

Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert

Autor(en): Theodora Vischer

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1992

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/dfa25150-7826-4d45-b1f4-4785b60bd6eb>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert

I Der Wunsch

Am Anfang der Überlegungen, die zu der Ausstellung ›Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert‹ im Sommer 1992 geführt hatten, stand der Wunsch von Ernst Beyeler, den beiden von ihm veranstalteten Ausstellungen zur Skulptur im 20. Jahrhundert, 1980 in Riehen im Wenkenpark und 1984 im Merian-Park in Brüglingen, eine dritte folgen zu lassen. Mit Ernst Beyeler als Initianten verbindet sich der Anspruch auf höchste Qualität der auszustellenden Werke. Das Credo, das hinter seiner Ausstellungstätigkeit steht, ist, dass jede Ausstellung ein Erlebnis und ein Fest sein soll, und dass nur auf dieser Grundlage weitergehende Forderungen und Wünsche konzeptioneller und inhaltlicher Art in ein Ausstellungsprojekt hineinzutragen sind. Dieser hohe Anspruch sollte dieses Mal zusammen mit dem Kunstmuseum und der Kunsthalle realisiert werden. Mit diesen beiden Häusern standen sehr gute Räumlichkeiten zur Verfügung und dank dem Kunstmuseum erhielten die Leihgesuche gegenüber den immer weniger leihfreudigen Besitzern zusätzliches Gewicht. Forum aller Beratungen war ein Ausstellungenkomitee, das aus diesen Institutionen angehörenden sowie externen Teilnehmenden bestand.

So ist es in diesem erweiterten Verbund ein drittes Mal möglich geworden, dass während der Sommermonate in Basel, diesmal fast ausschliesslich in Innenräumen eine Zusammenkunft von Werken aus öffentlichem und privatem Besitz aus Europa und Amerika zustandekam, die an Qualität und Reichtum ihresgleichen sucht.

II Das Thema

In den Skulpturenausstellungen von 1980 und 1984 waren – am Rande zwar, aber mit Nachdruck – zwei Erscheinungen aufgefallen. Zum einen schien bemerkenswert, dass es *Maler* sind – Degas oder Matisse oder Picasso –, die am Anfang der unerhörten Neuerungen des *plastischen Schaffens* in unserem Jahrhundert stehen. Zum anderen war nicht zu übersehen, dass die plastischen Hervorbringungen in diesem Jahrhundert zu einem grossen Teil mit dem, was man gemeinhin unter dem Begriff Skulptur oder Plastik versteht, nichts zu tun haben. Diese Erscheinungen waren es, die den Überlegungen zur Konzeption der dritten Ausstellung die Richtung gaben. Die Frage, was es mit den beobachteten Merkmalen, die den von der Tradition geleiteten Erwartungen so auffällig widersprachen, auf sich hat, was dahinter steckt, führte schliesslich zum Thema ›Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert‹.

Mit dem Kunstwort ›Transform‹ wird nicht mehr eine feststehende *Gattung* – Skulptur oder Malerei oder Objekt – bezeichnet, sondern ein *Prozess* des Austauschs und der Verwandlung, der die künstlerischen Ausdrucksformen dieses Jahrhunderts prägt. Damit gerät der Blick auf die Kunst unseres Jahrhunderts in Bewegung, wird veranlasst, die Veränderungen von feststehenden Werk- und Ordnungsformen als bedeutungsvolle und wegweisende zu entdecken und wahrzunehmen. Was damit gemeint ist, wird sofort klar bei der Nennung von zwei berühmten Beispielen aus der Frühzeit des Prozesses, von Picassos Gitarrenmaquette von 1912 und Duchamps ›Flaschentrockner‹ von 1914. Aus Karton hat der Maler Picasso ein

gitarrenartiges Gebilde konstruiert und wie ein Bild an die Wand gehängt. Weder Bild noch Relief und doch von beidem ein wenig, lässt sich das Gebilde am ehesten mit der Kategorie des Objektes erfassen, eine Kategorie, die es im Bereich der Kunst vorher nicht gab, der im Bereich der Wirklichkeit eine Gitarre aber angehört. Noch weiter hat der Maler Duchamp diese Entgrenzung getrieben, als er im Warenhaus einen damals völlig alltäglichen Gebrauchsgegenstand, den Flaschentrockner, kaufte und ihn ohne jegliche künstlerische Massnahmen ins Museum, d.h. in den Bereich der Kunst versetzte.

