

(Post-)Conceptual: Vom Raum zum Buch zur Ausstellung

more Konzeption Conception now.

Museum Morsbroich, Leverkusen, 1. Februar–19. April 2015. Kat. hg. v. Stefanie Kreuzer. Dortmund, Kettler 2015. 2 Bde. im Schuber, 468 S., zahlr. Abb., Texte dt. u. engl. ISBN 978-3-86206-429-8. € 49,90

Häuser zugewandt. Die so wiederentdeckten Projekte wurden durch die Aufbereitung von Archivalien oder die Neuauflage der früheren Kataloge wieder zugänglich gemacht und dabei häufig um zeitgenössische Positionen ergänzt (*Other Primary Structures*, New York: Jewish Museum, 2014; *When Attitudes Become Form*, Venedig: Fondazione Prada, 2014; *Auf Zeit*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden/Kunsthalle Bielefeld, 2013; *Telling Histories: Three Archives and a Case Study*, Kunstverein München, 2003 u. v. m.).

HISTORISIERENDE SELBSTBEFRAGUNGEN

In diese Beschäftigung mit Ausstellungsgeschichte als Thema einer sich selbst befragenden zeitgenössischen Ausstellungspraxis lässt sich auch die kürzlich von Stefanie Kreuzer kuratierte Schau *more Konzeption Conception now* im Museum Morsbroich in Leverkusen einordnen. Sie nimmt Bezug auf die Ausstellung *Konzeption Conception* (1969) am gleichen Ort, die als „die erste museale Konzeptkunstausstellung in Deutschland“ gilt, „die explizit den Begriff ‚Konzept‘ im Titel führt“ (135). Die Bezeichnung „Konzeptkunst“ war damals keineswegs konkurrenzlos, wie Daniel Marzona in seinem überblicksartigen Katalogbeitrag „Conceptual Art? – Unschärfe und Auflösung eines Begriffs“ darlegt. Neben der Erfolgsgeschichte des Namens, die er anhand von Henry Flints erster Erwähnung der „Concept Art“ 1961 über Sol LeWitts „Paragraphs on Conceptual Art“ (1967) und das *Journal of Conceptual Art* (1969) der britischen Künstlergruppe *Art & Language* bis hin zu Joseph Kosuths Ausspruch nachzeichnet, alle Kunst (nach Duchamp) sei dem Wesen nach konzeptuell (1969), lenkt Marzona den Blick auch auf den Zustand einer bis in die frühen 1970er Jahre bestehenden terminologischen Verunsicherung, wie sie sich noch 1973 in Lucy R. Lippards zurückhalten-der Bezugnahme auf eine „so-called Conceptual

Ende der 1990er Jahre notiert Mary Anne Staniszewski, dass die Gestaltung von Ausstellungen „als ästhetisches Medium und historische Kategorie“ in der Kunstgeschichtsschreibung „offiziell und kollektiv vergessen worden“ sei (*The Power of Display*, Cambridge Mass./London 1998, xxi). Gab es damals tatsächlich nur wenige überblicksartige Publikationen zum Thema (vgl. etwa den Ausstellungskatalog *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie, 1988/89 oder *Die Kunst der Ausstellung – Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1991), ist seit einigen Jahren das Interesse am Forschungsfeld der Ausstellungsgeschichte rasant gewachsen. Das zeigt sich nicht nur im Erscheinen zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen aus Kunstgeschichte und *Curatorial Studies*, wie Bruce Altshulers zweiteilige Anthologie *Exhibitions that Made Art History (Salon to Biennial, 1863–1959)*, London 2008; *Biennials and Beyond, 1962–2002*, London 2013) oder der von Afterall seit 2010 herausgegebenen Reihe *Exhibition Histories* mit bisher sechs Bänden. Auch viele Museen und Kunstinstitutionen selbst haben sich inzwischen der Ausstellungsgeschichte ihrer

Art“ und in parallel kursierenden Begriffsangeboten wie Gregory Battcocks Bezeichnung „Idea Art“ niederschlägt (33).

