit, d.h. die Menschlichkeit im Menschen des Alltags mit all seinen sentimental und poetischen Stereotypen, unvermeidlich. Wenn nicht eine die Geschichte reflektierende Haltung den süßen Geschichten Widerstand leistet.



DIDEROT: «LE TABLEAU OÙ DROUAISS PEINT MONSIEUR LE COMTE D'ARTOIS,  
JOUANT AVEC UNE CHÈVRE, FAIT L'EFFET LE PLUS AGRÉABLE».

THE EXHIBITION «SPUREN, SKULPTUREN UND MONUMENTE IHRER PRÄZISEN REISE» (TRACKS, SCULPTURES AND THE MONUMENTS OF THEIR EXACT JOURNEYINGS) WAS PRESENTED IN THE ZURICH KUNSTHAUS BY HARALD SZEEMANN FROM NOVEMBER 29, 1985 TO THE END OF FEBRUARY 1986.

THE BASEL ART CRITIC, SIEGMAR GASSERT DISCUSSED THE EXHIBITION WITH THE ARTIST, RÉMY ZAUGG, ALSO FROM BASEL. AMONG THE BOOKS HE HAS PUBLISHED IS «DIE LIST DER UNSCHULD, DAS WAHRNEHMEN EINER SKULPTUR» WHICH DEALS WITH THE PERCEPTION OF SCULPTURE. IT WAS PUB-

LISHED BY THE VERLAG DES STEDELJK VAN ABBEMUSEUMS, EINDHOVEN, 1982 FOR THE EXHIBITION «AUSSTELLUNG, BALTHASAR BURKHARD» AT THE KUNSTHALLE, BASEL IN 1983. HIS LATEST BOOK «A SHEET OF PAPER» IS ALSO TO BE PUBLISHED SOON BY THE VAN ABBEMUSEUM.

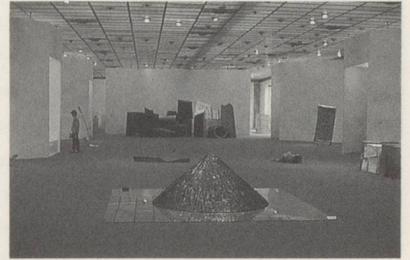
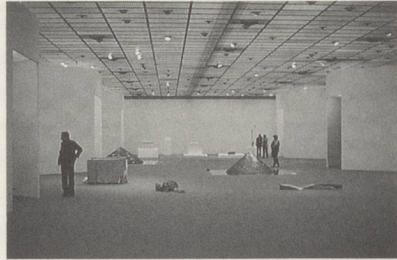
# JOUREYS BACKWARDS AND FORWARDS

**SG:** The Zurich Kunsthau<sup>s</sup> staged an exhibition celebrating one hundred years of sculpture.

**RZ:** Constantin Brancusi's *MUSE ENDORMIE II*, 1926, was declared the guardian angel of the exhibition. The sculpture symbolized the 20th century tendency to seek fulfillment in a geometrical abstraction using the natural object as the starting point. This trend towards plasticity finds its counterpoint in Russian artists such as Rodtschenko whose radical abstractions enabled them to break with the naturalist tradition. Alberto Giacometti's *Pointe à l'oeil*, 1931, is another such guardian. Symbolic spatial gestures, going beyond terms such as realistic or abstract, here take the place of the conflict between Realism and Naturalism. The third sentinel is Medardo Rosso's *BAMBINO MELATO*, 1889, which has been assimilated into the contemporary corpus to the extent that the feeble, suffering voice seems to belong to the poesy of the present as suggested by the tranquil melancholy of the exhibition.

**SG:** Ulrich Rückriem's gravestone and monument-like sculptures stand in the midst of these three fragile classics which are exhibited under glass. Why have they been chosen as the prelude to the exhibition, as the entrance to the adventures in thought, feeling, and fantasizing of modern sculpture? Should contemporary art also be founded in the sense of silence, rapture and melancholy which characterizes them? Or did the silence of the grave have to be sealed off so that the murmurings of modern sculpture could be heard? Should such an extreme contrast and violent confrontation tune one into modern sculpture which has the appearance of a carefully composed landscape?

