

LUCA PATELLA

DEN & DUCH dis - enameled

03/02 - 11/03/90

OPEN VAN 10 TOT 17U. / MA. GESLOTEN



Nationale Loterij
Loterie Nationale
National-loterie

MUHKA

MUseum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

CONTENTS

ARTICLES

2 Marcel DALOZE
5 Thomas DREHER

10 Annemieke VAN DE PAS
14 Inge HENNEMAN

17 Wouter WELLING
22 Renate PUVOGEL

27 Piet VANROBAEYS

32 Vianney LACOMBE

DENMARK. L'art(t)chiviste
KUNST UND GESCHICHTE.
Bundesrepublikanische Kunst und
deutsches Nationalbewusstsein
MIRALDA'S HONEYMOON
FIK VAN GESTEL.
Het labyrint van de schilderkunst
WALDO BIEN.
LUDWIG VANDEVELDE.
Von Dosen und Schreiben
JAN DEBBAUT.
Kiezen voor subjectiviteit
JEAN-CHARLES BLAIS.
L'œuvre au noir

EXHIBITIONS

34 Francis SMETS

35 Donald JUDD

36 James ROBERTS

38 Heike LAUFMANN

39 Peter FUNKEN

40 Renate PUVOGEL

41 Liliane TOURAINÉ

43 Marie-Ange BRAYER

44 James ROBERTS

45 Nico DE OLIVEIRA

45 Wouter WELLING

49 Leonor NAZARE

50 Eric DE MOFFARTS

VINCENT VAN DEN MEERSCH, Hasselt

DONALD JUDD.

On Furniture, Antwerpen

20STE BIENNALE MIDDELHEIM—JAPAN,
Antwerpen

JACK OX. 8. Symphonie von Anton Bruckner, Köln.

LILLI UND RAFAEL RHEINSBERG

Zerstörte Bilder, Berlin

ISA GENZKEN, Köln.

MARKUS LÜPERTZ. Du dithyrambe à l'hommage,
implosion ou ouverture?, Meyrac

MICHEL MOUFFE, Paris

JUAN MUÑOZ, London

MIKEY CUDDIHY. Multiple Manipulations
of Small Drawings, London

HARRY BOOM, Rotterdam

PEDRO PROENÇA, Lisboa

3ème SEMAINE INTERNATIONALE
DE VIDEO. Rétrospective Woody et
Steina Vasulka, Genève

PUBLICATIONS

51 BOOKS AND CATALOGUES

TRANSLATIONS

55 Wouter WELLING

57 Renate PUVOGEL

WALDO BIEN

LUDWIG VANDEVELDE

AGENDA

60

Exhibitions in Europe during February and March 1990

ARTEFACTUM

Magazine of contemporary art in Europe
Zeitschrift für aktuelle Kunst in Europa
Tijdschrift voor hedendaagse kunst in Europa
Revue d'art contemporain en Europe

Vol. 7, n°32 FEBR-MARCH 1990
ISSN 0771-761 X

FOUNDER:
Flor Bex

EDITOR:
Anne Schraenen

ADMINISTRATION:
Lieve De Deyne

ADVERTISING DIRECTOR:
Karl De Raeymaecker

PARIS ADVERTISING MANAGER:
Patricia Farrell
2, Passage Dantzig 75015 Paris, tél. 42.50.67.09

ART DIRECTOR:
Mark Verstockt

ADVISORY COMMITTEE:
Flor Bex, Wim. A. Hayes, Inge Henneman, Johan
Pas, Anne Schraenen, Francis Smets, Lieven Van Den
Abee, Erno Vroonen

COLLABORATORS:
Françoise Bataillon, Hubert Besacier, Paul Bonaventura,
Sylvie Couderc, Bart De Baere, Eric De Moffarts,
Thomas Dreher, Peter Funken, Ernst Goldschmidt,
Catherine Grout, Mo Gourmelon, Friedemann
Malsch, Arielle Pérenc, Renate Puvogel, James Ro-
berts, Liliane Touraine, Frédéric Valabrègue, Anne-
mieke Van De Pas, Piet Vanrobaeys.

EDITORIAL AND BUSINESS OFFICES:
Artefactum, Amerikalei 125
B-2000 Antwerpen, Belgium,
tel. 32/3/238.20.89
fax 32/3/237.40.79

Printed by Drukkerij Erasmus, Wetteren
Lithography by De Buck, Wetteren
Composed by U.C.A.D., Alken
Advertisement design by Jean De Bruijn, Grafiek
& Fotosetting, Antwerpen