Nimmt man den Verwandlungsprozess zunächst unmittelbar auf der formalen Ebene wahr, so wird darauf bald auch die Frage wichtig, *wieso* die Künstler solche Experimente unternahmen, warum die bisherigen, seit Jahrhunderten gültigen Formen der Wirklichkeitsdarstellung nicht mehr genügten. Die Erfahrung von Wirklichkeit, wie sie in Picassos konstruiertem, seines plastischen Volumens beraubten, zwitterhaften Gebilde zum Ausdruck kommt, oder wie Duchamp sie mit seinem desillusionierenden Griff in die Welt der Alltagsobjekte zu veranschaulichen suchte, ist offensichtlich eine andere als die Erfahrung von Wirklichkeit, die Künstler ehemals in Landschaften, in Historienbildern oder in menschlichen Porträts zum Ausdruck bringen konnten. Gottfried Boehm hat diesen Erfahrungswandel im Katalog der Ausstellung beschrieben: «Der unerhörte formale Umbau, die Revolution des Erscheinungsbildes der Kunst weist auf eine des Bewusstseins, der Denkungsart, eine unter Vorzeichen der Moderne ablaufende Umbestimmung der menschlichen Position in der Welt. (...) Die Kunst hat sich (bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) eines vorhandenen Systems von Ausdrucksmöglichkeiten bedient.» Gemeint sind die Darstellungsweisen der Malerei, der Skulptur oder der Architektur sowie die Bildgattungen des Historienbildes, des Porträts, der Landschaft oder des Stillebens. «Die alte Gattungsordnung war keine <neutrale> Einteilung der Künste, sondern Abbild einer bestimmten Weltordnung.» Mit der Auflösung dieser historisch bedingten Weltordnung verlor das Gattungssystem seine Aussagekraft. An seine Stelle

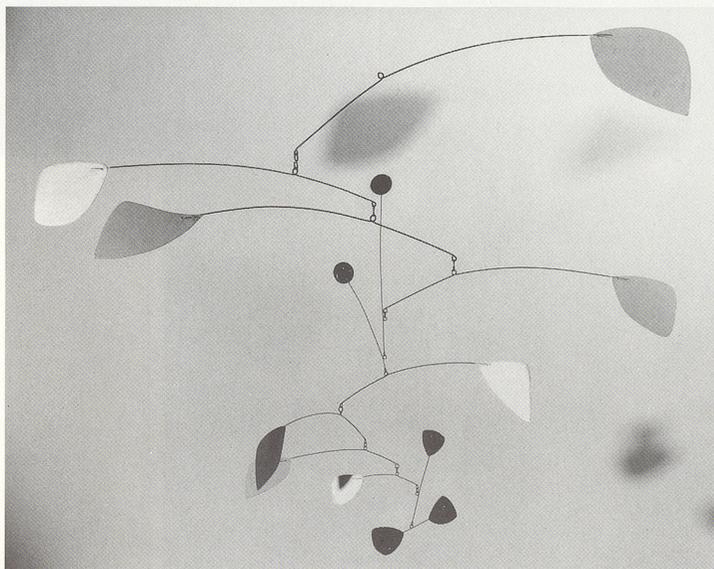
konnte jedoch nicht ein neues treten, da die seit der Antike anerkannte Vorbildhaftigkeit der Natur überhaupt in Frage gestellt war. «Seit dem 19. Jahrhundert verliert diese Instanz [die Instanz der Natur, Th.V.] ihre Plausibilität, was immer der Künstler darstellt, er verlässt sich jetzt auf seine eigene Wahrnehmung, auf die Reflexion seiner Arbeitsbedingungen usw. Ein Wechsel in der Legitimationsbasis der künstlerischen Tätigkeit hat stattgefunden. Mit diesem Wechsel wird der moderne Transformationsprozess ein erstes Mal in Gang gesetzt.»

