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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 21: Collaboration Alex Katz

Artikel: Cumulus from Europa

Autor: Malsch, Friedmann / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680880

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: 10.07.2025

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

– heute noch mehr denn je. Auch ist es unwahrscheinlich, dass diese gezielten, weiss-auf-schwarz Abstraktionen, die der Künstler in jüngster Zeit schuf, keinen Anstoss erregen, da diese aktionistischen Stösse in Wirklichkeit Samenergüsse sind.

Dass dieser Künstler mit Urin ein Licht zu entzünden vermochte, das seit Byzanz mit Göttlichkeit in Verbindung gebracht worden ist, bewegt und stört in gleichem Masse. Dass er die Unverschämtheit besass, dies in einer Kultur zu tun, deren verzweifelte Hingabe an Fetische viel grösser ist als deren Behagen an der eigensinnigen Besonderheit es individuellen Glaubens, hat ihn, und uns alle, ein wenig zur Hölle auf Erden verdammt.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

1) US-Flagge

2) Gebiet, vorwiegend im Süden der USA, in dem viele religiöse Fundamentalisten leben.

CUMULUS

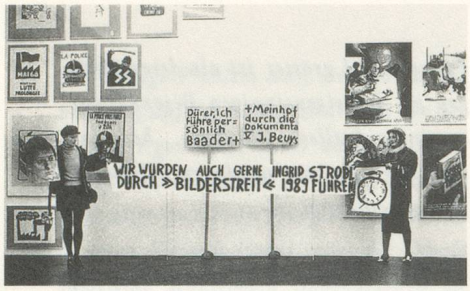
FROM EUROPA

FRIEDEMANN MALSCH

An einem der wichtigsten deutschen Museen für moderne Kunst kündigte kürzlich der für das Ausstellungsprogramm verantwortliche Kurator. Kein seltener Vorgang, doch ungewöhnlich schon, denn der Mann ging nach nur einem Jahr Arbeit an diesem Hause. Bereits die erste Ausstellung, die er selbst konzipiert und realisiert hatte, wurde ihm zum Verhängnis. Er hatte seine eigene Sichtweise auf eine nationale ausländische Kunstszene methodisch begründet und mit dem Konzept der Ausstellung sowie den ausgewählten Arbeiten zur Diskussion gestellt. Zwangsläufig folgte er deshalb nicht Klischeevorstellungen, sondern entwickelte eigene Kriterien, die sich in einer klar umrissenen Thematik widerspiegelten.

Derartige Ausstellungen verlangen vom Besucher aktives Verhalten, eine kommunizierende Rezeption und die Bereitschaft zum Lernen. Es ist noch nie leicht gewesen, derartige Ausstellungen in ihrer Bedeutung dem breiten Publikum verständlich zu machen. Meist werden erst viele Jahre später postume Elogen gehalten. Doch der hier geschilderte Fall ist noch auf anderer Ebene signifikant, verweist er doch auf ein für die letzten Jahre typisches Merkmal des Ausstellungswesens: die sich der «inneren Notwendigkeit» (Paul Maenz) eines Themas verpflichtende sachliche Kompetenz wird zunehmend verdrängt von einem administrativen Management, dessen Hauptaufgabe in der Umsetzung neuer wirtschaftspolitischer Strategien liegt. Nicht mehr die herkömmliche Kulturpolitik bestimmt heute die Inhalte der Ausstellungen, sondern der volkswirtschaftliche FAKTOR KUNST sowie persönliche Ambitionen, die sich bis zum Starkult entwickeln. Dies trifft nicht nur auf die nach den offensichtlichen Misserfolgen der letzten Monate heftig diskutierten Grossausstellungen zu. In gleicher Weise ist auch der Museumsalltag mit seinen kleineren Ausstellungen bereits betroffen. Dass damit die Kunst selbst ins zweite Glied rückt, ist eine logische Folge.

Paradebeispiel: die Pressekonferenz für den deutschen Teil der Ausstellung BINATIONALE. Die drei verantwortlichen Institute, Kunsthalle Düsseldorf, Sammlung Nordrhein-Westfalen und Düsseldorfer Kunstverein, hatten ein vierköpfiges Team gestellt, in dem die Imagepflege des Einzelnen einen höheren Stellenwert hatte als die Aufgabe, den Stand der deutschen Kunst am Ende der achtziger Jahre zu zeigen. Die arrogante Show und die Eitelkeit, mit der jeder die eigene Bedeutung über die der