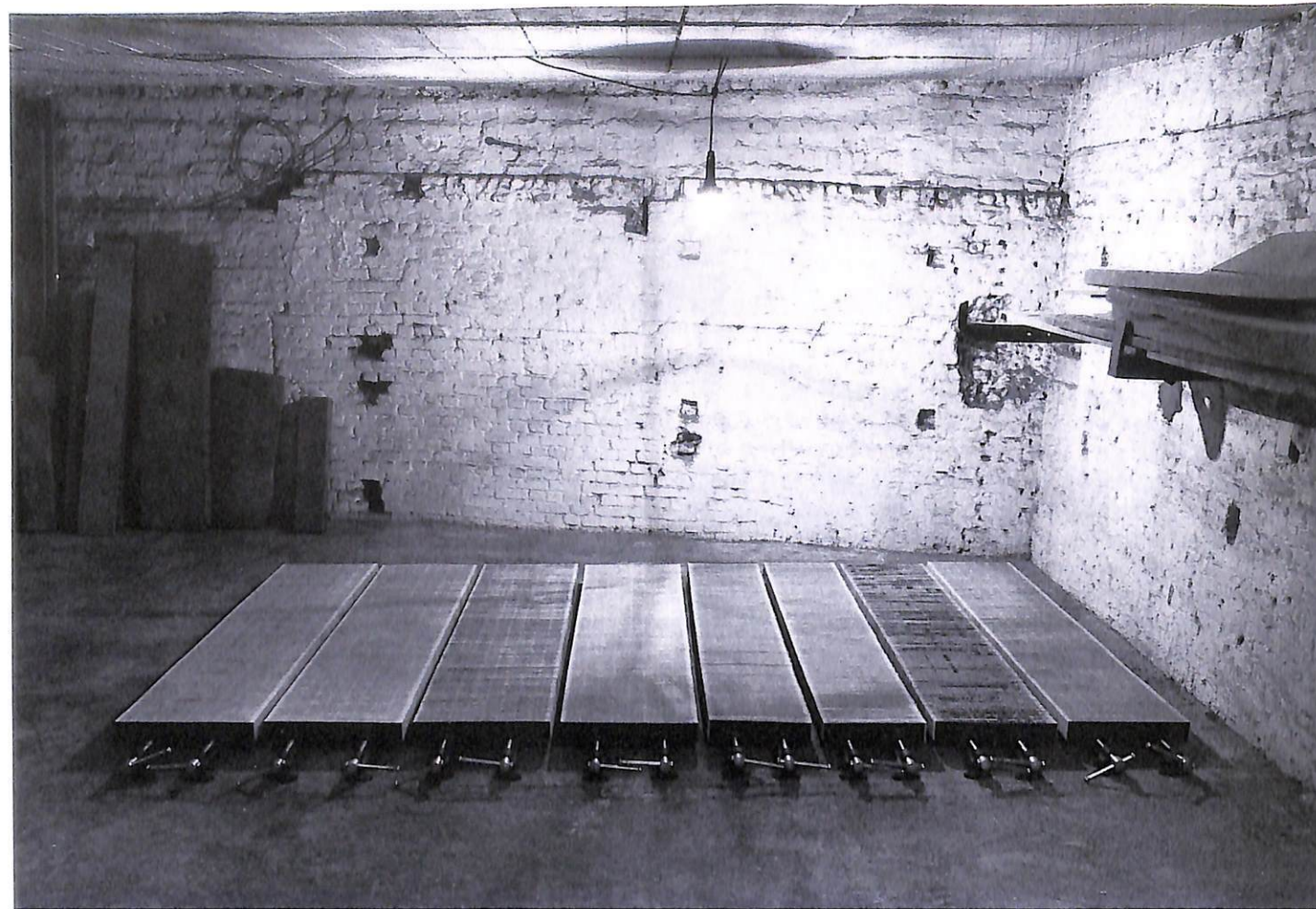
Responsible Publisher:
L. De Deyne, Amerikalei 125, B-2000 Antwerpen

Artefactum is published 5 times a year, on:
February 1st / April 1st / June 1st /
September 1st / November 1st

ADVERTISING RATES ON REQUEST
Closing date for space reservation
and copy deadline for ads:
4 weeks prior to date of publication.

CONTENTS © 1989 by Artefactum N.V.
All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced in any manner or form without permission
in writing. The opinions expressed are those of the
writers themselves. Artefactum is not responsible for
unsolicited manuscripts or photographs.

Cover: DENMARK Artefactum Nr. 22, 1988
Armagazine, wire
27 x 21 x 1,5 cm
Courtesy Carine Campo Gallery, Antwerpen



DENMARK *Versneden kranten*, 1980 journaux, serre-joints 10 x 380 x 220 cm Photo: Bernd Urban

Notre ar(t)chiviste passe volontiers d'un extrême à l'autre: de la légèreté des feuilles de revues pliées au format le plus réduit à l'amas de journaux découpés qui semblent coulés dans une chape de plomb.

Ailleurs, Denmark suggère les rayonnages des dépôts d'archives: papier d'ordinateur disposé en tas sur des étagères, tableaux et listings débités en tranches. Les périodiques qui envahissent de plus en plus les kiosques à journaux, réduits en poussière, sont conservés dans des bouteilles où fermente désormais une information proprement imbuvable.

L'artiste rassemble l'information d'une journée grâce à des centaines de titres de la presse internationale; fixés à leur bâton de lecture, tels des drapeaux en berne, ils déroulent les nouvelles au mètre courant. Plus tard, il dispose en ballots trente-trois tonnes de journaux devant le MUHKA (Musée d'Art Contemporain d'Anvers) où un bloc de pierre de huit tonnes accentue encore le bourrage de crâne.

Pour se trouver en adéquation avec le milieu particulier d'une école où il a été invité à exposer ses travaux (5), Denmark s'est attaqué à un autre temple du savoir. Pendant des années, on conserve les archives scolaires, des amas de papier comme preuve du travail accompli, de la matière effectivement enseignée et... peut-être assimilée. Les connaissances livresques, destinées au pilon après avoir reçu homologation, se voient transformées en petits paquets-cadeaux soigneusement pliés et ficelés ou en une masse inerte de feuilles d'examens comprimées.

