

Richard Foremans Theater ist auf keinen Fall naturalistisch; sein Abstraktionsgrad ist der Skulptur der Minimal Art verwandter als der realistischen Malerei, doch die Aufgabe eines Bühnenbildners könnte auch gerade darin bestehen, dem Ganzen eine realistische Verankerung zu geben. Eine Aufforderung an den Bühnenbildner könnte sein, eine «Realität» zu liefern, vor welcher die Zweideutigkeiten und Ungewissheiten inszeniert werden; oder eine Ortsbezogenheit des Textes anzudeuten. Mit anderen Worten: die Geschichte zu illustrieren. Als ich mich entschloss, am Projekt mitzuarbeiten, war ich mir über eines im klaren, nämlich kein Bühnenbild zu machen, das die Handlung oder den Ort der Vorlage illustrieren würde. Zum Beispiel: Die erste Szene des Stücks spielt in einem riesigen, unterirdischen Atomreaktor in New York City. Der Text ver-



langte nach allen möglichen Arten von Maschinerien und anderen Dingen. Ich entschied mich jedoch dafür, diese Szene im Loft eines New Yorker Künstlers spielen zu lassen (und dabei ein konventionelles Bühnenbild mit drei Seiten zu benützen). Die Wände waren mit gestreiften Tapeten in drei Blau-Schattierungen überzogen.

In diesem Stück werden jene Momente zum besonderen Genuss, in denen die Präsenz des Textes, der Inszenierung,

der Musik und des Bühnenbildes sich in einer Art ergreifender Sanftheit verbinden. Dies ist umso überraschender und hinreissender, weil sich der Text anscheinend mit rauhem Material befasst; weiler versucht, die Sprache mit einem ausdrucksvollen, packenden Frontalangriff zu befreien. So ist es gerade diese Sanftheit, die ich schliesslich von meiner ersten Berührung mit dem Theater als Erfahrung davontrage. Ein Gefühl, wie wenn man ein Kind betrachtet, das sich zum Guten zu entwickeln scheint; man wird genährt von Hoffnung und einer leisen Ahnung, was es bedeuten könnte, von irdischen Bürden entlastet zu sein. Für mich hat sich herausgestellt, dass diese Empfindung von Erfüllung und Verlust, die ich jahrelang in meiner Malerei anstrebte, auch im theatralischen Moment enthalten ist.

(Übersetzung: Eugen Maria Lothar)



CUMULUS

. . . V O N E U R O P A

JAN HOET

Innerhalb des gesamten Erfahrungsreichs, den die Leitung eines Museums für Gegenwartskunst bietet, stellen die persönlichen Beziehungen zu den Künstlern ein unentbehrliches und unausweichliches Element dar. Und es sind durchaus die persönlichen Begegnungen, die meine Haltung, sei es in der Ausstellungs-, sei es in der Ankaufspolitik, im Museum für Gegenwartskunst in Gent prägen.

Diese immer neuen Begegnungen lassen einen mit aller Heftigkeit das Abenteuer des Engagements mit der Kunst ganz allgemein und besonders mit jener der Avantgarde spüren.

Museumsleute, Behörden, Sammler, Kritiker und das Publikum bilden die soziale Struktur rund um das Phänomen «Kunst», in dessen Zentrum der Künstler steht, denn er ist eindeutig der treibende Motor, die lebendige Kraft, nach der sich

alles richtet. Ohne ihn verliert die Infrastruktur ihren Sinn und ihre Bedeutung.

An sich hat das Bedürfnis, die Person, die hinter einem Werk steht, kennenzulernen, nichts mit Romantik zu tun; es geht ganz einfach um den Wunsch, die eigenen Erlebnisse mit dem Kunstwerk mit all den Faktoren zu konfrontieren, die es in seiner Authentizität bestimmen — sei es als ein Einzelwerk oder als ein Werk in seinem Kontext.

Für die Museumspolitik ist ein solcher Dialog mit dem Künstler notwendig, ganz besonders in Belgien, wo sich seit Jahrzehnten eine Trennung zwischen Kunstinteressierten und politischen Behörden entwickelt hat. Letztere setzen eher auf den Kollektivismus (Wahlstrategie) als auf den Individualismus, ausser, wenn sie sich selbst darstellen müssen (und dann sind gerade sie die schwächsten Künstler)!