**RZ:** The four-sided, symmetrical space surrounded by the classic works which was specially devised for Ulrich Rückriem's work in the first part of the exhibition seems baffling in the context of the exhibition as a whole and for the following reason: it represents an enforced addition to the main body of the exhibition and must have the effect of something inorganic, powerful and disproportionate. The exhibition as such follows on in its landscape design from these carefully chosen classic works with Rückriem forming the backbone to the whole. The landscape has the symmetry of the French garden rather than the natural wilderness of the English variety. The medial axis stretches from the spatial demands of Tony Cragg's compact sculpture to the extensive group of works by Cy Twombly. The symmetry is emphasized by a strict succession of identical, triangular recesses. Along the medial axis, Tony Cragg's urbane statement with its hard, angular volumes and full, strong colors represents the foreground of the landscape. The objects strewn in the mid-ground can appear as subtle, fragile and delicate in size, color and form when contrasted with the statement. The background is allowed to rise majestically as though towards heaven or as if to announce its presence. As a consequence, the exhibition is indeed conceived in the manner of a centuries-old landscape painting: in the foreground, in earthy colors, vast, instantly intelligible areas; in the mid-ground, expectant, immovable accents of color and form; in the background, delicate pastel tones. It would appear as if the creator of this landscape had wanted to lead the viewer from everything which is urbane, general, profane, beyond the mundane towards that which is special and unique, towards the point of contact with a higher, divine power.



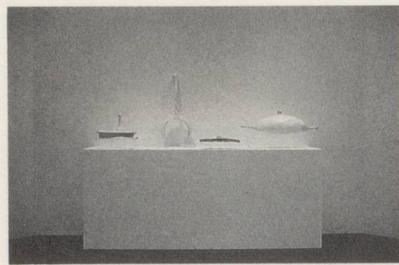
**SG:** The way in which contemporary art can be presented is naturally predetermined by the use of a landscape imitation as a model. Isn't this a rather intransigent procedure?

**RZ:** A certain degree of each work's autonomy has to be sacrificed as a concession to the leveling out entailed by this method of presentation, and it is possible that a sense of boredom is experienced by whoever manages to see through this structure. Is the selectional criterion for these works the authenticity of the statements they make, or is their function to help form the anachronistic world-view of landscape paintings? The painter uses color and form to produce his painting but here the exhibition organizer seems to need the works for his landscape painting. Marcel Duchamp went into a shop for that. Here, however, the art of today is misled by outdated concepts of art. The average man in the street may regard that as artistic but anyone with an understanding of history must be really bored by it all. I'm thinking, for instance, of a picture by Patinir in which we see holy relics hidden in a grotto. Colors are accentuated in exactly the same way in this exhibition. The yellow object by Frank West, immediately visible and aggressive, is the opening chord of an aesthetic scale containing the hidden treasures of Laib and Byers for those aware of the traditional scheme. Is violence done to tradition or is contemporary art violated? Whatever the case, the exhibition organizer presents himself as the traditional, respectable painter of landscapes.

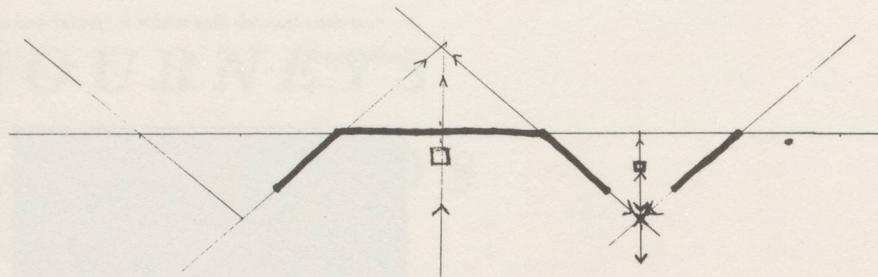
**SG:** If the exhibition follows the metaphor of a French garden, then it also corresponds to the same extent to the metaphor of the cathedral.

**RZ:** Yes, the medial, symmetrical axis unquestionably represents the central nave of a cathedral with the high altar at the vanishing point and the four, intimate chambers corresponding to the transepts.

