

Das „museum in progress“ und DER STANDARD veranstalten ein über mehrere Folgen laufendes „Symposion in der Tageszeitung“: Führende Philosophen, Essayisten und Künstler sprechen über Kunst, Medien und die gesellschaftliche Wirklichkeit der neunziger Jahre. In dieser Ausgabe bezieht der derzeit einflußreichste amerikanische Kunstkritiker **Peter Schjeldahl** Stellung zur Rolle von New York als Hauptstadt der zeitgenössischen Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg und der Rolle des Kunstkritikers in den gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart. **Nancy Spero**, Künstlerin in New York, erläutert ihre seit September laufende künstlerische Intervention für das „museum in progress“ und bilanziert über ein Lebenswerk bewußt politischer Kunst.

KRITIKENSCHREIBEN ALS SPASS

Robert Fleck: Sie sind der meistgelesene Kunstkritiker in den USA. Ihre wöchentliche Seite in der New Yorker Village Voice lesen selbst junge Künstler. Wie sehen Sie heute die Rolle der Kunstmetropole New York?
Peter Schjeldahl: New York war bis zum Ende der sechziger Jahre die Hauptstadt des Kunstverständnisses der USA und damit automatisch die Kunsthauptstadt der Welt – da die USA eine weltbeherrschende Macht darstellten. Die abstrakte Malerei der amerikanischen Nachkriegszeit, die Pop-art und später die Minimal Art hatten ursächlich mit diesem imperialen Selbstverständnis zu tun. Man blickte damals ja gar nicht nach Europa, da man einer Bestätigung dieser Selbsteinschätzung gar nicht erst bedurfte. Schon während des Zweiten Weltkriegs bezeichnete das *Time Magazine* unsere Epoche als das „amerikanische Jahrhundert“. Dieses „Jahrhundert“ hat dann gerade fünfundzwanzig Jahre gedauert – eigentlich ein beachtlicher Zeitraum. Ende der sechziger Jahre zerfiel mit dem Verlust der imperialen Stellung des Landes auch die Kunstszene New Yorks in mehrere Teile. In dem Vierteljahrhundert seither ist die Stadt nicht mehr der Ort, an dem die beste Kunst entsteht. Die interessanteste neue Kunst entstand seit Mitte der siebziger Jahre wohl eher in Deutschland.
Fleck: An welche Künstler denken Sie da?

Schjeldahl: Ich denke an die konzeptuellen Maler, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist: Gerhard Richter, Sigmar Polke, auch Anselm Kiefer; dessen tiefen Einfluß in den USA man in Europa glaube ich weitgehend übersieht.

Fleck: New York ist aber zugleich immer noch eine Art Drehscheibe der heutigen Kunst. Die wichtigsten Auktionen zeitgenössischer Kunst finden hier statt. Die meisten führenden Galerien der Welt sind in New York. Von der Güte der Museumssammlungen an Kunst des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen.

Schjeldahl: Gewiß. New York ist weiterhin die Weltmetropole der Kunst, wenn auch nicht so allesbeherrschend wie früher. Was mir jedoch wichtiger erscheint: In dem Zustand der Verwirrung, der seit dem Zusammenbruch des Spekulationsmarktes für zeitgenössische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre allenthalben herrscht, scheinen sich auch die amerikanische und die europäische Kunst mehr und mehr voneinander zu isolieren. In den siebziger und achtziger Jahren schien es uns, als würde die Kultur dies- und jenseits des Atlantiks zunehmend auf einen gemeinsamen Nenner, auf eine universelle Idee des Menschen zusteuern. Wenn ich heute nach Europa fahre, habe ich den Eindruck, als sei Amerika für die dortigen Künstler wieder Lichtjahre

entfernt. Mit dem Zusammenbruch der gängigen Weltbilder, der das Ende des Kalten Kriegs teils begleitete, teils bewirkte, scheinen den meisten Künstlern auch die bisherigen Regeln des Kunstmachens obsolet. In dieser Situation greifen die besten Künstler, so ist zumindest mein Eindruck, auf sehr lokale Sachverhalte zurück. Wie immer zeigt die beste Kunst die Wahrheit ihrer Epoche. Das bedeutet natürlich nicht, daß es sich notwendigerweise um eine erbauliche Wahrheit handelt.

