

Heterotypie – oder dem Geheimnis seinen Platz einräumen

«Machen bedeutet im Französischen Scheissen.» Seit Aragons Abhandlung über den Stil zunehmend auch im deutschsprachigen Bereich mehr Leser findet, wird flugs der «Ausstellungsmacher» umbenannt – nur wenige nennen sich in regressiver Besinnung auf das, was sie einst taten, noch so (war doch ihr Cumulus vielleicht ein zumindest wohlgeformter Haufen), und nur ein Künstler bleibt – noch unbelehrt vom surrealistischen Traktat – beim selbstgewählten Apodikt «Der Macher». Die Organisatoren von Ausstellungen neigen jetzt – in Analogie zum angelsächsischen Terminus – mehr dazu, sich als Kuratoren zu bezeichnen; und dieses Wort – deuten wir es in europäischer Tradition lateinisch etymologischer – nimmt sie wohl mehr zum allgemeinen Nutzen für die Kunst in die Pflicht. Meint es doch, was den Gegenstand betrifft, Sorge, Fürsorge, Sorgfalt; was das Geschehen angeht auch

REINER SPECK

Verwaltung, Aufsicht, wissenschaftliche Forschung; und wird personenbezogen im Sinne von Unruhe, Kummer und Ärger benutzt, selten noch als Liebespein... Hat also jemand, der sich derart vielfältig und beflissen um die Kunst sorgt, eine schlechtere Bezeichnung für



ARAGON

sein Tun verdient? Mit der Umbenennung allein starben aber noch nicht jene in die Kunstpräsentation Involvierte aus, denen Aragon schon damals grosse Überlebenschancen prophezeite: «Wie Schmetterlinge, die Ausschau nach den Insektenkundlern halten, suchen sie das grüne Netz der methodologischen Neuheit, und umgekehrt. Denn die alten Systeme besitzen für sie die strenge Schwermut von Lektionen, die man vergessen hat, auswendig zu lernen, und sie brauchen Erfindungen, die Rechtfertigungen liefern, indem sie alles zerstören. Gerade die letzten Jahre mit ihrer Flut von Unsinn und Ereignissen haben zwei riesige Standbilder von Spezialisten hervorgebracht, und zwar von der Art, in die am ehesten die Namen der Taugenichtse eingemeisselt werden können, die mit allen Kräften ihr Schicksal mit dem irgendeiner angesehenen Persönlichkeit verknüpfen wollen.»

Soviel zur erbaulichen Einstimmung auf kommende Ereignisse in Köln, einer Stadt, in der schon immer alles anders war, vor allem, weil man Wolkenbildungen misstraute. Über die Szene in Köln zwischen Hedonismus und Hermeneutik zu berichten bedarf es erstens: eine Menge Bücher beiseite zu schieben, und zweitens: Gerüchte formend weiterzuleiten. Wir feiern Ausstellungsereignisse und verpassen gleichzeitig so oft eine fundierte Kunsterkenntnis. Kunstverständnis wird zunehmend mit Informationsstandard verwechselt. Feuilletons sind unsere Drugs, Ausstellungen unsere Aphrodisiaka.

Der urbanisierten Ansiedlung Colonia mangelt es an der Eigenschaft des Metropolen; sowohl als schmeichelndes Beiwort für den Alltag als auch als Lob des Kenners auf die Nacht. Nur im Zusammenhang mit Kunst darf sich die Stadt zuweilen mit diesem Beiwort schmücken. Mangel an Weitläufigkeit und kulturpolitischer Kontinuität hindern Köln daran, dauerhaft Metropole zu sein. Die Stadt ist aber immer mal wieder ein wichtiger Topos, vor allem, wenn bedeutende Ausstellungen vorbereitet werden, deren eine – «Bilderstreit» – sich schon in der ersten Presseinformation als «das gewichtigste und umfangreichste Projekt des Jahres 1989 für moderne Kunst in Europa» annonciert. Die zweite hat bisher noch keinen rechten Namen, sondern nur den Arbeitstitel «Köln sammelt», und die dritte tritt, obwohl prospektiv in Werken angelegt, die an Ort und Stelle erst geschaffen werden sollen, mit einem Gütezeichen auf, das zumindest von der Zeitform her Perfektes, aber auch eine zweite Vergangenheit suggeriert: «Made in Cologne».

