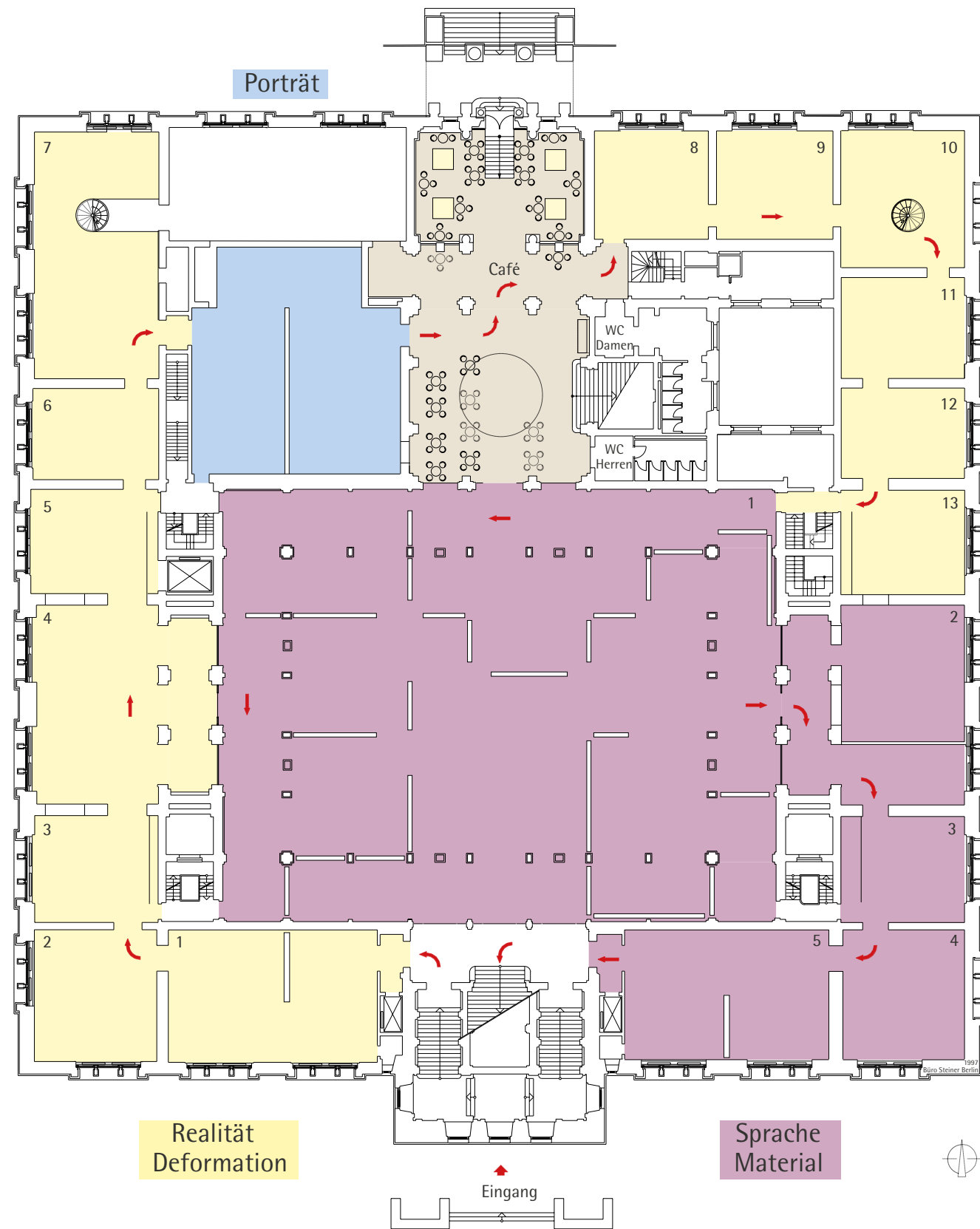


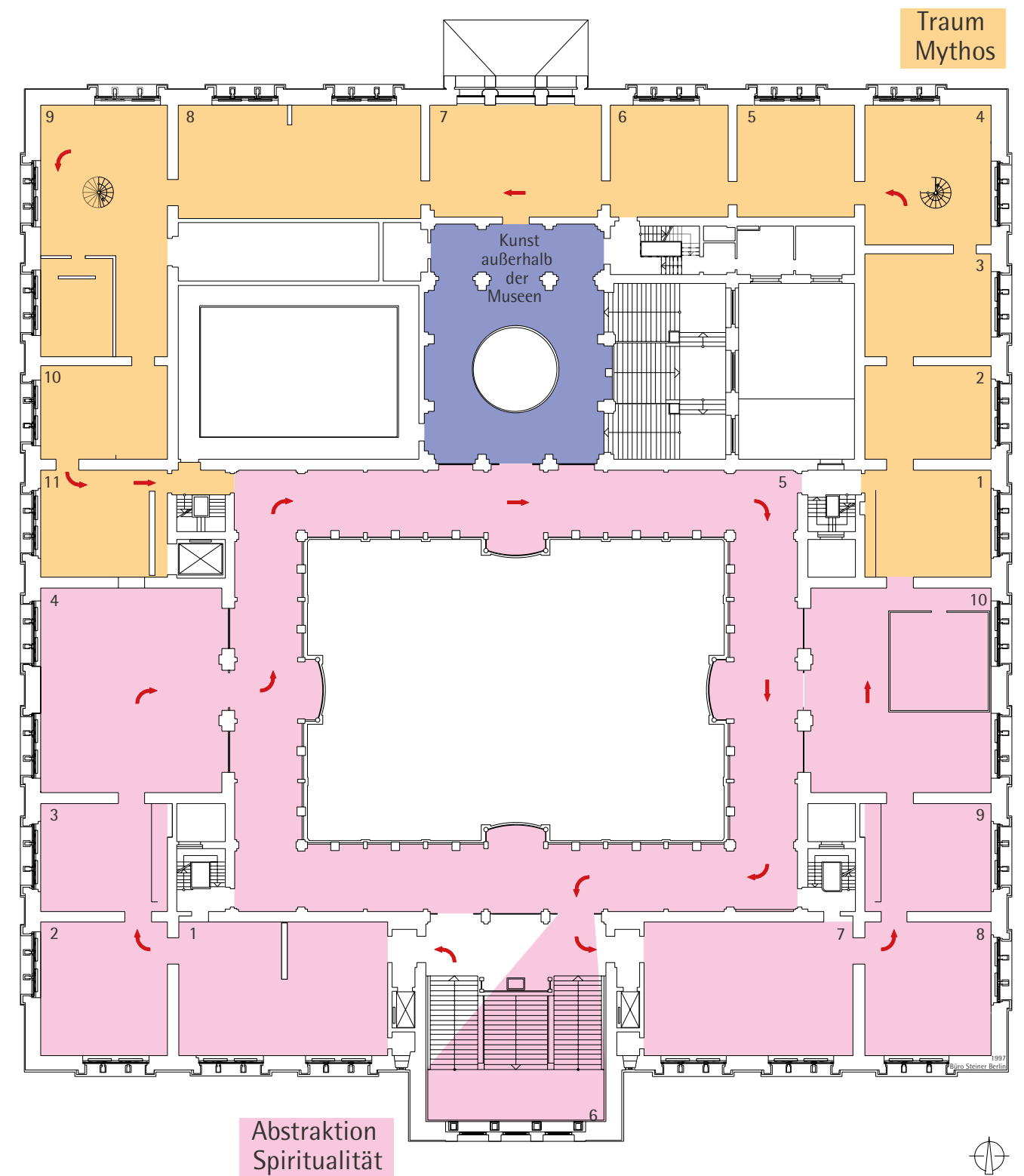


**Die Epoche der Moderne
Kunst im 20. Jahrhundert**

Martin-Gropius-Bau Berlin
7. Mai bis 27. Juli 1997



▲ Grundriss Erdgeschoss des Publikums-Orientierungsblatts, 30. April 1997



▲ Grundriss Obergeschoss des Publikums-Orientierungsblatts, 30. April 1997

▲ ▲ Vorblatt: Lichthof mit Teilen des Kapitels ›Sprache – Material‹, Foto: Werner Zellien.

**Die Epoche der Moderne
Kunst im 20. Jahrhundert**

Martin-Gropius-Bau Berlin
7. Mai bis 27. Juli 1997

In Nachfolgenden werden die ausführlichen Texte abgedruckt, die zu Anfang eines jeden Kapitels zu lesen waren. *Dazwischen stehen Erinnerungsfetzen des Ausstellungsarchitekten aus dem Jahr 2019 in kursiver Schrift.* Die Bildauswahl muss als zufällig bezeichnet werden; es handelt sich um die Vorlagen, die in unserem Archiv aufbewahrt werden.

Texttafel am Eingang

**DIE EPOCHE DER MODERNE
KUNST IM 20. JAHRHUNDERT**

Die Kunst der Moderne ist nicht identisch mit der Kunst des 20. Jahrhunderts. In dieser Ausstellung geht es nicht um die gesamte Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert, sondern um die »Kunst der Moderne«. Von grandiosen Utopien und von mehrfachen Brüchen geprägt, widerspiegeln sich in ihr die gewaltigen geschichtlichen und geistigen Erschütterungen des Jahrhunderts in vielfältiger Weise.

Stehen wir am Ende des Jahrhunderts auch am Ende der Epoche der Moderne? Ist das Projekt der Moderne des 20. Jahrhunderts abgeschlossen und bereits historisch geworden? Oder handelt es sich um eine geistige Haltung, die in ihrer Offenheit für Widersprüche und Veränderungen weiterhin lebendig ist?

Von solchen Fragen geht die Ausstellung aus und schlägt vier Wege durch die Kunst der Moderne vor. Diese Wege folgen vier Grundströmen, von denen wir glauben, daß sie durch das gesamte Jahrhundert hindurch von zentraler Bedeutung gewesen sind:

Realität – Deformation
Sprache – Material
Abstraktion – Spiritualität
Traum – Mythos

Die vier Wege folgen in sich jeweils einer losen Chronologie. Sie setzt ein mit dem Jahr 1907, dem Geburtsjahr



der Moderne, und endet mit Künstlern, deren Werk in die neunziger Jahre hineinreicht, sich einer Beurteilung aber bereits erschließt. Einigen Künstlern begegnen wir auf mehreren der Wege, da sie zu unterschiedlicher Zeit verschiedene Positionen eingenommen haben. Jeder dieser vier Wege wird in einer autonomen Präsentation vorgestellt, und erst die Zusammenschau aller Wege konstituiert die Ausstellung.