Fleck: Sie haben sich regelmäßig für europäische Künstler eingesetzt, noch bevor deutsche Kunst in New York Mode war.

Schjeldahl: Ich lebte 1964 für ein Jahr in Paris. Ich kam aus einer Kleinstadt in North Dakota und ging als surrealistischer Dichter nach Europa.

Erst vor Ort kam ich drauf, daß der Surrealismus längst passé war. Eines Tages schlenderte ich in die Galerie Sonnabend und sah die erste Ausstellung von Andy Warhols „Blumenbildern“. Das raubte mir den Atem – als habe Warhol die Problematik der Kunst entzweigegen schnitten wie einen Gordischen Knoten. Ich sagte mir: „Du bist in der falschen Stadt.“ So kam ich nach New York, wo ich nach wie vor lebe.

Fleck: In Ihren Kritiken für die Village Voice, wie früher für die New York



„Für Ästheten wie mich“: Peter Schjeldahl
Foto: J. Hamilton

Times, beziehen Sie meist sehr klare persönliche Standpunkte. Ihre Urteile sind auch sehr gefürchtet.

Schjeldahl: Ich habe aber keine vorgefertigte Ansicht davon, was heute oder zu einem bestimmten Zeitpunkt gute Kunst zu sein habe. Das einzige, worauf ich achte, ist, daß mir das Kunstbetrachten und das Kritiks Schreiben selbst Spaß macht.

Das ist für mich die wichtigste

Aufgabe des Kritikers. Wenn es ihm nicht Spaß macht, wem dann?

Fleck: Man sagt heute oft, daß die bildende Kunst durch die allesbeherrschende Mediengesellschaft, durch die virtuellen Bilder und die elektronischen Medien gefährdet oder zumindest zutiefst herausgefordert sei.

Schjeldahl: Diese Debatte ist seit Walter Benjamins berühmtem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ von 1933 nicht zur Ruhe gekommen. Benjamins These ist brillant, aber leider völlig falsch. Wir sind weit entfernt vom „Verlust der Aura“ des Kunstwerks durch die modernen Möglichkeiten der Reproduktion. Die Reproduktion hat im Gegenteil die Ausstrahlung und Bedeutung des Originals erhöht. Ich bin der Ansicht, daß wir gegen Ende des 20. Jahrhunderts bei einer visuellen Verfeinerung und Zivilisierung angefangen sind, wie sie keine Epoche zuvor kannte. Zumindest für Ästheten wie mich, die ihr Auge für die Unterscheidung von Original und Reproduktion empfänglich halten wollen. □

P. S., geb. 1942 in North Dakota, lebt seit 1964 in New York. Als Kunstkritiker Autodidakt. Mitherausgeber der führenden amerikanischen Kunstzeitschrift *Art in America*. Bücher u. a. *The Hydrogen Juicebox: Selected Writings 1978–1990*. 1995 erscheint eine deutsche Auswahl im Berliner Verlag *neue bildende kunst*.

GEWICHTSVERSCHIEBUNG DURCH BILDER

Stella Rollig: Von Oktober 1994 bis März 1995 erscheint im STANDARD einmal pro Monat eine künstlerische Arbeit, die Sie speziell für dieses Medium und dieses Forum konzipierten. Haben Sie schon früher Kunstprojekte für Tageszeitungen entworfen?
Nancy Spero: Nicht in diesem Ausmaß. Group Material, eine Gruppe von New Yorker Künstlern und

Aids-Aktivistinnen, lud mich einmal zu einem Kunstprojekt für die Sonntagsbeilage der *New York Times* ein. Doch war damals die gesamte Beilage für diesen einen Anlaß von Künstlern gestaltet worden; es wurde also eine Art „Sonderbeilage“, die ähnlich aussah wie die beigelegten Werbebroschüren vor Weihnachten. Wir Künstler waren damit wieder einmal

in einen Sonderbereich abgeschieden, auf dem groß die Aufschrift „Kunst“ prangte. Mit dem normalen Funktionieren des Mediums Tageszeitung hatte das nur wenig zu tun. Das ist hier natürlich anders. Ich war überrascht, wie sehr die künstlerische Arbeit in diesem Fall in den normalen Ablauf einer Zeitung integriert werden kann.