Wir haben uns daran gewöhnt, dass Kunst im stadium nascendi zu einem Kulturpolitikum wird: Weltweit öffnen sich

Hallen von verlassenen Fabriken und Depots, von stillgelegten Bahnhöfen und aufgegebenen Schulen: Die Kunst profitiert – wie schon immer – von Gründer-



ALFRED NEVEN DUMONT

zeit, absolutistischer Attitüde und politischer Vereinnahmung. Klaus Honnef vom Bonner Landesmuseum gibt mit der Ausstellung «Made in Cologne» sein Debüt als Gastkurator in den für Ausstellungszwecke geöffneten Hallen des «Stadtanzeiger»-Herausgebers Alfred Neven DuMont. Nach langen, mittlerweile gescheiterten Versuchen, die Kulturpolitik seiner Stadt auch als Sponsor mit einem Ausstellungsgebäude von 2000 m² zu unterstützen, entschloss sich Neven DuMont, auf eigene Faust zu handeln. Sein Ziel und Honnefs Konzept sind kongruent: Der Rang der Kunststadt Köln soll durch privates Engagement und künstlerische Bestandsaufnahme belegt werden. 25 hier lebende Künstler sind aufgefordert, sich mit der Raumsituation der auch «blau» genannten Halle auseinanderzusetzen. Im Prinzip sind als Resultat 25 Einzelausstellungen möglich. Es wird nicht leicht sein, so viele Kölner Künstler dazu zu bringen, ihre Ateliererfahrungen im Sinne einer Rauminstallation in der Öffentlichkeit vorzutragen, ist doch ihr bevorzugter Ort nach einem anstrengenden Tag in engen Studios der «Alte Wartesaal» – man weiss nicht

genau, ob wegen der Grösse oder der Bahnhofsnähe. Ob ein spezifisches Kölner Klima sich von einem aus Bonn geholten Regenmacher beschwören lässt, wird sich zwischen dem 26. August und dem Buss- und Betttag 1988 zeigen.

Den ganzen November über – vorwiegend aber während des Kunstmarktes 1988 – wird das Köln der 1000 Parties und der 100 Galerien okkupiert sein vom Extrakt aus 10 Sammlungen: Substrat einer besonderen Art rheinischer Passion. Da wandern Zeugnisse von engagiertem Sammlertum aus Privathäusern für vier Wochen ins Museum Ludwig, die in der Lage sind, etwas von dem eingangs als vermisst gemeldeten Ruf Kölns als Kunstmetropole zu beschwören, vielleicht aber auch eine Aura zu schaffen, die sich für manchen Besucher in dem von Strassen durchkreuzten neuen Gebäude noch nicht eingestellt haben mag. Der Titel «Köln sammelt» ist so anmassend wie irreführend; denn hier sammelt man seit eh und je und alles mögliche. Über die Namensliste der 15 Künstler gelingt es schon eher, ein Ausstellungskonzept zu erahnen: Gezeigt werden etwa jeweils 10 bis 15 Arbeiten von Beuys, Kounellis, Twombly, Polke, Broodthaers, Merz, Tuttle, Palermo, On Kawara, Rainer, Tapiès, Fontana, Manzoni, Michaux, Fautrier in einer jeweils abgeschlossenen Raumfolge. Ex juvantibus ist nur über das Fehlen vieler berühmter Namen ein Leitmotiv festzustellen: Konsequenter und in äusserster Stringenz werden Arbeiten von Künstlern zusammengetragen, die entweder im Kölner Haus ganz fehlen oder die vom Museumsstifter Peter Ludwig nur als Beispiele einer bestimmten Richtung, keineswegs aber beispielhaft gesammelt wurden. Die organisatorische Konstellation entbehrt nicht der Brisanz: Der Direktor des Museums Ludwig (Siegfried