Sie will keinen enzyklopädischen Überblick liefern, sondern Fragen stellen, Schnitte verdeutlichen, Momentaufnahmen liefern und Situationen beleuchten. Im Dialog der Kunstwerke soll die Epoche der Moderne lebendig werden. Es ist das Ziel der Ausstellung, diese visuelle Auseinandersetzung zu ermöglichen und den Besucher zu einer eigenen Sichtweise dieses Jahrhunderts anzuregen.

Christos Joachimides führte einen langen Kampf um die Beibehaltung des Südeingangs, wenn nicht als Haupteingang, so doch zumindest gleichwertig zum Nordeingang. Dieser einstige Haupteingang war wegen der unmittelbaren Nähe zur Berliner Mauer bis 1990 nicht repräsentativ nutzbar.

Es gab viele praktische Gründe, die für die Weiternutzung des beim Wiederaufbau ausgebauten Südeingangs sprachen: Der Zugang war ebenerdig, Rollstuhlfahrende, Menschen mit Kinderwägen und das gehende Publikum konnten den gleichen Zugang nutzen, vor dem Zugang gibt es keinen Autoverkehr, das Erlebnis des Emporsteigens auf das sehr hoch liegende Erdgeschoss war eindrucksvoll, die Nordrotunde stand als Ausstellungs- oder Gaststättenbereich zur Verfügung und vielleicht das Allerwichtigste: Im Erdgeschoss war ein geschlossener Rundgang durch die Räume möglich, ohne den Ticketbereich zu verlassen.

◀ ▶ Welcome Zone hinter dem Südeingang. Der auf dieser Seite abgedruckte Text war auf dem rechten Pfeiler neben der Konche angebracht, Foto Werner Zellien.

◀ Vorbau als Orientierungszeichen und Regenschutz vor dem Südeingang, Fotos Riemenschneider & Partner.

Realität Deformation

Von den vier Wegen, die diese Ausstellung durch das Labyrinth der Kunst der Moderne vorschlägt, steht dieser unter dem Vorzeichen „Realität und Deformation“. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ist aus der Kunst auch dieses Jahrhunderts nicht wegzudenken, selbst dort, wo die Kunst nichts mehr mit Gegenständlichkeit zu tun hat. Wenn hier also von „Realität“ gesprochen wird, so wird den anderen Wegen keineswegs ein Bezug zur Wirklichkeit dieses Jahrhunderts abgesprochen. Gemeint ist vielmehr, daß auf diesem ersten Weg der Ausstellung die Konfrontation mit einer sichtbaren, gegenständlichen Welt im Vordergrund steht.

Das Erfassen der Wirklichkeit war zum künstlerischen Problem lange vor Beginn des 20. Jahrhunderts geworden. Aber am Anfang dieses Jahrhunderts stellte sich die Frage erneut und in zuge-spitzter Form. Wie kann die Kunst der sich so rasant verändernden Gegenwart gerecht werden und wie ist diese neue Wirklichkeit selbst beschaffen? Daß sich das 20. Jahrhundert von den vorhergehenden Jahrhunderten grundsätzlich unterscheiden würde, war eine Überzeugung, die das geistige Klima seines Anfangs bestimmte, ohne daß man die tatsächlichen Verwerfungen und Brüche auch schon hätte absehen können.

Der bewußte Neuanfang der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts ist ebenso sehr von der Rückbesinnung auf ursprüngliche Quellen der schöpferischen Kraft wie von der gewaltsamen Deformation des Abbilds bestimmt. Die Verzerrungen der menschlichen Figur unter dem Eindruck afrikanischer Kunst bei Pablo Picasso ab 1907 und die ungefähr gleichzeitig entstandenen Visionen eines ursprünglichen Arkadiens bei Henri Matisse sprengen die Grenzen einer mimetischen Wirklichkeitsdarstellung. Farbe und Form lösen sich von ihrer illusionistischen Funktion und werden zu autonomen Ausdrucksträgern.

»Bei mir ist das Bild das Ergebnis von Zerstörungen. Ich mache ein Bild, und

dann zerstöre ich es. Aber am Schluß der Rechnung ist nichts verloren gegangen.« Dieser Satz von Pablo Picasso stammt zwar erst aus dem Jahr 1932, jedoch hat er auch für frühere Arbeitsphasen Gültigkeit. Der analytische Kubismus bei Picasso und Georges Braque zertrümmerte die Gegenstände zu Bruchstücken, aus denen eine neue, selbständige Wirklichkeit des Kunstwerks konstruiert wird. Die über Jahrhunderte entstandene abendländische Tradition der perspektivischen Wahrnehmung mit ihrem festen Standpunkt wird aufgehoben. Eine fragmentarisierte Wahrnehmungsweise ist auch in den Bildern Giacomo Ballas und Umberto Boccionis zu finden, ergänzt um eine zweite Konstituante der Realität: die Zeit. Die technisierte, beschleunigte Welt und der „Élan vital“ (Henri Bergson) des modernen Menschen, von den Futuristen euphorisch gefeiert, stehen den zeitlosen Bildgegenständen des Pariser Kubismus nur scheinbar diametral entgegen.

Der naturalistische Illusionismus war unhaltbar geworden, wenn es darum gehen sollte, die veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit oder aber die damit verbundene emotionale Verfaßtheit des Menschen zu vermitteln. »Expressionismus«, so Oskar Kokoschka, »ist Gestaltung des Erlebnisses«. Visuelle Entsprechungen der erlebten Wirklichkeit zu schaffen: dies ist wohl der rote Faden des Weges „Realität und Deformation“. Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde und Max Beckmann suchten, einen der gelebten Realität entsprechenden Ausdruck zu finden. Vielleicht verschiebt sich im deutschsprachigen Raum der Akzent stärker auf das Emotionale der erlebten Wirklichkeit. Die Großstadt mit ihren Versprechungen und ihrer Anonymität ist eine der Realitäten, die von bürgerlichen Zwängen freie Landschaft eine andere. Der Erste Weltkrieg sollte allerdings bald zu einer ganz anderen Wirklichkeit werden, deren existentielle Bedrohungen bei Kirchner, aber auch bei Wilhelm Lehmbruck und Max Beckmann Niederschlag finden.

In Paris, dem unangefochtenen Labor der Moderne der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts, war schon 1917 das Schlagwort von der „Rückkehr zur Ord-

nung“ gefallen. Diese erste der „Krisen der Avantgarde“ ist nicht auf Frankreich begrenzt, sondern findet in den zwanziger Jahren gleichzeitig auch in der Weimarer Republik, im Italien Mussolinis und in der Sowjetunion statt, noch bevor der Klassizismus zum offiziellen Stil der Staatskunst europäischer Diktaturen wurde. Picasso, Fernand Léger, Oskar Schlemmer, aber auch Giorgio de Chirico und Kasimir Malewitsch wenden sich einer Malerei in monumentalen, beruhigten Formen zu.

Die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs widerspiegelt sich in den düsteren Arbeiten Picassos und in den abgründigen Allegorien Beckmanns der vierziger Jahre. Die „Krise der Avantgarde“, die sich in den Vorkriegsjahren abzeichnete, war durch den Krieg zu einem Zivilisationsbruch geworden, der paradoxerweise aber eine Revitalisierung der Moderne bewirkte. Eine nahtlose Wiederanknüpfung schloß sich aus, jedoch scheint die Bewältigung des Erlebten eine erneute Expressivität gefördert zu haben. Daß die Moderne, allen inneren Brüchen und äußeren Verfolgungen zum Trotz, gültige visuelle Entsprechungen der gelebten Realität zu schaffen vermochte, zeigte sich in den Jahren kurz vor und nach Kriegsende in Paris, mit Alberto Giacometti, Jean Fautrier und Jean Dubuffet. Die Absurdität einer Welt, in der der Mensch auf sich allein gestellt ist, aber auch die Erinnerungen an die Greueltaten des Krieges finden hier ihr Echo.

Schonungslose Konfrontation mit der Wirklichkeit des Menschen kennzeichnet das Werk von Francis Bacon wie auch die figurativen Bilder Willem de Koonings. Das Bild des Menschen wird in obsessiver Weise deformiert, zerlegt, beschädigt und in all seiner Fragwürdigkeit offengelegt.

Mit Georg Baselitz und Lucian Freud werden zwei ganz unterschiedliche Positionen der expressiven Malerei der sechziger bis achtziger einander gegenübergestellt. Mit der Vitalität des Spätwerks von Pablo Picasso kehrt dieser Weg gewissermaßen an seinen Ausgang zurück.



Von den Räumen des ersten Kapitels ›Realität – Deformation‹ befinden sich keine Ausstellungsfotos in unserem Archiv. Erst das Kapitel ›Porträt im 20. Jahrhundert‹ ist mit zwei Bildern vertreten.

Porträt im 20. Jahrhundert

Die Porträtmalerei, die einst so tief in der klassischen Tradition der abendländischen Malerei und Skulptur verwurzelt war, scheint im 20. Jahrhundert nur noch von geringer Bedeutung zu sein. Ihre hergebrachte Aufgabe, ein möglichst ähnliches Abbild der Person zu schaffen, steht in einem offensichtlichen Widerspruch zu den anti-illusionistischen, ikonoklastischen Tendenzen der Moderne. Die commemorative Wiedererkennbarkeit ist eine Aufgabe, die das kommerzielle Photo ausreichend zu erfüllen vermag. Paradoxerweise ist jedoch das Porträt im 20. Jahrhundert keineswegs obsolet geworden, sondern spielt eine fundamentale Rolle in der Neudefinition des Umgangs mit der Realität. Es gibt zwar kaum Künstler, die ausschließlich Porträtisten waren, jedoch gibt es nur wenige Künstler, die keine Porträts gemacht haben.

In dieser „Porträtgalerie“ treffen sich denn auch die vier Wege der Ausstellung: Künstler aller Wege sind hier vertreten.