Rollig: Ihre Arbeit heißt „Woman/War/Victimage/Resistance“. Was war der Ausgangspunkt?

Spero: Ein Foto, das mein Mann und Arbeitspartner Leon Golub einmal fand. Es zeigt eine gefesselte, nackte junge Frau mit einer Augenbinde in einer erniedrigenden Haltung. Die Fesseln sind so brutal angelegt, daß eine Brust höher liegt als die andere. Und sie trägt eine Schlinge um den Hals, offenbar soll sie gleich gehängt werden. Unter dem gefundenen Foto stand: „Aufgefunden an einem Mitglied der Gestapo.“ Ich schloße daraus, daß der Betreffende bei der Hinrichtung der jungen Frau dabeigewesen war. Damit ist das Foto für mich obszön, im wirklichen Sinne. Extreme Pornografie.

Rollig: Nicht zu vergessen ist, daß Ihre Arbeit in einer österreichischen Zeitung erscheint – Wir haben ja unsere eigene Nazi-Vergangenheit.

Spero: Ich finde es auch tatsächlich sehr bemerkenswert, daß eine Zeitung in einem Land mit Nazi-Vergangenheit meine Arbeit veröffentlicht. Damit trete ich gewissermaßen aus der Kunstszene heraus und hinein in eine Form des öffentlichen Dialogs. Natürlich mag ein Leser einwenden, was gehe mich das als amerikanische Künstlerin an.

Vielleicht wirkt es auch belehrend oder moralisierend. Aber ich habe nun einmal diese moralistische Ader, insbesondere was repressive Systeme angeht.

Rollig: Seit zwei Jahrzehnten verwenden Sie ausschließlich Bilder von Frauen in Ihrer künstlerischen Arbeit.

Spero: Ich wollte damals meine Kunst in Übereinstimmung mit meiner politischen Haltung bringen. Anfang der siebziger Jahre wurde uns in den ersten Arbeitsgruppen von Künstlerinnen klar, wie wenige Frauen im Kunstgeschehen geduldet wurden – bedeutende Galerien, die Lehrstühle an Kunsthochschulen und auch Kunstzeitschriften waren uns noch weitgehend versperrt. 1971 stellten wir uns als Streikposten vor der Whitney Biennale amerikanischer Kunst in New York auf – der Anteil der Frauen unter den teilnehmenden Künstlern betrug damals gerade vier Prozent! Diesbezüglich hat sich bis heute doch einiges verändert. Oder bin ich zu mild gestimmt, weil man mich 1993 schließlich doch noch zur Whitney Biennale einlud?

Rollig: Als Sie Ende der fünfziger Jahre aus New York weg nach Europa gingen, waren da schon Überlegungen dieser Art im Spiel?

Spero: Nein. Daran dachte man erst später ausdrücklich. Ich ging damals mit Leon Golub nach Paris, um der allesbeherrschenden Stellung der abstrakten Malerei zu entkommen, die zu diesem Zeitpunkt in New York dominierte. Paris befand sich zwar schon im Abstieg, aber für uns, die inhaltliche Aussagen mit unserer Kunst transportieren wollten und realistische Mittel schätzten, war es noch ein guter Ort. Wir beobachteten als Fremde die Proteste gegen den Algerienkrieg, was wohl eine unbewußte Vorbereitung auf unseren späten Aktivismus in New York darstellte, zunächst gegen das amerikanische Engagement in Vietnam und später mit den Künstlerkollegen der „Art Workers Coalition“, wo wir die Machtstrukturen untersuchten, die

das Kunstgeschehen beherrschen – Museen, Galerien, Zeitschriften ...

