

Im Strudel des Mainstream: Kunstgeschichte und Gegenwartskunst

Unlängst diskutierte ich mit einer Gruppe Zürcher Architekturstudierender über die jüngere Kunstgeschichte. Als ich auf das Ende des Kalten Kriegs und den Fall der Berliner Mauer als Wendepunkt unserer Geschichte zu sprechen kam, meinte einer der Gesprächspartner, ich dürfe nicht vergessen, dass sich dieses Ereignis einige Jahre vor ihrer Geburt abgespielt habe. Der Fall der Mauer sei vielleicht für mich gegenwärtig, aber nicht für sie, denn sie hätten keinen Anteil an diesem Geschehen, es handle sich somit nicht um „unsere“ Geschichte. Die Bemerkung rief mir einmal mehr den stetig wachsenden Altersabstand in Erinnerung, der mich von den Studierenden trennt. Ich sah darin allerdings kein Indiz für den angeblichen Verlust des Geschichtsbewusstseins der jüngeren Generation, über den manche Kollegen lamentieren. Im Gegenteil, ich empfand die an den Lehrer gerichtete Ermahnung, er möge bei seiner Erzählung das Alter der Schüler berücksichtigen, als Ausdruck eines Geschichtsverständnisses, welches reflektierter ist als dasjenige meiner eigenen Generation. Sie implizierte, dass die Perspektive des Subjekts einerseits, der Horizont des jeweils Zeitgenössischen andererseits von der historischen Wahrnehmung nicht abgelöst ist und bei der Darstellung von Geschichte im Spiel bleiben sollte. Und sie machte mir bewusst, dass das „wir“, das ich gerne für die historische Narration verwende,

nicht allgemeingültig und objektiv ist, sondern individuell und damit generationsbedingt, also gegebenenfalls auch ausschließend.

DER SOG DES ZEITGENÖSSISCHEN

Lässt sich daraus folgern, dass die Studierenden sich derzeit vornehmlich für das Hier und Heute interessieren, während frühere Kunst und Architektur in deren Schatten rücken? Ich glaube nicht. Zweifellos ist die zeitgenössische Kunst attraktiv. Wer würde sich nicht angesprochen fühlen von der Vielfalt und dem Glamour der aktuellen Kunstwelt, dem ständig wachsenden Netzwerk von Biennalen in allen Ecken der Welt, den spektakulären Museumsneubauten? Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst und die expandierenden Kunstmärkte bieten Stellen und gute Berufsaussichten auch für den Nachwuchs. Das Image vom Künstler und Architekten hat sich vom einstigen Außenseiter zur Identifikationsfigur gewandelt. Eine Reihe von Professuren und Studiengängen im Bereich zeitgenössischer Kunst ist neu geschaffen worden. Die Mehrheit von Masterarbeiten und Dissertationen fällt in den Bereich „20.–21. Jahrhundert“. Der Sog der Gegenwartskunst ist einer der Gründe dafür, dass die Studierendenzahlen steigen und dass die Kunstgeschichte sich in jüngerer Zeit fortwährend methodisch weiterentwickelt und internationalisiert hat.

Dennoch kann der aktuelle Boom der zeitgenössischen Kunst nicht der einzige Grund für das Interesse der jetzigen Studierenden sein. Denn dieser Boom begann bereits Mitte der 1980er Jahre, im deutschen Sprachraum waren Forschungen und Lehrveranstaltungen zu zeitgenössischer Kunst wie beispielsweise Joseph Beuys jedoch eher die Ausnahme. Es mag Studierenden heute zwar leichter fallen, sich mit der westlichen zeitgenössischen visuellen Kultur zu identifizieren als

mit derjenigen entfernter Epochen und Kulturen. Aber das Interesse, so meine Hypothese, gilt weniger der *zeitgenössischen Kunst* als dem *Zeitgenössischen* überhaupt. Die Anziehungskraft, so vermute ich, geht aus von dem allgemeinen Bedürfnis, an Gegenwärtigkeit teilzuhaben, an der Erfahrung von Präsenz zu partizipieren. Die Gegenwartskunst ist ein Feld, welches diese Teilhabe verspricht. Emblematisch dafür ist das enorme Medienecho, welches die New Yorker Ausstellung *Marina Abramovic: The Artist is Present* im MoMA 2010 fand. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit galt nicht der Retrospektive der Performancekünstlerin, sondern der gleichnamigen Performance im Atrium, wo sie während Hunderte Stunden über 1000 Besuchern wortlos gegenüber gesessen hatte (vgl. hierzu: Cordula Schütz, *Betrachterrollen, Raumkonzeptionen und ästhetische Erfahrung in ausgewählten Performances von Marina Abramović*, Magisterarbeit, LMU München 2013/14, Ref. Christine Tauber).