Um diese Trennung aufzuheben, muss der Dialog hergestellt und aufrechterhalten werden; sei dies auch nur, um den Politikern durch die direkte Konfrontation mit echten Künstlern ins Bewusstsein zu rufen, wie wichtig der Schaffensprozess des Einzelnen ist.

Dass sich ein modernes Museum in einer zwiespältigen Lage befindet — eingeklemmt zwischen den eigentlich konservativen Behörden und der unbändigen und experimentellen Gegenwartskunst —, wird umso offensichtlicher, wenn man bedenkt, dass das Museum eine öffentliche Institution ist, entstanden aus der demokratischen Idealvorstellung, nach der jedermann an Kunst und Kultur teilhaben soll. Die Idee, das Museum treibe mit öffentlichen Geldern «das Spiel dieser verrückten Künstler», ist ein häufiger Vorwurf an die Direktion, der immer wieder zu Missverständnissen führt. Dabei ist doch in einer echten Demokratie eine solche korrektive Institution unentbehrlich. Ausserdem weiss das Publikum nicht genau genug, dass die Ankäufe nach langer Beratung mit einer Überwachungskommission und schliesslich im Einverständnis mit den Behörden zustande kommen. Man ist sich zu wenig bewusst, dass die Gesellschaft selbst über die Möglichkeit verfügt, die Museumspolitik zu beeinflussen. Natürlich stellt dabei die Zustimmung der Behörden kein ausreichendes Kriterium, sondern lediglich eine zusätzliche, jedoch unausweichliche Kontrolle dar.

Die Haltung der Kommission muss aber so flexibel sein, dass die Wichtigkeit

einer Einzelstimme wahrgenommen wird. Sonst riskiert die Kommission, in ihrer ausgewogenen Zusammensetzung lediglich Spiegelbild der Gesellschaft zu werden, wo die konservativen Kräfte bezüglich der Gegenwartskunst allzu freie Hand haben und wo die Politik zu einer Folge von Kompromissen führt.

Der Kontakt zu den Künstlern ist also auch deshalb wichtig, weil sie jedesmal dem, was in Routine abzugleiten droht, eine neue Wendung verleihen. Ist der Künstler selbst anwesend, steigert sich die Kraft seines Werkes durch die Intensität seiner Haltung und die Stärke seiner Authentizität; diese trifft uns als durchlebte Konsequenz seiner Ansichten und Gedanken. Und alles, was die Künstler tun, kann in Verbindung gebracht werden mit dem Inhalt und/oder der Form ihres Werkes.

Meine erste und intimste Begegnung mit der Welt der Kunst erfuhr ich durch die Künstler, die im Hause meines Vaters ein- und ausgingen. Ich lernte so die Grossen der flämischen Malerei der Zwischenkriegszeit kennen: Constant Permeke, Jos Verdegheem, Edgar Tytgat, Victor Servranckx, René Magritte... Für mich waren sie Weise, die viel grössere Ausstrahlung hatten als alles, was ich von der Welt der Schule her kannte. Ich sah mich also zwei Polen gegenübergestellt: dem des Lebens (der Inhalt) und dem des Wissens (das Formale). Derselbe Zwiespalt war die Ursache meiner Schwierigkeiten mit dem Kunstgeschichte-Unterricht. Dieser beruht auf einem Gedankengut, das im Verlaufe des Unterrichts und seinem strengen, logischen, abstrakten Mechanismus eine simple Reproduktion nach sich zieht. Mein eigenes Heimisch-Werden mit der Kunst ist aber über die direkte Konfrontation und über den Dialog abgelaufen, als ganz reine Erfahrung.

Als ich mich als Leiter des Museums für Gegenwartskunst gewählt fand, habe ich die Politik des Zurück-zu-den-Künstlern weiterverfolgt. Dieses Bedürfnis äus-

sert sich nicht nur in Bezug auf aktuelle, lebende Künstler, wie etwa Joseph Beuys — ihn also zu treffen und sich dem nie mehr auslöschbaren, ausserordentlichen Einfluss seines Charismas hinzugeben —, sondern auch darauf, Rubens oder Titian sehen und hören zu wollen, nicht nur ihres Werkes, sondern auch ihrer Person wegen. Oder etwa auch darin, den Menschen van Gogh zurückholen zu wollen.

