

**«Verschiedene Weltanschauungen, verschiedene Temperamente.»**

Zur Ambivalenz der westdeutschen Kunstkritik im *Wolkenkratzer Art Journal*

Die Kunstzeitschrift *Wolkenkratzer Art Journal* ging 1983 aus der Publikation *Wolkenkratzer. Frankfurter kulturelle Anzeigen* hervor und erschien bis zu fünf Mal im Jahr in Frankfurt im Selbstverlag.<sup>1</sup> Der *Wolkenkratzer* wurde von Roman Soukup und Lothar Krauss herausgegeben, ab 1986 übernahmen Isabelle Graw und Wolfgang Max Faust bis zur Einstellung der Zeitschrift im Jahr 1989 die Redaktion. Der Titel stand programmatisch für ein Aufwärtsstreben und nahm damit zugleich auf die Stadtlandschaft Frankfurts und auf die Vereinigten Staaten als Geburtsstätte des modernen Hochhauses Bezug. Im historischen Rahmen des ausklingenden Kalten Krieges reflektierte diese doppelte Referenz politische Konstellationen und korrelierte, so meine These, mit der ambivalenten Position westdeutscher Kunstkritiker/innen zwischen nationalen und internationalen Bezugsmodellen. Tief im popkulturellen Einflussraum verwurzelt, war der *Wolkenkratzer* in Netzwerke eingebunden, die sich um die richtungsweisende Kunstmetropole New York spannten und nordamerikanische sowie westeuropäische Schauplätze einschlossen. Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Film, Design, Mode, Literatur, Performance und Video wurden, ästhetisch enthierarchisiert, gleichermaßen empathisch in den Blick gefasst. In Beiträgen im *Wolkenkratzer* traten entsprechende Reformbestrebungen zutage: An Musik- und Popkulturzeitschriften orientiertes Layout und aufwändige fotografische Bebilderung spiegelten die Popularisierung von Kunst (Abb. 1). In den Kommentaren materialisierte sich ein Blick auf das westliche Ausland, der sich gleichwohl im westdeutschen Selbstverständnis identitätskonstituierend niederschlug. Mehr und mehr forderte die Redaktion eine disziplinäre Entdifferenzierung ihrer Autor/innen ein, die mit traditionellen Interpretationsmustern und den Erwartungshaltungen des Kunstmarkts gleichermaßen brechen sollte. Der *Wolkenkratzer* war bei weitem nicht das alleinige Symptom dieses Umschlagpunkts, doch er stellte die Lage der westdeutschen Kunstkritik regelmäßig und explizit zur Diskussion. Diese progressive Selbstvergewisserung und -positionierung soll hier anhand der Rezeption französischer Theorie, der Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kunstkritik sowie mit der westdeutschen Kunst- und Ausstellungspraxis untersucht werden.

**«Paris ist (nichts als) ein Mythos der Philosophie»**

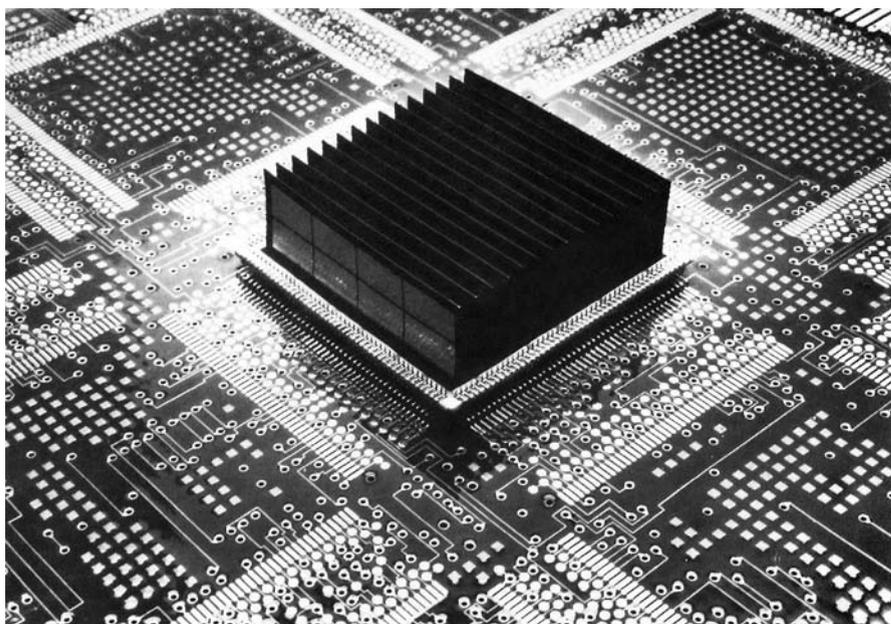
Die Haltung gegenüber der französischen Kunst- und Kulturszene rief – je nach Gegenstand – zwiespältige Reaktionen bei westdeutschen Kritiker/innen hervor. Dem Interesse für die sogenannte poststrukturalistische Theorie stellte sich die Verdächtigung von klassizistisch anmutenden Produktionen entgegen. Im intellektuellen Kontext Frankreichs galt es derzeit, ein anti-essentialistisches Anliegen nicht allein in den Sprach- und Kulturwissenschaften zu deklinieren, sondern