Denmark le sceptique a compris depuis longtemps que la vérité est relative, au même titre que l'information. Digne émule de Montaigne, il préfère avoir *plutôt la tête bien faite que bien pleine* (6). A ses yeux, les impérialistes de la culture artificielle sont des tigres de papier; ils ne trouveront aucune place dans l'arche de Noé qui sauvera le monde de l'asphyxie finale.

Le paradis perdu de Denmark ressemble furieusement à une bibliothèque de silence... ■

(1) Plus tard, un farceur, peut-être Voltaire, ajouta et *quibusdam aliis* pour relativiser les prétentions du jeune humaniste florentin: *De toutes choses qu'on peut savoir, et même de plusieurs autres.*

(2) On pense ici au projet voulu par le Président Mitterrand: la future Bibliothèque de France, que l'inflation du gigantisme conduit à surnommer déjà 'très grande bibliothèque' (TGB). N'est-elle pas condamnée à devenir un monument de l'illisible (Paul Valéry)?

(3) Charles BAUDELAIRE, *Le squelette laboureur*, 1861, in *Charles Baudelaire. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, vol. 1, p. 93

(4) *La gadoue n'est pas le néant où s'engloutit l'objet, mais le conservatoire où il trouve place ayant traversé avec succès mille épreuves. La consommation est un processus sélectif destiné à isoler la part indestructible et véritablement nouvelle de la production... Et l'objet sauvé, réhabilité, magnifié rend ses bienfaits au centuple à son bienfaiteur. Il fait régner dans la maison une atmosphère de paix raffinée, de luxe intelligent, de calme sagesse.* (Michel TOURNIER, *Les Météores*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978, pp. 102-103).

(5) *Archives recyclées*, Centre d'Art Nicolas de Staël, Braine-l'Alleud (Collège Cardinal Mercier), 11 novembre - 3 décembre 1989. A cette occasion a paru un ouvrage consacré à l'artiste: *Denmark. Archives recyclées*, Imschoot, Gent, 1989.

(6) Plin le Jeune allait déjà dans le même sens: *Multum legendum esse non multa* (il faut lire en profondeur, non en quantité).

Marcel DALOZE (° 1947) est Professeur d'Histoire de l'Art et organisateur d'expositions au Centre d'Art Nicolas de Staël à Braine-l'Alleud.

DENMARK (° 1950, Antwerpen). Vit et travaille à Antwerpen.

KUNST UND GESCHICHTE

Bundesrepublikanische Kunst und deutsches Nationalbewusstsein

THOMAS DREHER

VORBELASTETE ZEICHEN

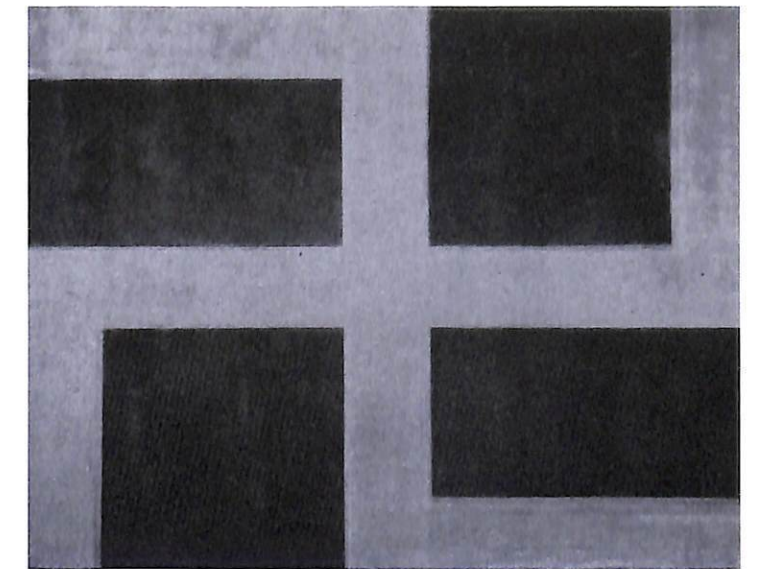
Mit der Umsetzung von historisch vorbelasteten Zeichen in Werkformen stellen Künstler zugleich zweierlei zur Disposition: Die vorhandene Geschichtsschreibung und das eigene Werkverständnis. Mit dem kritischen Bezug auf die Sozialgeschichte rückt auch das Vorverständnis, das dem jeweils praktizierten Werkbegriff zugrunde liegt, in Distanz. Johns schiebt mit *Flag* (1) Mitte der fünfziger Jahre die Frage 'Was ist ein Medium' vor die Frage 'Was ist Kunst?'. Johns offeriert ein *Intermedium* (2), das Fragen der Zuordnung zum Medium Flagge oder zum Medium Malerei zum unauflösbaren Spiel werden lässt - denn: Medienzuordnungen sind Fragen der Übereinkunft und *Flag* liegt am Schnittpunkt zweier Übereinkünfte.

In den achtziger Jahren zeigt Helmut Federle, dass Peinture um der Peinture willen durch Anverwandlungen an kunstexterne, historisch vorbelastete Zeichen nicht in ihrer Selbstbezüglichkeit gestört werden muss, sondern an Brisanz gewinnen kann. Bilder, in denen Federle Swastika und SS-Emblem zu geometrischen Kompositionen umarbeitet (3), verschieben Johns' Fragestellung: Die Frage, was in autonomer Kunst an Kunstexternem tragbar ist, tritt an die Stelle von Johns' Rückführung der Frage 'Was ist Kunst?' auf die Frage nach dem Medium. Indem Federle durch seine Art der Zeichenverarbeitung die Autonomie der Kunst bestätigt, spiegelt er den Zeitkontext der achtziger Jahre. Federles Vorgehen in den achtziger Jahren ist ebenso gerechtfertigt wie Johns' Fragestellung der Kunstautonomie Mitte der fünfziger Jahre.