Das Porträt im 20. Jahrhundert ist oft Selbstbildnis oder aber das Bildnis von Personen, die mit dem Künstler in enger persönlicher Verbindung stehen. Auftragsarbeiten sind die große Ausnahme. Darin schon zeichnet sich die veränderte Funktion des Porträts ab: an die Stelle der mehr oder weniger „objektiven“ Wiedergabe der physiognomischen Erscheinung tritt die Erkundung der subjektiven Identität.

Die innere »Wahrheit über eine bestimmte Person« herauszudestillieren, war das Anliegen Oskar Kokoschkas. Dies fügt sich in ein Wiener Klima, dem auch Egon Schiele zuzurechnen ist, in dem das Unterbewußte und seine Aufdeckung durch die Psychoanalyse aktuell waren. Jedoch blieb diese beinahe diagnostische Haltung keineswegs auf Österreich beschränkt. Von Lovis Corinth über Alberto Giacometti und Francis Bacon bis zu Georg Baselitz und Lucian Freud setzt sich eine expressive, fast obsessive Offenlegung der Individualität fort durch das gesamte Jahr-

hundert.

Pablo Picassos Werdegang ließe sich allein anhand seiner Porträts schreiben. Seine persönlichen Beziehungen finden ebenso wie seine stilistischen Experimente ihren Niederschlag im Porträt. Aber selbst dort, wo die Erprobung künstlerischer Mittel das Übergewicht über das porträtierte Subjekt zu gewinnen scheint, wird die stilistische Typologisierung – bei Picasso, Giacometti, Amedeo Modigliani u.a. – letztlich zugunsten des Individuums durchbrochen. Hierin liegt die besondere Faszination des Porträts in diesem Jahrhundert.

Eine realistische Tradition des Porträts existiert auch im 20. Jahrhundert. Otto Dix, Giorgio de Chirico und Christian Schad greifen bewußt auf alte, in die Renaissance zurückreichende Mittel der mimetischen Wiedergabe zurück. Eine spezifisch moderne Befindlichkeit der Entfremdung unterminiert jedoch diese Objektivität und läßt sie als Maskenspiel, als Rolle, erscheinen.

Das Maskenspiel ist ein wichtiges Thema des Porträts im 20. Jahrhundert. Max Beckmann etwa malte sich in einer Vielzahl von verschiedenen Rollen, die dem brüchig gewordenen Ich in einer entfremdeten Welt nachspüren.

Die Siebdrucke Andy Warhols sind mechanisch reproduzierte, anonyme Ikonen öffentlicher Rollenträger, in denen zugleich die Frage der Individualität neu formuliert wird.

Die Photographie erlangte in der Gegenwartskunst größte Bedeutung als Medium des Porträts. Typologische Stilisierung und psychologische Durchdringung, objektive Erfassung und Entblößung des Subjekts: aus diesen Paradoxen schöpfte das Porträt im zwanzigsten Jahrhundert seine Vitalität. In der zugleich objektiven und enigmatischen Optik der Kameralinse scheinen diese Widersprüche neue Aktualität zu gewinnen.



Für das Kapitel ›Porträt im 20. Jahrhundert‹ verwandelten wir den Mehrzweckraum in einen Galerieraum mit entsprechender Architektur und Lichtführung. Eine Decke aus Shirting wurde mit Leuchtstofflampen gleichmäßig hinterleuchtet, um den Raum mit einem kühlen Grundlicht zu erhellen. Zur Grundausstattung des Hauses gehörende Metaldampflampenstrahler beleuchteten die nutzbare Wandzone direkt aus dem idealen Winkel.

▲ Lange Wand der Porträtgalerie, Foto Werner Zellien.



An den Lichthof stellten die Kuratoren Christos Joachimides und Norman Rosenthal besondere Anforderungen mit dem Wunsch, eine Galerie entstehen zu lassen, in der Gemälde, Grafik und Skulptur zusammenfinden. Der vertiefte Innenraum des Lichthofs und der Umgang wurden auf einer Höhe zusammengefasst und mit lichtgrauem Linoleum belegt. So entstand eine 1200 m² große museale Einheit. Freistehende Wände in gleicher Breite wie die Schmalseiten der umlaufenden Arkadensützen und auf diese im Raster und in der Höhe abgestimmt, erlaubten eine vielfältige museale Nutzung.

3. Kapiteltext

Sprache **Material**

Die Avantgarde der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts hat unser Bild dessen, was Kunst ist, grundlegend verändert und bis heute geprägt. Die damals erprobten künstlerischen Findungen sind zwar stets weiterentwickelt und verändert worden, aber ohne daß es seither zu einem vergleichbaren Umbruch gekommen wäre.

Das oft postulierte Ende der Moderne hat noch nicht stattgefunden. Wo das Ende der Kunst – auch der Kunst der Moderne – inszeniert oder behauptet wird, wird gewöhnlich auf eine der enigmatischsten Persönlichkeiten der Kunst dieses Jahrhunderts zurückgegriffen: auf Marcel Duchamp.

Wohl kein anderer Künstler hat das Verständnis von Kunst in diesem Jahrhundert derart grundlegend verändert. Duchamps subversive Unterminierung der Kunst zielte nicht auf eine Erweiterung der formalen Ausdrucksmöglichkeiten ab. Vielmehr wurde der Begriff Kunst als solcher untersucht und prinzipiell in Frage gestellt.

Das kleine und rätselhafte Œuvre Duchamps hat keinen „Stil“ begründet, jedoch weitreichende Spuren vor allem in der neueren Kunst hinterlassen. Vom Neo-Dada und der Pop Art

◀ Lichthof mit dem Kapitel Sprache – Material, im Vordergrund Wladimir Tatlins Letatlin, Foto Werner Zellien.



Die Beleuchtung des Lichthofs war tagsüber durch das Tageslicht bestimmt. Zusätzlich sorgten Scheinwerfer aus dem Lichtdach für die Akzentuierung der ausgestellten Werke und die Optimierung der Lichtfarbe. Als Scheinwerfer kamen so genannte PAR-Lampen mit einer Leistung von je 300 Watt und sehr engem Austrittswinkel ohne eigentliches Gehäuse zum Einsatz. An durch die Lichtplanung vorgegebenen Stellen wurden die mattierten Drahtglasscheiben des inneren Lichtdachs durch klare Verbundglasscheiben ersetzt, um so einen ungehinderten Strahlengang zu gewährleisten. Die Entfernung der Lichtquelle und der Winkel zu den Wänden erzeugten eine ideale Lichtinszenierung.

der amerikanischen Nachkriegszeit zu Fluxus, Happening, Performance und Konzeptkunst: stets ist im Hintergrund der subversive Geist Marcel Duchamps auszumachen.

Duchamp war zwar stets der große Einzelgänger, jedoch stand er in den zehner und zwanziger Jahren in Verbindung mit der Dada-Bewegung, die 1916 in Zürich begründet worden war. »Dada ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet«, hieß es in der Eröffnungsrede Huelsenbecks im Zürcher Cabaret Voltaire, und weiter: »Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts ändern«.

Als der Erste Weltkrieg dann tatsächlich zu Ende war, wurde Dada rasch international. Vor allem Berlin und Paris wurden zu Zentren der Dadaisten. Der anarchische Kunstbegriff Dadas richtete sich gegen alles, auch gegen frühere Avantgarde-Bewegungen. »Der Kubismus baut einen Dom aus künstlerischer Leberpastete. Der Futurismus will in den künstlerischen Fahrstuhl der Lyrik steigen«, hieß es 1921 in einem der Gruppenmanifeste Dadas.

Die provokativen Aktionen der Dadaisten strebten eine Nicht- oder Anti-Kunst an, wobei die Destruktion die Möglichkeit einer Neu-Konstruktion alles andere als ausschloß. Die Collage, die, bei Max Ernst und Raoul Hausmann etwa, mit dem Zufallsprinzip und mit vorgefundenem Material arbeitet, ist dafür beispielhaft. Die Sprache wird auf vergleichbare Weise zertrümmert, neu zusammengesetzt und zu einem konstituierenden Bestandteil des Werks. Ein semantisches Konzept der Sprache ist integraler Teil des Kunstwerks auch bei Francis Picabia und René Magritte.

Kurt Schwitters, ein großer Einzelgänger wie Duchamp, schuf seit 1918 seine »Merz-Bilder«, die mit vorgefundenen Materialien und Wortbestandteilen arbeiten. »Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien«, so Schwitters. Das Wort Merz selbst war ein Fundobjekt, ebenso wie seinerzeit das Wort Dada angeblich nach dem Zufallsprinzip aus einem Wörterbuch herausgepickt worden sein soll.

Die Verwendung von Material und Sprache erlangte in den seit den zeh-

◀ ◀ Lichthof mit schwebendem »Letatlin« von Wladimir Tatlin, sowie Jannis Kounellis, Pino Pascali, Mario Merz und anderen, Foto Werner Zellien.

◀ ▲ Für Marcel Duchamps Boîte-en-valise kam unser für die Burg Altena entwickeltes modulares Vitrinensystem zur Anwendung, Foto Riemenschneider & Partner.



ner Jahren entstandenen Ready-mades Marcel Duchamps ein Maximum an Prägnanz. Vorgefundene Gebrauchsobjekte wurden zum Kunstwerk ernannt. Der gedanklich-konzeptuelle Akt besteht in der Auswahl des Objekts und oft in der sprachlichen Um-Benennung. Das Kunstwerk entsteht durch die Signatur des Künstlers und den neuen Ausstellungs-Kontext.

Große Bedeutung erlangte das Erbe Duchamps, Schwitters' und Dadas wieder in den fünfziger Jahren, als in Amerika eine neue „Anti-Kunst“ entstand, die sich primär gegen den subjektiv-emotionalen Gestus des Abstrakten Expressionismus richtete.

Jasper Johns und Robert Rauschenberg sind die amerikanischen Protagonisten einer Richtung, die häufig als Neo-Dada bezeichnet wird. Rauschenberg arbeitete mit Fundobjekten und Abfallmaterialien, wobei in den Combine Paintings der fünfziger Jahre die Objektassemblagen mit einer Malerei kombiniert werden, deren Pinselschrift die Abstrakten Expressionisten persifliert. „Objektiver“ Gegenstand und „subjektive“ Malerei gehen eine irritierende Verbindung ein. In den Arbeiten Jasper Johns wird der Widerspruch von Gebrauchsobjekt und Kunstgegenstand wie bei Duchamp zugespitzt: das Bild wird zum Objekt und das Objekt zum Bild.