## Wolkenkratzer Art Journal im Abonnement



1 Werbung für ein *Wolkenkratzer*-Abonnement, Mai 1989.

auch die Musik, das Kino und die bildenden Künste als Zeugen ästhetischer Reflexionen aufzurufen. Folgt man Vincent Kaufmann, so hatte sich das neue Modell eines in vielfachen Kompetenzfeldern operierenden, parteiischen Kommentators der Leerstelle bemächtigt, die der programmatisch als tot erklärte Autor hinterlassen hatte.<sup>2</sup> Auf diese Figur des interdisziplinär versierten Intellektuellen richteten sich im *Wolkenkratzer* bewundernde Blicke. Kamen französische Autor/in-



2 Ankündigung der Ausstellung *Les Immatériaux*, Inhaltsverzeichnis des *Wolkenkratzer Art Journal*, August 1985 (Ausschnitt).

nen zu Wort, wie etwa im Falle Pierre Pénissons, so wurde die Pariser Szene nur vorgeblich als Mythos enthüllt.<sup>3</sup> Péniesson wies zwar darauf hin, dass Jacques Derrida und Gilles Deleuze «wirklich kaum miteinander essen gehen»,<sup>4</sup> und dass «Lyotard seine Zeit nicht damit verbringt, Foucault von seinen Entdeckungen zu erzählen»,<sup>5</sup> sprach dem Mythos jedoch zugleich eine Strahlkraft zu, die ein «foucault-lacanisches Deutschland»<sup>6</sup> imaginieren ließ.<sup>7</sup> Entsprechend fielen die Reaktionen aus: 1984 bestaunte die Autorin Ines Sommer in ihrer Rezension der deutschen Übersetzung von Gilles Deleuzes *L'image-Mouvement* die in Westdeutschland «zwar nicht vollkommen undenkbar, nichtsdestotrotz aber kaum erdenkbare»<sup>8</sup> philosophische Beschäftigung mit dem Kino. Peter Weibel begrüßte Lyotards theoretisch ausgerichtete Ausstellung *Les Immatériaux* im Pariser Centre Pompidou,<sup>9</sup> die dem derzeitigen Kuratorenbild eine neue Ausprägung gab (Abb. 2). Die durch die Moderne initiierte und in der postmodernen Techno-Wissenschaft fortgeführte Entmaterialisierung («vom Körper zur Sprache, vom Material zur Immaterialität»<sup>10</sup>) sollte beim Ausstellungsbesuch aufgrund des Schwerpunkts auf Klang und Video sinnlich erfahren werden. Lyotards Konzeption der Postmoderne, die zu ihrem Gründungsmythos avancieren sollte, deckte sich mit der Haltung des *Wolkenkratzers*, etwa wenn Lyotard sich gegen einen «zynischen Eklektizismus»<sup>11</sup> aussprach und für eine Fortführung der Avantgarde plädierte, die sich jedoch nicht «durch deren Ideale zu legitimieren»<sup>12</sup> hatte. Denn jegliche Produktion, die im Verdacht des oberflächlichen Eklektizismus oder eines archaisierenden Mystizismus stand, wurde im *Wolkenkratzer* als kitschig oder als politisch reaktionär abgetan.<sup>13</sup>

Die Ablehnung gegenüber Neubelebungen des Klassizismus einerseits und die Aufwertung poststrukturalistischer Ansätze andererseits, welche die post-

