

Roland Mönig

**Von Carl Andre bis
Gregor Schneider
Die Sammlung Dorothee
und Konrad Fischer**

**From Carl Andre to
Gregor Schneider
The Dorothee and
Konrad Fischer
Collection**

Die erste »Ausstellung bei Konrad Fischer« im Oktober 1967 bestreitet Carl Andre mit seinem inzwischen legendären *Altstadt Rectangle*. Die Skulptur besetzt einerseits mit Entschiedenheit und Selbstbewusstsein den ganzen lang gestreckten Ausstellungsraum und ist andererseits derart diskret, dass sie (zumindest von einem ungeübten Publikum) leicht übersehen werden kann. Schließlich besteht sie aus nichts als flachen quadratischen Stahlplatten, die als geschlossenes Feld auf dem Boden ausgelegt sind. Nur wenige Monate später, im Juli 1968, zieht Bruce Nauman mit seinen *Six Sound Problems for Konrad Fischer* in den ungewöhnlichen Galerieraum in der Düsseldorfer Altstadt ein. Vier Wochen lang lässt er an jedem Tag, an dem die Galerie geöffnet ist, ein anderes Tonband mit der Aufzeichnung eines akustischen Ereignisses abspielen: montags *walking in the gallery*, dienstags *bouncing two balls in the gallery*, mittwochs *violin sounds in the gallery*, donnerstags *walking and bouncing balls*, freitags *walking and violin sounds* und samstags *violin sounds and bouncing balls*.

Die Intentionen und die Ausdrucksformen von Nauman und Andre mögen so gegensätzlich sein wie nur eben denkbar, aber sie stimmen auf überraschende Weise insofern überein, als sie einen vorgegebenen Ausstellungsraum durch die pure Präsenz eines in hohem Maße reduzierten Werks nachhaltig verwandeln, ja geradezu animieren. Beide Künstler thematisieren den Ort und das Material, handeln von Körper und Leiblichkeit – Andre im Modus der Anwesenheit und Nauman (diesmal jedenfalls) im Modus der Abwesenheit. Sie machen Zeit und Raum als fundamentale künstlerische Kategorien erfahrbar: die Zeit und den Raum der Ausstellung, aber auch die Zeit und den Raum des jeweiligen Werkes,

170

The first "Exhibition at Konrad Fischer's" in October 1967 featured Carl Andre's meanwhile legendary site-specific sculpture *Altstadt Rectangle*. While on the one hand it emphatically and assertively filled the entire length of the disproportionately long exhibition room, it was, on the other hand, so discreet that it could easily have been overlooked, at least by an unaccustomed public. After all, it comprised nothing but flat, square steel plates arranged closely together on the floor like tiles. Only a few months later, in July 1968, Bruce Nauman presented his *Six Sound Problems for Konrad Fischer* in this unusual gallery in Düsseldorf's Altstadt. For a period of four weeks, on the days on which the gallery was open, Nauman played a tape recording of a different acoustic phenomenon every day: Mondays *walking in the gallery*, Tuesdays *bouncing two balls in the gallery*, Wednesdays *violin sounds in the gallery*, Thursdays *walking and bouncing balls*, Fridays *walking and violin sounds* and Saturdays *violin sounds and bouncing balls*.

While the intentions and forms of expression of Nauman and Andre could not have been conceivably further apart from one another, they did, surprisingly, coincide inasmuch as they sought to change, not to say animate, a given exhibition room purely through the effect of an absolutely minimal work of art. Both artists operate with the place and the material, with corporeality and physicality as their theme, though in two completely different modes: Andre in that of presence, Nauman (this time at least) in that of absence. They make time and space experienceable as fundamental artistic categories: not just the time and space of the exhibition but also the time and space of the respective work, of

der Bedingungen für seine Realisierung. Carl Andre und Bruce Nauman sind von daher Schlüsselfiguren nicht nur für das Galerieprogramm, sondern auch für die Sammlung, die Dorothee und Konrad Fischer parallel dazu mit Konsequenz und Beharrlichkeit aufgebaut haben. Mit ihren jeweils ersten Auftritten in der Galerie haben diese beiden Künstler Parameter und Maßstäbe gesetzt, die bis auf den heutigen Tag und bis zu den jüngsten Erwerbungen gelten.

»Die Essenz meiner Arbeit ist nicht dies oder das, sondern da oder nicht da.«

Carl Andre

In der Sammlung Fischer eröffnet Carl Andre den umfangreichen Block zur Minimal und Concept Art, der einen Schwerpunkt der Galeriearbeit insbesondere in den sechziger und siebziger Jahren spiegelt. Fast das gesamte Spektrum von Andres Schaffen lässt sich anhand von Hauptwerken überblicken, vom frühen *Copper-Magnesium Alloy Square* aus dem Jahr 1969 über die *25 Blocks & Stones* (1973), *Ryman's Piano* (1988) und *Fore River Wall* (1993) bis zu *Wolke & Kristall / Blei Leib Leid Lied*, der bewegenden Hommage an Konrad Fischer, geschaffen kurz nach dessen Tod im November 1996. Dabei wird klar, was Andre meint, wenn er sagt, die Periodentafel der Elemente sei für ihn, was das Farbspektrum für einen Maler sei.¹ Denn es deutet sich die enorme Vielfalt der Materialien an, aus denen er seine bezwingend einfachen Skulpturen entwickelt: Industriell gefertigte oder bearbeitete Materialien wie Metall und Stein stehen neben dem charakteristischen Holz der Rotzeder oder geologischen Fundstücken.

171

the conditions governing its realization. Thus Carl Andre and Bruce Nauman are the key figures not only of the gallery programme but also of the collection that Dorothee and Konrad Fischer built up simultaneously with such consistency and perseverance. With their respective first appearances at the gallery, these two artists set the standards and parameters that have remained valid right up until the present day and the most recent acquisitions.

“The essence of my work is not this or that but there or not there.”

Carl Andre

Carl Andre opens the Fischer Collection's extensive body of Minimal and Concept Art that reflects one of the main focal points of the gallery's activities, especially during the 1960s and 1970s. Almost the entire spectrum of Andre's oeuvre is represented by main works in the collection ranging from the early *Copper-Magnesium Alloy Square* of 1969 through the *25 Blocks & Stones* (1973), *Ryman's Piano* (1988) and *Fore River Wall* (1993) to *Wolke & Kristall / Blei Leib Leid Lied*, Carl Andre's very moving homage to Konrad Fischer created shortly after the latter's death in November 1996. Viewed in their entirety, these works clearly show what Andre meant when he said “the period table of elements is for me what the color spectrum is for a painter.”¹ They manifest the enormous diversity of materials from which he developed his compellingly simple sculptures: industrially produced or processed materials, such as metal and stone, share the repertoire with the characteristic wood of the red cedar and geological finds.