Rauschenberg und Johns werden oft als Vorläufer der amerikanischen Pop Art gesehen, die ebenfalls als Reaktion auf den Abstrakten Expressionismus entstanden ist. Die triviale Bildwelt und die Verbrauchsgüter der Konsumgesellschaft waren anonym genug, um in der Pop Art der sechziger Jahre als „Gegengift“ wirksam werden zu können. Anders als Rauschenberg und Johns verwendeten Künstler wie Andy Warhol und Claes Oldenburg nicht nur alltägliche Gegenstände, sondern versuchten auch, industrielle Prozesse der Bilderzeugung zu simulieren oder Kunstobjekte herzustellen, die aussehen, als wä-

◀ Lichthof mit Skulptur von Bruce Nauman vor dem Kabinett für Gerhard Richter, Foto Werner Zellien.



ren sie Massenprodukte. Duchamp wird hier zugleich zitiert und auf den Kopf gestellt.

Auf der anderen Seite des Atlantiks, in Europa, finden wir bei Alberto Burri und Antoni Tàpies, bei Piero Manzoni, Mario Merz und Jannis Kounellis eine intensive Auseinandersetzung mit dem Material, mit Sprache und Konzept. Eine besondere Dimension gewinnt diese Auseinandersetzung bei Joseph Beuys. Der gedankliche Hintergrund, der ebenso hermetisch und komplex ist wie das Denken Marcel Duchamps, geht bei Joseph Beuys ebenso weit über die Grenzen der Kunst hinaus und strebt letztlich eine Einheit von Kunst und Leben an.

In der neueren Kunst sind Material, Sprache und Konzept zu Hauptthemen geworden. Einen wegweisenden Stellenwert für die Gegenwartskunst hat insbesondere das Werk Bruce Naumans gewonnen. Am Ende dieses Wegs zeigen die Rauminstallation Ilya Kabakows, die Videoskulptur Gary Hills,

die Objektarbeiten Rosemarie Trockels und Jeff Koons' und die Environments von Mike Kelley, daß die zu Beginn des Jahrhunderts vorgenommene Erweiterung des Kunstbegriffs am Ende dieses Jahrhunderts größte Aktualität besitzt.

-
- ▲ In seiner Grundstruktur erkennbarer Ausstellungsraum für Gary Hill
 - ▲ Ensemble von Rosemarie Trockel
 - ▲ Rauminstallation von Mike Kelley

Alle Fotos: Werner Zellien





Mit den Installationen von Hanne Darboven und Bertrand Lavier endet an dieser Stelle das Kapitel »Sprache – Material«. Gezeigt wird auf dieser Abbildung der Umgang mit dem Raum als Diener der Werke. Wenn, wie hier, eine gewisse Intimität mit fein gefiltertem Seitenlicht sinnvoll erscheint, kann eine hohe Wand auf einen Fensterpfosten zulaufen, um so Tageslicht auch im danebenliegenden Raumteil nutzen zu können.

▲ Teilraum für Hanne Darboven (links) und Bertrand Lavier, Foto: Werner Zellien

4. Kapiteltext

Abstraktion **Spiritualität**

Die Abstraktion gilt vielen als eigentliches Erkennungszeichen der modernen Kunst, ja wird oft als Synonym von „modern“ schlechthin verstanden. Tatsächlich ist die abstrakte Kunst eine originäre Findung dieses Jahrhunderts. Bildende Kunst, die sich von jeder erkennbaren Gegenständlichkeit löst, hatte es in der abendländischen Tradition bis dahin nie gegeben.

Diese Gleichsetzung verstellt jedoch oft den Blick auf die Ursprünge der Abstraktion, deren spekulativ-visionäre Utopien heutzutage sehr entfernt wirken.

»Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Welterschöpfung«, schrieb Kandinsky über seine Kunst der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg. Die Schöpfung einer neuen Welt durch eine Kunst, die »als geistige Pyramide bis zum Himmel reichen« wird, Kunst als Kosmos des Geistigen, als apokalyptischer Weg der Erlösung, als Utopie der vollkommenen Menschheit: der Ursprung der Abstraktion hat wenig mit jener Rationalität zu tun, mit jener unterkühlten Sachlichkeit, die wir heute gerne mit ihr in Verbindung bringen.

Wassily Kandinsky und Piet Mondrian: diese zwei Meister der frühen Abstraktion sind zutiefst spirituelle Maler, deren Lebens- und Kunstauffassung zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von der Theosophie geprägt wurde. Der unterschiedliche persönliche Hintergrund – hier russisch-orthodoxe Mystik und dort niederländisch-calvinistische Askese – dürfte sich auf ihre so unterschiedliche visuelle Interpretation des Spirituellen ausgewirkt haben. Die „freie“ und die „geometrische“ Abstraktion ziehen sich von nun als formale Gegensatzpole durch die gesamte Geschichte der unge-

genständlichen Malerei.

Für den dritten großen Meister der frühen Abstraktion, Kasimir Malewitsch, spielte metaphysisches Gedankengut eine ähnlich große Rolle. »Das (schwarze) Quadrat ist zugleich Empfindung, der weiße Untergrund ist zugleich Nichts«. Das Quadrat ist ein kosmologisches »Symbol von Anfang und Ende im Nichts.«

Sollte sich der utopische Anspruch auf die geistige Läuterung des Individuums beschränken oder konnte die Kunst eine konkrete politische, sprich revolutionäre Umwälzung bewirken? Diese Frage spielte insbesondere in der Abstraktion der frühen Sowjetunion eine wichtige Rolle und führte zu Flügelkämpfen, die zu einer Spaltung zwischen Malewitsch einerseits und den Konstruktivisten unter Führung Tatlins andererseits führte. Tatlin selbst, Ljubow Popowa und Alexander Rodtschenko vertraten eine Utopie, die nicht auf das Spirituelle, sondern primär auf das Gesellschaftliche abzielte. Damit einher ging die Ablehnung jeglicher spekulativer Konnotationen der Malerei. »Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht. Es sind die Grundfarben. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellungen mehr geben«, so Rodtschenko. Der so bedeutsamen Entwicklung der Abstraktion in der Sowjetunion – eine jener seltenen Sternstunden, wo in kurzer Zeit eine enorme schöpferische Explosion stattfindet – wurde in den dreißiger Jahren dann allerdings von außen ein gewaltsames Ende bereit.

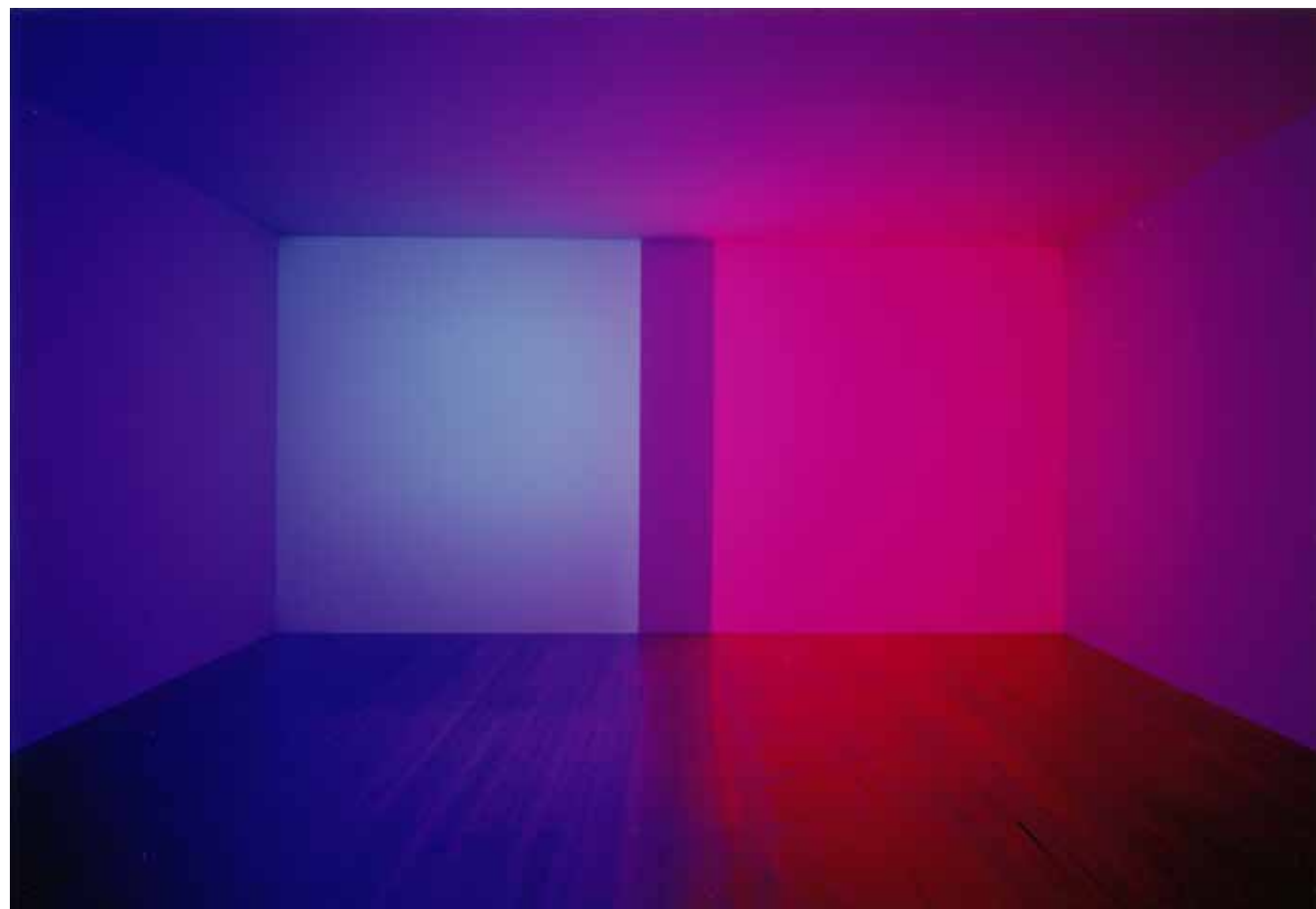
Das große Abenteuer der Abstraktion setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem in den Vereinigten Staaten fort. Auch hier finden wir das Paradox, daß sich „freie“ und „geometrische“ Formen ebenso wie Transzendenz und ihre Ablehnung einander gegenüberstehen, sich aber nicht an formale Kriterien binden lassen. Der einstige gesellschafts-utopische Gehalt der Abstraktion spielt demgegenüber eine geringere Rolle. In der Malerei des Abstrakten Expressionismus tritt im Gegenteil das Subjektive zunächst stark in den Vordergrund. Seine Riesenformate bearbeitete Jackson Pollock im Drip-Verfahren, das den Gestus der schöpferischen Aktion

unmittelbar festhielt. Die abstrakten All-Over-Kompositionen sind eine Art écriture automatique, sind ein stark emotionaler, psychischer Ausdruck des Ich. Ähnlich expressiv ist Willem de Kooning, während in den beinahe monochromen Abstraktionen bei Mark Rothko, Barnett Newman und Ad Reinhardt eine verhaltene, aber um so tiefere Spiritualität aufscheint.