ANNETTE FRICK & GABY KUTZ, FOR INGRID STROBL AND JOSEF BEUYS, KUNST-AKTION / *ART ACTION AT BILDERSTREIT EXHIBITION, KÖLN / COLOGNE 1989.*

Kollegen stellte, waren selbst den hartgesottenen deutschen Kunstreportern zuviel: statt der üblichen nichtssagenden Berichterstattung hagelte es harte Kritik. Und dies zu Recht, denn auch in der Auswahl der Künstler sowie in der Art der Präsentation wurde deutlich, dass hier vier Hagestolze einen permanenten Hahnenkampf vollführt hatten. Jeder hatte entsprechend seines Durchsetzungsvermögens die persönlichen Favoriten eingebracht. Dabei blieb ein thematischer Zusammenhang für die Ausstellung völlig auf der Strecke. Dies wiegt um so schwerer, als hier tatsächlich eine gute Chance bestand, die faktische Wandlung des Kunstwerk-Begriffs darzustellen. Im Rückgriff auf Arte Povera, Minimal und in zunehmendem Masse auch auf Fluxus ist ein deutlicher Trend weg vom materiellen Aspekt des Kunstwerks spürbar, wenngleich die deutschen Künstler dies unter Wahrung seines Objektcharakters vollziehen. Der vom ICA Boston konzipierte amerikanische Teil der Ausstellung war deutlich besser als sein deutsches Pendant. Ihm lag ein pointiertes Konzept zugrunde, das darauf abzielte, die grundsätzliche Trennung von künstlerischer Haltung und dem Warencharakter des Kunstwerks als Kennzeichen der Kunst am Ende der achtziger Jahre darzustellen. Die straffe Auswahl der Künstler und Werke folgte ganz diesem Ziel.

Leider gab es in jüngster Zeit nur wenige Ausstellungen derartigen Formats. Dies ist nicht etwa ein Alarmsignal für den Zustand der Kunst, wie in der deutschen Kunstkritik immer wieder vermutet wird, im Gegenteil: die Kunst scheint nicht besser oder schlechter zu sein als zu Beginn dieses Jahrzehnts. Sie hat sich jedoch verändert, ist unspektakulärer geworden, uneindeutiger. Deshalb verlangt sie mehr innere Zuwendung und Anteilnahme von den Kuratoren und Kritikern. Diese jedoch ziehen das ihnen Bekannte vor, und die innere Dynamik des wirtschaftspolitischen Rahmens im Ausstellungswesen zwingt sie dazu, sich in Materialschlachten zu verschleissen. Schliesslich zählt mittlerweile die Resonanz in der breiten Öffentlichkeit mehr als konzeptionelle Präzision und thematisches Engagement. Der Ausstellungsmacher als Showmaster bedarf der grossen Bühne um jeden Preis. Und dieser besteht zumeist darin, dass man sich zwangsläufig von einer soliden kunsthistorischen Basis entfernt und sich auf Felder vorwagt, für deren Bewältigung der eigene Horizont nicht ausreicht.

Am wenigsten Risiko bedeutet dabei die das aktuelle Marktgeschehen resümierende Einzelausstellung, wie Kaspar Königs «von hier aus» 1984 und «Skulptur Projekt Münster» drei Jahre später. Auch die Reihe «Prospect», die Peter Weiermair organisiert, hat in dieser Hinsicht ihre Legitimität. Zwar sind derartige Ausstellungen für die Debatte der Kunst von geringem Wert, doch richten sie auch keinen grossen Schaden an. Schliesslich erfüllen sie auch eine gewisse Chronistenpflicht. «Skulptur Projekt Münster» war zugleich ein Beispiel dafür, dass trotz thematischer Probleme die praktische Durchführung der Ausstellung Zeitgenossenschaft bewahren kann. König arbeitete sehr eng mit den Künstlern, kümmerte sich um genaue Abstimmung von Ort, Künstler und Entwurf für jede Skulptur. Dieser direkte Kontakt zu den Künstlern (ein Trauerspiel, darauf besonders verweisen zu müssen), die enge Zusammenarbeit mit dem Ausstellungsmacher, bildet ja die Grundlage einer kompetenten Arbeit mit zeitgenössischer Kunst. In diesem Sinne war die «documenta 8» eine gute Ausstellung, und auch Jean-Hubert Martins megalomane Ausstellung «Les Magiciens de la Terre» gehört in diese Reihe.