Tatsächlich sind die Gegenstände, denen sich die Studierenden heute in Seminararbeiten, Masterarbeiten und Dissertationen widmen, nicht auf ihre unmittelbare Zeitgenossenschaft begrenzt. Ich registriere zwar bei den Kunstgeschichtsstudierenden eine Zunahme von Auseinandersetzungen mit jungen und sehr jungen, teilweise noch gänzlich unbekanntem Künstlerinnen und Künstlern und bei Architekturstudierenden die Verschiebung der Aufmerksamkeit von den Stararchitekten zu Büros, die am Anfang der Praxis stehen (vgl. Andrea Stamm, *Der junge Künstler Jan-Hendrik Pelz und sein bisheriges Schaffen unter spezieller Berücksichtigung der Monate März bis September 2013*, Masterarbeit Univ. Zürich 2014; Joëlle Kost, *MARCK, er und ich. Dokumentation zum Film*, Masterarbeit Univ. Zürich 2014, bei diesen und den folgenden Qualifikationsarbeiten: Ref. Philip Ursprung). Aber die Mehrzahl der Arbeiten bewegt sich im inzwischen kanonisierten Feld der Kunst der 1950er bis 1990er Jahre. Dieser Bereich ist durch Quellenmaterial, durch Kritiken in Zeitschriften und Online-Publikationen, durch

Oral History-Archive sowie durch dokumentarisches Material im Internet hervorragend erschlossen (vgl. Yasmin Afschar, *Im O-Ton der Kunst. Das Künstlerinterview in „Avalanche“: Analyse einer Zeitschrift als Kunst-Raum und Kunst-Bühne*, Lic. phil. I Univ. Zürich 2012). Im Unterschied zu früher liegt die methodische Schwierigkeit heute nicht mehr ausschließlich darin, Zugang zu Quellen zu finden. Weniger das mühselige Lokalisieren von Information ist heute die Herausforderung beim Verfassen einer Dissertation als das Stellen der richtigen Fragen.

DISTANZ ZUM GEGENSTAND?

Wie steht es um die historische Distanz? Welche methodische Herausforderung bedeutet es, wenn ein Gegenstand fast zeitgleich mit der Narration ist, das heißt beispielsweise eine Ausstellung von James Coleman behandelt wird, die erst vor ein, zwei Jahren stattfand (vgl. Linda Schädler, *James Coleman und die Anamorphose: Der Blick von der Seite*, Diss. Univ. Zürich 2011, München 2013). Insbesondere die Frage – beziehungsweise die von Skeptikern gerne beschworene Problematik – des mangelnden historischen Abstands scheint mir unerheblich zu sein. Die oben erwähnte Bemerkung meiner Studierenden, dass der Fall der Mauer nicht Teil ihrer Geschichte sei, unterstützt die Annahme, dass die Frage des Abstands kontingent ist. Denn wenn historische Distanz die Voraussetzung einer adäquaten Darstellung von Geschichte ist, wären gerade die jüngsten Studierenden besonders gut für die Bearbeitung von Kunst aus den 1980er Jahren qualifiziert. Oder ist zeitliche Distanz in diesem Fall eher ein Nachteil, weil Kenntnisse und vor allem das Interesse fehlen?

Wie soll „Abstand“ definiert werden? Etwa in der Vereinbarung, dass man nur über Ereignisse forschen könne, die vor der eigenen Geburt stattgefunden haben, dass man sich nicht mit noch lebenden Künstlerinnen und Künstlern befassen könne, dass eine Frist von einer oder zwei Generationen eingehalten werden müsse, bevor wissenschaftliche Arbeit möglich werde? Die Vorstellung, dass zeitliche Distanz die Bedingung von historischer Forschung sei, suggeriert, dass länger zu-

rückliegende Ereignisse objektiver beschreibbar seien als solche der jüngsten Vergangenheit. Aber sie lässt außer Acht, dass Bedeutung einem historischen Gegenstand nicht inhärent ist, sondern sich durch jede Reproduktion, jede Beschreibung, jede Interpretation verschiebt und Distanz somit keine Frage von Jahreszahlen ist. Es erscheint mir daher ebenso wenig angebracht, einen Studierenden vor der Forschung zu Rita McBride zu warnen (vgl. Seraina Renz, *„The city, it is my studio“: Ein Beitrag zu Rita McBrides Werk im Spannungsfeld zwischen Skulptur und Architektur*, Lic. phil. I, Univ. Zürich 2008), wie einer Geologin abzuraten, Steine zu sammeln oder einem Zeithistoriker zu verbieten, Zeitung zu lesen.