moderne Landschaft in der ersten Hälfte der 1980er Jahre bestimmten (und sich aus heutiger Sicht nicht ohne weiteres trennen lassen), kamen im Beitrag der Theaterwissenschaftlerin Helga Finter «Neobarock. Zu Postmoderne und Avantgarde in Frankreich» explizit zur Sprache.<sup>14</sup> Unter «Neobarock» wurde ein Trend isoliert, der sich – gegen die «Promoter eines neuen Klassizismus»<sup>15</sup> – zugunsten einer Auffassung der Realität als traditionsbewusstes «Reich der Zeichen» wandte, «deren Vervielfältigung und Kombinationen neue Realitäten schaffen».<sup>16</sup> Ausgehend von Guy Scarpettas Studie *De l'impureté* beschrieb Finter die literarische Fokussierung auf das Heterogene, auf die «Addition des Diversen und Ungleichzeitigen»<sup>17</sup>, auf das «lustvolle Spiel mit den Formen der Subjektivität», welches auf die vehemente Todeserklärung des Subjekts folgte. Diesem «Spiel» ging auch der Autor Günter Lohr in der Besprechung von Albert Flocons und André Barres Buch *Die kurvenlineare Perspektive* nach, das er als «Theorie der Allgegenwärtigkeit des Subjekts in der Postmoderne»<sup>18</sup> deutete. Der Raum werde nicht länger nur gesehen, er transformiere sich vom Abbild zum konstruierten Gegenstand der Wirklichkeit; das Subjekt erscheine damit als «Teil des von ihm dargestellten ästhetischen Prozesses.»<sup>19</sup> Theoriefokussierte Berichterstattungen aus Frankreich fielen bis zur Hälfte der 1980er Jahre zahlreich aus. Ihnen ist ein deskriptiver Tenor gemein, der noch auf der Ebene der inhaltlichen Kenntnisnahme verweilt, den Schritt von der thematischen Auseinandersetzung zur methodologischen Anwendung indessen nicht vollzieht. Das für die Hervorbildung postmoderner Subjektivität symptomatische Modell des kreativen Theoretikers, der durch linguistische und philosophische Werkzeuge individualästhetisch Stellung bezog, wurde lediglich registriert.<sup>20</sup> Zu einer aktiven Verzahnung von zeitgenössischer Theorie und Kunstkommentar kam es erst, als diese von der amerikanischen Kritik vorgenommen wurde.<sup>21</sup>

### «Abenteuerlich, bewusst, risikofreudig»

Die methodologische Reflexion über kritische Vorgehensweisen initiierte in der programmatischen Rubrik «Kritik der Kritik» des *Wolkenkratzer* ein polemischer Artikel des amerikanischen Kunsthistorikers Donald Kuspit. Kuspit hatte bei Theodor W. Adorno promoviert, die westdeutsche Kunstszene war ihm vertraut und er setzte sich in den USA für eine Aufwertung des deutschen Neoexpressionismus ein. Darin las er einen Subjektivitätsdiskurs, den er mit Roland Barthes' Primäraffekten zu fassen suchte.<sup>22</sup> Unter dem Titel «Amerikanische und deutsche Kritiker. Verschiedene Weltanschauungen – verschiedene Temperamente»<sup>23</sup> begrüßte er im *Wolkenkratzer* den Abnabelungsprozess der westdeutschen von der amerikanischen Kunst: Nach einer unkritischen Rezeption von *Pop* und *Minimal Art* würden sich die Künste nun mit den Expressionismen auf nationale Traditionen berufen und die eigene Geschichte thematisieren. Doch die westdeutsche Kunstkritik verhalte sich dabei rein affirmativ, bediene sich überholter kunsthistorischer Werkzeuge und blende die Dekonstruktion aus. Gegenpart dazu sei das als «abenteuerlich, bewusst, risikofreudig»<sup>24</sup> beschriebene, theorieaffine amerikanische Modell. Kuspits pauschalem, weitgehend schablonenhaftem Angriff kommt der Verdienst zu, eine Diskussion ausgelöst zu haben, die auch in *Kunstforum International* und *Parkett* ein Echo fand. Einzelne Antworten erwiderten den Angriff auf persönlicher Ebene; der Kunsttheoretiker Stephan Schmidt-Wulffen begrüßte deren Ton als Abwechslung zum üblich trockenen.<sup>25</sup> Der niederländi-