Die Ablehnung der subjektiven Gestik des Abstrakten Expressionismus führte bei einer jüngeren Generation in den fünfziger und sechziger Jahren zu einer ganzen Reihe von Gegenreaktionen. Die Ablehnung jeglicher Bezüglichkeit des Kunstwerks durch Frank Stella führte zu einer Wiederbelebung der sensorischen Monochromie, wie sie bereits im Rußland der zwanziger Jahre erprobt worden war. Yves Klein, Lucio Fontana und Piero Manzoni mit ihren monochromen Arbeiten vertreten die europäische Seite der Abstraktion der fünfziger und sechziger Jahre, wobei hier geistige neben selbst-referentiellen Dimensionen zu finden sind. Die Monochromie wird schließlich von Robert Ryman und Günther Förg bis an ihre äußersten perzeptiven Grenzen erkundet.

Die Konzentration auf objektive, sensorische Gegebenheiten steht am Beginn der amerikanischen Minimal Art. Die geometrischen, industriell gefertigten Objekte Donald Judds und Carl Andres führen uns auch zu einem anderen Bereich – der Plastik.

Die Minimal Art, die jegliche Referentialität ablehnt und nur als konkreter Gegenstand, als spezifisches Objekt im Raum bestehen will, hat auch eine Belebung der Plastik ausgelöst, teils weiterhin minimalistisch geprägt, insgesamt aber bald einer neuen Subjektivität folgend. Die New Sculpture von Eva Hesse oder Richard Serra scheint das zu beschwören oder zu ersetzen, was im Zuge des abstrakten Projekts der Moderne verlorengegangen war: ein physisches Bewußtsein des Körpers und ein emotionales Moment der Erinnerung.



Wenn, wie für das Lichtkunstwerk von James Turrell, ein eigener Binnenraum zu schaffen war, galt es diesen so einzupassen, dass der veränderte Saal mit den Außenwänden des Binnenraums zu einer stimmigen Hängekombination wurden.

-
- ◄ ▲ James Turrell
 - ◄ Günther Förg, Ellsworth Kelly, Piero Manzoni
 - ▲ Robert Ryman, im dahinterliegenden Raum: Yves Klein

Fotos: Werner Zellien



Die Lichtinstallationen von James Turrell scheinen die verschiedenen Traditionen der Abstraktion in sich aufzuheben. Das „Ende der Malerei“ Rodtschenkos ist Wirklichkeit geworden. Gerade in seiner Entmaterialisierung eignet dem „Bild“ aber eine Dimension des Spirituellen, die aus der sensorischen Perzeption entsteht.

Ein wichtiges Anliegen des Ausstellungsarchitekten galt im Martin-Gropius-Bau der Pflege der Räume. Fenster und Glasdach wurden gereinigt, Fußböden gebohrt, Schäden von früheren Ausstellungen an Wänden restauriert, das Haus mit so wenig Zusätzlichem wie möglich bespielt – kein Scheinwerfer und keine Tafel zu viel. Es galt, temporär den Grand Palais de Berlin auferstehen zu lassen.

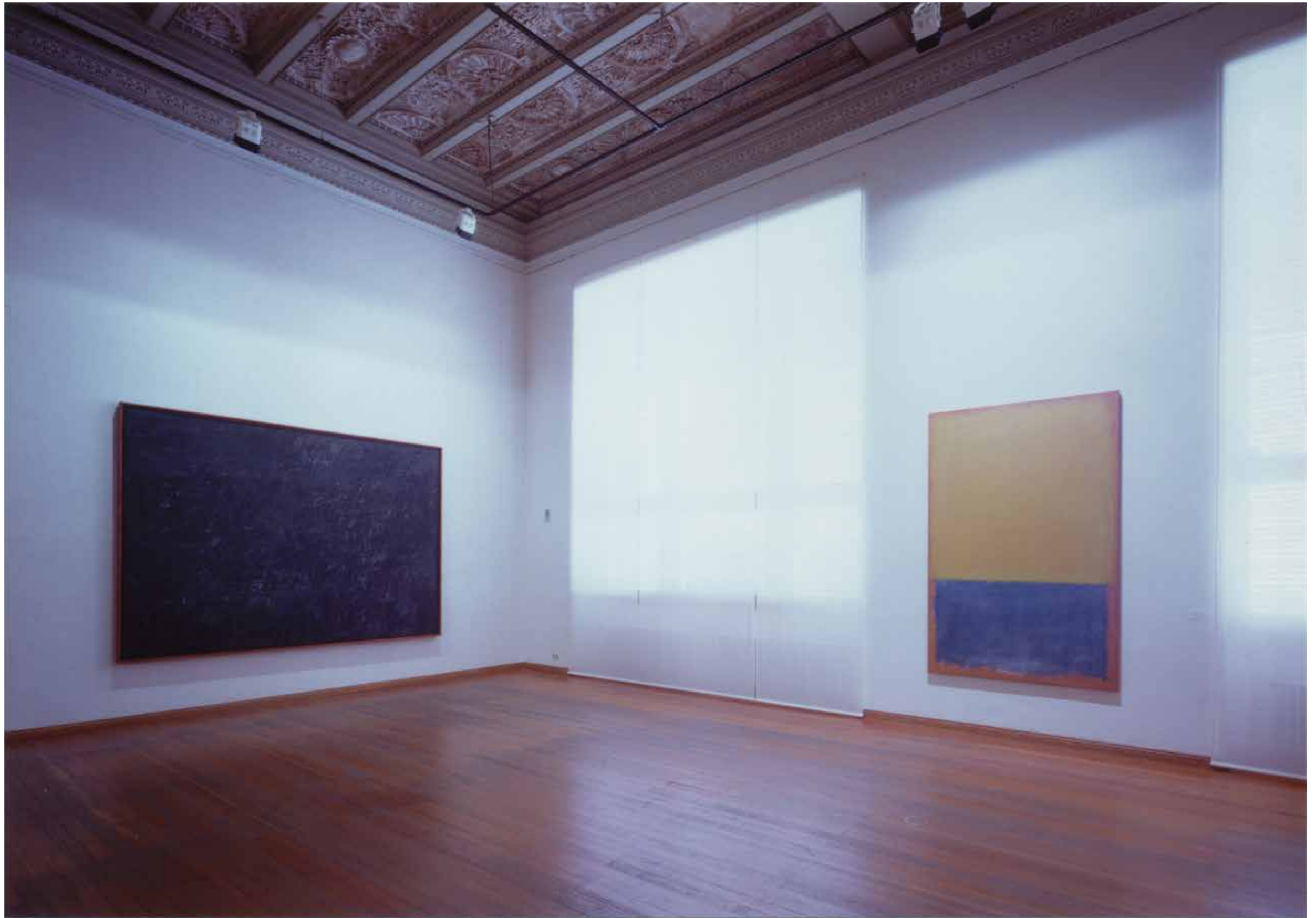
▲ Für Dan Flavin war das Südtreppenhaus zwischen Erdgeschoss und 1. Obergeschoss reserviert

▲ Richard Long belegte eine Längsachse des Lichthofumgangs im Obergeschoss, ganz hinten die Kuben von Eva Hesse.

Fotos: Werner Zellien



Nebenstehendes Arrangement der abstrakten Werke von Cy Twombly und Mark Rothko im großen Raum im Südosten des Obergeschosses kann als Prototyp der Ausstellungsinszenierung zeitgenössischer Kunst verstanden werden: Es galt, alle Werke, auch diejenigen am Pfeiler zwischen zwei der großen Fenstern, in perfektem Licht zu zeigen. Die Lichtfarben der Scheinwerfer waren auf das Tageslicht abzustimmen, der Grad der Helligkeit für jede Wand einzurichten. Die feine Gaze lässt die Form der Fenster noch ahnen, bei Dunkelheit erscheinen die Fenster nicht als schwarze Löcher. Ziel war es, die ausgestellte Kunst mit der angewandten Kunst des Ausstellungsmachens zu erhöhen.



Traum Mythos

»Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«, lautet der Titel eines berühmten Blattes von Francisco Goya. Die im 18. Jahrhundert erahnte dunkle Kehrseite der Aufklärung wird im 20. Jahrhundert als ein Bereich wahrgenommen, in dem tiefere, dem Verstand verschlossene Wahrheiten zu finden sind. Vielleicht noch ausgeprägter als andere Wege der Kunst des 20. Jahrhunderts hat dieser Weg seinen Ausgangspunkt in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Die „schwarze“ französische Romantik, Nietzsches dionysischer Rausch, die Aufdeckung vergessener Ursprünge der antiken Mythen: Es sind dies nur einige Stichworte zu den Wurzeln dieser geistig-künstlerischen Haltung, die hier mit „Traum und Mythos“ umschrieben werden.