Gohr), das zusammen mit der Stadt Köln Veranstalter dieser Ausstellung ist, beauftragt einen Kölner Galeristen (Rudolf Zwirner), der wohl die meisten Stücke über seinen besten Kunden (Peter Ludwig) ins Haus gebracht hat, nunmehr aus Kölner Sammlungen das zusammenzutragen, woran es dem Museum mangelt. Und was sich da über die Künstlernamen als eine Art «poetischer Abstraktion» herauskristallisiert, lässt zwar Lücken offen-



WALTER NIKKELS
(Photos: Benjamin Katz)

bar werden, über die allein aber nicht hämisch auf Versäumnisse hingewiesen werden sollte: Ludwig war eben nicht der Sammler von allem, seine Vorlieben lagen beim Gegenständlichen und in der Welt. Pop art und die Werke der neuen deutschen Malergeneration seit etwa 1960 sind durch ihre starke Repräsentanz in der öffentlichen Sammlung und durch ihr Fehlen in den jetzt gezeigten Kölner Privatsammlungen Gegenstand eines Dialogs mit den musealen Beständen am Ort. Bemerkenswert ist in jedem Fall die Bereitschaft, schon zwei Jahre nach Eröffnung des neuen Museums die Öffentlichkeit mit dem zu konfrontieren, was sich im Lauf der Jahre als eine Antwort auf Ludwig ansammelte.

Während Klaus Honnef das weite Feld einer Privatinitiative in den DuMont-Hallen beackern muss, kann Rudolf Zwirner

dort reichlich ernten, wo er und seine Kollegen einst gesät haben. Um so erstaunlicher ist, wie ernst er seine Kuratortätigkeit im Sinne der eingangs aufgezeigten Etymologie nimmt: Denn alle in den Sammlungen vertretenen Künstler wurden früh in Kölner Galerien gezeigt, die Provenienz vieler Stücke aber verweist auf Weltstädte, die von Köln aus Hinweise oder Initialzündungen erfuhren und dann die Werke dieser Künstler

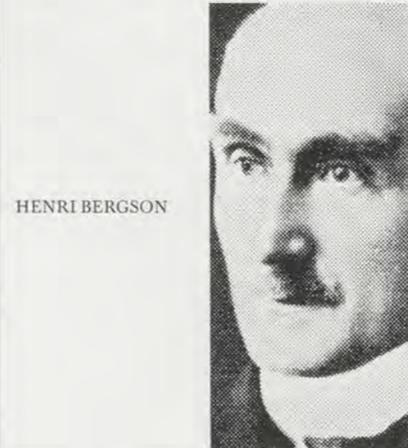


JOHANNES GACHNANG

zum Kunstmarkt nach Köln zurückbrachten. Aufschlussreich sind im Katalog abgedruckte Zeitungsberichte, die seinerzeit zu Ausstellungen erschienen sind und die noch heute vieles von der Ignoranz und Hilflosigkeit einer ersten Kritik überliefern. Für den Gastkurator Stunde der Wahrheit, in der man an Geliebtes und Versäumtes denkt. Recht behalten hat im nachhinein natürlich der Sammler. Auf die Einbeziehung von Minimal, Concept art und Aktionismus musste ausschliesslich aus Raumnot verzichtet werden, obwohl diese Richtungen in Kölner Sammlungen durchaus repräsentativ vorhanden sind.