The entire exhibition with its basilica metaphor could thus be analysed as follows: Rückriem's rectangular sanctuary would correspond to the atrium, the works by Brancusi and Giacometti together with those by Rückriem would constitute the peristyle while the classics would function as the aisle through time. The bell-tower would be the foreground of the landscape and the chancel screen would be a transition to the heightened meaning of the choir. The transept metaphor does not apply to the enclosed, triangular adjoining rooms whereas the spatial negative produced certainly does. In the open, spatial zones the inclining walls lead to the objects on the back walls and invite the viewer to a physical encounter with the work as if he were being led to the side altars in the transepts. The situation in the enclosed, triangular rooms is fundamentally different. The viewer becomes just as much an exhibit himself as that which is being observed. The observer finds himself, as if pinned down, at the intersection of the extended, leaning walls which fix his field of vision like blinkers and dictate a wholly static, optical relationship with the thing being observed.



FRANZ WEST



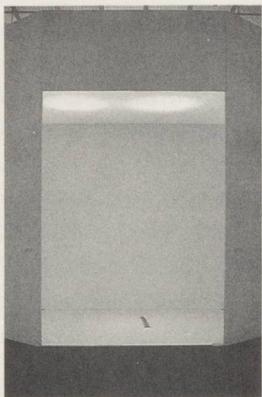
Standing in its show-case, the work is presented to the viewer as if it were in a shop window, distanced from him by a pane of glass. These inaccessible, untoachable fetishes of idols suggest the reliquary, and the transepts come into being by virtue of the fixed position of the observer.

As the situation shows, it would not be superfluous to say that an exhibition staged in such a way at the end of the 20th century can only be termed as having a restorative nature. As is well known, the theories of perspective, which fix the position of the viewer, originated in the 15th century. The liberation of the viewer ensued with the Age of Enlightenment. The return to a so-called perceptual order ignores and betrays the predominant insights of the 20th century: the autonomy and plurality of the point of view as well as the ultimate freedom of the mature observer. Pictures such as those by Barnett Newman have freed us forever from the claims to one exclusive point of view: they offer an infinite variety, without hierarchy and every point of view has its own validity. Atomic physicists have discovered and proved that the appearance of an object is dependent on the point of view of the observer. It would therefore be retrogressive and against the spirit of enlightenment to want to force a point of view on an observer. It is not by coincidence that the exhibition uses the metaphor of the cathedral to re-establish hierarchies and ways of seeing, to say «God belongs here, the profane there,» with the artist standing in between as the genius of intuitions and premonitions. As I say this, however, the metaphor of the French garden, which rests on the ordering principle of symmetry, seems to me preferable allowing as it does the mundane and the profane while fending off confusion over God, the artist and religion.

**SG:** The exhibition uses landscape painting and the cathedral, or basilica, as models – both of them closed systems. Why do this in the 20th century?

**RZ:** To exhibit is, obviously, to interpret. To base an exhibition on a defunct view of the world can, of course, merely demonstrate the past even if present-day works have to meet this need. That is the well-known trick of restorative argumentation and is the rhetoric of reaction. Perhaps I'm mistaken in thinking that today's world view is either the same as yesterday's, in other words, the old one is still valid, or we have acquired a radically different Weltanschauung in the meantime. If the latter were true, then this exhibition would stand in contradiction to the present state of knowledge. It has become fashionable, but in my view irrelevant, to use outdated concepts of history in an attempt to understand the present. Although one can carve a canoe out of a tree trunk, it is impossible, except in children's stories to carve a space rocket out of a tree trunk.

**SG:** What is the reason then for the enormous, though well-calculated, effort put into the staging of the exhibition for such an anachronistic point of view? What was the reason for this dramatization of the sublime, of the transcendental, of diffuse premonitions, of debating about the unutterable?



