Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1997)

Heft: 0

Artikel: "Experimental art is never tragic - it is a preludium" (Allan Kaprow)

Autor: Ursprung, Philip

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918624

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

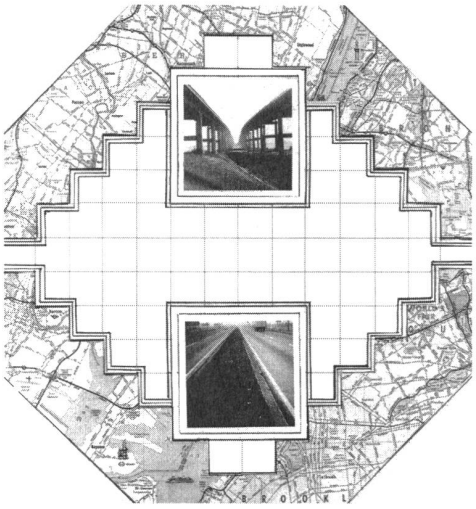
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



„Experimental Art is never tragic - It is a preludium“ (Allan Kaprow)[1]

Philip Ursprung

Anlässlich eines Vortrags über „Mapping“, den Frank Barkow im Dezember 1996 an der ETH für die Entwurfsklasse von Renzo Vallebuona hielt, tauchte die Frage auf, wie im architektonischen Entwurfsprozess vom „passiven Registrieren“ zum „aktiven Spekulieren“ (Barkow) übergegangen werden könne. Mit anderen Worten: was tun, wenn die Landkarte fertig ist?

Antworten auf diese Frage dürfen von der Kunstgeschichte nicht erwartet werden allenfalls die Feststellung von Analogien. Vor einem vergleichbaren Problem stand die bildende Kunst schon einmal in den ausgehenden 1960er Jahren. Nachdem sie ihr Terrain gewissermassen ausgesteckt hatte – „Was ist Kunst?“ lautete damals die Frage – wusste sie nicht weiter. Die spektakulären Projekte der künstlerischen Landnahme, die Formulierungen von Concept Art und Land Art, standen denn auch bereits Anfang der 1970er Jahre vor dem Aus. Erst eine Generation später, in den frühen 1990er Jahren, haben jüngere KünstlerInnen begonnen, die verstaubten Karten und Tabellen ihrer Vorgänger unter dem Schutt allerlei sperriger Objekte, die sich vor allem im Verlauf der 1980er Jahre angehäuft hatten, wieder hervorzugraben und nach neuen Wegen zu suchen. Zu diesen Künstlern gehören Vertreter der Kontext Kunst wie Mark Dion oder Christian Philipp Müller, welche im Sommer 1995 in der Ausstellung „Platzwechsel“ in der Kunsthalle Zürich zu sehen waren. Sie knüpfen an Künstler an, die bereits vor dreissig Jahren versuchten, über das blosse Registrieren und Systematisieren hinauszugehen. So haben beispielsweise Robert Smithsons Texte aus den späten 1960er Jahren zur Zeit Konjunktur, weil sie weniger als Bestandsaufnahme, denn als allegorische Reiseberichte durch das Reich der Kunst verstanden werden können.[2] Ihre erzählerische Struktur öffnet sich in alle Richtungen, zur Vergangenheit wie zur Zukunft, springt unbefangen von der Hochkunst zur Trivialkultur und fordert zum Weitererzählen auf. Auch Allan Kaprows Happenings der frühen 1960er Jahre, in welchen er das neu eroberte Terrain der Kunst

1 Allan Kaprow, Experimental Art (Art News, 65, 1966), wiederabgedruckt in: Allan Kaprow, Essays on the Blurring of Art and Life, Edited by Jeff Kelley, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, S. 80.

2 Die Texte sind soeben wieder aufgelegt worden: Robert Smithson, The collected writings, (Hg. von Jack Flam), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

Abbildungen: S. 49: Ein Teilnehmer in Allan Kaprows Record, 1967, bei Austin, Texas. Photo: Howard Smagula

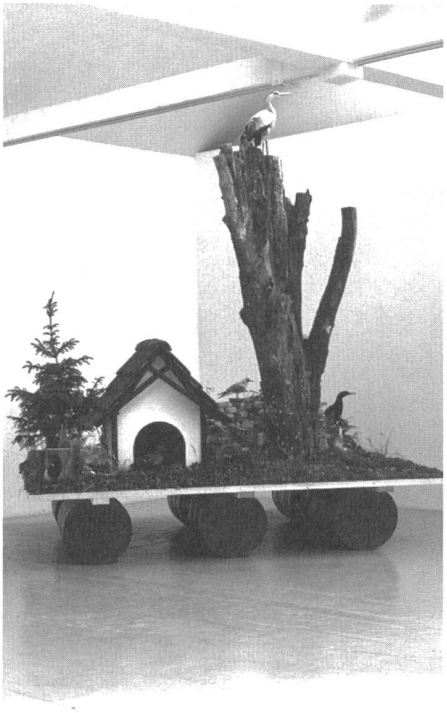
S. 50: Robert Smithson: New Jersey, New York with 2 Photos, 1967, Collage, Karten, Photographien, Tinte, Bleistift, (Nachlass Robert Smithson, John Weber Gallery, New York)