Giorgio de Chirico steht nicht zufällig am Beginn dieses Weges. 1911 zieht er nach Paris und malt dort seine frühen, magischen Bilder, die schon wenige Jahre später eine nachhaltige Wirkung auf viele andere Künstler ausüben sollten. So schrieb Max Ernst über seine erste Begegnung mit Bildern de Chiricos: »Ich hatte dabei das Gefühl, etwas wiederzuentdecken, was mir seit je vertraut war, wie wenn ein bereits geschehenes Ereignis uns einen ganzen Bereich der eigenen Traumwelt aufschließt, die man sich mit Hilfe einer Art Zensur zu sehen oder zu verstehen versagte«.

De Chirico selbst schrieb: »Wenn ein Kunstwerk unsterblich sein soll, muß es alle Schranken des Menschlichen sprengen: Es darf weder Vernunft noch Logik haben. Auf diese Weise kommt es dem Traume und dem Geist des Kindes nahe. Das große Kunstwerk bewirkt der Künstler in den tiefsten Tiefen seines Seins«.

In der Zwischenkriegszeit wird der Versuch unternommen, das „Metaphysische“ der stummen Bildwelt de Chiricos (oder jenes „Übernatürliche“, das Guillaume Apollinaire an den frühen, märchenhaften Bildern Marc Chagalls diagnostiziert hatte), zu einem

umfassenden gedanklichen und künstlerischen System auszubauen – zum »Surrealismus«. Unter der Leitung André Bretons schließen sich Maler und Schriftsteller zusammen; Breton ist es auch, der programmatische Definitionen des Surrealismus verfaßt; und 1925 findet die erste Gruppenausstellung statt. Besondere Anziehungskraft übte dieser Kreis auf Künstler wie Max Ernst aus, die an Dada partizipiert hatten: die dekonstruktiven Strategien Dadas versprachen im Surrealismus auf einer neuen Ebene fruchtbar zu werden.

Der Versuch, unter Ausschaltung des kontrollierenden Verstandes unbewußte seelische Tiefenschichten zu ergründen und mit der Technik der écriture automatique (der passiv protokollierenden Niederschrift) das Unbewußte oder die im Traum, in der Hypnose, im Rausch erfahrenen Visionen sichtbar werden zu lassen, verweist auf eine wichtige Inspirationsquelle: die Psychoanalyse und die Traumdeutung unter psychologischem Vorzeichen.

Wohl kaum eine der so zahlreichen Gruppierungen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts trat nach außen hin derart straff organisiert auf wie jene der Surrealisten im Paris der zwanziger und dreißiger Jahre. Gleichwohl kam es nie zur Herausformung einer einheitlichen Bildsprache, vielmehr dürfte es kaum eine andere Bewegung gegeben haben, die von derart unterschiedlichen Individualitäten gekennzeichnet blieb. Auch die von Breton propagierten Methoden der Bilderzeugung sind nie konsequent angewendet worden.

Formal lassen sich zwei Richtungen unterscheiden: Maler wie Salvador Dalí oder René Magritte, die – ähnlich wie de Chirico – einer scharf erfaßten Gegenständlichkeit folgen, und Künstler wie Joan Miró oder Yves Tanguy, die eine biomorphe Bildsprache entwickeln.

Dieser Weg, der hier unter die Vorzeichen von „Traum und Mythos“ gestellt wird, ist ein Weg der Einzelgänger, der „einsamen Wölfe“. Folgerichtige Entwicklungen kann es hier noch weniger geben als auf den anderen Wegen dieser Ausstellung. Die hier gezeigten Künstler können in gewisser Weise jedoch jenem Ort zugeordnet werden, den Paul

Klee als die „Zwischenwelt“ bezeichnet hat. Paul Klee selbst, aber auch andere, in sich so verschiedene Künstler wie Edward Hopper, Giorgio Morandi, Balthus: sie alle gehören keiner „Schule“ oder Stilrichtung an. Was sie verbindet, kann vielleicht am ehesten als eine Empfänglichkeit für die abgründige Kehrseite der Wirklichkeit umschrieben werden.

In Amerika waren die europäischen Surrealisten schon in den dreißiger Jahren unter anderem durch Ausstellungen wie Fantastic Art, Dada, und Surrealism von 1936 bekannt geworden. Durch die Emigrationswelle europäischer Künstler verlagerte sich in den vierziger Jahren das Hauptquartier der Surrealisten von Paris nach New York. Jedoch führten diese nunmehr direkten Kontakte keineswegs zu einer unmittelbaren Übernahme europäischer Vorbilder durch amerikanische Künstler. Surrealistische Impulse wie die Technik der écriture automatique oder die biomorphen Formen Joan Mirós oder Mattas wurden zu eigenständigen Formen entwickelt, etwa vom armenisch-amerikanischen Künstler Arshile Gorky.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs war der Surrealismus als Bewegung bedeutungslos geworden. Die „Zwischenwelt“, die verborgene Magie unbeseelter Dinge und die vergessenen Mythen einer fernen Vergangenheit bleiben aber weiterhin von Bedeutung. Cy Twombly, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer spüren unter verändertem Vorzeichen den Bruchstücken eines mediterranen oder nordischen Mythos nach. Das Thema der Erinnerung scheint dabei eine besondere Rolle zu spielen, so auch bei Christian Boltanski.

In den Werken der jüngeren Künstler, die auch mit neuen Medien arbeiten, findet eine eigenartige Verbindung von surrealen Innenwelten und konzeptuellen Strategien statt. Im Moment der Verstörung wird eine ins Dunkel des Vergessens abgesunkene Welt wieder Gegenwart.

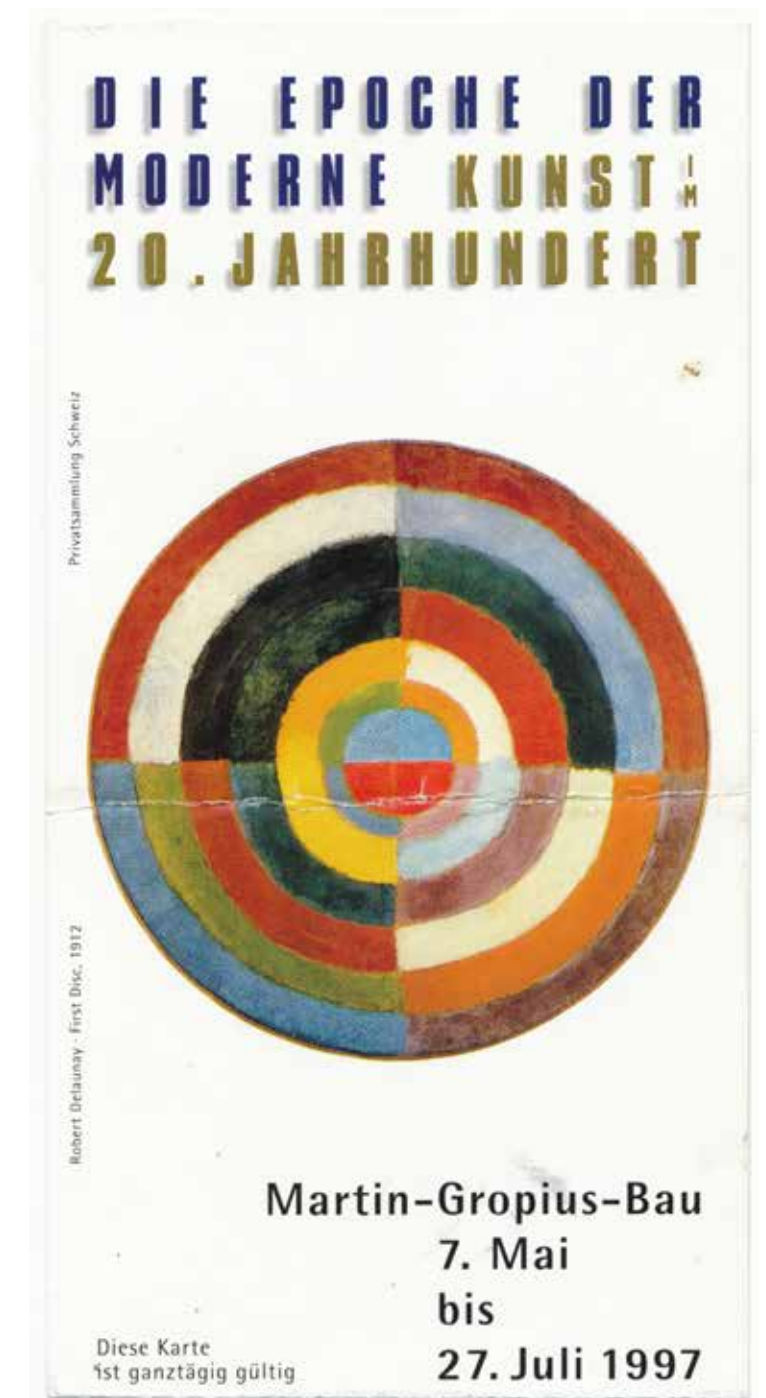
Die beim Wiederaufbau des ehemaligen Kunstgewerbemuseums – 1980 inzwischen Martin-Gropius-Bau genannt – eingebrachten Galerien in den hohen Räumen der Nordseite waren für die Raumgestaltung oft ärgerlich, ärgerlich auch, weil sie kaum benutzt wurden. Es galt Arrangements zu entwickeln, bei denen die Werke in richtigem räumlichen Kontext präsentiert wurden. Im unten abgebildeten Raum kommt das einseitig Gedrungene der Installation von Christian Boltanski entgegen, während sich gegenüber gleichsam eine Bühne für Jannis Kounellis auftut. Da blieb dem Ausstellungsarchitekten nichts übrig, als die beiden Fenster verschließen zu lassen. Auch die Lichtführung, rechts das Glühlampenlicht Boltanskis, links das flächige Leuchtstofflampenlicht, unterstützten die inhaltlich-künstlerische Dualität des Raums.





▲ Café Einstein in der Nordrotunde, die auch die Räume in der Nordachse miteinander verbindet. Sie ist darüber hinaus Zugang zum Obergeschoss und es führt einer der sechs Fluchtwege aus dem Lichthof durch das locker möblierte Café,
Foto: Werner Zellien.