Den von Carl Andre eröffneten Diskurs über geometrische Form und Serialität setzen Sol LeWitt, Dan Flavin und Donald Judd fort, die allesamt schon in den Jahren 1968–70 bei Fischer ausstellen. Ergänzt werden diese markanten Positionen der amerikanischen Ostküste um den in New Mexico lebenden Kalifornier John McCracken. Von besonderem Gewicht ist die Werkgruppe von Sol LeWitt, die neben zahlreichen Arbeiten auf Papier sowohl Plastiken als auch zwei große Wandzeichnungen umfasst. *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1975), eine 16-teilige Folge von Tuschezeichnungen auf den Rückseiten von Einladungskarten für eine seiner eigenen Ausstellungen bei Konrad Fischer, unterstreicht dabei reizvoll und poetisch LeWitts Selbstverständnis als kühler Analytiker der Form, dessen bezwingende subjektive Leistung in der Ausschaltung jeder Subjektivität liegt: »Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert.«² Von unmittelbar vergleichbarer Sachlichkeit – »Konstruktion« statt »Emotion« war ihre Devise! – sind die Arbeiten von Hanne Darboven, die während ihrer New Yorker Zeit enge Kontakte insbesondere zu LeWitt und Andre knüpfte. Nicht umsonst widmete Konrad Fischer ihr denn auch noch im Dezember 1967 die zweite Ausstellung seiner Galerie. Darboven ist in der Sammlung mit einer Anzahl sehr früher Arbeiten wie der *Lohn-/Gehalts-Liste für Monat Juli 1.–31., 25.7.1968* vertreten. Ihre intimen, nur im geduldigen (wenn nicht meditativen) Nachvollzug sich erschließenden Reflexionen über das Fließen von Zeit und Lebenszeit, über Ordnungen und Strukturen bilden gleichsam das Pendant zu den physisch präsenteren Arbeiten der amerikanischen Minimal Art.

172

The discourse initiated by Carl Andre on geometrical form and seriality was continued by Sol LeWitt, Dan Flavin and Donald Judd, all three of them having exhibited "at Konrad Fischer's" as early as 1968–70. The works of these meanwhile iconic artists from America's East Coast are complemented by those of the Californian John McCracken, who lives and works in New Mexico. Of particular significance is the group of works by Sol LeWitt comprising, besides numerous works on paper, several sculptures and two large mural drawings. *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1975), a 16-part sequence of ink drawings on the backs of the invitation postcards for one of his exhibitions at Konrad Fischer's, charmingly and poetically underscores LeWitt's self-conception as a cool analyst of form, whose veritably subjective achievement lay in the elimination of all subjectivity: "The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise."² Of directly comparable objectivity – construction not emotion was her motto! – are the works of Hanne Darboven, who during her New York years was in particularly close contact with LeWitt and Andre. Not for nothing did Konrad Fischer devote his gallery's second exhibition to her as early as December 1967. Darboven is represented in the collection by a number of very early works, such as *Lohn-/Gehalts-Liste für Monat Juli 1.–31., 25.7.1968*, to name only one. Her intimate and never anything else but patiently (if not meditatively) reconstructible reflections on the flow of time and life, on ordered systems and structures, constitute the counterpart, as it were, of the physically more present works of the American Minimalists.

Auch Richard Long und Jan Dibbets, die bereits sehr früh von Fischer präsentiert werden (Long hat bei ihm als 23-Jähriger 1968 seine allererste Einzelausstellung) und dementsprechend auch gleichsam zu den Grundsteinen der Sammlung gehören, formulieren aus einer spezifisch europäischen Perspektive Antworten auf die minimalistischen Ansätze eines Andre, LeWitt, Judd oder Flavin. Die *Sculpture for Konrad Fischer* etwa, mit der Long debütiert, besetzt in ähnlicher Weise wie Andres *Altstadt Rectangle* ein Jahr zuvor den Boden der Galerie, besteht aber nicht aus einem industriell gefertigten, sondern aus einem natürlichen Material, nämlich aus Weidenstöcken, die so gelegt sind, dass sie durch ihre vermeintlich perspektivische Flucht den Tiefenzug des schlauchartigen Raumes betonen. Weitere Ikonen von Longs Kunst in der Sammlung Fischer sind etwa *A Ten Mile Walk in England*, eine der ersten Karten mit einer eingezeichneten Wanderung, oder die Photoarbeit *A Line Made by Walking* von 1967, die das Entstehen einer minimalistisch wirkenden schnurgeraden Linie auf einer Wiese durch stetiges Auf- und Abgehen dokumentiert. Der bei aller Monumentalität der Wirkung von einer enormen Sensibilität für die besonderen Eigenschaften des Materials (in diesem Fall: Schiefer) und ein feines Gespür für Proportionen gekennzeichnete *Circle for Konrad* (1997) führt bis in jüngere Schaffensphasen. Jan Dibbets indes ist nur mit frühen Werken vertreten – Werken allerdings, die für sein Denken von zentraler Bedeutung sind, beispielsweise die *Square perspectief correctie / groot vierkant* (1968), die vermittels eines einfachen Eingriffs den unauflösbaren Konflikt zwischen geometrischer und natürlicher Form, zwischen Raum

173

Richard Long and Jan Dibbets, who were both very early exhibitors at Konrad Fischer's (for 23-year-old Richard Long in 1968 this was his very first solo exhibition) and thus also counted among the artists that laid the foundations of the collection, likewise operated from a specifically European perspective in response to the Minimalism of an Andre, Judd, LeWitt or Flavin. While the *Sculpture for Konrad Fischer*, with which Long made his *début*, covered the floor of the gallery in much the same way as Andre's *Altstadt Rectangle* a year previously, it consisted not of an industrially produced material but of a natural one, namely willow branches, which were arranged on the floor in such a way that they converged at an apparent vanishing point that further emphasised the extreme length of the room in relation to its width. Further icons of Long's art in the Fischer Collection are, for example, *A Ten Mile Walk in England*, one of Long's first maps with the marked route of a walk, or his photographic piece *A Line Made by Walking* of 1967, which documents the formation of a minimalist straight line made by constantly walking to and fro across a field. *Circle for Konrad* (1997), which for all its monumental effect is characterized by an enormous sensitivity for the particular properties of the material (in this case slate) and a fine sense of proportion, is a piece in the collection that represents more recent developments in Richard Long's oeuvre. Jan Dibbets, on the other hand, is represented only by his early works, albeit works that are central to his thinking, one typical example being *Square perspectief correctie / groot vierkant* (1968), which through a simple intervention transforms the irreconcilable conflict between geometrical and natural form, between space and surface, perception and reflection into an aesthetic act.

und Fläche, Wahrnehmung und Reflexion zum ästhetischen Ereignis werden lässt.