III Die Ausstellung

In der Ausstellung trat das Thema als diskursive Idee hinter das anschauliche Ereignis zurück. Was ganz direkt erlebbar wurde, war eine wechsellvoll gegliederte Abfolge von einzelnen Räumen und Raumgruppen, von denen alle Aufmerksamkeit für sich beanspruchten. Mit jedem Raum betrat man eine neue <Atmosphäre>, jedesmal zeigte sich die Transformation in einem völlig neuen Kleid. Auf den Blick in die Werkstatt des kontinuierlich arbeitenden <klassischen> Malerbildhauers Matisse folgte das Feuerwerk des Malerbildhauers Picasso, dessen Schaffen per se ein endloser triumphaler Verwandlungsvorgang zu sein scheint. Mit den <Ikonen> von Malewitsch, den Eckreliefs von Tatlin und den Architekturmodellen von El Lissitzky erhielt der Transform-Gedanke eine neue folgenreiche Dimension, die mit dem Schlagwort der Erweiterung von Kunst ins Leben angesprochen ist. Eine merkwürdig rätselhafte und irritierende Wirkung erzeugte der Raum mit den Readymades von Duchamp. Mit aller Deutlichkeit wurde erlebbar, dass Duchamp mit diesen Zwitterwesen nicht eine neue Form von Kunst schaffen wollte, sondern dass er mit den Mitteln der Kunst eine Frage zur Kunst, nämlich: «Was ist eigentlich ein Kunstwerk?» sperrig in den Raum gestellt hat. Von liebevoller Heiterkeit war später das <Gespräch>, das die Bilder von Miró und die Mobiles von Calder auf der Ebene der spielerischen Bewegung miteinander führten. Bedrückend danach das Suchen und vorsichtige Arbeiten im Gestaltlosen des kruden Materials von Dubuffet und Tàpies, das gegenüber dem vorangehenden so unbeschwert wirkenden Raum das Trauma der

Joan Miró:  Personnage, 1927.

Mostly White von  Alexander Calder, 1960.



Kriegs- und Nachkriegserfahrung verspüren lässt. Und schliesslich Giacometti, dessen Bilder und Skulpturen aus den fünfziger und sechziger Jahren einen zeitlosen, meditativen Ort schufen, an dem die Frage nach der Verwandlung der Ausdrucksformen ganz in Vergessenheit geriet.

Nach dem Durchgang durch die Transform-Stationen des 20. Jahrhunderts, wie er hier nur ganz lückenhaft skizziert ist (nicht einmal genannt wurden die Räume mit Mondrian und De Stijl, mit Schwitters, Arp und Taeuber-Arp, Fontana, Klein und Manzoni sowie mit Chillida und mit Baselitz), hatte man nicht das Bild eines einheitlichen Entwicklungsweges der Kunst des 20. Jahrhunderts vor sich. Vielmehr zeigt sich der Weg über die entscheidenden Transform-Stationen als eine sprunghafte, unterschiedlich gewichtige, zwischen Experimentierlust, Reflexion und utopischen Ansprüchen schwankende Reihe von bildnerischen Entwürfen. Umso mehr konnte deutlich werden, dass es die Arbeit und das Engagement von einzelnen starken und eigenwilligen Künstlerpersönlichkeiten ist, die der Herausforderung unseres Jahrhunderts zu begegnen vermochten.