KUNST UND (DEUTSCHE) GESCHICHTE IM MUSEUM

Die Differenz zwischen deutscher und bundesrepublikanischer Geschichte enthält eine Brisanz, die so prominente Maler wie Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz oder Sigmar Polke zur Arbeit mit 'deutsch' vorbelasteten Zeichen angeregt hat (4). Die figurativ-expressiven Gemälde der genannten westdeutschen Stars beziehen sich nicht auf unmittelbare Umwelterfahrung, sondern auf durch Medien und Geschichte vermitteltes Leben.

Sei es nun, dass autonome Malerei sich in ein Spannungsverhältnis zu vorbelastetem Zeichenmaterial setzt, oder sei es, dass die Malerei danach trachtet, die semantische Vorbelastung auszulöschen. In jedem Fall wird



Helmut FEDERLE *Asian Sign*, 1980 Dispersion auf Leinwand 234,5 x 288,5 cm Courtesy Öffentliche Kunstsammlung, Basel

die Macht der Gewohnheit im Umgang mit Geschichte durch den ästhetischen Eigensinn des Malerischen gestört. Mit der Störung der historisch vorbelasteten Semantik werden zugleich auch festgefahrene Erwartungen an Kunst herausgefordert. Die neoexpressiven Werke der westdeutschen Stars können eine kritische Distanz sowohl zur Geschichtsvermittlung in Kultur Museen als auch zur Kunstvermittlung in Kunstmuseen schaffen. Installationen von Jochen Gerz und Gerhard Merz schliesslich thematisieren mit dem Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit das Museum als Ausstellungsort. Geschichte, Bild und Museum werden aufeinander bezogen. In künstlerischen ebenso wie in musealen Präsentationsformen sind die Beziehungen zwischen Geschichte, Bild und Ausstellungskontext jedes mal neu zu flechten - mit kritischem Rekurs auf tradierte Präsentationsformen. In Bezug auf Zusammenhänge zwischen Geschichte und Bild ('Geschichte im Bild' und 'Bild in Geschichte', 'Geschichtsbilder' und 'Bildgeschichten') sind Unterschiede zwischen Kunst- und Kultur Museen nur graduelle, keine absoluten.

ZWEI INSTALLATIONEN

Jochen Gerz dient in der Installation *Exit* von 1972-74 die KZ-Gedächtnisstätte Dachau dazu, Ähnlichkeiten zwischen Museums-Anweisungen an Besucher und KZ-Vergangenheit aufzuzeigen. In einem Dossier ist fotografisch dokumentiert,



Gerhard MERZ DOVE STA MEMORIA, 1986 Courtesy Kunstverein München Foto: Ludwig Rinn



Anselm KIEFER Nero mait, 1974 Sammlung Prinz Franz von Bayern

mit welchen Anordnungstafeln Besucher durch das ehemalige Konzentrationslager Dachau, das heute als Museum erhalten wird, geleitet werden: *Die im Museum Dachau reproduzierten - hier (im Dossier) nicht aufgenommenen - Beschriftungen aus dem KZ Dachau zeigen, dass die gleiche Funktion den Schriftzeichen eigen ist, im Museum und im KZ. Sie sind das Medium, das beide möglich macht* (5). 20 Dossiers werden in einer Bibliotheken ähnlichen und an KZ-Atmosphäre erinnernden Lesesituation im Kunstraum präsentiert: auf Holztafeln, im Halbdunkel und mit vom Band abgespielten Geräuschen, darunter Schreibmaschinengeklapper. Was der Besucher in den Dossiers an Hinweis- und Verbotsschildern des KZ-Museums Dachau zu sehen bekommt, ist ähnlich, teilweise auch identisch mit den Besucherstrom regelnden Texttafeln in Kunstmuseen, den Präsentationsorten von *Exit*.

Gerz' Installation hält mit dem Gedenken an den vergangenen NS-Terror zugleich eine kritische Einstellung gegenüber heutigen staatlichen Organisationen wach. Gerz' Installation enthält im Vergleich von Vergangenheit und Gegenwart in Dachau die Aufforderung, deutsche Nationalgeschichte kritisch aufzuarbeiten. Vom Standpunkt der konservativen Versuche zur Stilllegung der *Undenkbarkeit* (5a) des NS-Terrors erscheint diese Aufforderung als Friedensstörung. Von dem Philosophen Herrmann Lübbe wird der Verzicht auf ein Gedenken der Opfer zur republikanischen Bürgerpflicht stilisiert: Die Bundesrepublik soll aus einer harmonischen Einheit ehemaliger Täter und Opfer bestehen - als wäre nichts gewesen: Schweigepflicht oder Störung des sozialen Friedens (6). Von einem konservativen Standpunkt aus

muss, Lübbe folgend, Gerz' Installation als Gefahr für die Bundesrepublik eingestuft werden.