»Mir ist das auch nicht so ganz geheuer, was ich da tue.« Bruce Nauman

Nicht zuletzt insofern sie sich gezielt des Mediums Photographie bedienen, schlagen Dibbets und Long eine Brücke zu den streng konzeptuellen Positionen in der Sammlung Fischer wie Douglas Huebler, Stanley Brown oder Lawrence Weiner – auch sie von Anfang an konstante Größen im Programm der Galerie. Wenn Dibbets sagt, er produziere eigentlich nur »Demonstrationen«, die man nicht bewahren, nur photographieren könne,³ und wenn Longs Skulpturen aus und mit vorgefundenen Materialien in der freien Natur allein photographisch dokumentiert, aber nicht physisch besessen werden können, so postuliert Huebler einen Sammler, der bereit ist, sich sozusagen konspirativ mit dem Künstler darüber zu einigen, dass das, was er materiell besitzt, tatsächlich das (oder ein) Original ist. Seine Arbeiten – mit Photographien angereicherte Zertifikate – haben den traditionellen »Objektcharakter« von Kunst endgültig aufgegeben: Es gibt »kein Objekt mehr«, »das besessen werden könnte«.⁴

Für Lawrence Weiner, der sich explizit als Bildhauer versteht, sichert der Verzicht auf ein materielles Artefakt gar den Fortbestand einer Arbeit: »Sobald du ein Werk von mir kennst, besitzt Du es. Es gibt keinen Weg, in den Kopf von jemandem zu steigen, um es zu entfernen.«⁵ Sein *A 6 x 6 cm removal to the lathing or support wall of plaster or wall board from a wall* ist insofern eine variierende

174

“I must say I find what I do a bit weird sometimes.” Bruce Nauman

It is not least because they made specific use of the medium of photography that one may link Dibbets and Long with the strictly conceptual attitudes of such artists in the Fischer Collection as Douglas Huebler, Stanley Brown and Lawrence Weiner, these three artists likewise being constants in the gallery's programme from the very outset. When Dibbets maintains that he actually produces only “demonstrations” that one cannot own but only photograph,³ and when Long's sculptures made of and with materials found in nature can only be photographed and not possessed physically, then Huebler is taking for granted a collector who is prepared to agree with the artist, conspiratorially so to speak, that what he, the collector, possesses materially is in fact the (or an) original. Huebler's works – certificates enriched with photographs – have finally renounced the “object character” of art: “There is no longer any object that could be owned.”⁴

For Lawrence Weiner, who sees himself explicitly as a sculptor, the waiving of the need for a material artefact even ensures the survival of his work: “Once you know about a work of mine you own it. There's no way I can climb inside somebody's head and remove it.”⁵ His *A 6 x 6 cm removal to the lathing or support wall of plaster or wall board from a wall* is in this respect but a varying manifestation of *A 36 x 36 inches removal ...*, which he did for the exhibition “When Attitudes Become Form” at the Kunsthalle in Bern in 1969; and *With a bit of violet, with a touch of pink, with a hint of green, cat. #744* (1976), which as a mural

Manifestation von *A 36 x 36 inches removal...*, das er 1969 für die Ausstellung ›When Attitudes Become Form‹ in der Kunsthalle Bern ausführte; und *With a bit of violet, with a touch of pink, with a hint of green, cat. # 744* (1976), als Wandzeichnung viele Jahre lang Teil der inzwischen nicht mehr bestehenden Wohnung von Dorothee und Konrad Fischer in der Prinz-Georg-Straße, ist gleichsam nur zeitweise in einen anderen Aggregatzustand gewechselt.

Anwesenheit und Abwesenheit bilden auch das gedankliche Spannungsfeld, in dem die Photographien von Bernd und Hilla Becher angesiedelt sind. Sie zeigen Bauwerke, deren sehr eigene Ästhetik ausschließlich darauf beruht, »dass sie ohne ästhetische Absicht entstanden sind«⁶: gesichtslose Häuser ohne alle Individualität, die das rein Konstruktive und Nützliche überstiege, oder industrielle Zweckbauten, welche nach einer kurzen Phase intensiver Nutzung veralten und deshalb rasch abgerissen und ersetzt zu werden drohen. Die Bechers verleihen diesen zumeist unbeachteten und deshalb gedankenlos zerstörten Strukturen, die sie zunächst im Ruhrgebiet, dann in ganz Deutschland und schließlich weltweit aufgespürt haben, Würde und Dauer. Zu komplexen Typologien geordnet, die an Strenge den Rastern Sol LeWitts oder den Ordnungen Carl Andres in nichts nachstehen, lassen ihre Bilder vermeintlich nichtssagende Bauten als »anonyme Skulpturen« von eigenem Rang erkennbar werden. In Konrad Fischers Galerie war die später im besten Wortsinn Schule machende Photographie von Bernd und Hilla Becher schon 1970 zu sehen; sie ist von daher für die Struktur und innere Logik der Sammlung von herausragender Bedeutung.

175

drawing was for many years part of the now no longer existing apartment of Dorothee and Konrad Fischer in Prinz-Georg-Straße, has so to speak only occasionally changed from one aggregate state to another.

