

Daimler

Art Collection

Minimalism and After II

Daimler Contemporary, Berlin

14. Februar – 18. Mai 2003

Renate Wiehager

Vorwort

Der Begriff der Minimal Art ist, wie viele Termini der jüngeren Kunstgeschichte, einigen jungen New Yorker Künstlern um 1965 zufällig zugewachsen. Der Kunstphilosoph Richard Wollheim versuchte in seinem Essay »Minimal Art« als allgemeines Phänomen der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts den »minimalen Kunstgehalt« einiger Objekte zu charakterisieren. Zeitgleich prägen sich in der amerikanischen Kunstkritik und Ausstellungspraxis synonyme Begrifflichkeiten aus, die das schwer fassbare Phänomen literarisch zu umschreiben suchen: ABC Art, Primary Structures, Rejective Art, Cool Art oder Reductive Art. Fünf Künstlernamen stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris – und prägen den »Look« der frühen Ausstellungen: geometrisch-serielle Skulpturen und Wandobjekte, die ihre schieren Dimensionen und ihre konkrete Materialität machtvoll gegen den umgebenden Raum herausstreichen. Auf diese Künstler bezieht sich der historische Begriff der Minimal Art, der in Europa 1968 mit der gleichnamigen Den Haager Schau eingeführt wird. Konsequente Malereipositionen treten zunächst zurück, da das Bild als Objekt und Fokus einer jahrhundertealten Kunstauffassung diskreditiert schien. Aber schon für die zweite Hälfte der 1960er Jahre wird neu der Begriff eines Minimalismus geprägt, der nun ein erweitertes Feld künstlerischer Medien umfasst.

D

A C

An diesem erweiterten – Skulptur, Wandrelief, Malerei und Zeichnung umfassenden – Spektrum setzt unsere 2002 begonnene Ausstellungsserie ›Minimalism and After‹ ein. Wir beschränken uns explizit nicht auf die genannten frühen Künstler, die zudem in internationalen Sammlungen breit präsent sind. Stattdessen werden die Anfänge des Minimalismus avant la lettre einerseits, die zeitlich unmittelbaren und späteren Wirkungsformen andererseits in den Blick genommen. Welches waren die Lehrer und Anreger um 1960? Wo haben Künstler/innen im Hintergrund und häufig vom Kunstmarkt übersehen wesentliche Beiträge geliefert? Welche heute vergessenen Begegnungen und historischen Parallelen gab es? Wie war das Echo in Europa? Wie formuliert sich die Diskussion des Minimalismus in der zeitgenössischen internationalen Kunst?

Unsere Neuerwerbungen von Künstler/innen dreier Generationen beginnen zeitlich mit zwei Außenseitern des Kunstgeschehens, John McLaughlin (1898–1976, USA) und Hermann Glöckner (1889–1987, D), die gleichwohl ein je individuell hochrangiges Werk hinterlassen haben. In Auseinandersetzung mit McLaughlins auf Schwarz, Weiß und wenige Farben konzentrierte, reduktionistische Malerei prägte Jules Langsner 1959 den Begriff des Hard Edge. Kriterien von Hard Edge wie die geometrische Formung der Farbfelder und Farbreihungen, formale Ökonomie und Perfektion des Farbauftrags, schließlich die betonte Objekthaftigkeit und Visualität der Bilder bereiten den Minimalismus vor. Während McLaughlin in Los Angeles an einer ›absolut abstrakten‹ und referenzlosen Malerei-als-Malerei arbeitete, entwickelte der knapp achtzigjährige Hermann Glöckner in Dresden in völliger Isolierung von der gängigen DDR-Kunst seine *Faltungen*, die eine überraschende Nähe zu Robert Smithsons gefalteten Wandreliefs der Jahre 1963–65 zeigen. Ein spätes Echo finden beide Positionen, die sich ohne Kenntnis voneinander entwickelt haben, in den Wandreliefs von Katja Strunz (* 1970, D). Unberührt vom westlichen Kunstbetrieb formte sich auch das Werk von Henryk Stazewski (1884–1988, PL), dessen weiße Tableau-Reliefs der 1960er Jahre und spätere Bilder in unserem Zusammenhang als eine europäisch-konstruktive Spielart minimalistischer Bildkunst interpretiert werden.