WOLFGANG LAIB



ULRICH RÜCKRIEM

**SG:** Wolfgang Laib is, unfortunately, by no means an exceptional case.

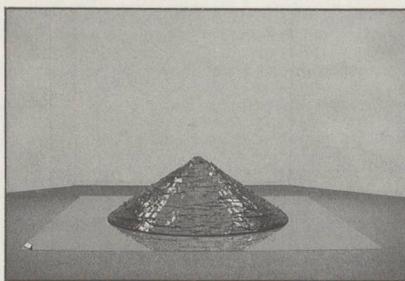
**RZ:** At the end of the 20th century, it is time to present art in such a way that the relationship between the observed and the observer allows the freedom of point of view, that is, so that the relationship is immediately reciprocal. It thus follows that the ideal exhibition must be self-defeating since any presentation is in itself a form of exhibiting. The exhibitor must try to forget the fact of himself, and pretend that no one was responsible for installing the presentation, as if the work had of itself arranged its own exhibition. In our case, the intention of the exhibition organizer was to show that the poetical, the sublime, the transcendental, the silent, the tragic, the endangered, the delicate, the sufficient in a higher sense, the quiet ... are part of an often unacknowledged undercurrent of the last century. Such a journey would be credible but in this exhibition it is not plausible.

Rosso's *KRANKES KIND* (Sick Child), for instance, is set in the sacred form of a triangular room as a pubescent bleeding heart in a strange state of sterile detachment from life, as an ultimately thoughtless jewel of Weltschmerz. The puppet-like mourning head by Marisa Merz is similar in that the formal conception of its pregnant artificiality is overdone to the extent that severe suffering is diminished and mild suffering increased. In addition, the orientation to reality is choreographically masked. Opera is turned into operetta and operetta into opera. Great classical theater should, however, unfold for everyone on the stage of this small provincial theater. Clearly, this display technique is known to every Main Street jeweller: isolate the object on a pedestal, sterilize its rarity value by making it into a costly luxury and add a dash of artistic meaningfulness. In this context, the individual work of art appears as unremarkable as the items in a jeweller's shop window. In short: art becomes artificial. This is precisely what happens with the pollen pyramids by Wolfgang Laib. The thousandfold exchange of pollen in the life cycle becomes absurd because its accumulation no longer represents something real, that is, pollen as a symbol of life, but merely an aesthetic fiction and an industrially synthesised yellow pigment. The break in style is here complete. Within this artistic shrine, a natural object is degraded to the status of artificial nature. The floor could have been of marble to underline the agreement of real to real, but is only pseudo-natural made of white wooden planks.

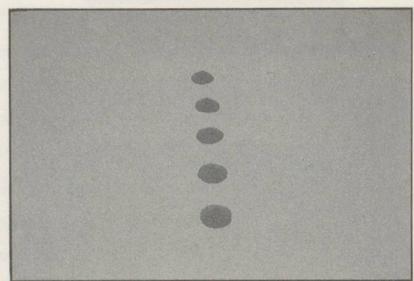
**RZ:** Certainly, in the case of Rückriem, the tons of rocks deposited against a provisional wall, which seems poised to collapse at any minute, is simply masquerade and an insult to those buried under rocks, which is where the real walls of the exhibition hall have been assigned to.

**SG:** This approach to poeticizing, or rather to supposed poeticizing, takes place in an imaginary cathedral. However, to be honest, it seems more like a barracks than a cathedral. Care and attention is lavished on the individual works as if with the tongues of angels, but they are also pressed into service for a special purpose.

**RZ:** Fragility, the enigmatic and the puzzling are overemphasised to such an extent by the way the exhibition is staged that the whole thing threatens to sink into sentimentality, into affectation. This is brought about by a liturgical choice of works and the pious mode of presentation. The objects stand around in this landscape like Madonnas in a grotto illuminated, predictably, by diffuse light. Not only the works themselves are to blame for this trivial staging. Even if they do not demand such a presentation, they did after all submit themselves to such a form of celebration. As a rule, the spirit of the work possesses an inner affinity to the spirit of such a restorative presentation. The poetry incorporated and expressed by the works is that of the system of poetical values and notions represented by the middle classes, who basically have taken to heart their studies of fiction. What we see here is the suggestion of the transitory and eternal in one, as something inconceivable and mysterious: the unutterably inexpressible. This version of poetics corresponds to the currently conventional notion of what poetry is. The works' apparent prior awareness of their own poetry dictates how they should appear. However, in order to know how they should appear, they have to recognize the form of their appearance, but they know only the most familiar forms. Consequently, only those forms created over the last hundred years are found among the contemporary works presented in the exhibition: Richard Tuttle's cubist reliefs, Tony Cragg's spatial cubist painting, synchronized with metaphysics in the manner of la Carrà and De Chirico, the now respectable constructivist forms of Royden Rabinowitch, Thomas Virnich's, and to some extent Franz West's, tactile and painterly alienation of the Russian and Dutch constructivists. James Lee Byers represents conventional varieties of surrealism, as do Franz West, of course, Cy Twombly and, naturally, Joel Fisher. Brancusi had an intuitive vision for which no form had yet been discovered. His contemporaries were therefore shocked and perplexed when confronted with his *MUSE ENDORMIE* as they were not able to project their notions of poetry onto this sculpture. Even today, we are still disturbed by the edges and planes of the figure, the pure Platonic construction of the ovoid and the painstakingly exact corporeality of the object. Joel Fisher, for instance, has adapted such existential breaks in the discovery of form in order to satisfy conventional poetical sensibility. Brancusi could call his work *MUSE ENDORMIE* without having to give himself away while a contemporary artist is forced to conceal his debatable poeticizing behind the meaningless label «untitled», perhaps in a deceptive attempt at suggesting sobriety and rationality: Marisa Merz, Cy Twombly, Franz West.