Zweifellos wird man einigen Werken bzw. Künstlern, die in «Made in Cologne» und in «Köln sammelt» vertreten sind, im «Bilderstreit» wiederbegegnen. Die Ausstellungsleitung des Projektes, das sich

die Stadt Köln drei Millionen Mark kosten lässt, liegt bei Siegfried Gohr, Johannes Gachnang und Walter Nikkels. Durch die Anzahl der Kuratoren, vom Titel her und aufgrund des Signets, das die Begriffsteile Bilder und Streit sich wie rote und schwarze Klingen kreuzen lässt, wird zunächst die Erinnerung an die drei Musketiere beschworen, noch ehe man über Stendhals «Le Rouge et le Noir» republikanische Gesinnung gegen Klerus



HENRI BERGSON

assoziiert. Der Bogen kann aber nicht weit genug gespannt werden; denn Bilderstreit wird ausgetragen, solange es Bilder gab und gibt – vielleicht war der Streit schon vor dem ersten Bild da. Ein schweres Erbe wird allemal angetreten: «Westkunst» ist in Köln noch in guter Erinnerung, und aus Düsseldorf winkt «Von hier aus» herüber. Vor dem Hintergrund einer internationalen Kunst von 1960 bis heute werden Zusammenhänge evoziert, die neue Erkenntnisse bringen sollen. Die Bilder nur zum Vergnügen und der Streit als noble Disputatio – oder vice versa? Oder einmal einfach alles auf die Bruchrechnung bringen, die jeder künstlerischen Entwicklung gemein ist?

Es scheint schon etwas subtiler geplant zu sein: 60 Künstler werden mit insgesamt 1000 Arbeiten einer Art retrospektiver Vision unterworfen und die

Bezüge untereinander einer intuitiven Erkenntnis anheimgestellt, die Bergson den «élan vital» nannte. Formal geschieht die Anlehnung – zumindest bei der Erstellung des Konzeptes (für die Kunstwelt weitgehend unvermutet) – an die Gattung des literarischen Essays, wie ihn Jean Paulhan schrieb, eine der letzten Integrationsfiguren, dem das Kunsterlebnis Literatur wurde und dessen Literatur wiederum das Kunsterlebnis katalysierte.

Dies bietet Gelegenheit, sich an Paulhans Anschauung und Methode über seinen «Schlüssel zur Poesie», das heisst zur Kunst schlechthin, zu erinnern, der helfen soll, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden. Der Nachfolger Jacques Rivières in der Leitung der Nouvelle Revue Française – in seinem Denken der kartesianisch-rationalistischen Tradition verpflichtet – war ein scharfsinniger Apologet des «Unvernünftigen» in Literatur und Kunst. «Mysterien geschehen auf Kosten des Denkens. Und diese Entdeckung gilt es zu erproben.» Hauptmerkmal, vorschnell durch Eindrücke verführt und versteinert zu werden, sah Paulhan in der Tatsache, dass wir geneigt sind, fragmentarische Beobachtungen als Ganzes aufzufassen und uns damit über Erfahrungsbruchstücke einer «Illusion der Totalität» hinzugeben. Der Autor appel-



JEAN PAULHAN



JACQUES RIVIÈRE

liert an die Skepsis gegenüber solchem Vorurteil, da jede Einzelwahrnehmung alle zukünftigen Erfahrungen absorbieren und verfälschen kann. In einem anderen Essay gelang es ihm, innerhalb einer vermeintlich zunehmenden Orientierungslosigkeit, den Kanon von Negationen aufzudecken. Wie die meisten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts sich gegen die Sprache gewendet haben, so verfahren die Künstler mit ihren traditionellen Ausdrucksmitteln. Die Organisatoren des Bilderstreits berufen sich ausdrücklich auf Paulhans Sicht der Dinge: Geduldige Aufmerksamkeit wird zu neuen sonderbaren Entdeckungen führen, nicht alles davon lässt sich mitteilen oder gar vermitteln. Die Patenschaft ist keine Entschuldigung: Vielmehr soll das Unwägbar aufgezeigt, aber nicht zerstört werden. Vielleicht wird teilweise bildnerisch belegt, was Stephan Schmidt-Wulffen in seiner postmodernen Debatte der modernen Kunst bis zum Ende der 60er Jahre als hervorstechendes Beschreibungsmerkmal zugestand: das Abweichungsprinzip. «... diese Dynamik der Abweichungen, die sich auch gegen die Gewohnheiten und Seherweiterungen des Publikums wandte, geriet... unversehens selbst zur Konvention. Die Waffe der Provokation wird stumpf, die unter-

schwelligten Regeln der Stilentwicklung erscheinen den Künstlern plötzlich als Konventionen.»