Ein Bewunderer McLaughlins war David Novros, der zu den wichtigen frühen minimalistischen Malern gezählt wurde. Auch die 1959 einsetzende Serie der Streifenbilder von Gene Davis (1920–1985, USA) – der in Europa ebenso unbekannt geblieben ist wie Novros – könnte,

D

A C

neben dem Einfluss Barnett Newmans, eine Reaktion auf McLaughlin beinhalten. 1966 trifft Hanne Darboven (wie Novros 1941 geboren) in New York ein und formt in der Begegnung mit der Minimal Art, vor allem mit Sol LeWitt, die Grundkonstanten ihres Werkes. Ihre seriellen Abläufe von Zahlen und geometrischen Figuren zählen neben den Skulpturen der Frankfurter Künstlerin Charlotte Posenenske (1930–1985, D) zu den wichtigsten europäischen Beiträgen zum Minimalismus.

Einem durchgehenden Schwerpunkt der Daimler Art Collection folgend, versucht die Auswahl der Neuerwerbungen die Diskussion in der zeitgenössischen Kunst zu spiegeln. Wolfgang Berkowski (*1960, D), Stephen Bram (*1961, AUS), Benoit Gollety (*1975, F), Esther Hiepler (*1966, D), Michael Zahn (*1963, USA) haben in den 1990er Jahren ganz eigenständige Werkgruppen entwickelt, die mit verschiedenen Aspekten des Minimalismus kommunizieren und diese weiter- und ausformulieren: Ihre Werke prägt ein verknapptes Formenvokabular, die Betonung von Objekthaftigkeit, Materialität und Visualität des Bildes sowie eine Reduktion auf einfache Grundstrukturen.

Daimler Contemporary, Berlin

D

A C

Rede zur Eröffnung der Ausstellung ›Minimalism and After‹,

Daimler Contemporary, 13. Februar 2003

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

wir haben uns daran gewöhnt, dass die Geschichtsschreibung der Kunst des 20. Jahrhunderts uns feste Begrifflichkeiten vorgibt, in welche wir retrospektiv Phänomene einzuordnen haben. Diese sind oft nur auf den ersten Blick verwandt, bei genauerem Hinsehen aber Ergebnisse ganz unterschiedlich motivierter Denkweisen. So sieht die lexikalische Verfügung im Europa der Nachkriegszeit Konstruktivismus und Konkrete Kunst aus den 1930er und 1940er Jahren herüberreichen und das Informel aus den Ausläufern des Surrealismus hervorgehen. Zero und Fluxus werden um das Jahr 1960 als Versuche gewertet, mittels der Revolutionierung von Material und Prozess den traditionellen Werkbegriff aus den Angeln zu heben, während Neuer Realismus und Post-Pop schon in gegenwärtiger Bewegung im Begriff sind, das Tafelbild wieder als definitive Instanz zu inthronisieren. Was in dieser kunsthistorisch definierten Abfolge nicht vorkommt ist der Begriff eines europäischen Minimalismus, dem die Daimler Art Collection, beginnend in 2002, eine Ausstellungsreihe widmet, die sich über einige Jahre erstrecken wird. Hintergrund ist die Überlegung, dass, beginnend in den 1930er und kulminierend in den 1960er Jahren, in verschiedenen Städten Europas Künstler an reduzierten, raumplastischen Bildformen gearbeitet haben, die manches von dem vorformulieren, was um 1965 in Amerika als Minimal Art ins Bewusstsein dringt.

Schon 1980 hat Germano Celant eine in diesem Zusammenhang aufschlussreiche These formuliert. Celant, langjähriger Kurator am Guggenheim Museum New York, sieht die radikale Umwertung des Begriffs vom Kunstwerk in Minimalismus und Konzeptkunst in den Bildern der europäischen Logic Color Painters, der Farbfeldmalerei der 1950er Jahre grundgelegt. Er nennt quasi in einem Atemzug die Namen von Josef Albers, Max Bill und Richard Paul Lohse hier, von Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly und Robert Ryman dort. Celant relativiert damit die oft wiederholte Aussage, die Minimal Art sei ein rein amerikanisches Phänomen gewesen und geht stattdessen von einem kontinuierlichen Übergang konstruktiver Bildordnungen in minimalistische Raumbilder aus – eine These, die erst in jüngster Zeit auch partiell in den Publikationen zum Minimalismus in der Kunst diskutiert wird.¹ Allerdings hat Robert Morris, einer der Begründer der Minimal Art, bereits Ende der 1960er Jahre in einem Brief an den Kunsttheoretiker Michael Friedmann geschrieben, die Minimal Art habe die Tradition des

D

A C

Konstruktivismus im Sinne von Tatlin, Rodtschenko, des frühen Gabo oder des De Stijl-Künstlers Vantongerloo aufgenommen. Dieser immer noch ungewöhnlichen Sicht auf den amerikanischen und europäischen Minimalismus möchten wir mit einer langfristig angelegten Erwerbungs politik für die Daimler Art Collection einen anschaulichen Hintergrund und wissenschaftliche Substanz geben.