Während der erste Band des Ausstellungskatalogs aus einem unveränderten Nachdruck der Publikation zur Ausstellung *Konzeption Conception* von 1969 besteht, ist der zweite ihrer historischen Rekonstruktion und Kontextualisierung, dem Abdruck von Archivmaterial (insbesondere Korrespondenzen und Zeitungsartikel) sowie der Darstellung von 23 Künstlerpositionen gewidmet, „die sich heute mit den Strategien der Konzeptkunst der 1960er-Jahre auseinandersetzen“, wie Markus Heinzelmann, Direktor des Museums Morsbroich, in seinem Vorwort das kuratorische Konzept der aktuellen Ausstellung umreißt (7). Auch der Katalog der Ausstellung von 1969 begann mit einer kurzen Einleitung des damaligen Direktors Rolf Wedewer, der zusammen mit dem Galeristen Konrad Fischer die Ausstellung mit einer für heutige Verhältnisse äußerst kurzen Vorlaufzeit von Mai bis Oktober 1969 organisierte. Ferner eint beide Bände formal das in den späten 60er Jahren im Kontext der Konzeptkunst wiederkehrende quadratische Format, das Sol LeWitt damals aufgrund seiner unspektakulären, universellen Eindeutigkeit nicht nur als Format zahlreicher (Wand-)Zeichnungen, sondern auch seiner Künstlerbücher einsetzte.

Dem im Untertitel der historischen Ausstellung genannten Ziel der „Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung“ entsprechend, folgt im Katalog ein Abdruck der „Sentences on Conceptual Art“, in denen Sol LeWitt Grundsätze der Produktion konzeptueller Kunst zu definieren sucht. Diesem sprachlich äußerst konzisen Text entspricht im Band von 2015 der Beitrag „Allgemeine Bedingungen für die Produktion und das Ausstellen von Bildern“ des *Studio for Propositional Cinema*. Ausgehend vom *Iconic Turn* und dem Befund einer Gegenwart, in der „der menschliche Blick permanent in Echtzeit erfasst werden kann“, müssten die bestehenden Regeln der Kunstproduktion radikal bearbeitet und ergänzt werden, liest man darin (16). Leider bleibt der Text im Un-

terschied zur historischen Vorlage stellenweise sehr vage, begriffsunscharf und bedient sich unnötiger Wiederholungen. Dennoch erweist sich die im Kern enthaltene Überlegung zur Frage, wie sich die Rolle der Kunst und insbesondere der zeitgenössischen Fotografie gegenwärtig verändert, wenn sich der Fokus zunehmend von der Bildproduktion in Richtung der Selektion und Bearbeitung bestehender Bilder verschiebt, als konstruktive Impulsgeberin einer noch ausstehenden Debatte.

KONZEPTUELL VERSUS POSTKONZEPTUELL

Unter dem vielversprechenden Titel „Einbruch der Wirklichkeit oder wie der Alltag das Konzeptuelle verunreinigte“ widmet sich im aktuellen Band Noemi Smolik postkonzeptuellen künstlerischen Praktiken, als deren wesentliches Charakteristikum sie die Öffnung gegenüber der „unreinen Wirklichkeit“ ausmacht. Das unterscheidet diese ganz wesentlich von der Selbstreflexivität der „klassischen konzeptuellen Kunst“, der Smolik die Eigenschaft zuschreibt, „nicht selten die sie umgebende Wirklichkeit außen vor“ gelassen und damit eine „ins Elitäre zielende Abgrenzung von den Niedrigkeiten des Materiellen“ angestrebt zu haben (20). Die postkonzeptuell arbeitenden KünstlerInnen der Morsbroicher Ausstellung hingegen scheuten eine solche Begegnung mit dem Material und den Objekten nicht, was sie anhand einer kurzen Beschreibung der Arbeiten von Charbel-joseph H. Boutros, Willem de Rooij und Ceal Floyer nachzuweisen versucht. Im Unterschied zu den häufig auf Sprache basierenden konzeptuellen Arbeiten der 1960er und 70er Jahre zeichne sich die postkonzeptuelle Kunst gerade dadurch aus, dass nicht mehr nur auf das Wort, sondern auch auf die visuelle Ausführung besonderer Wert gelegt werde.