sche Kritiker Paul Groot ging hingegen differenziert auf die westdeutschen Stimmen ein, die sich gegen eine nationalistisch begriffene Ausrichtung der Expressionismen aussprachen.<sup>26</sup> Andere Kunstkritiker/innen pflichteten Kuspit bei: Noemi Smolik schrieb, man fühle sich «von der Theorie betrogen, von einer entfesselten, unkalkulierbaren künstlerischen Praxis übergangen»<sup>27</sup> und versteife sich deshalb auf «Sensibilisierungsübungen und Einfühlungsakte».<sup>28</sup> Die Kuratorin Marie Luise Syring berief sich auf interdisziplinäre Pariser Kunstpublikationen, die Beiträge von Theoretiker/innen wie Barthes, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet veröffentlichten, und mutmaßte, dass ein ähnliches Organ in Westdeutschland zur Konstruktion der fehlenden Basis führen könnte, vorausgesetzt, «dass einige Kunstliebhaber ihren Anti-Intellektualismus ablegten.»<sup>29</sup> Die Redaktion der Zeitschrift unterstützte Kuspits Provokation: Neben ihm kamen auch andere amerikanische Kunsthistoriker wie Scott Watson, Robert Pincus-Witten oder der Korrespondent Dan Cameron regelmäßig zu Wort. Nach 1986 befasste sich Graw zudem in zahlreichen Artikeln aus den Vereinigten Staaten mit der amerikanischen Rezeption von Ansätzen der kritischen Theorie (bei Benjamin Buchloh), des Poststrukturalismus (bei Rosalind Krauss), der Sozialgeschichte (bei Timothy James Clark) oder der *Gender Theory* (bei Linda Nochlin).<sup>30</sup> Damit signalisierte sie den Anspruch, Modelle vorzustellen die es kritisch zu verhandeln galt, um die westdeutsche, auch vom Mitredakteur Faust des Öfteren als provinziell bezeichnete Sicht zu relativieren.<sup>31</sup> Die Theorieaffinität amerikanischer Kunstgeschichte und Kunstkritik sollte zum inspirativen Modell für die Professionalisierung der Mitarbeiter/innen werden. Doch wie ließ sich die Tradition aufbrechen, ohne Nachahmungsverfahren zu verfallen? Es erstaunt nicht, dass die Antwort junger Kunstkritiker/innen in einer Umfrage von Justin Hoffmann weitgehend resigniert bis trotzig ausfiel.<sup>32</sup> *Spex*-Autorin und Künstlerin Jutta Koether sah in der Herangehensweise der jüngeren Generation kein Spezifikum und behauptete, «wenn ich böse bin, dann schließe ich mich dem an, was Kuspit geschrieben hat.»<sup>33</sup> An der Wirkungsmacht von Kunstkritik wurden Zweifel geäußert, das amerikanische Modell bereits als «klassisch»,<sup>34</sup> oder als «triumphierend»<sup>35</sup> bezeichnet: «schnell, gut, jung, spritzig».<sup>36</sup> Doch gleichzeitig registrierte die Umfrage signifikante Anzeichen eines Wandels: An die Stelle negativer Selbstwahrnehmung trete zunehmend eine Form der positiven Bestimmung. Insbesondere Schmidt-Wulffen (*Kunstforum*, *Flash Art*) und Jörg-Uwe Albig (*Art*) beharrten auf einer im Kunstmarkt marginalen, möglichst selbstständigen Position, auf die Vorstellung einer Kritik der Gründlichkeit, nicht des plakativ eingesetzten theoretischen Zitats, auf eine inhaltliche Spezialisierung in Geschichte, Linguistik und Philosophie.<sup>37</sup> Bei der ambivalenten Bewunderung der amerikanischen, pragmatischen Einverleibung von Theorie, bei ihrer gleichzeitigen Verurteilung als marktbewusste Praxis und dem parallelen Bestehen auf einer kompromisslosen, überlegten und historisch fundierten Beurteilung von Kunst, reflektierte die westdeutsche Kritik die Frontstellungen, die auch die derzeitige Produktion, das Ausstellungswesen und den Kunstmarkt polarisierten.

### «Europa hat ein neues Kind geboren»

Um 1980 traten die westdeutschen Expressionismen und die italienische Transavantgarde auf den Plan und gefährdeten das amerikanische Marktmonopol. Getragen war die Selbstpositionierung dieser Tendenzen von europäischen Identi-

tätsnarrativen, die sich gleichzeitig in Ausstellungsdiskursen herausbildeten. Die subjektiv codierten Medien der Malerei und der Zeichnung, die Neubelebung des Porträts und der expressionistische Einschlag zur Selbststilisierung boten Material zur Schematisierung von Nationenbildern. 1981 hatte die Ausstellung *Westkunst* noch amerikanische und westeuropäische Produktionen gleichermaßen präsentiert. Drei Jahre später wurde die von Kaspar König kuratierte, von Joseph Beuys mit *Von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf* betitelte Bestandsaufnahme deutscher Kunst zu einer Plattform nationaler Selbstpräsentation.<sup>38</sup> Im *Wolkenkratzer* stellte der italienische Semiotiker Pier Luigi Tazzi den Referenzcharakter der Schau hervor, der seine Zustimmung zu finden schien (die südliche Transavantgarde verbündete sich bekanntlich gerne mit dem Neoexpressionismus als dialektischen Gegenpart).<sup>39</sup> Tazzi betonte:

Europa hat ein neues Kind geboren, das widerstandsfähig, aggressiv und mit neuer Kraft ausgestattet ist, die die Geschichte und die Tradition nicht verleugnet, sie vielmehr in toto zurückgewinnt und sich dabei gleichzeitig mit neuer Energie auflädt. So wurde das deutsche Modell: zunächst pan-germanisch, später europäisch.<sup>40</sup>

In ähnliche Richtung argumentierte Groot und stellte hervor, dass Beuys' Figur und Werk einen «vor der babylonischen Verwirrung»<sup>41</sup> zu verortenden europäischen Einheitsgedanken repräsentierten. Die *Wolkenkratzer*-Redaktion schien die Aufwertung westdeutscher Produktion unter dem Siegel des Expressionismus zu begünstigen. Als ein Jahr später in Stuttgart und London die Rückschau *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985* gezeigt wurde und zahlreiche westdeutsche Kritiker/innen die Abwesenheit konstruktivistischer und informeller Ansätze bemängelten, erhielt der Kunsthistoriker Heinrich Klotz in der Rubrik «Kritik der Kritik» das letzte Wort. Nach Einblick in einen gespaltenen Pressespiegel, setzte er den Expressionismus affirmativ als nicht zu leugnendes oder zu relativierendes Grundmerkmal der deutschen Kunst.<sup>42</sup> Es muss erstaunen, was diese Äußerungen an Rivalitätsdenken und reaktionären Anklagen preisgeben. Entscheidend scheint in dieser Hinsicht auch die Rolle des Autors (und ab 1986 Mitredakteurs) Faust gewesen zu sein, der 1982 die Publikation *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*<sup>43</sup> veröffentlicht hatte. Wenngleich Faust versuchte, kritisch zwischen «dekorativen» und «qualitativen» Arbeiten zu unterscheiden, so las er Kunst gleichwohl im Spiegel ihrer jeweiligen nationalen Tradition und leitete daraus für die Deutschen eine «kompliziertere»<sup>44</sup> Herangehensweise ab. Diese westdeutsche Selbststilisierung kann nicht getrennt betrachtet werden, sondern konstituierte sich erst im Wechselverhältnis mit der amerikanisch-pragmatischen.<sup>45</sup> Ein Gespräch zwischen Koether und dem amerikanischen Maler Donald Baechler gibt über diese Gegenseitigkeit Aufschluss: Europäer seien «überladen und kompliziert»,<sup>46</sup> so Baechler, doch insbesondere versuchten die meisten deutschen Künstler/innen, «zu bedeutungsvoll zu sein!»<sup>47</sup> Weit entfernt seien sie von der technischen Perfektion und Reduktionsgabe der Amerikaner, die seit dem abstrakten Expressionismus nach einer «Art exakter, bildlicher Identität»,<sup>48</sup> nach einem «Markenzeichen»<sup>49</sup> suchten. Die wechselseitige Abhängigkeit des deutschen und des amerikanischen Modells vor der Folie eines sich ausdehnenden Markts, kann bei der Lektüre des *Wolkenkratzers* nachempfunden werden. In der Zeitspanne seiner Veröffentlichung überwogen darin thematisch – neben den westdeutschen – amerikanische Produktionen. *Street Art*, Appropriationskunst, der sogenannten *Simulation Art* (David Salle,

9/1985



Foto FAZ, Magazin / Serge Cohen

Mit Richard Serra beschäftigt man sich nicht erst seit dem Skandal um seine New Yorker Plastik „Tilted Arc“. Zwei Schwerpunktthemen bestimmen die Diskussion um Serras Werk: Die „Physische Interaktion mit dem Material“ und das Verhältnis zwischen Plastik, Raum und Betrachter. Um beide geht es in Gerhard Graulichs Interview mit dem amerikanischen Künstler auf Seite 34.



David Byrne. Fotografiert von Ingrid Assmann. Ein Interview von Klaus Walter mit dem Popstar auf Seite 66.