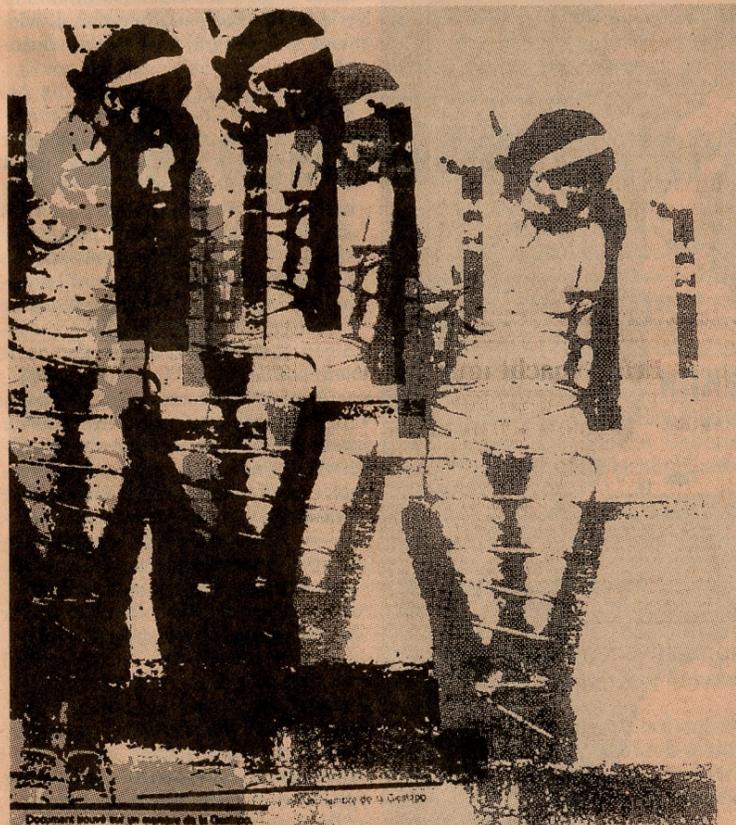
Rollig: Kunst und politisches Engagement rückten einander in Ihrer Arbeit immer näher. Ging dies langsam und allmählich vor sich oder ganz abrupt?

Spero: Nein! Ich habe Männer 1975 bewußt und ein für alle Mal aus meinen Bildern verbannt. Es ging darum, die Dinge ein wenig zu verlagern. Ich hatte das Gefühl, die Welt funktioniere nicht besonders gut und als Künstlerin könnte ich vielleicht symbolisch damit beginnen, die Gewichte zu verschieben.

Rollig: Im Gegensatz zu Ihrer Arbeit für den STANDARD verwenden Sie sonst häufig auch Bilder von starken Frauen, die voller Freude scheinen ...

Spero: ... und die feiern, die ihre Kraft ausspielen und Sinn für Chancen zeigen. Das sehen Sie richtig. Doch haben es Bilder dieser Art an sich, sich immer wieder zu verlagern, zu verändern, zu verschieben. Ich möchte, daß meine Arbeit offen bleibt – offen für alle Facetten unserer Realität.

N. S., geboren 1926 in Cleveland, Ohio, studierte an der School of the Art Institute in Chicago (Abschluß 1949) und im Jahr darauf an der Ecole des Beaux-Arts und am Atelier André L'Hôte in Paris. Zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen ihrer Bilder seit 1964. Spero lebt in New York.



Eintritt in eine Form des öffentlichen Dialogs: ein Teil der Serie „Woman/War/Victimage/Resistance“ von Nancy Spero

IMPRESSUM

Gespräche 1994/95 – Symposion über Kunst, Gesellschaft und Medien.

Moderation: Robert Fleck.

Eine Serie im Rahmen des Kuratorenprogramms von Stella Rollig, beauftragt vom Bundesminister für Unterricht und Kunst. Ein Projekt des museum in progress in Kooperation mit dem STANDARD.