Man ist gespannt, über den Paulhanschen Diskurs – hier Bilderstreit genannt – etwas mehr vom Kampf der heterogenen Bilderwelten und Kunstanschauungen zu erfahren. Die Ausstellung verspricht ein Aufarbeiten von Strömungen und Zusammenhängen, deren Wahrnehmung uns im hektischen Pluralismus des hic et nunc so oft entgeht. Dennoch – so hoffe ich – wird man, wie Jean Paulhan es forderte, «dem Geheimnis seinen Platz einräumen» und jedem Kunstwerk einen Rest von Unausdeutbarkeit, die ihm Adorno zugestand, belassen. Schon der

GEORG HEROLD
(Photo: Heinz Günther Mebusch)



Titel suggeriert ja mehr als eine sanfte Belehrung in Sachen Kunstgeschichte, mehr als ein globales Zugeständnis an Mentalitäten und Zeitgeist. Gespannt darf man darauf sein, wie die, die einen Bilderstreit vom Zaun brechen, sich selbst sehen: als agents provocateurs oder als Schlichter; vor allem, was die «neueste» Richtung betrifft. Schon einmal war sie – wie bei «Westkunst» – Appendix und unerzogenes Kind zugleich.

Der allerjüngsten Kunstströmung, die ja auch einmal Kunstgeschichte sein wird, mangelt es an dem, woran es der Zeit mangelt: an Subversion und Provo-

kation. Kaum etwas geschieht, was nicht die Antwort bekommt: déjà vécu; nichts wird geschrieben, wovon man nicht sagt: déjà lu; nichts Geformtes, was nicht auch abgetan wird mit einem déjà vu. Aber: Wir wissen auch, wer schon immer so geantwortet hat. Ich finde an diesem Tag, da ich kumuliere, gerade die Luxusausgabe von DURCH (man sollte vom Vulgären, wo immer möglich, auch die luxuriöse Alternative beziehen. Auch Parkett ist von unterschiedlichem Holz) mit

Georg Herolds Beitrag: «Alle machen was, die Ergebnisse fehlen bereits».

«Bilderstreit» verspricht eine Retrospektive zu werden, die eine prospektive Bedeutung gehabt haben wird.

Die drei erwähnten Ausstellungen, über die hier fast chauvinistisch (Köln ist nicht Metropole, sondern Heimat) geredet wurde, haben die Chance, die «Monotonisierung der Welt», von der Stefan Zweig vor fünfzig Jahren im Zusammenhang mit dem immer Gleichen, das

uns auf Reisen durch Europa und die Welt begegnet, sprach, zumindest noch einmal – vielleicht nur für kurze Zeit – als Gefahr einer drohenden Monotonisierung der Kunstwelt zurückzudrängen, obwohl Kunstszene und Kunstereignisse schon jetzt zuweilen zum Langweiligsten überhaupt zählen. Denn die Rituale einer inszenierten Konvention beschwören nur eines: noia.

Heterotypology or Giving the Secret a Niche

REINER SPECK

“Making means shitting in French.” Since more and more German-speaking people have been reading Aragon’s treatise on style, there has been a run on renaming the “maker of exhibitions” (in German, Ausstellungsmacher). Only a scattering of museum people have retained this antiquated epithet in regressive memory of past achievements (at least their cumulus was probably a pleasingly shaped pile), and only the artist – in blissful disregard of the surrealist tract – still sticks to the voluntary use of “maker.” Organizers of exhibitions have instead begun using the Anglo-Saxon term, “curator,” and if we remain true to European tradition by interpreting the word etymologically, its Latin root holds them responsible for the commonweal of art – which, in terms of content, implies care, welfare, solicitude; in terms of management, administration, supervision, scientific research; and as far as people are concerned, anxiety, distress, annoyance and, on rare