|  |     |
|--|-----|
| Skyline  | 4   |
| Impressum  | 33  |
| Richard Serra. Gehen und Sehen – Rechts und Links. Ein Interview von Gerhard Graulich                        | 34  |
| Magazin  | 40  |
| Galeristinnen I. Weibliches Engagement auf dem Kunstmarkt. Von Diederich Diederichsen und Jutta Koether      | 50  |
| Galeristinnen II. Porträts mit der Kamera von Günther Förg   | 52  |
| Salvo. Eine kleine Magie der Form. Von Wilfried W. Dickhoff  | 62  |
| David Byrne. Mit dem Sänger, Autor und Kopf der „Talking Heads“ sprach Klaus Walter                          | 66  |
| Künstliche Paradiese. Über die Essener Ausstellung berichtet Miriam J. Wiesel                                | 72  |
| Aktuelle Kunst in europäischen Galerien  | 73  |
| Menschliches, Allzumenschliches. Den Humor des Francis Bacon entdeckt Christiane Bergob                      | 105 |
| Ort und Richtung angeben. Zeichnungen als Erfahrungswissenschaft bei Franz Erhard Walther. Von Bernd Grove   | 105 |
| Kunststücke. Eine neue Taschenbuchreihe stellt Michael Glasmeier vor   | 107 |
| Iterativismus. Über zwei Kölner Ausstellungen und einen „neuen“ Begriff berichtet Jutta Koether              | 108 |
| Vier Jahrzehnte Kunst in fünf Kapiteln. Rezension von Gertrud Färber   | 109 |
| Architektur fällt aus dem Rahmen. Was ist wichtiger: Der Entwurf oder der Bau? Von Peter Cook                | 110 |
| A Season in New York. Den Start der Herbstsaison kommentiert Donald B. Kuspit                                | 116 |
| Gnadenlos in die Zukunft dritter Natur. Von Peter Bömmels  | 118 |
| Italo Calvino. Die Wollust des Lesers ist die Leidenschaft des Autors. Von Helga Dormann                     | 120 |
| Technokunst. Zu künstlerischen Grenzfällen auf der Weltausstellung 1985 nimmt Florian Langenscheidt Stellung | 122 |
| Ausstellungen  | 126 |
| Neue Kataloge  | 126 |
| Ernst Jandl: Vom Öffnen und Schließen des Mundes   | 130 |

Europäisches Magazin zeitgenössischer Kunst und Kultur

### 3 Inhaltsverzeichnis des *Wolkenkratzer Art Journal*, September 1985.

Ashley Bickerton), neo-konzeptuellen und neo-geometrischen Ansätzen wurde, neben Hommagen an Andy Warhol, Jeff Koons oder der New Wave Szene, großzügig Raum gewährt (Abb. 3). Wie bereits die methodologische Orientierung an der amerikanischen Kritik, oszillierte diese massive Rezeption zwischen Bewunderung und strategischer Ablehnung. Der Vorwurf zynischer *marketability*<sup>50</sup> diente auch hier zur gegenläufigen Etablierung inhalts- und geschichtsbewusster, in expressionistischer Tradition verwurzelter Produktionen. Bezeichnender-

weise wandelte sich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre der Untertitel der Zeitschrift von *Magazin zeitgenössischer Kunst und Kultur* zu *Europäisches Magazin zeitgenössischer Kunst und Kultur*. Zudem wurde ab 1986 zwischenzeitlich eine gekürzte englische Fassung auf dem amerikanischen Markt vertrieben. Doch während die expressionistischen Tendenzen verblassten, kündigte sich mit der allmählichen Aufhebung der politischen Ost-West Fronten eine Umstrukturierung der internationalen Beziehungen an, die in einem zunehmend globalisierten Kunstmarkt ihren Niederschlag finden sollte. Als der *Wolkenkratzer* 1989 vor der Frage der Positionierung in weitaus komplexeren Konstellationen als der nord-amerikanisch-westeuropäischen stand, stellten die Herausgeber Soukup und Krauss die Zeitschrift ein.<sup>51</sup>

Der Fall der *Wolkenkratzer*-Zeitschrift zeigt, dass erst die reflektierte Auseinandersetzung mit den Vereinigten Staaten im westdeutschen Lager zur bewussten Aneignung der aus Frankreich ausstrahlenden theoretischen Impulse und letztlich zur positiven Bestimmung des Subjekts der Analyse beitrug. Den daraus entstandenen Entwurf einer selbstständigen, bedachten und inhaltlich fundierten Kritik verband jedoch nach wie vor eine polare Opposition mit den USA, die in Kunstmarkt und Ausstellungswesen ausgetragen wurde. Insofern sind die Konsequenzen der Zeitgenossenschaft im *Wolkenkratzer* noch zu bestimmen: Stellten die Autor/innen zwar Weichen zur Besprechung der eigenen Professionalisierung, so blieb deren Rolle im Verhältnis globaler Frontstellungen weitgehend ein «blinder Fleck» der Selbstwahrnehmung.<sup>52</sup>