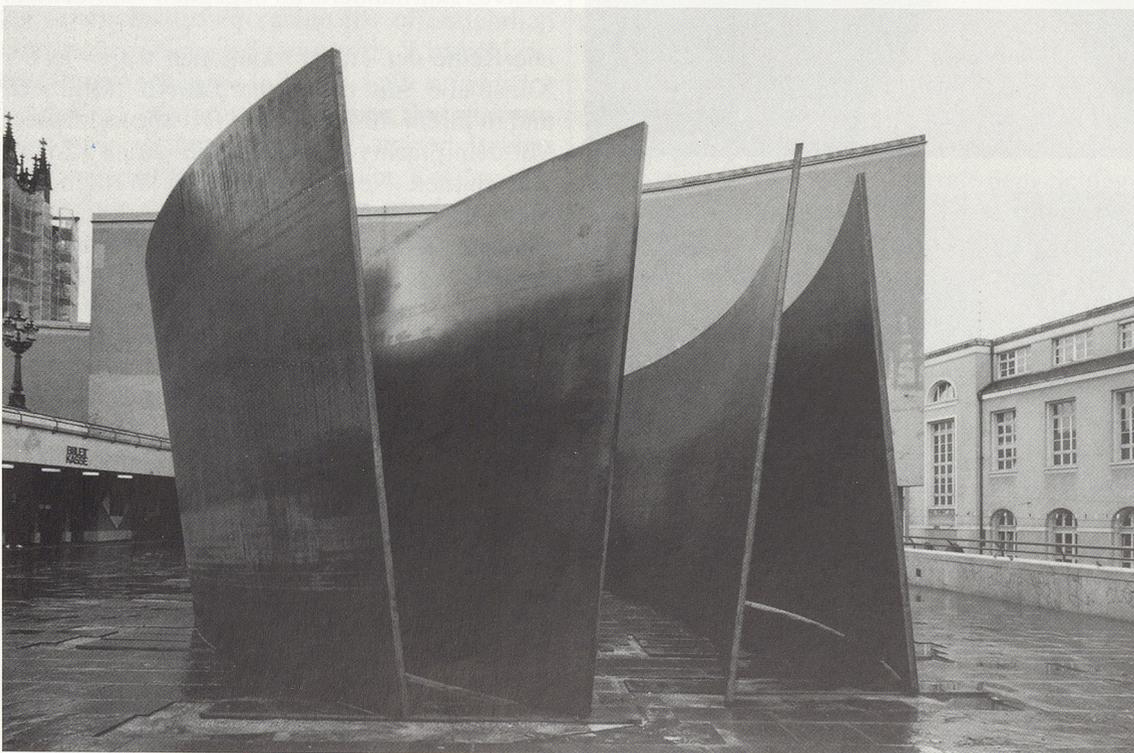
Die Reihe der Transformationen wurde in der Kunsthalle mit den Amerikanern fortgesetzt und in ihrem <historischen> Teil abgeschlossen. Mit dem prachtvollen Gemälde <Anna's Light> von Barnett Newman, mit den Werken von Stella und Kelly wurde in nachdrücklicher Weise erlebbar, dass das uralte Medium des Gemäldes ein unerschöpflich scheinendes Verwandlungspotential in sich selbst trägt, das es möglich macht, die eigenen Grenzen immer wieder zu verschieben.

In der Kunsthalle war aber auch der Ort, an dem die für die zweite Hälfte des Jahrhunderts entscheidendste, weitreichendste und folgenreichste Transformation einsetzt. Es ist der Moment, in dem das Kunstwerk sich von seinen wie auch immer verwandelten Formhüllen des Bildes, der Skulptur oder des Objektes zunächst ganz löst. In der Arbeit mit neuen Medien (Film/Video, Tanz), im Erschliessen neuer Kontexte (museumsferner ungeschützter Aussenraum in der Stadt oder in weitabgelegenen Landschaftssituationen) und im aktiven Einbe-



Georg Baselitz:
Ausschnitt aus:
Dresdner Frauen,
1989/90.