Um noch einmal auf Celant zu sprechen zu kommen: Als künstlerische Vorgaben der genannten frühen Farbfeldmaler, die von der jungen Generation der 1960er Jahre aufgegriffen und radikalisiert worden seien, benennt er folgende: die Betonung von Verstand und Intentionalität, die Herleitung eines logischen Bildkonzepts aus dem russischen Konstruktivismus und dem holländischen Neoplastizismus, die Propagierung einer rationalen Mechanik des Malens, die Auseinandersetzung mit der Funktion von Kunst und mit ihren prozeduralen Mitteln.²

Wenn die Frage, aus welchen Vorgaben heraus der Minimalismus sich entwickelt hat, eher marginal behandelt wurde, dann gilt dies nicht weniger für den politischen Horizont dieser Kunst. Dabei sind die formalen und ästhetischen Entscheidungen des Minimalismus ganz wesentlich aus den Protestbewegungen der 1960er Jahre in Europa und Amerika herausgewachsen und artikulieren diese in einem ganz substantiellen Sinne. Das gilt ganz wesentlich für Olivier Mosset, für Daniel Buren und für Ian Burn. Eine solche Aussage mag jeden, der durch unsere Ausstellung hier im Haus Huth geht, zunächst verwundern. Was sollten Streifen, L-förmige Winkel, Faltungen und monochrome Flächenformen mit Politik zu tun haben? Man muss zunächst daran erinnern, dass das Grundprinzip der Kunst, welches die Minimal Künstler zu überwinden suchten, das der Komposition war. Komposition aber war unlösbar verbunden mit der Suche nach Ordnung, Logik und Schönheit, es war untrennbar von Wertbegriffen des alten Europa: Hierarchie, Rationalismus, Individualismus. Im Festhalten an der Komposition sahen die jungen Künstler immer die rationalistischen und hierarchischen Aspekte der europäischen Gesellschaft mit. Die Wirklichkeit aber: der Zusammenbruch der Werte, die beschleunigten Erkenntnisse und Entwicklungen in Wissenschaft und Technik, die Aushöhlung und Denunzierung der Sprache – diese Wirklichkeit war der überlebten Gesellschaftsordnung in allen Punkten entgegengesetzt. Der Minimalismus ist der Idee einer antihierarchischen, antikompositionellen Gesamtheit verpflichtet, er ist an der Vision einer neuen Ganzheit interessiert. Und diese Vision wird, kompromisslos und durchaus mit aggressiven Untertönen, der Gesellschaft entgegengehalten, um sie auf die gravierenden Mängel und die fundamentale Diskrepanz ihres Selbstbildes aufmerksam zu machen.³

D

A C

Ad Reinhardt neben Max Bill – Germano Celants überraschender Namhaftmachung geistiger Zeitgenossenschaft entspricht in unserer Ausstellung etwa die Nachbarschaft früher Vertreter eines konstruktiv verankerten Minimalismus wie Henryk Stazewski oder Hermann Glöckner und ihrer Pendants Gene Davis und John McLaughlin. McLaughlin, 1898 geboren, begann nach Armeelaufbahn und langjährigem Asienaufenthalt erst 1946, bereits fünfzigjährig, zu malen. Er ist aus heutiger Sicht einer der wichtigsten abstrakt-minimalistischen Maler der amerikanischen Westküste, gleichwohl in Europa noch praktisch unbekannt. McLaughlin hat seine von fernöstlicher Philosophie und Geisteshaltung inspirierten Bilder als Medien einer kontemplativen Wahrnehmung aufgefasst. Darin und in der Reduktion auf das Thema der Streifen folgt ihm in gewissem Sinne Gene Davis, der in den 1950er Jahren mit Kenneth Noland und anderen die Washington Color School begründet. Davis hat sich über Jahrzehnte der Streifenthematik verschrieben, bis hin zu der Konsequenz, kilometerlange Wege im öffentlichen Raum mit Streifen zu bemalen. Ein Schüler von McLaughlin war David Novros, der die Aufteilung des Bildes in horizontale und vertikale Flächenformen in die Dreidimensionalität übersetzt. Auch für Novros war, wie für den Minimalismus generell, der enge Bezug zu Raum und Architektur essentiell, weshalb er schon in den 1960er Jahren große Wandmalereien realisiert. Der erste freundschaftliche Auftraggeber war, interessant genug, Donald Judd, für den Novros in seinem Atelier in Soho eine Wandmalerei entwickelte.