## Anmerkungen

- 1 Die Recherche zu diesem Artikel erfolgte im Rahmen des Forschungsprojekts «Jedem seine Wirklichkeit. Der Begriff der Wirklichkeit in der bildenden Kunst in Frankreich, Polen, der BRD und DDR der 1960er bis Ende der 1980er Jahre» und wurde gefördert mit Mitteln des European Research Council (European Union's Seventh Framework Programme FP7/2007–2013 / ERC Grant Agreement n° 263560). Mein Dank gilt Roman Soukup für die freundliche Genehmigung der Bildrechte. Gedankt sei auch Dr. Mathilde Arnoux und Christian Blumberg.
- 2 Vgl. Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris 2011. Siehe auch Giaco Schießler, «Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited», in: *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, hg. v. Hans Peter Schwarz, Zürich 2007, S. 20–33.
- 3 Vgl. Pierre Péniisson, «Paris. Die Philosophie eines Mythos», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar 1984, S. 97–98.
- 4 Ebd., S. 98.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd.
- 7 Erst 1987 erschien ein kritisches Gespräch mit Jean Baudrillard zu seinem Buch *Cool Memories*. Vgl. Isabelle Graw, «Endspiel. Ein Interview mit Jean Baudrillard», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juni 1987, S. 16–19.
- 8 Ines Sommer, «L'image-Mouvement», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar/März 1984, S. 82–84, hier S. 82.
- 9 Vgl. Peter Weibel, «Les Immatériaux. Lyotards Ausstellung zum postmodernen Zustand der Techno-Welt», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, August 1985, S. 24–29.
- 10 Ebd., S. 29.
- 11 François Lyotard in «Design jenseits von Ästhetik. Eine philosophische Debatte zwischen Jean-François Lyotard und François Burckhardt», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juni 1985, S. 101–102.
- 12 Ebd., S. 102.
- 13 Dies wird etwa an Burghard Schlichts Rezension von Jean-Luc Godards Film *Maria und Joseph* ersichtlich, der für seine archaisch-mystische Atmosphäre kritisiert wurde. Ein ähnlich negatives Urteil fiel der Pariser Biennale von 1985 – in Weibels Kritik – zu, die als konservative Zurschaustellung reaktionärer Tendenzen und somit als exemplarischer Ausdruck «postmoderner Ausstellungspolitik» abgetan wurde. Vgl. Burghard Schlicht, «Im Off: Gott – Godards (Maria und Joseph)». Ein Beitrag zur Philosophie des Lochs», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juli 1985, S. 60–61; Peter Weibel, «Die Kunstausstellung als Tennisturnier. Die neue Biennale von Paris 1985», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juli 1985, S. 62–63.
- 14 Helga Finter, «Neobarock. Zu Postmoderne und Avantgarde in Frankreich», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, November 1986, S. 50–51, hier S. 50.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Günter Lohr, «Dynamische Bilder», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juni 1985, S. 122.
- 19 Ebd.
- 20 Siehe dazu Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerwist 2006.
- 21 Französische Kunstproduktion rückte hingegen nur selten ins Blickfeld. In einem Beitrag über die Essener Ausstellung französischer Gegenwartskunst *Liberté & Égalité* im Jahr 1989 musste Norbert Messler einfüührend bemerken: «Französische Kunst der Gegenwart stand in den letzten Jahren eher im Abseits des Interesses. Das Essener Museum Folkwang versucht mit einer Überblicks-Ausstellung eine Korrektur.» Norbert Messler, «Liberté & Égalité», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Mai 1989, S. 78–79, hier S. 78.
- 22 Vgl. dazu Noemi Smolik, «Neuer deutscher Expressionismus und kritischer Geist. Ein Gespräch mit Donald B. Kuspit», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juni/Juli/August 1984, S. 14–17.
- 23 Vgl. Donald B. Kuspit, «Amerikanische und deutsche Kritiker. Verschiedene Weltanschauungen – verschiedene Temperamente», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, März 1986, S. 90–91.
- 24 Vgl. ebd., S. 90.
- 25 Vgl. «Flash Back», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Januar 1987, S. 16.
- 26 Vgl. ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Vgl. Isabelle Graw, «Kunst und Kritik», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, April 1988, S. 36–41; Isabelle Graw, «Lagebesprechung», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar 1989, S. 82–83; Isabelle Graw, «Theorie und Praxis», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, März 1989, S. 50–51.
- 31 Siehe dazu Pier Luigi Tazzi, «Glauben Sie an die Malerei? Ein Gespräch mit Wolfgang Max Faust», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar/März 1984, S. 4–7 (Tazzi 1984).
- 32 Justin Hoffmann, «Junge deutsche Kunstkritik. Interviews zur aktuellen Situation», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juni 1988, S. 86–89.
- 33 Ebd., S. 87.
- 34 Jutta Koether, ebd.
- 35 Norbert Messler, ebd.
- 36 Ebd.
- 37 Vgl. ebd.