Problematisch wird es bei solchen Ausstellungen, die sich des musealen Kontextes bedienen. In der BRD, mit Abstrichen auch in anderen Ländern Europas, besitzt das Museum in hohem Masse Anspruch auf überzeitliche Objektivität. Die systematische Betrachtung der Geschichte der Kunst und der Künstler wird zum wesentlichen Teil von den Museen durchgeführt, besonders hinsichtlich der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Anspruch der Museen, die Rolle der über den Tagesereignissen stehenden Instanz zu übernehmen, ist gerade durch die Praxis ihrer wissenschaftlichen Leistungen historisch nicht unbegründet; mehr noch: die Ausstellungspraxis der Museen ist das zentrale katalytische Instrument zur erkenntnistheoretischen Erfassung zeitgenössischer Kunst und damit für die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst überhaupt. Die Arbeit eines Museumskurators verlangt daher ein höheres Mass an Weitsicht und an Überparteilichkeit, als für die zeitgenössische Debatte notwendig ist. Administratives Management und Showmaster-Qualitäten können auch hier nützlich

sein, doch hat die Entwicklung der letzten Jahre zu schädlichen Entwicklungen geführt.

Die Ausstellung von Thomas Krens, «Refigured Painting», gehört dazu. Ihre Präsentation im Kunstmuseum Düsseldorf war ein totales Fiasko. Was aus deutscher Sicht z. T. als chauvinistische Strategie der amerikanischen Kritik interpretiert wurde, erwies sich tatsächlich als eine Offenbarung konzeptioneller Unfähigkeit. Nicht nur Unsensibilität in der Präsentation war dafür verantwortlich, es fehlte auch an fundamentalen Kenntnissen (Klapheck und Antes sind für das fragliche Thema irrelevant) und an den unabdingbarsten Kategorien. So waren Gemälde zahlreicher Künstler zu sehen, deren Werk wesentlich theoretisch, konzeptuell oder medial ist und im Gesamtwerk eine marginale Rolle spielt. Streckenweise vermittelte die Ausstellung den Eindruck, dass die Kuratoren unverantwortlich oberflächlich gehandelt hatten. Das intellektuelle Niveau war derart niedrig, dass man bereits böse Absichten vermuten konnte. Die bewusste Kritiklosigkeit könnte ja schliesslich auch eine Strategie gegen die mit der Ausstellung thematisierte Kunst sein.

Dies war zweifellos der Fall in einer vergleichbar miserablen Ausstellung zur Geschichte der Situationistischen Internationale, die von den Kuratoren des Musée National d'Art Moderne Paris und der ICAs in London und Boston erarbeitet wurde. Bereits seit einigen Jahren ist das Gedankengut dieser Bewegung in den Köpfen der Künstler und Intellektuellen in Europa wieder präsent. Die These von der «Gesellschaft des Spektakels» sowie die experimentellen Praktiken der Künstler hinsichtlich einer gesellschaftspolitischen Relevanz ihrer Arbeit sind nach wie vor virulente Fragen und sind teilweise auch in die Debatte um die Postmoderne eingeflossen. Doch das systemkonservative Museums-Management kann derart interdisziplinäre Komplexe nicht zulassen. Deshalb greift es aktuelle Probleme als Ausstellungsthema mit dem Ziel auf, ihm durch eine harmlose Präsentation die Spitze zu nehmen. Ein in dieser Hinsicht besonders erfolgreiches Beispiel war 1986 die Futurismus-Ausstellung im Palazzo Grassi Venedig.

Ob man Gleiches auch Siegfried Gohr und Johannes Gachnang für ihren umstrittenen «Bilderstreit» in Köln unterstellen kann, scheint mir fraglich. Das Konzept der Ausstellung und auch die Präsentation konnten durchaus einer intellektuellen Auseinandersetzung genügen. Doch auch hier wurde die sich öffnende Schere zwischen Sachkompetenz und dem Rahmen ihrer Anwendung deutlich: das Prinzip der subjektiven Sicht auf die Kunstgeschichte der vergangenen dreissig Jahre wird erst in dem Augenblick fragwürdig, in dem es sich des musealen Rahmens bedient, der kontextuell Objektivität verlangt. In dem Masse, wie «Bilderstreit» den Anspruch erhob, die «wesentlichen Tendenzen der Kunst seit 1960» (Gohr) zu zeigen, wurde die Ausstellung unseriös. Die besondere Verantwortung, der die Kuratoren derartiger Ausstellungen gegenüber der Öffentlichkeit verpflichtet sind, fordert ein Höchstmass an Integrität und sachlicher Kompetenz. Diese soziale Verantwortung des Systems Kunst wurde in Köln nicht gesehen: der subjektive Gestaltungswille der Kuratoren paarte sich mit wirtschaftspolitischen Zielen der Stadt Köln, weshalb auch nicht der Kulturdezernent oder die Kuratoren selbst, sondern ein Sprecher des Wirtschaftsressorts dem TV-Publikum erläuterte, warum «Bilderstreit» die wichtigste Ausstellung in Europa 1989 sei.