Viele Studierende fragen mich, ob sie für ihre Seminararbeiten, Magisterarbeiten oder Dissertationen die Künstler, über die sie forschen, persönlich kennenlernen und interviewen sollen. Sie sind unsicher, ob sie damit riskieren, ihre wissenschaftliche Objektivität zu verlieren und zum bloßen Sprachrohr ihres Gegenstandes zu werden. Ich rate ihnen, den Kontakt zu suchen, denn dank der Gespräche mit den Protagonisten ihrer Forschungen erhalten sie in jedem Fall mehr Material als ohne diese. Hans-Ulrich Obrist ist das prominenteste Beispiel dafür, welch wertvolles Gut die Aufzeichnungen von solchen Begegnungen sind. Seine zahllosen, seit den 1990er Jahren mit Protagonisten der Kultur und Wissenschaft geführten Interviews sind eine Fundgrube an Material, welches sich nur durch konkrete Begegnungen und Gespräche ergeben hat (vgl. „Curiosity Is the Motor of the Entire Interview Project“: Hans Ulrich Obrist in Conversation with Philip Ursprung, in: *The Art Bulletin* XCIV/1, March 2012, 42–49).

Allerdings sollten sie beim Gespräch mit Zeitgenossen dieselben methodischen und quellenkritischen Regeln beachten wie bei der Arbeit mit älteren Künstlerausagen. Schriftliche und mündliche Äußerungen von Künstlern und Architekten sind keine Instrumente der Analyse, mittels derer die Bedeutung des Œuvres erschlossen werden kann. Aussagen von Künstlern und Architekten sind einerseits Versuche, mittels Sprache die eigene Praxis zu konturieren und ästhetische Entschei-

dungen besser nachvollziehbar zu machen. Es sind andererseits rhetorische Mittel, durch eine erste Interpretationsvorgabe die Interpretation durch andere anzuregen oder aber auch zu lenken. Künstlerausagen können dazu beitragen, Interpretationen von Kunstwerken zu plausibilisieren, aber nicht dazu, sie zu verifizieren. Es handelt sich somit um eine Art Rahmung oder erweiterte Oberfläche des Œuvres, nicht aber um eine Theorie, von der aus sich die Bedeutung des Werkes ableiten ließe (vgl. Evtixia Bibassis, *Harald Naegeli, Zeichner – Biografische Fragmente*, Lic. phil. I, Univ. Zürich 2014). Die Nähe zum Künstler ist in manchen Fällen unverzichtbar, wenn es beispielsweise darum geht, Abbildungsmaterial zu erhalten. Wenn die Erlaubnis, Abbildungen zu veröffentlichen, an eine Genehmigung des Geschriebenen durch die Architekten oder Künstler gebunden ist, stößt die Autonomie der Geschichtsschreibung an ihre Grenzen.

TEMPORAL TURN

Die Feststellung meiner Anfang der 1990er Jahre geborenen und teilweise in Deutschland aufgewachsenen Studierenden, dass der Fall der Mauer nicht „ihrs“ sei, scheint mir charakteristisch für eine veränderte Auffassung von Geschichte und Zeitlichkeit, ein Phänomen, das derzeit unter anderem mit dem Begriff des *temporal turn* belegt wird. „Turn“ verstehe ich dabei mit Irit Rogoff als aktive Bewegung und schöpferischen Prozess: „Or, are we talking instead about an active movement – a generative moment in which a new moment emerges in the process – leaving behind the practice that was its originating point?“ (Turning, in: *E-Flux Journal* (0), November 2008, 1). Christine Ross hat diesen *turn* in ihrem Buch *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (New York/Bloomsbury 2012) im Bezug auf die Kunstgeschichtsschreibung untersucht.