► Eintrittskarte in der eleganten Typografie von Ott+Stein



Martin-Gropius-Bau
7. Mai
bis
27. Juli 1997

Diese Karte
ist ganztägig gültig



JÖRG STEINER

Foto: Christina Bolduan

Diener der Objekte

Ein Porträt des Ausstellungsarchitekten Jürg Steiner

Will man Jürg Steiner, Ausstellungsarchitekt der Ausstellung „Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert“ im Martin-Gropius-Bau (bis 27. Juli), auf die Spur kommen, führt kein Weg an seinem Büro in der Charlottenburger Bleibtreustraße vorbei. „Kulturingenieure und Architekten“ steht programmatisch an der Eingangstür. Tritt man durch dieselbe, präsentieren sich Räume, die weniger auf die elegante Repräsentation eines Architekturbüros setzen, als vielmehr zu erkennen geben: Hier wird gearbeitet! Regale voller Papier sowie die spürbare Konzentration eines emsig arbeitenden Mitarbeiter-Teams bevölkern den Raum. Ähnlich diszipliniert wirkt auch Jürg Steiner, der dieses Büro seit 1992 betreibt.

In Recklinghausen zum Theatermeister ausgebildet, zog es den 47-jährigen Schweizer 1972 an die Berliner Schaubühne, wo er innerhalb weniger Jahre technischer Leiter wurde. „Damals war das die einzige Bühne, an der auch Theatertechniker ein Mitspracherecht im künstlerischen Bereich hatten. Alles wurde demokratisch entschieden.“ 1981 wurde ihm die Produktionsleitung der Preußen-Ausstellung im Gropius-Bau angeboten. Für Jürg Steiner war es die Chance, sich einer neuen Aufgabe zu stellen. Die Gestaltung einer Ausstellung ist bis heute seine Leidenschaft geblieben.

Auf die Frage, was genau seine Aufgabe sei, gibt der zurückhaltende Steiner eine scheinbar simple Antwort: „Objekte und ein Raum, in den diese Objekte sollen, brauchen eine Verbindung.“ Daß diese allein aufgrund der Schwerkraft zwingend vorhanden sei, stehe außer Frage, aber man würde es sich wohl zu einfach machen, allein dieses Kriterium gelten zu lassen. „Um eine richtige Dramaturgie zu entwickeln, muß das Vermitteln zwischen Raum und Objekt eine eigene Sprache entwickeln, gestalterisch und technisch.“ Jede Ausstellung ist anders, feste Regeln gibt es nicht.

Mit Christos Joachimides hat er schon mehrmals im Gropius-Bau zusammengearbeitet. Dieser Bau stellt immer wieder eine neue Herausforderung: ein Haus, das keinen richtigen Rundgang anbietet, das auf den großen Lichthof im Zentrum ausgerichtet ist und außerdem über vier Zugänge verfügt – wie soll man da dem Zuschauer einen interessanten Weg anbieten? Tatsächlich ist die in der Ausstellung „Die Epoche der Moderne“ angebotene Führung nicht ohne Tücken. Sind einige Räume klar gegliedert, so wirkt das Herzstück, der große Lichthof, wie ein

Labyrinth und läßt den Betrachter zuweilen irritiert zurück.

Jürg Steiner gibt zu, daß er „keine großen Bedenken habe, das Publikum zu verwirren. Gerade diese sogenannte Übersichtlichkeit kann beim Erfassen von Kunst sehr hinderlich sein“. Kunstwerke erschließen sich seiner Meinung nach immer von selbst; er schaffe nur das optimale Umfeld für deren Entfaltung. „Das ist wie ein Resonanzboden. Es geht um den richtigen Anschlag, die richtige Saitenstimmung. Und es muß richtiges Licht da sein.“ Unsichtbare Maßnahmen spielen eine ebenso wichtige Rolle: Von der Sicherheitsvorsorge bis zur Tiefenreinigung eines Bodens kann sich das Arbeitsfeld eines Ausstellungsarchitekten erstrecken. Hier entpuppt sich Jürg Steiner als Perfektionist, dessen hoher Anspruch bei „Die Epoche der Moderne“ etwas weniger als zehn Prozent des Gesamterats (ca. 16,2 Mio) gekostet hat.

Der Schweizer Ausstellungsarchitekt gestaltet jedoch nicht nur Kunst-, sondern häufig auch kulturhistorische Ausstellungen. Der Aspekt der Inszenierung ist ihm dabei besonders wichtig, denn hier gelte es, anhand von unbeabsichtigt hinterlassenen Objekten eine historische Wahrheit zu erzählen. Man merkt ihm an, daß dies sein eigentliches Terrain ist, mit Stolz verweist er auf die Ausstellung „Feuer und Flamme“ des Gasometers Oberhausen 1994, die er als Mitglied der wissenschaftlichen Leitung maßgeblich gestaltet hat.

Und was bedeutet es, fast immer nur temporäre Räume zu gestalten? Die Antwort kommt prompt: „Kein Problem, die von uns gebaute Halle der „Topographie des Terrors“ war ursprünglich für drei Monate geplant. Heute steht sie seit über zehn Jahren und hat nur etwa ein Prozent der Kosten der neuen Gedenkstätte verschlungen. Durch Provisorien kann man experimentieren und bleibt offen für weitere Überlegungen zum Umgang mit einem Ort.“ Nachdenklich wird er auf die Frage, ob sich sein Verhältnis zur Kunst verändert hat? Sicher sehe man Kunst anders, wenn man sie nicht nur konsumiere, sondern auch handhabe. Aber wie das genau geschehe, vermag er nicht zu erklären. Lieber redet er über seine Arbeit, die er als eine angewandte, im besten Sinne des Wortes als dienende Kunst begreift. Auftraggeber gibt es genug, und das nächste Projekt steht auch schon an: Die Ausstellung „Mittendrinn. Sachsen-Anhalt in der Geschichte“. Jürg Steiner wird also auch in Zukunft ein Diener der Objekte sein.

AIMÉE TORRE BRONS

Die Ausstellung wurde ermöglicht durch die großzügige Zuwendung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie, Berlin, veranstaltet von der ZEITGEIST-Gesellschaft zur Förderung der Künste in Berlin e.V.

Impressum

Künstlerische Leitung

Christos M. Joachimides
Norman Rosenthal

unter Mitwirkung von
Henry Meyric Hughes und
Carmen Giménez

Wissenschaftliche Mitarbeit

Karin Osbahr, Wendy Wallis,
Anke Daemgen, Isabel Schulz,
Christoph Lademann,
Jeanne Greenberg

Organisation

Tina Aujesky

Ausstellungsgestaltung

Jürg Steiner
mit
Hasso von Elm, Thomas Büsch, Ralf Keut-
hahn, Jörg Zander, Sebastian Wagner

Ausstellungsbau

Beltec GmbH
Ema GmbH
Museumstechnik GmbH
System 180 GmbH

Konservatorische Betreuung

Keith Taylor, Abigail Bowen,
Matthew Nation,
Christiane Altman, Petra Breidenstein,
Hana Streicher

Broschüre

Steiner Architektur-GmbH, März 2019,
mit Dank an Christos Joachimides († 2017)
und Werner Zellen für das Überlassen der
Farbabzüge.

◀ Der Tagesspiegel, 7. Juni 1997

► Rheinischer Merkur, 2. Mai 1997

Abermals ein Streitfall! Das zersplitterte Zeitalter kann im Gropius-Bau als Labyrinth der Gegensätze erkundet werden.

■ GÜNTER ENGELHARD

Mit einem Schlag waren die vertrauten Sehgewohnheiten zerstört. Archaische und primitivistische Formen, abgewandelt von Künstlern wie Constantin Brancusi und Pablo Picasso, ersetzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die kurz zuvor noch vom Impressionismus betriebene Verfeinerung der Wahrnehmungsweisen. Durch Abstraktion und Zerlegung wurde die Welt der realen Erscheinungen einer neuen Sichtung unterzogen. Die durch zwei Weltkriege verstärkte optische Umwälzung ist bis heute nicht zum Stillstand gekommen. Wer also am Ende des Jahrhunderts das noch ungesicherte Terrain der Manieren und Methoden durchkreuzt, um „Die Epoche der Moderne“ bilanzierend zu erfassen, gerät auf anfechtbare Wege. Auch die Berliner Schau ist zum Streitfall verurteilt.

„Das Kaffeehaus“ von George Grosz und der „Potsdamer Platz“ von Ernst Ludwig Kirchner sind keine beschaulichen Plätze. Wie sollte es also ab 7. Mai der Martin-Gropius-Bau sein, wo diese Gemälde bis 27. Juli hängen werden? Zündstoff bargen ohnehin alle Ausstellungen, mit denen Christos Joachimides (64) bisher durch Kunst dem „Zeitgeist“ zu explosiver Wirkung verholfen hat.

Die erste Farbbombe platzte zu Beginn der achtziger Jahre, als der seit 38 Jahren in Berlin lebende Grieche mit seinem Kombattanten Norman Rosenthal an dessen Wirkungsstätte, der Londoner Royal Academy of Arts, den „Neuen Geist in der Malerei“ (A New Spirit in Painting) ausrief und sogleich für die Kunstmarkt-Karriere eines neoexpressiven Schreckgespenstes verantwortlich gemacht wurde. Zwei Jahre später unternahmen Joachimides und Rosenthal im Berliner Martin-Gropius-Bau jenen längst sprichwörtlichen Versuch, dem „Zeitgeist“ in der Gegenwartskunst aus der Gefahrenzone der Vergänglichkeit zu verhelfen.

Picassos spröde Fräuleins

1991, bald nach der Wiedervereinigung, entfesselten sie im raschen Vorgriff auf die Zukunft Berlins als ungeteilter Kunstmetropole mit „Metropolis“ die Neugier auf eine in den großen Städten der Welt ausgebrütete, über sie hinauswachsende Bildnerlei. Stets war ihre intelligent provozierende Schaustellerei auf Widerspruch angelegt – und jedesmal sahen sich die beiden Kunst-Hasardeure heftigen Angriffen ausgesetzt.