Presence and absence also constitute the conceptual poles of tension between which the photographs of Bernd and Hilla Becher operate. The buildings depicted in these photographs owe their very characteristic aesthetic to the fact that they were taken completely “without aesthetic intention”⁶: faceless edifices devoid of any individuality that might possibly transcend the purely constructional and purposeful, or industrial utility buildings that after a few years of intensive use have aged to such a degree that their demolition and replacement seems almost imminent. It is to these mostly ignored and hence thoughtlessly neglected buildings, which they initially sought and found in the Ruhr region, then in the whole of Germany and finally worldwide, that the Bechers have lent an enduring dignity. Arranged systematically in complex typologies, the strictness and rigidity of which easily bear comparison with those of the order and grid systems of Sol LeWitt and Carl Andre, the photographs of Bernd and Hilla Becher transform seemingly insignificant buildings into “anonymous sculptures” that stand in a league of their own. The Becher’s photography was already being shown at Konrad Fischer’s as early as 1970 and consequently exercised an outstanding influence on the structure and inner logic of the Fischer Collection from the very beginning.

The best-known group of works by the Japanese artist On Kawara, the *Today Series*, of which the Fischer Collection includes no fewer than eight examples

Die bekannteste Werkgruppe des Japaners On Kawara, die *Today Series*, aus der sich in der Sammlung Fischer nicht weniger als acht Beispiele aus den Jahren 1976–2000 finden, gehört auf den ersten Blick zur traditionellen Gattung des Tafelbilds. Tatsächlich aber setzt er, der gleichfalls bereits zu Beginn der 1970er Jahre seine erste Ausstellung bei Konrad Fischer hatte, die konzeptuelle Linie fort, die Weiner, Huebler oder Brouwn eröffnet haben. Darüber hinaus verbindet ihn mit Hanne Darboven nicht nur die oberflächliche Gemeinsamkeit des Gebrauchs von Zahlen und Worten, sondern auch die intensive (wenn nicht obsessive) Reflexion über die Zeit. Jedes einzelne *Today*-Bild speichert die Zeit eines bestimmten Tages (etwa des 11. April 1979): jener unwiederbringlichen 24 Stunden, in deren Spanne es mit Konzentration und Disziplin konzipiert und gemalt wurde. Die Gemälde werden flankiert von Telegrammen mit der rätselhaften Nachricht »I AM STILL ALIVE« und Postkarten mit dem Aufdruck »I Got Up«, die jeweils vermelden, zu welcher Uhrzeit der Künstler aufgestanden ist. Von letzteren existiert in der Sammlung ein besonders eindrucksvolles 120-teiliges Konvolut aus dem Jahr 1969.

Wenn On Kawara – freilich ohne jemals mehr Persönliches über sich preiszugeben als abstrakte Daten – die eigene Lebenszeit zum Organon seiner Kunst macht, so bedient sich das englische Künstlerpaar Gilbert & George der eigenen Körper als skulpturalem Material – mit dem Ziel, Kunst und Leben miteinander zu versöhnen. Ihr infolgedessen in viele Richtungen ausgreifendes Werk, in dem die Selbststilisierung und der öffentliche Auftritt in Performances zentrale künstlerische Mittel sind, bildet sich in der Sammlung Fischer nicht nur in teils

176

from the years between 1970 and 2000, belongs at first glance to the traditional genre of panel painting. However, On Kawara, who already had his first exhibition at Konrad Fischer's at the beginning of the 1970s, picked up and continued the conceptual line begun by Weiner, Huebler and Brouwn. Added to this is On Kawara's affinity to Hanne Darboven as regards both his use of numbers and words and his intensive, not to say obsessive preoccupation with time. Each individual *Today* painting is a record of the date of the day – e.g. 11th April 1979 – on which it was painted, of those irretrievable 24 hours within the span of which the painting was conceived and executed. The paintings are flanked by telegrams bearing the enigmatic message "I AM STILL ALIVE" and postcards printed with the words "I Got Up" and indicating the respective time of day. The Fischer Collection contains an impressive set of these postcards dating from 1969.

While On Kawara makes his own lifetime – albeit without revealing more personal details than abstract data – the subject matter of his art, the English two-some Gilbert & George use their own bodies as their sculptural medium, their aim being to reconcile art and life. Consequently, their art moves in many different ways and directions, its main vehicle being self-stylization and public appearances in the form of performances. Gilbert & George are represented in the Fischer Collection not only by staged photographs, some of them of very large format, typical examples being *Dusty Corners No. 11*, 1973, and *Faith*, 2001, but also by a multitude of charming ephemera, such as invitations, menus, visiting cards and postcards (*Postal Sculptures*). "We are only human sculptures

großformatigen inszenierten Photographien ab (etwa *Dusty Corners No. 11*, 1973, oder *Faith*, 2001), sondern auch in einer Vielzahl reizvoller Akzidenzien wie Einladungen, Menüs, Visitenkarten oder Postkarten (*Postal Sculptures*). »We are only human sculptors in that we get up every day, walking sometimes, reading rarely, eating often«, heißt es in ihrem 1971 realisierten Buch *A Day in the Life of Gilbert & George*.

Der äußeren Form nach ähnlich vielgestaltig, aber gedanklich erheblich komplexer ist das Werk von Bruce Nauman, das in der Sammlung – der herausragenden Rolle des Künstlers für die Galerie von ihren Anfängen bis heute entsprechend – mit einer eindrucksvollen Gruppe gewichtiger Arbeiten in den unterschiedlichsten Techniken sowie einer großen Zahl an Zeichnungen, Studien und Graphiken vertreten ist. Den fulminanten Auftakt bilden – um nur einige Hauptwerke zu nennen – eine unbetitelt Bodensculptur aus Fiberglas von 1966 und die *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, mit denen Nauman seine erste Einzelausstellung in Europa bestritt. Chronologisch folgen die *Eye Level Plank for Room with Sloping Floor*, 1971 installiert im Guggenheim Museum in New York, und *Untitled # 358* – ein von der Decke hängendes Mobile aus bemaltem Karton und Holz, das den Raum durch seine schiere Größe neu definiert. Aus dem Jahr 1996 stammen drei Varianten seiner bronzenen *Pairs of Hands* (1996), die den Betrachter mit einer enigmatischen Gebärdensprache konfrontieren und zugleich die hohe Intellektualität wie die intensive Körperlichkeit seiner Kunst zu symbolisieren scheinen. *Setting a Good Corner* (1999) und *Office Edit* (2002), zwei Videoarbeiten aus jüngerer Zeit, schließen den