Und doch gibt es Künstler, die ich lieber aus einer gewissen Distanz verfolge, weil der direkte Zugang nicht zu verwirklichen ist; manchmal bleibt eine psychologische Distanz.

Als ich Joseph Beuys persönlich kennenlernte, erfuhr ich sein enormes Interesse und seine grosse Anteilnahme an der Museumspolitik sowie seine Grosszügigkeit, die ganz und gar übereinstimmt mit der sozialen Grosszügigkeit seines künstlerischen Anliegens.

Wenn sich eine Beziehung zwischen dem Künstler und dem Verantwortlichen für die Museumspolitik anbahnt, drängt dies einen Künstler wie Michael Buthe, sich nicht nur künstlerisch voll zu engagieren, sondern auch sein inneres Bedürfnis nach authentischer Kommunikation voll zu verwirklichen. Er entdeckt dann selbst, dass er von seiner intimen Welt der Erfahrungen und Emotionen ausgeht.

Sobald man Gilberto Zorio die freie Gestaltung des Museums überlässt, kann er die ganze Energie, die in ihm steckt, freimachen, um Lösungen zu finden, welche die ganze Architektur und Symbolik des Museums aktivieren und nähren. Das Wesen des persönlichen Dramas von jemandem, der sein Museum auf kreative und nicht auf formelle Art erlebt, wird mit Zorio sofort ersichtlich. Mehr noch, er selbst versteht es als *sein* Drama und erneuert sich in der Katharsis.

1980 luden wir Gilberto Zorio zur Ausstellung «Die Kunst in Europa nach 1968» ein. Dabei entpuppte er sich als Dramaturg, und innerhalb der Dramatik des Museumsraumes als vollkommener und

wahrhaftiger Freund.

Der in Europa noch wenig bekannte Royden Rabinowitch sondiert das Mysterium der Dinge seiner Umgebung, die, je nach ihrem anthropomorphen Entwicklungsstand, seinem Anliegen entsprechen, so dass Skulpturen zu bestimmten, autonomen Körpern werden, die ihre Geheimnisse nicht freigeben wollen. Faszinierend daran ist Rabinowitchs Art, die Dinge, die uns umgeben, anzuschauen und ihnen ein anderes Leben zu verleihen.

Bei jedem grossen Künstler basiert die Vision der Realität nicht auf der aktiven Erfahrung, so, wie wir sie kennen, sondern auf seinem eigenen, unerklärlichen Erfassen von Wirklichkeit.

Es ist ein völlig anderes Erlebnis, mit Royden Rabinowitch einen Kastanienbaum zu betrachten, als mit Ettore Spalletti vom schwebenden Licht über den Abruzzen zu träumen; oder einfach mit Sol LeWitt durch das Museum für Antike Kunst zu spazieren und ihm zuzusehen, wie er Kunstwerke auswählt — Objekte, die nie einen authentischen Platz in der Kunstgeschichte gehabt haben und nie haben werden — trotz allem Enthusiasmus, den ein solcher Künstler für die kleinen Dinge zeigt. Diese Einzelheiten werden mir immer in Erinnerung bleiben, weil sie eine besondere Note bekommen haben und sich plötzlich eine ganze Welt auftut. Aus dem gleichen Grund hoffe ich immer noch auf die mir von Luciano Fabro versprochene Führung durch seine Heimatstadt Mailand.

Ulay und Marina Abramovic, bei denen die Distanz der Begegnung von Mensch zu Mensch und der Konfrontation mit dem Kunstwerk minimal ist, haben mich durch ihre feine Hartnäckigkeit bewegt, mit der sie in den Sinn und die Bedeutung des Lebens eindringen, dorthin, wo Leben und Tod — in der Gesellschaft getrennt — ihre volle Bedeutung gewinnen und nicht voneinander separiert sind. Leben und Tod stellen in ihren Augen ein unzertrennliches Paar dar,

und dies bringen sie in ihrem Werk fundamental zum Ausdruck.