Anstelle der pauschalen Abgrenzung einer nicht weiter differenzierten „klassischen konzeptuellen Kunst“ von der Praxis des brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica und von späteren Ansätzen hätte man sich an dieser Stelle vielmehr Ausführungen zum Verbindenden zwischen historischen und aktuellen Ansätzen gewünscht sowie

zur Frage, warum sich eine gegenwärtige Generation von KünstlerInnen gerade jetzt mit historischen Strategien der Conceptual Art beschäftigt und diese für ihre eigenen Arbeiten aufgreift. Smoliks gegensatzbetonender Ansatz unterscheidet sich in dieser Herangehensweise auch von Stefanie Kreuzers kluger kuratorischer Entscheidung, sich auf solche künstlerischen Arbeiten zu beschränken, die konkret auf das konzeptuelle Erbe der 60er Jahre Bezug nehmen, anstatt die Ausstellung für alle Facetten postkonzeptueller Praktiken zu öffnen. Eine Erläuterung der Auswahl der einzelnen Positionen hätte den Katalog allerdings sinnvoll ergänzt.

KÜNSTLERISCHE KONZEPTE IM RAUM UND IM BUCH

Der im früheren wie im aktuellen Katalog jeweils folgende Abschnitt mit den künstlerischen Beiträgen bildet das Herzstück beider Bände. Ihm kommt 1969 nicht nur die herkömmliche Funktion eines Ausstellungskatalogs zu, die Beiträge der Ausstellung in den Räumlichkeiten des Museums Morsbroich zu dokumentieren und einzuordnen. Vielmehr ist bei manchen der KünstlerInnen ihr Beitrag im Katalog mit dem in der Ausstellung gleichrangig, oder es wurde zugunsten des Katalogs ganz auf eine Präsentation in den Ausstellungsräumen verzichtet. So schlug Marcel Broodthaers die Reproduktion seines Briefes an Rolf Wedewer im Katalog vor, der dann in der Ausstellung geöffnet auf dem Tisch liegen oder an der Wand angebracht werden sollte. Robert Barry spitzte dies noch weiter zu, indem sein Brief vom August 1969 fünf Sätze beinhaltete, die, wie Stefanie Kreuzer beschreibt, „mit genauer Anweisung zum Layout im Katalog publiziert werden sollen, deren Präsentation in den Räumen des Museums hingegen aber nicht notwendig sei.“ (136) Damit veranschaulicht der Katalog zur Ausstellung *Konzeption* beispielhaft die Neudefinition des Verhältnisses von Publikation und Ausstellung, die zur selben Zeit in den USA von Seth Siegelaub in Ausstellungsprojekten wie dem *Xerox Book* (1968) oder in den *Numbers Shows* (1969–74) von Lucy R. Lippard vorangetrieben wurde.

Auch in den Katalogbeiträgen des Bandes zur aktuellen Ausstellung gehen viele über die bloße Dokumentation hinaus und zeigen Arbeiten, die speziell für die Präsentation in der Publikation konzipiert wurden. Die dänische Künstlerin Sara Christensen, deren Arbeit *Potential* (2011/2015) aus einem Bohrloch von einem Zentimeter Durchmesser in einer Wand des Museums bestand, zeigt beispielsweise nicht etwa Installationsansichten einer älteren Präsentation dieser Arbeit im Katalog, sondern ließ eine Öffnung gleicher Größe durch eine Seite stanzen. Ceal Floyer, die in den Ausstellungsräumen einen Stapel vermeintlich einzeln nummerierter Blätter Papier präsentierte, hat die ihr zur Verfügung gestellten Seiten des Katalogs konsequent leer gelassen – bis auf die Paginierung, auf die im Rest des Buchs, wie schon im historischen Katalog, verzichtet wurde.