Eine Kritik am Faschistoiden im Sozialen steht im Mittelpunkt der Installation von Gerz, nicht eine programmatische Kunstposition. Gerz folgt hiermit der avantgardistischen 'Tradition', Kunstprobleme in Lebensbereiche zu überführen. Zugleich ist der Lebensbereich, der hier kritisiert wird, der Kunstbereich - nicht aber der abstrakte einer werkorientierten Kunstgeschichte, sondern der konkrete Lebensraum, den Museen ihren Besuchern (ver) bieten.

Gerz stellt am Beispiel eines Historischen Museums museologische Probleme überhaupt zur Disposition. Der museologischen Ordnung wird nachzuweisen versucht, dass sie mit der Auflösung ihres autoritären Charakters selbst verschwinden müsste.

Gerhard Merz hat in der Installation *DOVE STA MEMORIA*, 1986, im Münchner Kunstverein Zeichen gewählt, die auf antike, christliche und faschistische Vergangenheit, besonders die Vergangenheit des Ausstellungsortes, veweisen. Der Künstler hat aber diese Zeichen in einer Flucht von vier Räumen isoliert voneinander auf farbigen (Türkis, Caput Mortuum) Wänden und als Skulptur präsentiert. Die Zeichen wurden nicht durch Komposition in einen eindeutigen Zusammenhang gebracht, sondern nur additiv präsentiert. Durch Konstellationen von Zeichen in demselben Raum sowie unter- und nebeneinander auf derselben Wand ergaben sich inhaltlich lose, formal aber geordnete Bezugfelder. Einige der gewählten Zeichen und ihre Präsentationsform

sind: Eine Weihestele mit olympischer Feuerschale, wie sie in Todesfeiern im Dritten Reich Verwendung fanden, sowie übermalte Siebdrucke, unter anderem des Fotos einer Skulptur von Otto Freundlich, das für das Titelblatt des Ausstellungsführers *Entartete Kunst* erhalten musste. Die Ausstellung *Entartete Kunst* veranstalteten die Nazis 1937 im selben Bau, in dem heute auch der Kunstverein untergebracht ist. Die beiden oben genannten, von nationalsozialistischer Vergangenheit vorbelasteten Zeichen sind in demselben Raum plazierte worden. Weitere Zeichen in drei weiteren Räumen knüpfen an antike und christliche Totenkulte an (7).

Die formale Organisation der Installation zerlegt bei Merz zwar alles Leben in isolierte Stücke und führt sie damit als *Geschichte im Verfall* vor, dennoch werden diese im Blick des *Melancholikers* (8) erstellten Räume durch die sie durchschreitenden Menschen wieder lebendig: Nicht das Kunstprodukt enthält oder spiegelt Leben, sondern seine Rezeptionsmöglichkeiten beziehen sich - wenn auch negativ - auf Leben.

Flüchtige, im Standortwechsel aufgefangene Eindrücke verdichten sich - wegen Merz' Kalkül der Wahl und der Anordnung nur weniger Elemente - zu einem geordneten Raumbild, das nicht von Spektakeln, die den Sehnerv reizen, gestört wird. Dieses Raumbild ist eine imaginative Rekonstruktion der Gesamt-Anordnung der Installation. Weitere Besuche der Installation führen zu immer wieder neuen Annäherungen zwischen rekonstruiertem Raumbild

und standortabhängigem Raumerlebnis. Die Aura erschöpft sich nicht in dem Raumbild, das sich beim ersten Durchschreiten einstellt. Diese leeren Farbräume können mehr sein als eine bloße Fehlstelle, als eine zu überbrückende Störung im Rhythmus der alltäglichen Verrichtungen: *Diese Leere stellt kein Manko her: Sie schreibt keine auszuführende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung des Raumes, in dem es schliesslich möglich ist, zu denken* (9). Die Möglichkeit, in einer unvorbelasteten Leere wieder neu zu denken, bezieht sich bei Merz auf ein Kunstsublimes in der Tradition des 'philosophischen Diskurses der Moderne' seit Immanuel Kant, bei Michel Foucault, der das obige Zitat schrieb, jedoch antikantianisch auf die *Leere des verschwundenen Menschen*. In *DOVE STA MEMORIA* ist das Sublime des im Farbraum erstarrten Lebens absichtlich der nationalsozialistischen Verherrlichung des Todes, dieser Ausmerzungen jeden Schreckens vor dem Terror angenähert. In der Verdichtung zum ästhetischen Raumbild, dieser nicht mit einer Fehlstelle verwechselbaren, weil 'konstruierten' (G. Merz) 'Leere' wird auch das Gedenken der Opfer des NS-Terrors wieder möglich. Ein programmatischer Antifaschismus wird nicht vorgeführt, aber auch gezeigt, dass es zwischen Antifaschismus und Faschismus einen Nicht-Faschismus (10) gibt, der die eigene Vergangenheit nicht mit Samthandschuhen anfassen muss. Die Inschrift *DOVE STA MEMORIA* (11) an zentraler Stelle für den in die Installation Eintretenden sowie die Konfrontation von

nationalsozialistisch vorbelasteten Zeichen mit christlicher Ikonographie und mit 'massvollen' Annäherungen an antike Symbolformen - das alles sind Winke in Richtung auf die Frage, die für die Aufarbeitung der Geschichte des Dritten Reiches besonders wichtig ist: Was ist von der europäischen Kultur, ihrem auf Antike und Christentum basierendem Humanismus, im Nationalsozialismus endgültig verkommen und was ist noch rettbar? Die formale Organisation der vier Ausstellungsräume provoziert zu dieser Frage, liefert aber keinen Schlüssel zu einer Antwort.