Nie wären wir als Studierende in den 1980er Jahren auf die Idee gekommen, dass der Zweite Weltkrieg, der zwei bis drei Jahrzehnte vor unserer Geburt stattgefunden hat, *nicht* Teil unserer Gegenwart sei. Die Periodisierung, wie wir sie in den 80er Jahren in Vorlesungen und Handbü-

chern lernten, war weit mehr als eine Orientierungshilfe. Sie definierte den Horizont einer gemeinsamen Auffassung von Zeitlichkeit, stellte aber zugleich auch ein Konstrukt von Kohärenz dar, das kritisch zu befragen ist. „1945“ markierte das Ende des Krieges und zugleich den Beginn einer Zeitrechnung, welche unsere eigene Gegenwart ebenso wie diejenige unserer Lehrer umfasste. „1968“ war der zweite Meilenstein in dieser Chronologie. Den Mauerfall empfanden wir als Studierende – ich schrieb damals am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin an meiner Dissertation – als weiteren Wendepunkt in dieser Kette von Ereignissen. Das Datum „1989“ untermauerte die Vorstellung von einer kontinuierlich fortschreitenden Geschichte.

Allerdings gelang es nicht, dieses Ereignis mit der Kunstgeschichtsschreibung in Beziehung zu bringen. Das Zeitgenössische musste aus der kunsthistorischen Diskussion herausgehalten werden, ebenso wie die zur selben Zeit international geführte Debatte um das Verhältnis von Moderne und Postmoderne. „Was ist Postmoderne?“ lautete die zentrale Frage jener Zeit. Wir nahmen sie distanziert zur Kenntnis als Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Periodisierung vorgenommen werden sollte (besonders hilfreich hierzu nach wie vor David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge/Mass. 1989; Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Logic of Late Capitalism*, Durham 1991; Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London 1998). Wir – ich zumindest – verstanden damals allerdings nicht, dass das Problem weniger die Grenzziehung zwischen verschiedenen Perioden der Geschichte war, sondern eine Folge davon, dass die Periodisierung als solche nicht mehr funktionierte. Die Vehemenz, mit der sich die beiden Lager gegenüberstanden – die einen versuchten, den Zerfall des Moderneparadigmas aufzuhalten, welches ein Jahrhundert lang Orientierung geboten hatte, die anderen, dessen Einsturz zu beschleunigen –, kaschierte die Tatsache, dass niemand wusste, was aus der Historizität ge-

worden war und warum die Periodisierung plötzlich nicht mehr trug. Wir befanden uns in einer Verwerfung der Auffassung von Raum und Zeit, dem „Chronotop“ im Sinne von Michail Bachtin.

Der *temporal turn*, den meine Studierenden wahrnehmen – ohne dafür diesen Begriff zu verwenden – handelt hingegen nicht von der Frage nach Kontinuitäten und Brüchen, sondern davon, was Zeitgenossenschaft bedeutet. Im ersten Jahrzehnt nach dem Millennium hat die Gegenwartigkeit, beziehungsweise die „Präsenz“ ihre Selbstverständlichkeit verloren. Nicht „Was ist Postmoderne?“, sondern „Was ist Gegenwartskunst?“, ja, „Was ist Gegenwart?“ lautet die Frage. *13 Thesen zur Gegenwartskunst* war der Titel der Juni-Nummer 2009 von *Texte zur Kunst*, der tonangebenden Fachzeitschrift für zeitgenössische Kunst im deutschen Sprachraum. „What is Contemporary Art History?“ hatte bereits einige Monate zuvor ein Podiumsgespräch anlässlich der 97. *Annual Conference* der *College Art Association* im Februar 2009 gefragt. Die beiden zusammengelegten Hauptsäle des Kongresszentrums in Los Angeles vermochten die vielen Zuhörer kaum zu fassen, welche diese Frage hereingelockt hatte. Wie zu erwarten war, erschöpfte sich die Diskussion in der Feststellung, dass das Gros der wissenschaftlichen Arbeiten im Bereich der Contemporary Art zu lokalisieren seien. Am weitesten ging Pamela Lee, die auf dem Podium die „longue durée“ der zeitgenössischen Kunst erwähnte. Sie bezog sich auf die in ihrem Buch *Chronophobia* aufgeworfene These von der Endlosigkeit der 1960er Jahre: „The sixties are endless. We still live within them. Not only do we live within them as a matter of historical reckoning – of grappling with the trauma of the Vietnam War, the afterlife of counterculture, and the continued relevance of that decade’s liberation movements. Rather, the Sixties are endless in staging endlessness as a cultural phenomenon.“ (Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge/Mass. 2004, 259).