Nicht weniger dissonant geht es jetzt im Vorfeld einer Gesamtschau zu, die der Kasseler documenta X (Eröffnung am 19. Juni) in Berlin „Die Epoche der Moderne“ (Kunst im 20. Jahrhundert) vorschaltet. Das ehrgeizige Unternehmen will am Ende des zweiten Jahrtausends die im letzten Jahrhundert aufgetroffenen Gegensätze in der bildenden

Kunst vor aller Augen formulieren. Da wiegt der Vorwurf schwer. Joachimides habe mit gezinkten Karten gespielt. 14,5 Millionen seien ihm von der Deutschen Klassenlotterie Berlin nur im Hinblick auf ein Spektakel bewilligt worden, das in Verbindung mit dem New Yorker Guggenheim-Museum und der Londoner Royal Academy den Ruf der deutschen Hauptstadt als Kunstmetropole habe festigen sollen. Ohne diese ursprüngliche Absicht zu bestreiten, erklärt der Angegriffene: „Die logistischen und finanziellen Dispositionen wären ins Unermeßliche gewachsen, denn die Ausstellung kann in der Berliner Form gar nicht reisen. Museen und Sammler, die ihren kostbaren Besitz mit dem Verdikt *Berlin only* vor Reisetreib bewahren wollten, haben Leihwünsche erst erfüllt, als dieser alleinige Schauplatz garantiert war. In London und New York hätten die Kunstwerke unter immensen Folgekosten jeweils zu einem Drittel wieder ausgetauscht werden müssen.“ Überdies ist es der Lotto-Gesellschaft untersagt, Geld für Institutionen außerhalb Berlins zur Verfügung zu stellen.

Unter solchen Gesichtspunkten konnten die Organisatoren jenen Millionenbetrag, den Telekom während einer Pressekonferenz im Guggenheim-Museum für die Ausstellungsreise nach New York und London in Aussicht stellte, nicht in Anspruch nehmen. Zumindest hat aber Guggenheim-Direktor Thomas Krens dem im Aufbruch ge-



DER STRATEGE: Christos Marius Joachimides vor dem Gropius-Bau.

Foto: Christina Bolduan

bremsten und auf Berlin fixierten griechischen Strategen mit mehr als zwanzig Inkunabeln der Moderne die internationale Bedeutung seines Unterfangens bestätigt und vorschnelle Gerüchte über eine eigene kritische Position schriftlich bestritten.

Entsprechend seiner Maxime „Eine Ausstellung ist ein eigenes Ausdrucksmittel“ will Joachimides keine biedere Geschichte im chronologischen Ablauf erzählen, sondern das bildnerische Jahrhundert am Beispiel der rund 350 Werke von 120 Künstlern im sinnvollen, den labyrinthisch durch die Moderne führenden Parcours des Architekten Jürg Steiner durchmessen. Das Aufbauprinzip stützt sich auf vier Säulen unter dem Patronat eines Säulenheiligen der klassischen Moderne: „Realität und Deformation“ (Picasso), „Spiritualität und Abstraktion“ (Kandinsky), „Sprache und Material“ (Duchamp), „Traum und Mythos“ (de Chirico).

Einsetzend im Entstehungsjahr der Radikal-Ikone des zur Moderne hin aufsplitternden Blicks, nämlich der „Démolissements d'Avignon“ (1907), führt der Exkurs zwischen den aus Mailand und

St. Petersburg akquirierten Begleitbildern von Picassos spröden Fräuleins zu unbestrittenen Meisterwerken aus den Zentren des Aufbruchs: Paris, Mailand, Moskau, Berlin, New York. Die „Démolissements“ durften selbst nicht verreisen, da Keith Varnedoe für das New Yorker Museum of Modern Art eine totale Leihsperrung ausgesprochen hat – als einziger der Kuratoren aller führenden europäischen und amerikanischen Museen, wie Joachimides indigniert betont, da ja weder das Metropolitan Museum, die National Gallery Washington, Beaubourg in Paris und die Londoner Tate Gallery Wünsche verweigert hätten.

Russische Großzügigkeit

Die größte Überraschung haben ihm allerdings die Russen bereitet, als sie ihm, nachdem vor einem halben Jahr die Begrenzung der Weltkunst-Schau auf Berlin feststand, nicht von zehn Wünschen nur fünf, sondern gleich alle erfüllten und sogar aus freien Stücken Kandinskys Jahrhundert-Bilderaus dem Jahr 1913 „Komposition VI“ (Eremitage) und „Komposition VII“ (Tretjakow-Galerie), ins Angebot aufnahmen, obwohl man gar nicht gewagt hatte, nach diesen seit 80 Jahren nicht mehr verschickten Zeugnissen der revolutionären Abkehr vom Gegenstand zu fragen.

Daß neben den verweigerten „Démolissements d'Avignon“ ein weiteres spektakuläres Lockstück von Picasso fehlt, nämlich „Guernica“, hält Joachimides gar für einen Segen, da dieses monumentale Kriegsklage-Gemälde als beherrschende Kunstsensation die allgemeine Neugier für weniger auffällige Großtaten der Moderne geschmälert hätte: „Mit Guernica wäre die Ausstellung kaputt!“

Selbst damals nicht, als die vermessene Idee während der documenta 1982 auf heiter animierte Weise in der Kasseler Karlssaue mit Joseph Beuys durchgespielt wurde, habe man einer utopischen Gigantomanie mit einigen tausend Kunstwerken von 600 Künstlern nachgejagt, wie sie vielleicht zur Weltausstellung in Sevilla gepaßt hätte. „The Age of Modernism“ wollte man perspektivisch ergründen und dialogisch anordnen – in ähnlicher Idealität wie Carter Brown vor fünf Jahren in seiner Washingtoner Ausstellung „1492“ die Kunst im Jahr der Entdeckung Amerikas.

Ob die Wirklichkeit dem verheißungsvollen Blick ins Architektur-Modell entspricht, wird man nach einer festlichen Nacht im offiziell noch nicht eröffneten Hotel Adlon neben dem Brandenburger Tor, einem gesellschaftlichen Treffpunkt der zwanziger Jahre, in einer Woche beurteilen können. Der umfangreiche Katalog aus dem Stuttgarter Verlag Gerd Hatje (58 Mark in der Ausstellung, 128 Mark im Buchhandel) strebt mit den Interpretationen des geistigen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Hintergrunds vom Kunstwerk her die Beschreibung des 20. Jahrhunderts als einer aus Fortschritt und Katastrophen hektisch eskalierenden, von bizarren Stilwechseln durchzogenen Epoche der großen Umbrüche an.

Statt Bewegungen und Strömungen zu folgen, etwa die militant fortschrittsfreudige Dynamik des Futurismus zu studieren oder den „Blauen Reiter“ als poetischen Eskapismus zu besichtigen, sieht sich der Kunstfreund farbigen Phänomenen und formalen Haltungen in fraprierender Anordnung gegenüber.

Kunstgeschichte wird höchstens durch Schlüsselbilder vermittelt, die ein Höchstmaß an innovativer Energie als Reaktion des Künstlers auf seine gesellschaftliche Wirkungszeit in sich bergen. Natürlich bestreiten Monet, Bonnard und Matisse (grundverschieden voneinander) zu Beginn des Jahrhunderts dessen koloristische Illumination. Natürlich sind es Picasso und Braque, die durch den Kubismus die zerschlagene Oberfläche in dissonanter Konsequenz neu fügen. Mondrians Farbraster gesellen sich zu Brancusis elementar abstrahierten Stein- und Bronzematerialien. Bewegung verbindet Farben und Formen bei Robert Delauney, Franz Marc, Umberto Boccioni.

Gesucht wird eine Antwort auf die Frage, was nach Kasimir Malewitsch mit der Avantgarde der zwanziger Jahre geschehen ist. Auf dem Rundgang durch die beiden Etagen um den Tatlins Geistesflugkörper „Letatlin“ überschwebten Lichthof versammelt der Theatersaal die Porträtmalerei zwischen Modigliani und dem New Yorker Fotorealisten Chuck Close; eine weitere Sonderschau erfährt durch fotografische Dokumentation „Kunst außerhalb des Museums“ – das Cabaret Voltaire zum Beispiel, Fluxus, Straßenaktionen ...

Ein Ende mit Staubsaugern

Beckmanns und Picassos Menschenbilder stoßen mit den darin enthaltenen Zerstörungen am Beginn der vierziger Jahre aufeinander. Vor ihren Phasen der Auflösung und der Verklärung begegnen sich 1946 die Figurationen von Jackson Pollock und Mark Rothko, um sich später im sphärischen Bereich mit Yves Klein zu verbinden. Dubuffet, Fautrier, Giacometti setzen figurliche und organische Zeichen für existentielle Vereinzelung; für die expressive Dramatisierung der Figur sorgen Francis Bacon, Asger Jorn, Willem de Kooning. Schließlich treffen „Die großen Freunde“ von Georg Baselitz auf „Zwei Männer im Studio“ von Lucian Freud, und in einem anderen Entwicklungsbereich endet Marcel Duchamps kritische Zweckenfremdung und umwertende Einfügung vorgefundener Dinge in die Normalität des stagnierten Blicks bei den Staubsauger-Idolen von Jeff Koons. Ein *open end* ist unvermeidlich; Rosemarie Trockel weist durch ihre im Kunstwerk gestellte Frage darauf hin: „Who will be in in 99?“

So kennzeichnet das Schauspiel der inszenierten Gebilde zwangsläufig schon von der motivischen Bestandsaufnahme her „Die Epoche der Moderne“ als ein Jahrhundert der vielfältig behaupteten künstlerischen Gegensätze: Es leuchtet die *Pop-art*; es wirft sich *Arte povera* in Sack und Asche. Sicher scheint, daß mit dieser Schau die letzte Bewegungsphase im weltweiten Leihbetrieb der Künste eingeläutet wird. Die Museen schützen ihr kostbares Gut durch strikte Reiseverbote – auch für Gemälde, die vor kurzem noch abrufbar waren. Schon gibt es Gutachten, mit denen gerade die am besten erhaltenen Bilder geschützt werden: Den Gefahren einer Reise will man sie gar nicht erst aussetzen. Mit letztmals reisenden Originalen schürt Christos Joachimides die Erwartungshaltung, indem er behauptet: „So wie hier wird Kunstgeschichte nie vorgeführt!“ Das kann ihr und ihm subjektiv zum Vorteil, aber auch wissenschaftlich zum Nachteil gereichen. □