S. 51: Mark Dion: Life Raft, 1995, Installation im Rahmen der Ausstellung „Platzwechsel", Kunsthaus Zürich 1995. Photo: Philip Ursprung

nicht absicherte und verteidigte, sondern als Spielfeld öffnete, bieten sich als Ausgangspunkt neuer Spekulationen an. Kaprows Kritik der Objekthaftigkeit von Kunst und seine Ablehnung der kategorialen Trennung in verschiedene Medien liefern ein schier unerschöpfliches Potential an spekulativen Möglichkeiten.

Voraussetzung dafür ist das Abstreifen der traditionellen Aufgaben, welche der Kunst als Nachfolgerin der Religion im Lauf der zweihundertjährigen Geschichte der Moderne aufgebürdet worden waren. So hat für Kaprow die Kunst keine therapeutische Funktion. Ein Künstler ist für ihn kein Held, der wie Achilles an einer übermächtigen Aufgabe zwangsläufig tragisch scheitern muss, sondern vielmehr eine Art Odysseus, der listig und pragmatisch nach jeweils möglichen Lösungen sucht. Seiner Ansicht nach kann die Kunst die Probleme des Lebens nicht vereinfachen oder lösen, sondern sie leistet bereits viel, wenn sie sich mit der Komplexität und Widersprüchlichkeit des Lebens messen kann. Dem Satz des künstlerischen Weltverbesserers Joseph Beuys: „Jeder Mensch ist ein Künstler", könnte er als weltlicher Kunstverbesserer entgegenhalten: „Jeder Künstler ist ein Mensch". Die idealistische Suche nach „Wahrheit", „Wesen", „Ökonomie", etc. welche den modernistischen Diskurs trägt, sowie die Identifikation mit den historischen Künstlerbewegungen der Avantgarden, also der Anspruch auf eine gesellschaftliche Aussenseiter-rolle, kritisieren Kaprow, Smithson und manche ihrer Zeitgenossen als anachronistischen ideologischen Ballast. In diesem Sinne können sie gesehen werden als Vertreter der Postmoderne, als Kritiker der modernistischen Orthodoxie.

Im Gegensatz zur bildenden Kunst, wo die Modernisten längst das Feld geräumt haben – einige Bollwerke haben Donald Judd, Joseph Beuys und Richard Serra beim Rückzug allerdings errichten können – scheinen sie in der Architektur die Stellung vielerorts zu halten. Den Begriff der Postmoderne setzen sie in Anführungszeichen und verwenden ihn als Schimpfwort. Vage Vorstellungen wie „Funktionalismus" oder „Einfachheit" hingegen führen sie nach wie vor auf dem eigenen Banner und verlangen, dass sie für bare Münze genommen werden und nicht als Fiktionen. Sogar



einzelne Formenelemente wie der rechte Winkel, das Flachdach und das Fensterband, ja bestimmte Materialien und Farben werden aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst und spezifischen ideologischen Haltungen zugeordnet. Wie zu Zeiten des Kalten Kriegs, als im Westen „abstrakt" gleichgesetzt wurde mit „demokratisch" und „figurativ" gleichgesetzt mit „diktatorisch" – und im Osten dieselben Kategorien spiegelverkehrt verstanden wurden – verbinden sie ästhetische und ethische Kategorien.

Wird der Modernismus nicht als gottgegebene Notwendigkeit, sondern als ein historisch bedingter Stil unter anderen begriffen, respektive skeptisch als akademisch sanktionierte ideologische Konstruktion betrachtet, dann sind die Türen prinzipiell offen für neue Experimente. Die Orientierung an der Geschichte der Kunst bietet sich gerade in diesem Zusammenhang an und ist zweifellos in mancher Hinsicht inspirierend. Problematisch scheint mir allerdings eine allzu buchstäbliche Anlehnung an einzelne Produkte der Kunst zu sein. Die derzeitige Zelebrierung der Minimal Art seitens der Architekturkritik birgt die Gefahr solcher Kurzschlüsse. Gerade die technoide Ästhetik der Werke eines Donald Judd oder Richard Serra sowie deren Rhetorik der „Ortsspezifik" verführen dazu, sie als Legitimierung architektonischer Taktiken zu verwenden. Judds und Serras in den 1980er Jahren deklarierte Annäherung der eigenen Kunstproduktion an die Architektur kann auch als Versuch gesehen werden, die zerzauste Fahne des Modernismus auf das Feld der Architektur hinüberzuretten. Eine unkritische Übernahme von Elementen eines etablierten künstlerischen Vokabulars in die architektonische Praxis riskiert deshalb, eine formale Ideologie einfach durch eine andere zu ersetzen und in eine neue Art von Abhängigkeit zu geraten.