An Hand der erläuterten Werke von Merz und Gerz lässt sich zeigen, wie sehr sich in der Bundesrepublik Problemkreise einer künstlerischen Post-/Avantgarde, der Präsentation von Arbeiten im Museum und der nationalen Geschichte überschneiden: Bei einer Spaltung in eine deutsche Vorgeschichte und eine bundesrepublikanische Gegenwart ist das nationale (Selbst)Bewusstsein fragil. Diese Fragilität provoziert Künstler, deutsche Nationalgeschichte im Lichte verschiedenartiger WerkPositionen zwischen Kunst und Leben zu reflektieren. Es ergeben sich spannungsreiche Interferenzen zwischen aktuellen Kunstpositionen und historischen Weltbezügen.

GESCHICHTE IM NAH- UND FERNBLICK

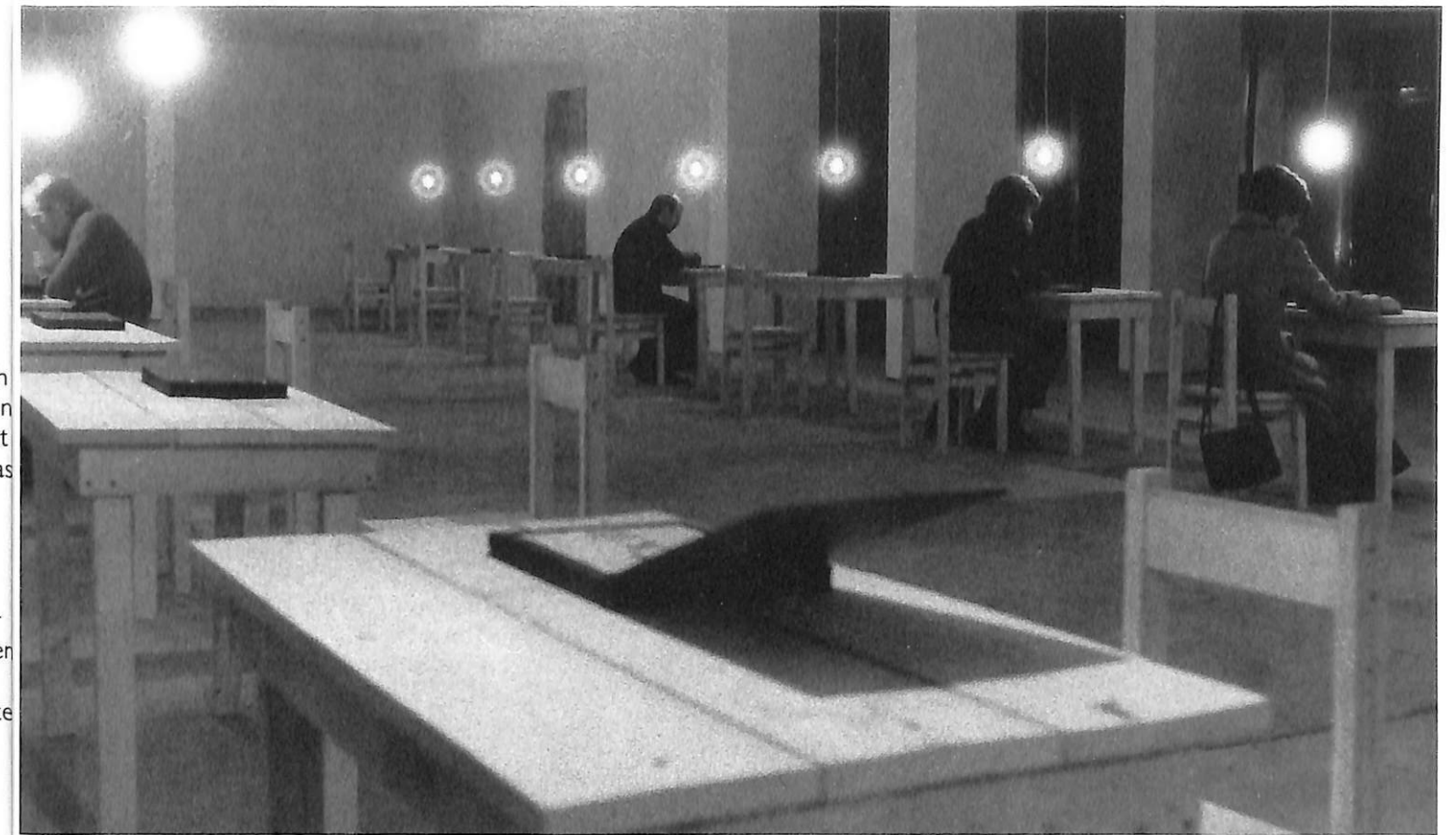
Gerz problematisiert mit dem Unterschied zwischen kritischer, avantgardistischer Kunst und Ideologien untergeordneter Kunst zugleich den Unterschied zwischen kritischem sozialen Verhalten und Hörigkeit. Die monumentalen Skulpturen Arno Brekers, die während des Dritten Reiches für Bauten und Plätze entstanden, dienten einer Normierung des Körpers aus politischen Interessen. Für diese Funktionalisierung des Körpers mittels Rassenlehre wurden bereits popularisierte Kunstformen ausgezehrt (12). Auf negative Weise hat Breker mit seinen Anschlüssen an vergangene Kunst und im unkritischen Eintauchen in eine vorgegebene Ideologie einen 'Nahblick' auf Geschichte praktiziert. Diesen negativen 'Nahblick' auf Geschichte kann eine lebensbezogene, die Frage nach dem Kunstschönen hintan stellende künstlerische (Neo)Avantgarde - siehe Jochen Gerz - ständig neu problematisieren: durch ein permanentes, Normierungen durchbrechendes Experimentieren mit Möglichkeiten, Lebensformen und Kunstformen miteinander zu vernetzen. Experimentelle Offenheit steht gegen politische Funktionalisierung. Gerz problematisiert Geschichte im 'Nahblick', Merz dagegen im 'Fernblick'. Merz verweist, darin postavantgardistisch, auf den haarfeinen Unterschied zwischen Erhabenem in Kunst und Lebenswelt. Bei Merz ist der Unterschied zwischen Kunsterhabenem und theatralischer Überhöhung sozialen Handelns entscheidend für die Blickrichtung aus der 'Ferne'. Merz vermeidet in seinen Installationen jede auf dramatische Lebensmomente verweisende, Spannungen herstellende Form. Durch die Verbannung des Emotiven und damit von Trauer und Schrecken aus dem Elfenbeinturm der Form wird von Merz in einer Art Umkehrerffekt die Bedeutung der moralischen Lebensbewältigung hervorgehoben: So ernsthaft-programmatisch, wie die Werke den Eigensinn des Ästhetischen ohne Rücksicht auf Lebens-Todesbezüge