occasions, even heartache... Does anyone devoted to art with such diligence and diversity merit a worse designation for his endeavors? Yet the change of title has not succeeded in eradicating those for whom Aragon already prophesied great prospects of survival: “Like butterflies keeping an eye out for entomologists, they are searching for the green net of methodological novelty, and conversely. For them, the old systems possess the stern melancholy of lessons one has forgotten to learn by heart, and they need inventions that provide justification by destroying everything. The flood of nonsense and events that has washed over the past few years has produced two giant statues of specialists into which the names of the good-for-nothings can be carved, who will give everything to see their fate entwined with that of some prominent luminary.”

So much for this edifying introduction to coming events in Cologne, a city in which

everything has always been different especially due to a certain scepticism of cloud formations. In order to report on the scene in Cologne between hedonism and hermeneutics one must first push a great many books aside, and secondly, embellish on a few rumors. We are so busy celebrating exhibitions as events that we fail to recognize their well-founded investigation of art. Furthermore, an understanding of art is all too often confounded with an accumulation of information. Feuilletons are our drugs; exhibitions, our aphrodisiacs.

The urban settlement of Colonia is not excessively endowed with cosmopolitan qualities. This attribute will perform neither as a flattering adjective for daily life nor as the connoisseur’s ode to the night. Only in connection with art does the city occasionally merit the term. A lack of expansiveness and cultural-political continuity prevent Cologne from being consistently cosmopolitan. Even so, it

periodically becomes an important topos especially when major shows are in preparation, one of which – “Bilderstreit” (Picture Feud) – has already promised to be “the most important and comprehensive modern art project of 1989 in Europe,” as the first press release would have it. Another show has only a working title so far, “Köln sammelt” (Cologne collects), and the third has come up with a mark of quality, “Made in Cologne,” with a verb tense that suggests perfection but also a second past, although the works are as yet in the minds of their creators and will be executed in situ.

We have become used to art in stadium nascendi being a cultural-political affair. All over the world, art has begun moving into the bays of abandoned factories and depots, old railroad stations and deserted schoolhouses, benefiting, as usual, from the heritage of the 19th century haute bourgeoisie, absolutist thinking and political appropriation. Klaus Honnef of the Landesmuseum in Bonn is making his debut as a guest curator. His “Made in Cologne” exhibition will be mounted in the former warehouses of publisher Alfred Neven DuMont’s Stadtanzeiger. Having failed to enlist the interest of the city government in his sponsorship of 21,530 square feet of space, DuMont finally took matters into his own hands. His objective and Honnef’s concept

coincide: to put Cologne on the map as a major art center through private initiative and a display of local artistic excellence. Twenty-five artists living in Cologne have been asked to do something with the volume of the Blaue Halle, as DuMont’s space is called. Basically, twenty-five single exhibitions could result. It will not be easy to convince so many artists from Cologne to translate their studio experiences into installations for the public – especially since they prefer to top up a strenuous day in cramped studios by going to the Alte Wartesaal (Old Waiting Room). Why, nobody knows. Perhaps because of the restaurant’s size or its proximity to the station. Whether the special ambiance of Cologne can be invoked by a rainmaker from Bonn will be borne out between August 26 and November 16, 1988.

Throughout November, especially during the art fair, the Cologne of 1000 parties and 100 galleries will be occupied by an extract of 10 collections: substratum of a special species of Rheinland passion. For four weeks the Ludwig Museum will host testimonials to the devoted commitment of private collectors, potentially capable of making good Cologne’s scanty reputation as an art metropolis. The new building, crisscrossed with streets, may thus be able to communicate an aura that not many visitors have been able to detect as yet. The title, “Köln sammelt,” is both pretentious and misleading. People have, after all, been collecting all kinds of things in Cologne since time immemorial. An idea of what the show is about is more likely to be gleaned from the names of the fifteen contributing artists. Some ten to fifteen works each by Beuys, Kounellis, Twombly, Polke, Broodthaers, Merz, Tuttle, Palermo, On Kawara, Rainer, Tapes, Fontana, Manzoni, Michaux, Fautrier will be on view in a series of separate rooms. A leitmotif can only be identified ex juvantibus through the absence of many famous names. The selection is marked by rigorous consistency. Only those