Von hier lässt sich ein Bogen schlagen zu zwei jüngeren Künstlern unserer Ausstellung. Michael Zahn, in New York lebender Maler, arbeitet an Tafelbildern und raumgreifenden Wandmalereien, die die visuelle Ästhetik des Computers mit den bahnbrechenden Formulierungen der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts verbinden. Die Düsseldorfer Künstlerin Katharina Grosse hat Mitte der 1990er Jahre begonnen, einen eigentlich intim anmutenden malerischen Sprachgestus in großen Raumdimensionen zu exponieren. Beide verfolgen mit neuen Akzenten und zeitgenössischem Idiom weiter, was im Minimalismus der 1960er Jahre grundgelegt ist.

Weniger Künstler haben diese politischen Wurzeln und Motivationen des Minimalismus so dezidiert gelebt und künstlerisch zu bewältigen versucht wie die 1985 verstorbene Frankfurterin Charlotte Posenenske. Ihre seriellen Wandobjekte und architekturbezogenen Skulpturen waren der entschlossene Versuch, den Einsichten und Forderungen der politisierten Jugend eine zugleich nüchterne wie poetische Gestalt zu geben. Die Künstlerin

D

A C

sah sich Ende der 1960er Jahre mit dem Scheitern ihrer Vision konfrontiert und wechselte von der Kunst zur Soziologie. Charlotte Posenenske ist von heute aus gesehen die wichtigste Repräsentantin des deutschen Minimalismus neben Hanne Darboven, die wir hier mit zwei zeichnerisch-mathematischen Blättern vorstellen können, die im ersten Jahr ihres New York Aufenthaltes 1966 entstanden sind. Damit sind zwei Künstlerinnen wieder in einen nachbarschaftlichen Dialog gebracht, wie es ihn zuvor nur einmal gab, und zwar in der Galerie von Konrad Fischer in Düsseldorf 1968.

Meine Damen und Herren, so homogen unsere Ausstellung auf den ersten Blick erscheinen mag – es gibt viele Perspektiven und Fragestellungen, unter denen man Zusammenhänge lesen und Dialoge der Werke untereinander nachvollziehen kann. Verfolgen Sie vielleicht einmal das Thema der Faltung von Hermann Glöckner über Posenenske bis Katja Strunz. Oder den ganz unterschiedlich motivierten Einsatz der Streifenthematik von McLaughlin über Davis und Buren bis Michael Zahn, ein eindrucksvoller Dialog über drei Generationen hinweg, in welchen jeweils ganz eigenständig entwickelte Überlegungen zur Funktion von Kunst und Überwindung des traditionellen Bildformats einfließen. Oder die demonstrative Exposition einer scheinbar kunstfremden Oberflächenästhetik, von den Autolacken bei Ian Burn und Posenenske über die banalen Alltagsmaterialien bei Armleder, Buren und Strunz bis zu den bewegten Bildschirm-Bildern bei Gerwald Rockenschaub und Esther Hiepler. Vielleicht werden durch die hier inszenierten Dialoge und Nachbarschaften einige kunsthistorische Schubladen in Unordnung gebracht werden und fordern zu neuer Sichtung heraus: das wäre dann zwar ein Verlust an Orientierung, aber ein Gewinn an Aufmerksamkeit und Entscheidungsfreiheit des Betrachters.

¹ Eine gegenläufige Perspektive hat Achille Bonito Oliva mit der großen Ausstellung ›Minimalia‹ unternommen, die 1999 im PS 1 New York zu sehen war. Oliva stellt hier vor allem u.a. die wegweisenden italienischen Künstler der 1940er bis 1960er Jahre vor, deren monochrome Bildobjekte und kubisch reduzierte Skulpturen aus den erstarrten Stilbezeichnungen von Zero bis Kinetik herausgelöst und den Intentionen des Minimalismus angenähert werden.

² G.C., in Kat. ›Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza‹, Düsseldorf 1980, S. 37.

³ Vgl. Enno Develing, Kat. ›Minimal Art‹, Den Haag/Düsseldorf, 1968/69.

D

A C

(aus der Publikation »Minimalism and After II«, Stuttgart/Berlin 2003, S. 2-5. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary
Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin
daily 11 am - 6 pm

D

A C