Die Gefahr, dass die corporate identity des administrativen Managements jene Kuratoren verdrängt, die sensibel sind für die Verhältnisse der Gegenwart und die auf dieser Basis sinnvolle und zeitgemässe Konzepte entwickeln, ist gross. Es scheint jedoch so, dass der Schulterschluss der Kunstszene, der in den letzten Jahren eine differenzierte Debatte um Sinn und Aufgabe von grossen einmaligen Ausstellungen verhindert hat, erste Risse zeigt. Dass sich eine Kultur des Streits erst wieder entwickeln muss, ist nur plausibel. Vorerst wird schmutzige Wäsche gewaschen.

FRIEDEMANN MALSCH

At one of the major German museums of modern art, the curator responsible for the exhibition program recently resigned. Nothing very unusual about that, except that he left after just one year in the job. He met his doom with the very first exhi-

bition that he had seen through from conception to realization. He had set out to stimulate debate, both in the concept of the show and in the choice of works, by giving a systematic exposition of his own view of one national school of painting outside Germany. Inevitably, therefore, he was not purveying clichés but developing criteria of his own which were reflected in a clearly defined thematic structure.

Such exhibitions demand an active response from visitors prepared to communicate and to learn. It has never been easy to convey the meaning of such an exhibition to the public at large. Praise tends to be restricted to posthumous tributes, paid many years later. The case just mentioned, however, is significant on another level. It points to a phenomenon that has become increasingly evident in the exhibition world over the past few years. The professionalism that concentrates on the "inner necessity" (Paul Maentz) of a theme now tends to be sidelined by the demands of a management structure mainly geared to the implementation of new politico-economic strategies. The content of exhibitions is now determined, not by traditional considerations of cultural policy, but by the economic role of art (the ART FACTOR*), allied with personal ambitions that often grow into a cult of stardom. Nor is this confined to the kind of mammoth exhibition that has come under fire since the notorious disasters of the past few months. The ordinary museum routine, with its smaller exhibitions, is already feeling the same effect. Inevitably, art itself begins to take a back seat.*

Prize example: the press conference for the German section of the exhibition BINATIONALE*. The three institutions responsible, Kunsthalle Düsseldorf, Sammlung Nordrhein-Westfalen, and Düsseldorfer Kunstverein, had appointed a team of four who were more interested in cultivating their own personal images than in their task of showing the state of German art at the end of the 1980s. The vainglorious arrogance with which each of them asserted his own individual importance was too much even for the hard-boiled arts correspondents of the German press: instead of the usual banal reporting there was a barrage of criticism. Quite rightly so: in the selection of the artists and in the manner of the presentation, it was clear that four loners had been engaged in a non-stop cockfight. Each had brought in his personal favourites to the limit of his own influence; and in the process any idea of thematic cohesion went by the board.*

JOSEPH BEUYS, "DÜRER, *I PERSONALLY ACCOMPANY BAADER & MEINHOF THROUGH DOCUMENTA 5*", 1972. *(PHOTO: ANNETTE FRICK)*

This is all the more unfortunate because the opportunity existed to convey the reality of a change in the definition of a work of art. In the wake of Arte Povera, Minimal Art, and increasingly of Fluxus too, there has been a trend away from the material aspect of the work: a trend that, in German art, has not detracted from its nature as an object.

The American part of the exhibition, conceived and organized by the Boston ICA*, was markedly better than its German counterpart. It had a point and an underlying concept, which was to define late 1980s art in terms of the fundamental distinction between the artist's attitude, on one hand, and art as commodity, on the other. Artists and works were selected in strict accordance with this objective.*

There have not been many exhibitions on such a level recently. This is not a reason to panic over the present state of art, as frequently suggested in German art criticism. On the contrary: art seems no better or worse than it was at the beginning of the decade. It has, however, changed: it has become more unspectacular, more equivocal. For that reason it demands closer attention and commitment from curators and critics. And yet these prefer what they already know, and the exhibition system has an inner dynamic that forces them to wear themselves out in wasteful blockbuster campaigns. What counts in the last resort is public attention, rather than intellectual precision or commitment to a theme. The exhibition organizer as showman needs a big arena at any price. And the price he pays usually entails giving up any solid art-historical foundation and venturing far out of his depth.