hervortreiben, könnte auch eine moralisch integre Lebensbewältigung betrieben werden. Zu dieser moralischen Lebensbewältigung müsste auch Respekt vor dem Eigensinn des Ästhetischen gehören. Gerade durch das programmatische Bekenntnis zur Kunstautonomie werden Formfragen bei Merz sozial relevant.

BUNDESREPUBLIKANISCHE MUSEOLOGIE

Gerz und Merz führen an Hand von Zeichen, die mit nationalsozialistischer Geschichte vorbelastet sind, verschiedene Positionen nicht nur zur Kunst, sondern auch zur Institution des Museums vor. Die Gegenpositionen von Gerz und Merz gewinnen bundesrepublikanische Aktualität dadurch, dass dort der Bau dreier Museen geplant ist: Das Deutsche Historische Museum in Berlin, das Haus der Geschichte der Bundesrepublik und die Kunsthalle des Bundes, beide in Bonn. Christoph Stölzl, der Gründungsdirektor des noch nicht gebauten Deutschen Historischen Museums, beabsichtigt, auch mit sogenannter *politisch engagierter Malerei* 'Gefühlstheater' zu inszenieren (13). Aus der Präsentation deutscher und bundesrepublikanischer (Kunst)Geschichte könnte und sollte jedoch mehr werden als nur 'Gefühlstheater'. Gerz und Merz liefern komplementäre Gegenmodelle zum museologischen Konzept des 'Gefühlstheaters'. Die 'Undenkbarkeit von Auschwitz' wollen beide nicht im 'Gefühlstheater' auslöschen.

Eine Museumsleitung soll heute massenmedial vermittelbare Spektakel inszenieren, um Anreize zum Ausstellungsbesuch zu liefern. Doch gerade das erfolgversprechendste Spektakel - die Ausstellung von politisch hochbrisanten Themen - kann dazu führen, die Zirkularität einer Spektakel-Organisation um des Spektakels willen durchbrechen zu müssen. Aus der Abtötung von Lebenswelt durch Dokumente montierende Re-Inszenierung im Museum muss nicht der endgültige Tod aller Geschichte hervorgehen: Die Möglichkeit zu imaginärer Verlebendigung. Marcel Broodthaers' *Der Adler vom Oligozän bis heute* und Daniel Spoerri *Le Musée Sentimental de Cologne - Köln Inkognito* (15) sind Beispiele wie Künstler die Präsentationsmittel von Kultur Museen und von Objektkunst miteinander kombinieren können, um die Imagination der Rezipienten zu provozieren. Die von 'politisch engagierten' Werken erzeugbare Spannung zwischen zwei Diskursen - dem politischen und dem künstlerischen - kann jedenfalls sowohl im Historischen wie im Kunstmuseum für Unruhe bei der reibungslosen Abwicklung der Spektakel-Organisation sorgen: Beide, künstlerischer wie politischer Diskurs können in der öffentlichen Debatte aufeinander so bezogen werden, dass sie sich gegenseitig infrage stellen und schliesslich zu dem Problem führen, was von Diskursen überhaupt zu halten ist: In der Öffentlichkeit kann so zur Debatte gestellt werden, was Öffentlichkeit ausmacht - nämlich Dialogfähigkeit. Öffentlichkeit wird selbstreflexiv, wenn im Dialog eine Antwort auf folgende Frage gesucht wird: Gibt es eine fortschreitende Emanzipation von Herrschaft durch im Dialog entwickelte Vernünftigkeit (15a) oder nur Redeweisen, aus denen beliebige 'Diskurs-Genres' (16) entstehen können? Auch für den öffentlichen Gebrauch von



Jochen GERZ *Exit - das Dachau Projekt, 1974* Installation Courtesy Galerie Crousel-Robelin-Bama, Paris Foto: Hermann Kiessling

Geschichte in Museen ist diese Frage von entscheidender Bedeutung.