PETER LUDWIG

artists have been included who are not represented at all in the museum or who were collected by the museum’s donor, Peter Ludwig, for the sole purpose of possessing a sample of a particular trend, but certainly not in an exemplary fashion. The organizational constellation has a generous sprinkling of irony: the director (Siegfried Gohr) of the Ludwig Museum, which is organizing the exhibition in collaboration with the city of Cologne, commissions an art dealer in Cologne (Rudolf Zwirner), who probably acquired most of the pieces for the museum through his best customer (Peter Ludwig), to gather together what the museum lacks from collections in Cologne. But the gaps revealed by the resulting string of artists’ names (almost a “poetic abstraction”) do not justify contemptuous reference to gross blunders. Ludwig was obviously not an indiscriminate collector; he had a predilection for figuration and familiarity. Through their strong representation in the public collection and their total absence in the private collections now on view. Pop art and the production of the new generation of German painters since about 1960 are counterpointed with the museum stock in situ. Remarkable is the willingness to confront the public a brief two years after the opening of the new museum with all that has accumulated over the years as one response to Ludwig.



KLAUS HONNEF

(Photo: Walter Müller)

SIEGFRIED GOHR

(Photo: Benjamin Katz)



While Klaus Honnef has to tend the broad field of private initiative in the DuMont Halls, Rudolf Zwirner can harvest the rich crop long sown by him and his colleagues. All the more surprising it is to see how seriously he takes his responsibilities as a curator in the aforementioned etymological sense of the word. All of the artists represented in the collections were on view in galleries here long ago, but the provenance of many pieces points to major cities that took advantage of events in Cologne and then brought the works of these artists back to the Cologne Art Fair. Newspaper articles on earlier shows reproduced in the catalogue are also enlightening as they still testify to the ignorance and helplessness of initial criticism. The moment of truth has come for the guest curator as he thinks back on what he loved and missed. And as usual, it is the collectors who get the credit in hindsight. Space did not allow the inclusion of Minimal art, Concept art and Actionism although these movements are amply represented in Cologne's private collections.

Obviously some of the works or artists seen in "Made in Cologne" and "Köln sammelt" will also make an appearance in "Bilderstreit." The management of the project, costing the city a cool 3 million Marks, is in the hands of Siegfried Gohr, Johannes Gachnang, and Walter Nikkels.

RUDOLF ZWIRNER



The number of curators, the title of the show, and the logo, in which the two concepts 'picture' and 'feud' are crossed like red and black blades, immediately conjures up memories of the three musketeers. Only on second thought does one associate it with a Republican stand against the clergy à la Stendhal's *Le Rouge et le Noir*. The spectrum can never be too broad because as long as there are pictures, they will feud – in fact, maybe there were even feuds before the first picture. In any case, the exhibition has a hard act to follow. Memories of "Westkunst" are still very much alive in Cologne, and "Von hier aus" was a mere stone's throw away in Düsseldorf. In a quest for new insights, kinships and connections will be highlighted against the background of international art from 1960 to the present. Pictures exclusively for pleasure and the feud as noble disputatio – or vice versa? Or for once, a reduction of everything to the common denominator of all artistic development?

The plans are rather more subtle than that: 60 artists and a total of 1000 works will be subjected to a kind of retrospective vision, and the discovery of interrelations will be reserved for intuitive insight which Bergson called *élan vital*. Formally the exhibition relies – at least as far as the concept is concerned – on the genre of the literary

essay (to the surprise of the art world) as cultivated by Jean Paulhan, one of the last people to exercise an integrating influence, who turned the art experience into literature and whose literature in turn catalyzed the art experience.