ROYDEN RABINOWITCH



WOLFGANG LAIB

**SG:** Alberto Giacometti has also been imitated and exploited.

**RZ:** In his *POINTE À L'OEIL* he created a syntax of small going to large, pointed going to rounded volumes in relation to almost bodiless elements such as wire. These were incorporated in a specific plasticity with other elements, such as notches, grooves and cracks, which negate volume and material as graphical means. Now to the employment of Giacometti's vocabulary by our contemporary artists. Just one example: big to small. The tiny golden ball under the dome-like glass goblet standing

on an imposing golden pedestal in a work by James Lee Byers, and the little entrance in the huge, bare house – a work by Louise Bourgeois. Think also of the dark, minute openings in Franz West's voluminous white objects. Cy Twombly's adaptation of the vanishing point of the exhibition and manicured objets trouvés are masterly, almost perfect. He shows the grooves and notches in boxes, uses graphical elements such as wires, cords and reeds. With the pedestal on the table, he changes big to small as well as the relationship of the minute, mysterious openings to the overall conception of the objects. One cannot avoid the impression that Szeemann discovered the paradigm for his staging, the significant small object on a large pedestal, from its master, Cy Twombly. This is seen in the use of enormous, usually unfinished pedestals for the small sculptures. The adoption of this model is continued in the relationship between the minute object and the empty spaces of the seemingly overlarge exhibition room. This is the reliquary effect of the cathedral. Twombly's poeticizing culminates in semi-opaque, semi-transparent painting with color running down in a tender ductus. All the common presuppositions of taste are fulfilled and exaggerated in masterly fashion in accordance with a conventional exercise in artistic painting.

**SG:** Why do that today?

**RZ:** Such an exercise is not just typical of our times. Each age and time has had its own sentiment, its own specific idea of feeling and sensibility, its poetical and artistic expectations, also in the field of sculpture. At the end of the 18th century Marie Antoinette played with her sheep in her artificially landscaped garden. The salon cultivated the painting of Christian motifs in heavenly spheres. Diderot said of François Hubert Drouais's painting CHARLES-PHILIPPE DE FRANCE, COMTE D'ARTOIS ET SA SOEUR MADAME CLOTILDE: «This picture, in which he paints Monseigneur le Comte d'Artois playing with a goat, makes the most pleasant impression.» That was yesterday. Today we have the sculptures of Cy Twombly.

**SG:** One could have staged that a decade ago, but why today as we are going from 1985 into 1986?

**RZ:** Perhaps it comes from the desire for change. What else could one imagine but this pseudo-poeticizing after the wave of the unrefined, the brutal and of nostalgic neo-Expressionism? The whole of society was not so weary in 1968. We were full of the potential bred by lack of respect for tradition and full of courage for an utopian world of visions. Those were simple times for exhibition organizers. There was no need for any theorizing. The artists bore them up. However in a time in which there is no sense of orientation and no vision of a utopia, in which the future is confused with the past, the collapse of mankind into an all-too-human humanity is inevitable. In other words, into every day humanity with all its sentimental and poetical stereotypes; provided an attitude of historical reflection does not offer resistance to those sweet stories.

(Translation: Peter Pasquill)

(Photos: Siegmar Gassert)