Die negative Kritik an Gerhard Merz und Anselm Kiefer (17) zeigt, wie schwer es der Kunstkritik fällt, die Spannungen zwischen zwei Diskursen - einem politischen und einem künstlerischen - zu reflektieren. Wenn sich schon die Kunstkritik mit der provokativen Spannung zwischen zwei Diskursen schwer tut, dann muss dies noch eher bei einem Laienpublikum der Fall sein. Doch dies ist kein Grund zur Besorgnis: Nicht die Adäquatheit des Werkverständnisses ist entscheidend, sondern die Eigendynamik des Dialogs. In dieser Eigendynamik kann sich eine eigene Vernünftigkeit ausbilden. Die Werke sind nur der Auslöser, nicht die Zielvorgabe des Dialogs. Bei der Entwicklung von Vernünftigkeit durch Kommunikation hat Gerz' radikale Vernunftkritik korrigierende Funktion. Merz' programmatischer Einsatz für moderne Vernünftigkeit ist das notwendige Gegengewicht zu einer radikalen Vernunftkritik à la Foucault, die mit dem Gegenstand der Kritik - der Vernunft - auch das Mittel der Kritik - Rationalisierung - verabschiedet (18). Museen müssten nicht - wie das jedoch *Exit* von Gerz nahelegt - mit der Auflösung ihres autoritären Charakters selbst verschwinden, sie sollten aber ihre Präsentationsweisen ändern. ■

(1) J. JOHNS, *Flag*, 1955, Enkaustik, Öl, Collage auf Stoff, 107,3 x 154 cm, MoMA, New York.

(2) D. HIGGINS, *Intermedia*, in: The Something Else Press Newsletter, No.1, Feb. 1966.

(3) Kunstforum, Bd. 63/64, 1983, S. 211; Kat. Ausst. H. FEDERLE, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1985, Abb. 5,6,10,12,43; Kat. Ausst. *Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen: Zur Ästhetik von Helmut Federle*, Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1986, Abb. S. 21,60,68; Kat. Ausst. *Arbeit in Geschichte - Geschichte in Arbeit*, Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, 1988, S. 132,133; Kat.

Ausst. H.F., Museum Haus Lange, Krefeld, 1989, Abb. 42,43.

(4) Kat. Ausst. *Arbeit in Geschichte...*, s. Anm. 3.

(5) J. GERZ, Faltblatt *Exit*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München o.J.

(5a) J.F. LYOTARD, *Streitgespräche, oder: Sprechen nach 'Auschwitz'*, Bremen o.J., S. 68.

(6) H. LIBBE, Vortrag zum 50. Geburtstag der Machtübernahme der Nazis, 1983, erwähnt in: J. HABERMAS, *Die Entsorgung der Vergangenheit*, in: Die Zeit, Nr. 21, 17.5.1985, S. 57,58.

(7) Z. FELIX, *DOVE STA MEMORIA: Wo ist Erinnerung*, in Kat. Ausst. G. MERZ, *DOVE STA MEMORIA*, Kunstverein München 1986; B. BROCK, *Die Forderung...*, in: art, Dez. 12/1986, S. 114f.

(8) W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1978, S. 145, 161; P. BIRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 94; G.MERZ, 1988 zu d.A.: *Meine Arbeiten haben für mich eine Aura der Melancholie. Immer, wenn die Arbeiten fertig sind, und sie richtig verwaltet und sehr kalt gemacht wurden, empfinde ich das von meiner Arbeit.*

(9) M. FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1972, S. 412.

(10) Kat. Ausst. *Arbeit in Geschichte...*, s. Anm. 3, S. 14.

(11) E. POUND, *Pisaner Gesänge, Canto LXXVI*, in Kat. ausst. G. MERZ, s. Anm. 7, Umschlaginnenseite.

(12) Kat. Ausst. *Inszenierung der Macht*, NGBK, Berlin 1987, S. 63-119.

(13) C. STÖLZL: ... bekommen wir viele Hinweise von Kollegen, weil die sehr schnell begriffen haben, dass die Objekte, denen wir nachjagen, gar nicht in ihr (Kunstmuseums-)Konzept passen. Nehmen Sie mal die politisch engagierte Malerei... es sind in der Regel nicht die Bilder, die Kunstmuseen unbedingt zeigen wollen. in: art, Sept. 9/1989, S. 76.

(14) H.P. JEUDY, *Welt als Museum*, Berlin 1987. (15) Kat. Ausst. M. BROODTHAERS, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972; Kat. Ausst. D. SPOERRI/M.L. PLESSEN, Köln.; Kunstverein 1979.

(15a) J. HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a.M. 1982, 2Bd.

(16) J.F. LYOTARD, *Der Name und die Ausnahme*, in M. FRANK, u.a. (Hrsg.) - *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 180-191; ders. *La condition postmoderne*, Paris 1979, S. 8, 105 f.

(17) Zu G. MERZ: W.J. STOCK, *Entnazifizierung der Ästhetik?*, in Süddeutsche Zeitung, Nr. 33, 10.2.1988, S. 12; Zur westdeutschen Kritik an A. KIEFER: P. SCHJEDAHN, *Our Kiefer*, in Art in America, March 1988, S. 124; Presse-Zitate zu G.MERZ und A. KIEFER: Kat. Ausst. *Arbeit in Geschichte...*, s. Anm. 3, S. 65-70.

(18) J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M., 1985, S.359

Thomas DREHER ist Kunstkritiker. Er lebt in München.