This is a fitting moment to recall Paulhan's approach and method in his "Key to Poetry," i. e., to art per se, which was to serve as a guideline in distinguishing the genuine from the "phony." Paulhan succeeded Jacques Rivière as editor of the *Nouvelle Revue Française*. Philosophically rooted in the rationalist-Cartesian tradition, he was a discerning apologist of "unreason" in art and literature. "Mysteries occur at the expense of thought. And this discovery wants investigation." The main reason for being rashly seduced and paralyzed by impressions was attributed by Paulhan to our tendency to interpret fragmentary observations as wholes and thus succumb to an "illusion of totality" based on mere scraps of experience. The author urges scepticism toward such premature judgments since each act of perception can absorb and falsify all future experiences. In another essay he succeeded in disclosing the canon of negations within a supposedly increasing loss of orientation. Just as most 20th century writers have turned against language, artists have dealt with con-

THEODOR W. ADORNO



ventional means of expression in the same way. The organizers of "Bilderstreit" refer explicitly to Paulhan's view of things: patient attentiveness will lead to new and strange discoveries; not all of them can be communicated or even transmitted. Paulhan's patronage is not an easy way out; instead imponderables shall be disclosed but not destroyed. Perhaps the viewer will find pictorial evidence for the principle of deviation, conceded by Stephan Schmidt-Wulffen in his postmodern debate to be a salient descriptive feature of modern art up to the end of the '60s. "... these dynamics of deviation, which also opposed the habits and expanded vision of the public, ... unwittingly turned into conventions themselves. The weapon of provocation becomes dull, the tacit rules of stylistic development suddenly strike artists as conventions."

It will be most interesting to learn more via Paulhan's discourse – viz. Bilderstreit –

STEPHAN SCHMIDT-WULFFEN

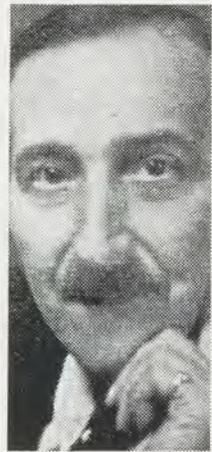
(Photo: Lutz Poppe)



about the battle among heterogeneous pictorial worlds and interpretations of art. The exhibition promises to review and reprocess trends and interrelationships which so frequently escape us in the hectic pluralism of *hic et nunc*. Nevertheless, let me join Jean Paulhan in hoping that "there will be room for the secret" so that each artwork may retain what Adorno called a bit of interpretative elusiveness. The title itself already suggests more than a gentle lesson in matters of art history, more than a global concession to mentalities and *Zeitgeist*. It will be most interesting to see what role the instigators of the Bilderstreit assign themselves. Will they be agents provocateurs or agents of appeasement, especially regarding the "latest" trend? It has already been treated (cf. the "Westkunst" exhibition) both as an appendix and as a naughty child.

The most recent trend in the arts, which will of course also become history one day, suffers from the same insufficiency as its age: lack of subversion and provocation. Almost everything that happens nowadays is met with the response: *déjà vécu*; there is nothing one can read that does not feel *déjà lu*; nothing is formed that is not dismissed with a *déjà vu*. But: we also know who always responds like this. Today while in the process of cumulating, I came across the deluxe edition of DURCH (One should, whenever possible, acquire the luxury version of every vulgar model. The stuff that Parkett is made of also varies.) with Georg Herold's contribution: "Everyone is doing

STEFAN ZWEIG



something, the achievements are already missing."

"Bilderstreit" promises to be a retrospective that will have had a prospective significance.

These three exhibitions, about which talk here has been nigh on chauvinist (Cologne is not a metropolis; it is home.), have the opportunity to stem the tide – at least one more time – of threatening monotonization in the art world, to borrow the phrase Stefan Zweig used 50 years ago ("monotonization of the world") when describing the sameness that confronts us on journeys throughout Europe and abroad. Perhaps they will succeed despite the fact that the art scene and art events currently rank first in boredom because there is only one thing invoked by the rituals of staged convention: *noia*.

(Translation: Catherine Schelbert)