Es ist faszinierend, die Welt von Panamarenko hautnah zu erleben und ihm in seinen Obsessionen zu folgen, welche ihn weitertreiben, seine poetischen Objekte zu schaffen.

Ich glaube, jetzt, wo wir bei einem belgischen Künstler innegehalten haben, ist der Moment gekommen, um auf einen wichtigen und typischen Aspekt belgischer Künstler hinzuweisen: Alle sind sie äusserst gerissene Plünderer — aber Plünderer, die nie erwischt werden, weil die sie überführenden Beweise fehlen. Von Rubens bis Broodthaers sammeln die belgischen Künstler als begnadete Plünderer Details aus den Werken der grossen, historischen Künstler. Und von einer Endphase dieses Vorgehens ist nichts zu spüren: selbst Maria Broodthaers scheint die Spannung aufrecht zu erhalten!

Aber es liegt auf der Hand, dass in einem Land wie Belgien, welches sich während Jahrhunderten an verschiedene Regierungen anpassen musste und zu einem Schmelztigel verschiedener Kulturen wurde, die Künstler die raffinierte Fähigkeit besitzen, die überzeugendsten Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen zu fügen, zu einem Werk, welches ein ganz eigenes (belgisches!) Wesen bezeugt!

Durch die grossen Künstler erkennt man sofort die wichtigen Beziehungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, die bedeutenden Zusammenhänge der Geschichte und den Sinn der Tradition für all jene, die an der Spitze der künstlerischen Entwicklung arbeiten. Denn diese schliessen sich nicht in den Einschränkungen einer inzestuösen Situation ein, welche die im höchsten Masse notwendigen Beziehungen mit der ganzen Welt verhindern würde.

Erst durch die Betrachtung dieser wichtigen Zusammenhänge erkennen wir, dass es sich bei den Werken grosser Künstler nie um «Kunst», sondern um

das Leben selbst handelt. Und dann merken wir, dass das Kunstwerk nicht für das repräsentativ ist, was wir alle sehen; wir, die wir in verbrauchten Codes und überholten Konventionen gefangen sind. Nur vom Kunstwerk und vom zeitgenössischen Künstler als Mensch und Persönlichkeit ausgehend, wird sich uns ein neuer Blick immer wieder neu erschliessen.

(Übersetzung: Susanne Niederer,
Jacqueline Burckhardt)

In the complex chain of experiences which constitutes directing a contemporary art museum, personal contacts with artists are an indispensable and inevitable link. Indeed, it is these encounters which, for the most part, are at the base of the options I consider when formulating my purchasing and exhibition policies at the Museum of Contemporary Art in Ghent.

The entire adventure of participating in art in general and the avant-garde in particular poses itself acutely with these meetings, each one of which is different.

Museum people, municipal authorities, collectors, critics, art historians and the public make up the social structure around the «art» phenomenon, with the artist in the middle — for it is definitely he who is the living motor around which everything is set up, and without whom the whole infrastructure has neither sense nor meaning.

The need to know the person behind the work has nothing per se to do with a romantic point of view. The need consists simply of the desire to confront one's own experience of a work of art with the greatest possible number of existential factors; these in turn will lead the constituting elements towards discovering the truth in a work, whether it is considered alone or as part of a whole.

For the politics of a museum, such dialogue with the artist is necessary, particularly in Belgium where, for decades now, a disassociation

has grown up between those interested in art and the political authorities, those «artists» who practice an (electoral) collectivism rather than individualism — except, of course, when (and these are often the least talented ones) they have to create an image for themselves!

To break this disassociation, it is necessary to establish a dialogue and maintain it, if only so that the politicians are made to realize, by being confronted with real artists, the importance of the process of individual creation.

The ambiguity of a modern museum's position — sandwiched between the authorities usually conservative, and the unrestrained, experimental nature of contemporary art — is all the more remarkable when one fully realizes the fact that a museum is a public institution, born of the democratic ideal which makes the participation in art and culture open to everyone. The idea that the museum is playing «the game of these crazy artists» with the community's money is a reproach often made to the museum's directors, and it often leads to misunderstandings. And yet in a real democracy, a corrective institution of this kind is absolutely indispensable. Furthermore, the public is perhaps not sufficiently aware enough of the fact that the actual purchases are made after long consideration by a control committee, and finally with the argument of the authorities. One is too little aware of the fact that society itself has at its disposal the possibility of influencing the politics of a museum. It goes without saying that this official approbation is not sufficient. It is but an accessory, unavoidable means of control.