◁



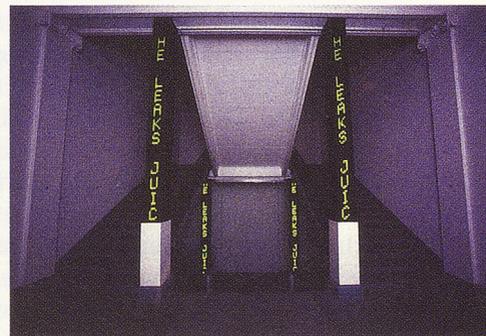
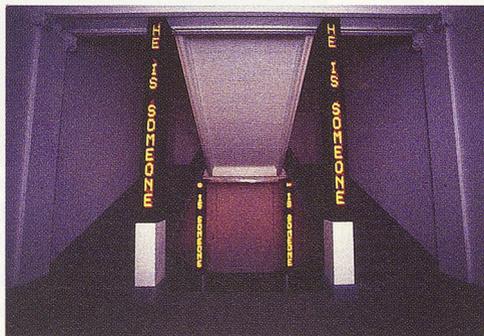
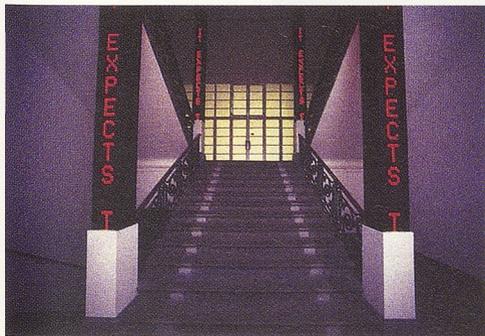
Auf dem
Theaterplatz:
Intersection von
Richard Serra,
1992.

◁

zug von Betrachter und Betrachterin, entstehen Werkformen wie Performance, Videoarbeiten und Land Art, die zu den bisherigen ohne Verbindung scheinen, und deren oberstes Merkmal das der Offenheit ist. Die Vergegenwärtigung dieser zu einem grossen Teil vergänglichen Arbeiten leisten in der Ausstellung die beiden heute als Klassiker geltenden Filme ‹Land Art› (1969) und ‹Identifications› (1970) von Gerry Schum. Konkret ins Museum zurück kehrt das ‹offene Werk› vor allem in Form der Installation. In der Ausstellung waren es die Installationen bzw. die installativen Werke u.a. von De Maria, Turrell, Serra, Beuys, Fabro, Holzer, Borofsky und Gober.

Mit der entscheidenden Erweiterung der bisherigen Werkformen um das ‹offene Werk› und die damit eröffneten Möglichkeiten ist das Thema ‹Transform› seit den sechziger Jahren für die meisten künstlerischen Äusserungen in einem Masse gültig, dass es seine Stringenz verliert und fast beliebig erscheinen könnte. In Beiträgen wie denen von Beuys, Serra (eine der beiden Arbeiten im Aussenraum), Walter De Maria und Jenny Holzer konnte der Transform-

Gedanke allerdings von neuem und auf neue präzise Weise sinnhaft werden. Besonders deutlich zum Beispiel bei Beuys, bei dem Verwandlung ein Schlüsselbegriff seines gesamten bildnerischen Denkens und Schaffens darstellt. In der Anschauung des ‹Schneefalls› verwandeln sich der graue Filzstapel und die drei kahlen kümmerlichen Baumstämme unvermutet in ein Bild der Wärme und des Behütetseins. Oder bei Serra, der mit subtilen Transformationen nicht nur der Grundlagen skulpturalen Schaffens, sondern auch der Beziehung zwischen Werk und Umgebung sowie zwischen Werk und Mensch Verwandlung als aktuellen und fruchtbaren Prozess ganz direkt erlebbar macht. Und schliesslich in der Arbeit ‹War (Work in Progress)› von Jenny Holzer. Die Wirkung des schnellen Laufens, Flimmerns und Flackerns der elektronischen Schriftbänder im abgedunkelten Treppenhaus war aus der alltäglichen Werbung vertraut. Als man allmählich die Texte entziffern konnte und dann ihren Sinn verstand, war es ein Schock, ihre nüchterne Grausamkeit im farbigen atemlosen Leuchten der Schriftbänder zu erfahren.



△
Jenny Holzer: War
(Work in Progress),
1992.

Literaturhinweis

Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, hrsg. v. Theodora Vischer, Katalog zur Ausstellung in Kunstmuseum und Kunsthalle, Basel 1992.