177

in that we get up every day, walking sometimes, reading rarely, eating often,“ they write in their book *A Day in the Life of Gilbert & George*, published in 1971. Outwardly of similar diversity though inwardly considerably more complex is the oeuvre of Bruce Nauman, which in the Fischer Collection – in keeping with the outstanding role that the artist has played for the gallery from the very beginning right up until the present day – is represented by an impressive group of works executed in the widest gamut of media and techniques as well as a large number of drawings, studies and graphics. A brilliant start was made with – to name only two of Nauman’s main works – an untitled floor sculpture in fibreglass dating from 1966 and the *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, with which Nauman had his first solo exhibition in Europe. There then followed, in chronological order, his *Eye Level Plank for Room with Sloping Floor*, installed in the Guggenheim Museum in 1971, and *Untitled # 358* – a cardboard and wood mobile suspended from the ceiling, its sheer enormousness redefining the surrounding space of the gallery. Three variants of his bronze *Pairs of Hands* (1996) confront the viewer with an enigmatic sign language and at the same time seem to symbolize the extreme intellectuality and intensive physicality of Bruce Nauman’s art. *Setting a Good Corner* (1999) and *Office Edit* (2002), two video pieces of more recent date, both round off the complex of Nauman works in the Fischer Collection and signify the special role that video has always played in Nauman’s work. Viewed in their entirety, these works in the Fischer Collection manifest the achievement of this significant American artist in all its richness and complexity.

Werkkomplex und verweisen auf den besonderen Stellenwert, den das Medium Video von jeher in Naumans Schaffen besitzt. Überblickt man alle diese Arbeiten, so erschließt sich das Schaffen des bedeutenden amerikanischen Künstlers in seiner ganzen Vielschichtigkeit und Fülle.

Im Kontext der Sammlung wird deutlich, wie viel Nauman mit der Minimal und Concept Art verbindet, wie affin er ihrem Denken über Raum, Zeit und Ort ist. Zugleich wird der existenzielle Impetus spürbar, der ihn weit über deren Positionen hinaus treibt und zu immer neuen Mitteln des Ausdrucks greifen lässt. Das Vorläufige, Unfertige und Rohe sind integraler Bestandteil seines Kalküls, und alles, was er tut, zielt auf die direkte physische Ansprache des Betrachters – darauf, ihn zu einer direkten emotionalen Reaktion zu provozieren: »Ich habe«, sagt Nauman, »von Anfang an versucht, Kunst zu machen, die sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit einem Baseballschläger, oder besser, wie ein Schlag ins Genick.«⁷

»Wir sind [...] dabei, die Kultur zu entkleiden, um zu sehen, wie und woraus sie gemacht ist.« Mario Merz

Mario Merz stellt zum ersten Mal im Frühjahr 1970 noch in Konrad Fischers Raum in der Neubrückstraße aus – und zwar mit einer Inkunabel seiner Kunst, einem Iglu mit der bekannten Folge rapide anwachsender Zahlen, die nach einem mittelalterlichen Mathematiker »Fibonacci-Reihe« genannt wurde. Seit-her gehört er zu den Künstlern, die das Galerieprogramm prägen, und es scheint nur konsequent, wenn einige Jahre später Präsentationen zweier weiterer wich-

178

In the context of the collection as a whole, Nauman's works clearly show how close he in fact is to the Conceptualists and the Minimalists, to their thinking on space, time and place. At the same time, however, we can sense an existential impetus that takes him much further, forcing him to resort to ever-new means of expression. The temporary, the unfinished, the rough – these are the ingredients of his calculation, and everything he does constitutes a direct physical approach to the viewer with the aim of provoking a direct emotional reaction: "From the beginning I was trying to see if I could make art that did that. Art that was just there all at once. Like getting hit in the face with a baseball bat. Or better yet, like getting hit in the back of the neck."⁷

"We are in the process of undressing culture in order to find out how it is made and what it is made of." Mario Merz

Mario Merz first exhibited at Konrad Fischer's – the gallery was still in Neubrückstraße – in the spring of 1970. The work on show was one of the incunabula of his art, an igloo with that famous series of rapidly growing numbers named after the mediaeval mathematician Fibonacci. Ever since then, Mario Merz counted among those artists that left their mark on the gallery's programme, and it seems only logical that presentations of the works of two other important exponents of Arte Povera followed only a few years later: Jannis Kounellis in 1979 and Giuseppe Penone in 1981. All three artists are represented in the Fischer Collection by significant works that to some extent counterbal-

tiger Protagonisten der Arte Povera folgen: 1979 Jannis Kounellis und 1981 Giuseppe Penone. Alle drei Künstler sind heute mit prägnanten Werken in der Sammlung Fischer vertreten und stellen dort den dominierenden angelsächsischen Positionen eine komplementäre, weil aus der mediterranen Kultur hervorgehende, Auffassung von Material und Körper, Raum und Zeit gegenüber. Den deutlichsten Akzent setzt dabei Mario Merz, dessen Werkensemble immerhin fast dreißig Jahre seines Schaffens, den Zeitraum 1970–1998, umspannt. Von 1972 datiert eine zwölfteilige Fibonacci-Reihe aus Neon, 1979 entstand *Terra grigia, terra chiusa*, 1981 *Pianura Padana*, 1995 der Iglu mit dem Titel *Zeus Lanze* – ein veritables Panorama der Kunst des großen Italieners. Hinzu tritt eine Gruppe großer Zeichnungen bzw. Collagen auf Stechpausenpapier v. a. aus den späteren Jahren, die jene urtümlich wirkenden Bestien zeigen, an denen die Phantasie des Künstlers sich immer wieder entzündete.

Von der Arte Povera zu Joseph Beuys ist es ästhetisch und gedanklich nur ein kleiner Schritt. Mario Merz' programmatisches Wort: »Denken ist Wachstum. Und Wachstum ist Natur«,⁸ trifft sich mit Beuys' Überzeugung, auch Denken sei bereits Plastik. Allerdings stellt Beuys, der über lange Zeit von Alfred Schmela vertreten wurde, erst 1976 bei Konrad Fischer aus und zeigt – gleichsam retrospektiv – *Drei Teile des Aktionssockels von ›24 Stunden‹*, der berühmten Aktion in der Wuppertaler Galerie Parnass 1965. Im Jahr 1983 allerdings spielt er für die Galerie gleich zweimal eine wichtige Rolle: Am 3. Mai eröffnet er mit seiner *Dummen Kiste* Fischers neue Dependance an der Mutter-Ey-Straße, und im Herbst installiert er dort *hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*, eine seiner eindringlich-

179

ance the predominance of Anglo-American attitudes with a Mediterranean and hence complementary understanding of materiality and physicality, space and time. The clearest mark, however, has been left by Mario Merz, for the ensemble of his works in the collection spans almost thirty years of his creative life, from 1970 to 1998: a twelve-part Fibonacci series in neon dating from 1972, his *Terra grigia, terra chiusa* created in 1979, his *Pianura Padana* of 1981, his igloo *Zeus's Spear* of 1995 – a veritable panorama of the art of this great Italian. Complementing these sculptures is a group of large drawings and collages on pochoir paper, above all from the later years, showing those seemingly primeval beasts that so fired the artist's imagination time and time again.