**38** Vgl. *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst.-Kat., hg. v. Laszlo Glozer, Köln 1981; vgl. *Von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Ausst.-Kat., hg. v. Kasper König u. a., Köln 1984.

**39** Siehe dazu ein im *Wolkenkratzer* veröffentlichtes Gespräch zwischen Jannis Kounellis, Joseph Beuys, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi, worin dieser Einheitsgedanke mit der Metapher, «eine Kathedrale zu bauen» umschrieben wird. Ein Jahr zuvor hatte Tazzi eine von Germano Celant kuratierte und in Canada präsentierte Ausstellung europäischer Kunst besprochen, der «eine auf Bipolarität gründende Dynamik» zu Grunde lag: «Norden/Süden, Osten/Westen, Geist/Materie, Mystisches/Konkretes, Form/Idee, Moral/Politik, Gesellschaft/Individuum». Vgl. Jean-Christophe Ammann, «Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar 1986, S. 34–37; Pier Luigi Tazzi, «Der Europäische Eisberg», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Juli 1985, S. 105–106, hier S. 106; vgl. auch Wolfgang Max Faust, «Arte cifra? Neue Subjektivität? Trans-Avantgarde?», in: *Kunstforum International. Idylle oder Intensität – italienische Kunst heute*, Bd. 39, 3/1980, S. 161–171.

**40** Pier Luigi Tazzi, «Kolumne», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, November/Dezember 1984, S. 33. Vgl. auch Wilfried W. Dickhoff, «Von hier aus. Höhen und tiefen der deutschen Gegenwartskunst», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, November/Dezember 1984, S. 92–99.

**41** Vgl. Paul Groot, «Die Ausstellung (von hier aus). Kein Ort. Nirgends.» in: *Wolkenkratzer Art Journal*, November/Dezember 1984, S. 100–102, hier S. 102.

**42** Vgl. Heinrich Klotz, «Deutsche Kunst im zwanzigsten Jahrhundert», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Dezember 1986, S. 88–89.

**43** Vgl. Wolfgang Max Faust, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982.

**44** In einem Gespräch mit Tazzi behauptete Faust: «Die Deutschen versuchen, viel komplizierter zu sein, und das macht das Betrachten ihrer Bilder bedeutend schwieriger.» Tazzi 1984 (wie Anm. 31), S. 4.

**45** Zu den Frontstellungen in den davorliegenden Jahrzehnten siehe etwa Benjamin Dodehoff, ««Much more recent and American»: USA – Europa. Die Kunstszene in den 1960er und 1970er Jahren», in *Nancy Graves Project & Special Guests*, Ausst.-Kat., hg. v. Brigitte Franzen/Annette Lagler, Ostfildern 2013.

**46** Jutta Koether, «Zuviele Farben, zuviele Ideen». Interview mit dem Amerikanischen Maler Donald Baechler», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Februar/März 1984, S. 34–37, hier S. 35.

**47** Ebd. Zur Ablehnung der neuen Expressionismen und der Transavantgarde in der amerikanischen Kritik siehe insbesondere Benjamin

H.D. Buchloh, «Figures of authority, ciphers of regression. Notes on the return of representation in European painting», in: *Modernism and modernity*, hg. v. ders. u. a., Halifax 1983.

**48** Ebd.

**49** Ebd.

**50** In einem Editorial schreibt Faust 1989: «Gegen Europa» – mit einer Sehnsucht nach Inhalt, Geschichte, Sinn – setzte New York keinen neuen Stil, keine neue Richtung, sondern das handfest pragmatische Argument: *Marketability*. «When Attitudes Become Sales.» Vgl. Wolfgang Max Faust, «Editorial», in: *Wolkenkratzer Art Journal*, Mai 1989, S. 5.

**51** Grund dafür war die Feststellung, dass die Zeitschrift langfristig nicht allein durch die Leserschaft und «unabhängig von Marktinteressen und Markteinflüssen» hätte finanziert werden können. Dies erklärte Soukup rückblickend in einem Gespräch mit der Verfasserin am 10. März 2014. 2013 gründete der Herausgeber zur Wiederbelebung des *Wolkenkratzer*-Projekts die werbungsfreie Zeitschrift *Artwork International*.

**52** Zu den Vorteilen und Nachteilen der Zeitgenossenschaft siehe etwa Verena Krieger, «Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte», in dies. (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, Köln/Weimar/Wien 2008.