However, the attitude of a commission must be flexible enough to recognize the importance of a single voice. Otherwise the commission risks by the parity of its make-up to be reduced to a reflected image of society where conservative forces have too much say with regard to contemporary art, as a result of which policy risks becoming a series of compromises. For this reason too, contact with the artists is important, because every time they change what otherwise might become routine. When the artist himself is present at a meeting, the force of his work is heightened by the intensity of his attitude and by his realness. This perception of an artist's

authenticity is a natural consequence of the way he looks and thinks; everything he does is associated with the content and/or form of his work.

My first and most intimate contact with the world of art came through the artists who visited my father's house. In that way, I got to know such figures in Flemish painting between the two world wars as Constant Permeke, Jos Verdegheem, Edgar Tytgat, Victor Servranckx and René Magritte. For me, these were wise men from which emanated much more strength than anything I could learn at school. So I found myself face to face with the poles of being (content) and knowing (the formal). This same ambiguity was at the bottom of my difficulties with art history as it is taught, and which is based on reasoning which leads, within the severe, logical and abstract mechanisms of teaching, to simple reproduction. My assimilation of art thus came from direct confrontation and from dialogue. It was a very pure experience.

Finding myself at the head of the Contemporary Art Museum, I maintained a policy of return to the artists. This attempt did not only manifest itself where living artists were concerned. You meet Joseph Beuys and find yourself under the spell of his charisma; you won't ever forget him. But I also wanted to see and hear Rubens or Titian, not only for their work, but for themselves. I wanted to discover the personality of a Van Gogh.

There are, however, artists I prefer to follow at a few paces removed, either because there is no direct access to them or because there is a psychological distance.

Having met Joseph Beuys in person, I was struck by his enormous affection, but also by the degree to which he was concerned with the museum's policies. And I was struck by his generosity, which is matched by the generosity of his social actions and artistic interests.

When a rapport is established between an artist and the person responsible for a museum's policies, there is — with an artist like Michael Buthe, for example — a kind of pulsion created, which comes not only from the artist's total involvement in his art but is inherent to his interior need for a true communication in which he draws on his intimate experiences and personal emotions.

If you turn the museum over to Gilberto Zorio, he can free all his energy and find solutions which activate, even nourish, the architecture, the symbolism of the museum. Zorio immediately grasps the sense of personal excitement, of drama, felt by someone who can see his museum in a creative, informal way and what is more, he perceives it as his drama, and he makes sure it's cathartic.

In 1980, we invited Gilberto Zorio to participate in the exhibit «Art in Europe after 68». Zorio proved himself on this occasion to be a playwright who found in the dramatic nature of the space in the museum a complete and true friend.

Royden Rabinowitch, who is still relatively little known in Europe, explores the mystery of the things which surround him. In an anthropomorphic sense, these answer his needs for sculpture which is an autonomous, articulated body unwilling to divulge its secrets. What is marvelous about this is his way of looking, of giving a different life to the things which are around us. With all great artists the vision of reality is not based on the active knowledge which we have, but on their own inexplicable perceptions. It's a totally different experience to look at a chestnut tree with Royden Rabinowitch, or discourse dreamily with Ettore Spalletti on the light floating over the Abruzzi mountains. Or simply to walk through the Museum of Fine Arts with Sol LeWitt, to see him extract from the works of art the very things which never had a real place in the history of art and never will, despite the enthusiasm this artist shows towards the little things. But these details will stay, for me, because they've introduced a certain note, the sort of note which often reveals an entire world. In the same way, I am still hoping for the tour of Milan promised me by Luciano Fabro, whose city it is.

Ulay and Marina Abramovic — and here the distance between meeting the artist and the confrontation with the work of art is minimal — touched me by the sensitive obstinacy with which they penetrate the sense and meaning of life and in which life and death take on their full significance and are not disassociated as they are in society. Their oeuvre reveals life and death to be an indivisible, fundamental couple.