Both in terms of form and content, it is but a short step from Arte Povera to Joseph Beuys. Mario Merz's manifesto-like statement, "Thinking is growth. And growth is nature",⁸ is congruent with Beuys's conviction that "thinking is sculpture". Joseph Beuys, who for a long time was represented by the Alfred Schmela Gallery, did not exhibit at Konrad Fischer's until 1976, when he showed – retrospectively, as it were – *Three Parts of the Happening '24 Hours'*, which harked back his famous happening at the Parnass Gallery in Wuppertal in 1965. Beuys did, however, play an important role for Konrad Fischer's gallery on two occasions in 1983: on 3rd May he opened Fischer's new branch gallery in Mutter-Ey-Straße with his *Dumb Box* and, in autumn, installed in the same branch gallery his *Behind the bone will be counted/Pain Room*, one of his most powerful works of all. The Fischer Collection boasts a concentrated ensemble of works by Beuys that goes back as far as the 1960s, its highlight being the impressive wall piece *Seven Palms* of 1976.

ten Arbeiten überhaupt. Die Sammlung Fischer verfügt über ein konzentriertes Ensemble von Werken von Joseph Beuys, das bis in die sechziger Jahre zurückreicht. Sein Höhepunkt ist die eindrucksvolle Wandarbeit *Seven Palms* von 1976.

Piero Manzoni und Eva Hesse, die das Schicksal eines frühen Todes teilen (Hesse wird nur 34, Manzoni nicht einmal 30 Jahre alt), in ihrer Galerie zu zeigen, ist Dorothee und Konrad Fischer nicht möglich gewesen. Ganz zweifellos aber gehören sowohl Manzoni als auch Hesse in den Kreis der Künstler, die ihrer Sensibilität entsprechen, so dass es nur folgerichtig ist, wenn sie heute beide in der Sammlung vertreten sind. Piero Manzoni hat mit seiner unerhörten Experimentierfreude und der teils provokativen Überwindung herkömmlicher Werkbegriffe die Entwicklung der Kunst in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren wesentlich mitbestimmt. In den *Achromes* der Sammlung Fischer – das eine geschaffen aus weißen Wattebäuschen, das andere aus weißer Glaswolle – manifestiert sich seine Überzeugung, das Kunstwerk müsse von aller Symbolik und allen Empfindungen gereinigt werden. Es gehe darum, zu größtmöglicher Freiheit zu gelangen, die »reine Materie in reine Energie« zu verwandeln, um zum »Sein« selbst zu vorzustoßen – zu einem »totalen Sein«, das »reines Werden ist«. ⁹ Wie für Piero Manzoni sind auch für Eva Hesse das Prozessuale und die Verwendung ungewöhnlicher und vergänglicher Materialien von zentraler Bedeutung. Oszillierend zwischen Mechanischem und Organischem, stehen ihre konzeptuell strengen, gleichwohl überaus sensiblen und verletzlichen Werke einerseits Joseph Beuys und der Arte Povera nahe. Andererseits pflegte sie – und das ist der Formensprache einer Wandarbeit wie *One more than one* (1967)

180

Piero Manzoni and Eva Hesse, who shared the fate of an early death (Hesse only 34, Manzoni not even 30), never exhibited at Konrad Fischer's, but they nevertheless count among those artists of the gallery who were in tune with the Fischers' sensitivity and it is only logical that both of them are represented in the collection today. Piero Manzoni's phenomenal delight in experimentation and his often provocative rejection of the traditional notions of what a work of art should be left an indelible mark on developments in the art of the late fifties and early sixties. The two *Achromes* belonging to the Fischer Collection – the one created from white wads of cotton wool, the other from white glass wool – clearly manifest Manzoni's conviction that a work of art should be cleansed of all symbolism and sensation. The goal was to achieve total freedom, to transform "pure matter into pure energy" and hence to attain the "total being which is the pure Becoming". ⁹ For Eva Hesse, too, the notion of art as a process and the use of unusual and transient materials were of central importance to her work. Oscillating between the mechanical and the organic, her conceptually austere, though extremely sensitive works place her in close proximity to Joseph Beuys and Arte Povera, while they also conduct – and the language of form of a wall piece like *One more than one* (1967) makes this quite obvious – a lively exchange with Andre, Judd and LeWitt, with Morris, Graham and Smithson.

Both Lothar Baumgarten and Wolfgang Laib – each in their own way – have incorporated into their work not only aspects of the extremely material-oriented approach exemplified by Arte Povera and Joseph Beuys but also aspects of Minimal and Conceptual art. Both artists belong to a younger generation and owe

durchaus anzumerken – einen lebendigen Austausch mit Andre, Judd und LeWitt, mit Morris, Graham und Smithson.

Lothar Baumgarten und Wolfgang Laib haben ebenfalls auf jeweils sehr unterschiedliche Weise Aspekte der stark materialorientierten Ansätze, wie sie beispielhaft von der Arte Povera und von Joseph Beuys vertreten werden, einerseits und der minimalistischen und konzeptuellen Kunst andererseits in ihr Werk aufgenommen. Beide gehören einer jüngeren Generation an und erobern sich nicht zuletzt dank der Unterstützung durch Konrad Fischer in den 1970er Jahren ihre herausragende Stellung im Kunstgeschehen. Baumgarten hat 1972 seine erste Ausstellung bei Fischer, Laib 1978. Der *Milchstein* aus eben diesem Jahr und die Arbeit *Ohne Titel* aus Wachs und Holz von 2001 bezeugen mit Nachdruck die unverwechselbare Haltung Wolfgang Laibs: eine Haltung, die – ungeachtet des Respekts vor den Errungenschaften der Moderne westlicher Prägung – unübersehbar durch die Auseinandersetzung mit fernöstlichen Kulturen geprägt ist. Qualität gilt ihm mehr als Quantität, Entspannung und Konzentration, Sorgfalt und Unangestrengtheit sind untrennbar miteinander verbunden. Lothar Baumgarten ist in der Sammlung durch eine Anzahl früher Arbeiten vertreten, die für sein Schaffen insgesamt Schlüsselcharakter besitzen, etwa die Photographien der Jahre 1968–70, in denen das Eigene und das Fremde, Realität und Fiktion gegeneinander ausgespielt und auf subversive Weise Erwartungen enttäuscht werden. Die Wandzeichnung *Opossum/Kalium* (1985/90) indes evoziert durch die Gegenüberstellung zweier Begriffe mit den Mitteln der Sprache die Vorstellung einer Landschaft.