In these circumstances the safest bet is a show summarizing the present state of the market, such as Kaspar König's VON HIER AUS*, of 1984, and* SKULPTUR PROJEKT MÜNSTER*, three years later. The* PROSPEKT *series, organized by Peter Weiermeir, has a similar justification. True, exhibitions of this kind make little contribution to the ongoing artistic debate: but they do no great harm, and they*

do, after all, have a certain function as chronicles. SKULPTUR PROJEKT MÜNSTER *additionally provided an exemplary model – thematic problems notwithstanding – for the practical organization of an exhibition in a way that shows contemporary awareness. König worked closely with the artists and took the trouble to achieve a good match of place, artist and design for every sculpture. This direct contact with the artist (it is tragic that one should even have to mention it), this close collaboration with the exhibition organizer, is fundamental to any competent work with contemporary art. In this respect,* DOCUMENTA 8 *was a good exhibition; so was Jean-Hubert Martin's megalomaniac show* LES MAGICIENS DE LA TERRE.

The trouble starts with those exhibitions that use the museum context. In West Germany, and to a lesser extent elsewhere in Europe, the museum lays claim to timeless objectivity. Systematic scrutiny of the history of art and artists is basically a museum function, especially where twentieth-century art is concerned. The museums' claim to an authority transcending merely topical issues has its historical foundation in the scholarly achievements of the past; what is more, museum exhibition practice catalyzes the epistemological process by which contemporary art is known – and thus the social impact of art as such. The work of a museum curator therefore demands a longer and more impartial view than does the debate on contemporary art. Managerial ability and showmanship can be very useful qualities, here as elsewhere; but recent developments have led to some pernicious consequences.

Thomas Krens's exhibition, REFIGURED PAINTING, *is part of this process. Its presentation at the Kunsthalle in Düsseldorf was a total fiasco. What seemed to German eyes largely a chauvinistic strategy on the part of the American critics turned out in practice to be a revelation of conceptual ineptitude. The causes lay not only in insensitive presentation but in the absence of basic knowledge (Klapheck and Antes are irrelevant to the theme in question) and of some indispensable theoretical distinctions. For instance, the show included paintings by a number of artists whose work is primarily theoretical, conceptual or media-based: their paintings are therefore marginal to their work as a whole. Whole sections of the exhibition suggested an attitude of reckless superficiality on the organizers' part. So low was the intellectual level that one began to suspect deliberate ill-intent. So willfully uncritical an approach just might have been a devious way of undermining the art that formed the theme of the exhibition.*

This is certainly what happened in a comparably awful exhibition on the history of the Situationist International, organized by the curators of the Musée National d'Art Moderne in Paris and of the ICAs *in London and Boston. The ideas of this movement have been resurfacing among European artists and intellectuals for some years now. The thesis of a 'Society of Spectacle' and of the Situationist artists' experimental approach to social relevance are burning questions, now as ever, and have partly merged with the debate on postmodernism. However, such is the inbred conservatism of museum management that it has no place for interdisciplinary complexes of this kind. When it adopts contemporary problems as an exhibition topic it does so with the intention of blunting their force by bland presentation. A particularly successful example of this tactic was the exhibition of Futurism at the Palazzo Grassi, Venice, in 1986.*

Whether it is possible to attribute similar motives to Siegfried Gohr and Johannes Gachnang, in their controversial BILDERSTREIT *exhibition in Cologne, seems to me doubtful. The concept of the exhibition, and its presentation, stood up to intellectual scrutiny perfectly well. But here, again, the widening gulf between professionalism and its context became clear: the principle of a subjective view of three decades of art becomes questionable only when it appears in the context of a museum, where objectivity is required. In so far as* BILDERSTREIT *professed to show "the essential tendencies in art since 1960" (Gohr), it forfeited any claim to be taken seriously. The curators of such an exhibition bear a responsibility to the public, and this demands great integrity and professional expertise. No such social responsibility on the part of the 'art system' was manifest in Cologne. The subjective formal intentions of the curators allied themselves with the economic imperatives of the Cologne municipality; and so it was not the city's fine arts commissioner, or the curators themselves, who went on television to explain why* BILDERSTREIT *was the most important exhibition in Europe in 1989: it was a spokesman for the city's economic affairs department.*

The danger that a managerial preoccupation with 'corporate identity' will displace those curators who are sensitive to contemporary developments, and who therefore have timely and relevant ideas for exhibitions, is a serious one. Nevertheless, the massive closing of ranks that has prevented any serious debate on the meaning and purpose of large one-off exhibitions is beginning to show a few cracks. It seems that a culture of controversy will have to evolve once more. But first it is time to wash some dirty linen.

(Translation: David Britt)