It is fascinating to experience the world in which Panamarenko lives at first hand, and to follow the obsessions which continue to push him to make his poetic objects.

Now that we have spoken of a Belgian artist, it seems to me appropriate to point out a very typical and remarkable fact concerning all the best Belgian artists: they are very clever plunderers, pillagers never caught for lack of convincing proof. From Rubens to Broodthaers, Belgian artists have been sublime pillagers gathering details from the gallery of great artists in history, and this characteristic doesn't seem yet to be entering its final phase — even

Maria Broodthaers seems to be keeping up the suspense!

It is evident that in a country like Belgium which has, through the centuries, had to adapt to different rulers and remains a crossroad of different cultures, artists would have a refined faculty for uniting the best elements in a harmonious synthesis making up an oeuvre with a (Belgium) personality.

With great artists one immediately perceives important connections between past and present, historical connections and — for all those who find themselves in charge of artistic development — the meaning investing tradition. For

artists don't let the restrictions of an incestuous situation — a situation which would, if it could, totally eschew necessary relations with the rest of the world — close them in.

It is only by considering these important relations in the works of great artists that we see that we are not dealing with art but with life itself. And only then do we notice that the work of art is not representative of what we all see, based on outmoded conventions and codes too often used. It is only by looking at the work, and at the person of the artist himself, that this new way of seeing can be enjoyed over and over again. (Translation: Gail Mangold-Vine)

BALKON

ÜBER DAS GLÜCK & DIE LIEBE

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Oliver Hirschbiegel teilte neulich die Welt der Damen, Frauen, Ladies und Mädchen in zwei Kategorien. Prinzipiell gäbe es, so Hirschbiegel, die gebärende und die nicht gebärende Frau. Sie verhielten sich zueinander wie die blonde Frau sich zur dunklen Frau verhalte. Wobei wir wissen, dass es blonde Frauen mit dunklen Haaren (und vice versa) und ebenso auch nicht gebärende Frauen mit reichem Kindersegen gibt. In einer leeren US-Bar versuchten wir die Theorie zu vervollkommen. Demnach begehrt die gebärende Frau in der Regel den zeugenden Mann, so sie nicht degeneriert ist. Der zeugende Mann, von Haus aus Exotiker und Geschmäcker, begehrt aber die nicht gebärende Frau, die ihrer-

seits, da sie nicht gebärend, nie Mutter sein wird, den schutzbedürftigen, nicht zeugenden Mann begehrt. Doch der braucht viel mehr Schutz als die zarte, nicht gebärende Frau zu bieten hat und begehrt daher die gebärende Frau. So entsteht ein Teufelskreis, aus dem ein Entrinnen nicht möglich scheint. Nur zwei Verirrungen kommen vor, die Glück möglich machen. Dort nämlich, wo der zeugende Mann zur gebärenden Frau herüberirrt, und dort wo die nicht gebärende Frau einen zeugenden Mann liebt. Letzteres ist noch die häufigste Form von Glück in der westlichen Welt. Denn im Gegensatz zur Frau ist der Mann in den seltensten Fällen lebenslang zu einem Schicksal bestimmt, in der Regel verändert sich der Mann im Laufe seines Lebens. Aus dem nicht zeugenden Mann wird ein zeugender, durch den Kontakt zur Frau, einer nicht gebärenden in der Regel, denn die verfolgt ja den nicht zeugenden, schüchternen Jungen. Dieser könnte nun bei dem Mädchen bleiben und durch das starke Verwandlungserlebnis g e p r ä g t werden, im Sinne der Verhaltensforschung. Fortan liebt dieser junge zeugende Mann weiterhin die nicht gebärende

Diedrich Diederichsen ist Publizist in Hamburg und Düsseldorf. Von 1979 - 1982 war er Redakteur der Musik-Zeitschrift Sounds. Er veröffentlichte Texte u.a. über Jörg Immendorff und schreibt für Der Spiegel, Konkret, Spex u.a. D.D. is a journalist/writer in Hamburg and Düsseldorf. From 1979 - 1982 he was editor of the Music-Magazine Sounds. He published texts in a.o. about Jörg Immendorff and writes for Der Spiegel, Konkret, Spex a.o.