Charbel-joseph H. Boutros' poetischer Beitrag hingegen bestand aus der Anweisung, für zwei aufeinanderfolgende Tage jeweils eine von zwei gegenüberliegenden Seiten des Katalogs einen Tag lang der Sonne auszusetzen, so dass beim Schließen des Buchs und damit dem Aufeinandertreffen der Seiten „die beiden Sonnen einander berühren“ und dabei „eine Scheibe Dunkelheit“ einschließen („when the book is closed, the two suns touch each other, enclosing a slice of darkness“). Hieraus ergeben sich Assoziationen zu den in den 1960er Jahren als *Pageworks* speziell für das Medium der Buchseite konzipierten Arbeiten, etwa Robert Barrys *0–9 pieces*, bei denen er im Inhaltsverzeichnis den Raum zwischen zwei Seiten eines Magazins als seine künstlerische Arbeit definierte (vgl. Anne Rorimer, *Siting the Page*, in: *Rewriting Conceptual Art*, hg. v. Michael Newman/Jon Bird, London 1999, 20). Direkter bezieht sich Maria Anwander in ihrem *Baldessari without Balls* betitelten Katalogbeitrag auf einen historischen Vorläufer, nämlich John Baldessarīs Künstlerbuch *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)* von 1973, aus dem sie durch Nachbearbeitung der Fotografien die von Baldessari in die Luft geworfenen roten Bälle entfernt und damit eine Leerstelle geschaffen hat, die den

Blick nicht nur auf den Hintergrund des Settings lenkt, sondern vor allem die Frage danach aufwirft, warum sich in der männerdominierten Conceptual Art der 60er und 70er Jahre nur so wenige Künstlerinnen durchsetzen konnten. Auch unter diesem Aspekt ist eine Selbstbefragung der eigenen Ausstellungsgeschichte auf institutioneller Ebene, die sich nicht auf die affirmative Re-Inszenierung eines bedeutenden kuratorischen Projekts als Mittel zur Selbstprofilierung beschränkt, dringend erforderlich.

Im Falle von *more Konzeption Conception now* ist diese kritische Auseinandersetzung im Rückgriff auf aktuelle Perspektiven künstlerischer Praxis gelungen. Dabei überzeugt vor allem das Zusammenspiel der beiden inhaltlich und gestalterisch eng aufeinander abgestimmten Katalogbände. Die unveränderte Wiederauflage der Publikation von 1969 erleichtert die Konsultation des inzwischen vielerorts als Rarum geführten Buchs und macht dies, wie zu hoffen ist, einem breiten Publikum zugänglich. Gemessen an den alternativen Ausstellungs- und Distributionsstrategien der

Conceptual Art, die mit dem Ziel einer Demokratisierung von Kunst die radikale Neudefinition künstlerischer (und kuratorischer) Formate vorangetrieben haben, erscheinen die Beiträge der KünstlerInnen des aktuellen Bandes nicht im selben Maße ideologisch und formal pointiert. Vielmehr konzentrieren sie sich darauf, die Möglichkeiten einer Erneuerung der Kunst im Rückgriff auf historische Positionen spielerisch auszuloten. Während Humor hier ganz selbstverständlich als selbstironische Geste auftaucht, liegt das eigentlich Erstaunliche im teils überraschenden Witz und der Aufgeschlossenheit der künstlerischen Beiträge des Katalogs von 1969, die sich gerade im Abgleich mit den aktuellen Positionen entdecken lassen.

REGINE EHLEITER, M.A.
Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig,
Wächterstr. 11, 04107 Leipzig,
ehleiter@hgb-leipzig.de