Wenn ich an meine eigenen Studierenden denke, dann leben sie zweifellos *nicht* mehr in den Sixties. Aber sie sind durchaus interessiert an der Frage nach der Zeitdauer – und damit auch an der von

Lee evozierten „Endlosigkeit“. Um sie heute für die Geschichte von Kunst und Architektur zu sensibilisieren, kann ich nicht, wie in den 1930er Jahren der Gründungsdirektor des MoMA, Alfred H. Barr Jr., ein Torpedodiagramm an die Tafel zeichnen und säuberlich die Anfangs- und Endpunkte von aufeinander folgenden Stilrichtungen notieren. Ich kann mich nicht, wie ein Fredric Jameson in den 1990er Jahren, auf das Terrain der Postmodernedebatte begeben und die Frontlinien nachzeichnen, denn das Schlachtfeld ist längst verlassen. Und ich kann mich auch nicht mit der Darlegung eines historischen Kontextes begnügen, aus dem heraus ich das Kunstwerk erkläre. Sobald ich mich bemühe, meinen Gegenstand historisch „einzubetten“, entziehe ich ihn, wie es scheint, der Aufmerksamkeit. Erst indem ich die Vergangenheit durch die Verortung in einem Spannungsverhältnis mit dem Heute vergegenwärtige, wecke ich Interesse. Ich muss einen jeweils spezifischen Einstiegspunkt in die Zeitlichkeit finden, eine Art Schlüssel, der in ein Schloss des Hier und Jetzt passt, um die historische Dimension zu erschließen.

Georges Didi-Huberman nennt solche Punkte „Anachronismen“ und bezieht sich auf Walter Benjamins Idee, dass der Ursprung keine Quelle sei, sondern ein „Strudel im Fluß“ (*Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, 9). Dieser Fluss ist heute der Mainstream, zu dem die Gegenwartskunst angewachsen ist. Aber was für den Mainstream gilt, kann auch auf andere Bereiche überschwappen. Die Strudel im Fluss sind Momente, in denen die Fragen der Gegenwart auf die Vergangenheit projiziert und die Zeiten miteinander verwoben werden, welche sich am besten für den Zugang eignen: „Partons justement de ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences: le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or: ne surtout pas ‚projeter‘, comme on dit, nos propres réalités – nos concepts, nos goûts, nos valeurs – sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique. N'est-ce pas évident que la ‚clé‘ pour comprendre un objet du passé se trouve dans le passé lui-même, et, plus encore, dans le même passé que le passé de l'objet“ (Didi-Huberman, De-

vant le pan: devant le temps: Souveraineté de l'anachronisme, in: ders., *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, hg. v. Jacques Neefs, Saint-Denis 2001, 87–100, hier 97f.). Den Fall der Berliner Mauer beispielsweise kann ich für meine Architekturstudenten als Ereignis damit vergegenwärtigen, dass ich beschreibe, wie schwierig es heute ist, sich in Berlin den Verlauf der Mauer noch vorzustellen, wie sehr der Druck der Immobilienindustrie die Brachen verdeckt hat und das frühere Stadtgewebe verändert. Ich kann den Appetit der Investoren auf zentrale Flächen in der Innenstadt hervorheben und zeigen, wie die Dimension der Geschichte verdrängt und durch ahistorische Klischees – Stichwort Berliner Schloss – ersetzt wird, das heißt, ich muss mich von heute aus in die Vergangenheit zurückbewegen und nicht umgekehrt.

Der *temporal turn* betrifft alle Bereiche der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit visueller Kultur und damit nicht nur den Gegenstand der Gegenwartskunst, sondern auch andere Felder der Kunstgeschichtsschreibung. Ich ziehe deshalb keine kategoriale Trennlinie zwischen der Kunstgeschichtsschreibung der Gegenwartskunst und anderen Perioden wie der Moderne, der Neuzeit, der Frühen Neuzeit, etc. Vielmehr möchte ich dafür plädieren, unabhängig vom Gegenstand – und unabhängig davon, wie viele Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte die Historiographen davon trennen – das jeweils Zeitgenössische zu lokalisieren. Die Verbindung darzustellen zwischen dem Subjekt, dessen Position im Strudel des Stroms des Heute bewegt ist, und dem historischen Objekt, das sich einst in einem ebensolchen Strudel bewegte, ist nicht auf die Geschichtsschreibung der zeitgenössischen Kunst begrenzt. Den Schwung, in den die Gegenwartshistoriographie in letzter Zeit gekommen ist, gilt es zu nutzen und mit dem ganzen Fach zu teilen.

PROF. DR. PHILIP URSPRUNG
Institut gta, ETH Zürich,
Wolfgang Pauli-Str. 15, CH-8093 Zürich,
philip.ursprung@gta.arch.ethz.ch