181

their outstanding status in the art world not least to the support given to them by Konrad Fischer during the 1970s. Baumgarten had his first exhibition at Konrad Fischer's in 1972, Laib in 1978. Wolfgang Laib's *Milkstone* of that year and his work *Untitled* in wax and wood of 2001 clearly testify to his unmistakable attitude, an attitude that – notwithstanding his respect for the achievements of Western modernism – obviously stems from a deep preoccupation with the cultures of the Orient. Quality counts more than quantity, and such diametrical opposites as relaxation and concentration, carefulness and casualness, are inseparable entities. Lothar Baumgarten is represented in the collection by a number of early works, all of which are of key significance within the context of his entire oeuvre. Take, for example, his photographs from 1968 to 1970, in which the self and the other, reality and fiction, are played off against each other and illusory expectations are subversively deluded. The mural drawing *Opossum/Kalium* (1985/90) uses the medium of language – the juxtaposition of two terms – to evoke the mental picture of a landscape.

“The ambition behind my work is to create a public and not to approach an already existing one.” Daniel Buren

As we know, Konrad Fischer was originally a painter and had, by the time he established his gallery in 1967, already achieved much success under the alias of Konrad Lueg.¹⁰ It is hardly surprising, therefore, that painting also had an important part to play both in his work as a gallery owner and in the collection

»Meine Arbeit erfolgt mit dem Ehrgeiz, ein Publikum zu schaffen, und nicht, mich an ein bereits bestehendes zu wenden.« Daniel Buren

Bekanntermaßen war Konrad Fischer ursprünglich Maler und hatte, als er 1967 seine Galerie gründete, unter dem Namen Konrad Lueg bereits reüssiert.¹⁰ Es kann daher nicht verwundern, wenn die Malerei auch in seiner Arbeit als Galerist und in der Sammlung, die er gemeinsam mit seiner Frau aufbaute, eine prominente Rolle spielt. Zuerst zu nennen ist dabei natürlich Gerhard Richter, mit dem er seit der Studienzeit an der Kunstakademie befreundet war. Gemeinsam mit Richter realisierte Fischer u. a. die erste Ausstellung seiner eigenen Arbeiten (hier waren auch Manfred Kuttner und Sigmar Polke beteiligt) und die berühmte Aktion im Düsseldorfer Möbelhaus Berges 1963. Zwischen 1970 und 1983 war Richter dann auch mehrmals in Konrad Fischers Galerie zu sehen. Zu den bemerkenswerten Stücken von Richters Hand, die heute zur Sammlung gehören, zählen drei Gemälde aus dem Jahr 1968: zwei graue Bilder und – aus der umfangreichen Gruppe schwarzweißer Bilder mit trompe l'œil-Motiven in jenen Jahren – die geheimnisvolle *Kleine Tür*.

Einen Focus setzt Fischer auf konzeptuelle und analytische Positionen der Malerei, was im Hinblick auf sein übriges Galerieprogramm nur folgerichtig erscheint. Im September/Oktober 1969 zeigt der französische Künstler Daniel Buren parallel zur zweiten ›Prospect‹-Ausstellung in der Neubrückstraße sowie an verschiedenen anderen Orten in Düsseldorf seine *bandes verticales blanches et bleues*, eine Arbeit, die zwar wie Malerei aussieht, aber tatsächlich

182

that he had begun to build up together with his wife. Naturally, the first painter who must be mentioned here is Gerhard Richter, with whom Konrad Fischer had been friends since their student days at the Art Academy in Düsseldorf. It was together with Richter that Fischer organized, among other things, the first exhibition of his own paintings (Manfred Kuttner and Sigmar Polke also took part) and the famous performance in the Düsseldorf furniture store, Möbelhaus Berges, in 1963. Richter exhibited at Konrad Fischer's on several occasions between the years of 1970 and 1983. Among the remarkable pieces painted by Richter that are now part of the collection are three works dating from 1968: two grey paintings and – from the extensive series of black-and-white trompe l'œil motifs of those early years – the mysterious *Small Door*.

As could be expected in view of overriding tendencies of the gallery's programme, Fischer focused mainly on the conceptual and analytical aspects of painting. In September/October 1969, parallel to the second "Prospect" exhibition, the French artist Daniel Buren showed his *bandes verticales blanches et bleues* both at the gallery in Neubrückstraße and in various other places in Düsseldorf. It was a work that looked like painting but was in fact not painting at all. While it observed the conventions of abstract painting, it was, in the proper meaning of the word, concrete, not least in that it redefined the public or private rooms or spaces in which it was shown. Buren's "peinture zéro," as he himself called it, was one of the constants at Konrad Fischer's well into the 1990s, while an ensemble of impressive early works decisively helped to shape the character of the collection as a whole. Niele Toroni, too, Buren's companion from the Paris

keine ist, die zwar Konventionen einer abstrakten Bildsprache aufnimmt, aber im eigentlichen Sinne konkret ist, gerade auch insofern, als mit ihrer Hilfe öffentliche oder private Räume neu definiert werden. Burens »Null-Malerei«, wie er selbst sie nennt, bildet bis weit in die 1990er Jahre eine Konstante der »Ausstellungen bei Konrad Fischer« und prägt mit einem Ensemble eindrucksvoller früher Werke das Gesicht der Sammlung entscheidend mit. Auch Burens Weggefährte aus der Pariser Gruppe ›BMTP‹ Niele Toroni, der für die Reduktion der malerischen Handlung auf Abdrücke eines 5 cm breiten Pinsels in Abständen von jeweils 30 cm bekannt wurde, ist durch eine Arbeit auf Wachstuch von 1976 prägnant vertreten.

Die Linie der analytischen Malerei wird fortgeführt von dem *Double Panel Painting* (1971) des englischen Malers Alan Charlton, der eine nicht weniger kompromisslose Position vertritt als Toroni und Buren: Seit 1970 malt er ausschließlich monochrom graue Bilder und untersucht mit ihnen die Funktionen von Malerei. Als Objekte von geradezu skulpturaler Qualität angelegt, gehen seine Gemälde einen intensiven Dialog mit dem Ort ihrer Präsentation ein. Charlton widmete den Katalog zu seiner großen Ausstellung im Carré d'Art in Nîmes im Frühjahr 1997 dem Andenken an Konrad Fischer: »the first person to believe in me«¹¹ – ein Zeugnis der überaus engen Beziehung, die den Künstler mit seinem Galeristen verbindet. Charlton verdankt – wie Richard Long – seine erste Einzelausstellung überhaupt (1972) Konrad Fischer und zählt bis heute zu den Stammkünstlern der Galerie. André Cadere hingegen ist nie bei Konrad Fischer zu sehen gewesen, aber sein *Barre de bois rond*, ein Stab mit zylindri-

183

group "BMTP" and famous for his reduction of the act of painting to *Marks of a brush no. 50, repeated in regular intervals of 30 cm*, is represented in the collection by a remarkable work on oilcloth dating from 1976.

The line of analytical painting is continued by the *Double Panel Painting* (1971) of the English painter Alan Charlton, whose approach is no less uncompromising than that of Toroni and Buren: since 1970 Charlton has been exploring the functions of painting through nothing else but monochrome grey paintings. As objects of an almost sculptural quality, Charlton's paintings enter into an intensive dialogue with the rooms in which they hang. On the occasion of his exhibition at the Carré d'Art in Nîmes in the spring of 1997, Alan Charlton dedicated the exhibition catalogue to the memory of Konrad Fischer: "the first person to believe in me"¹¹ – a testimony indeed to the extremely close relationship that existed between the patron and his protégé. Like Richard Long, Alan Charlton has Konrad Fischer to thank for his very first one-man exhibition (1972) and has remained to this day one of the gallery's regular exhibitors. The works of André Cadere, on the other hand, have never been shown at Konrad Fischer's, but his *Barre de bois rond*, a wooden bar made of cylindrical segments painted in different colours, certainly belongs both to the context of Buren, Toroni and Charlton in particular and to the gallery's context of Conceptual art in general – as a manifestation of "peinture sans fin,"¹² the term used by Cadere as a means of getting round institutional rules and barriers and smuggling his work into other exhibitions.

The American answer to the European painters in both the collection and the gallery programme is the "triumvirate" comprising Robert Ryman, Robert Man-

schen Segmenten, die in unterschiedlichen Farben lackiert sind, gehört unbedingt in die Nachbarschaft von Buren, Toroni und Charlton im besonderen wie auch der in der Sammlung Fischer reich vertretenen Konzeptkunst im allgemeinen – als Manifestation einer »Malerei ohne Grenzen«¹², die vom Künstler in andere Ausstellungen eingeschmuggelt wird, um die Regeln und Barrieren von Institutionen zu unterlaufen.

Den europäischen Malern antwortet in der Sammlung wie im Galerieprogramm ein Dreigestirn aus den USA: Robert Ryman, Robert Mangold und Brice Marden, die alle derselben Generation angehören wie Fischer selbst und schon in den ersten Jahren bei ihm ausstellen. Auch Ryman, Mangold und Marden verhandeln die essentiellen Fragen der Malerei als Gattung, und zwar vor dem Hintergrund der spezifischen Entwicklungen in den USA seit dem Triumph des Abstrakten Expressionismus. Ryman thematisiert mit seinen weißen Bildern die fundamentalen Realien der Malerei (weshalb er sich gern selbst als »Realisten« bezeichnet): die Beschaffenheit des Malgrundes und die Art und Weise des Farbauftrags, die Umgebung, in der ein Bild gesehen wird, und das Licht, in dem es erscheint. Mangold fragt, dabei auch Bezug nehmend auf die lange Geschichte der Bilder und der Traditionen ihrer Komposition in der europäischen Kunstgeschichte, nach der Relation zwischen äußerer Gestalt und innerer Struktur eines Gemäldes sowie zwischen Farbe und Format. Und Marden schließlich sucht, das ist gerade anhand der intimen Blätter in der Sammlung Fischer gut nachvollziehbar, nach schlüssigen Flächenordnungen, die zwar von der sichtbaren Wirklichkeit ausgehen können, ihr gegenüber aber vermöge der

184

gold and Brice Marden, all of whom belonged to the same generation as Fischer himself and were already exhibiting at his gallery in its early years. Ryman, Mangold and Marden likewise explore the essential questions of painting as a genre, though in their case they operate against the background of the specific developments in the USA since the triumph of Abstract Expressionism. Ryman's white paintings thematize the fundamental realities of painting (that is why he preferred to be known as a "realist"): the texture of the ground, the method by which the paint is applied, the surroundings in which the painting is shown and the light in which it appears. Mangold, for his part, harks back to the long history of painting and the European traditions of composition in querying the relationship both between the external form and internal structure of a painting and between colour and format. Marden seeks to create – and this is clearly evident from his intimate works in the Fischer Collection – logical compositional arrangements that may have started out from visible reality but, through the medium of painting or drawing, attain a high degree of autonomy.

“I don't ask myself what I want to do; I ask myself what really is the problem? What could be necessary, what could be useful, what is missing?” Thomas Schütte

While the “Exhibitions at Konrad Fischer's” during the 1960s and 1970s essentially helped to make the protagonists of Minimal and Conceptual Art both well known and well established, they were to no less an extent involved during the

eingesetzten malerischen bzw. zeichnerischen Mittel weitgehende Autonomie erlangen.

»Ich frage mich nicht, was will ich machen, sondern: was könnte notwendig sein, was wäre nützlich, was fehlt?« Thomas Schütte

Wenn die »Ausstellungen bei Konrad Fischer« in den 1960er und 1970er Jahren wesentlich dazu beitrugen, die Protagonisten der Minimal und Concept Art bekannt zu machen und zu etablieren, dann hatten sie in den 1980er Jahren Anteil daran, der Rückkehr zur Figuration den Weg zu bereiten. Eine maßgebliche Rolle fällt dabei Thomas Schütte zu, dem Fischer 1981 erstmals eine Einzelausstellung ausrichtet. In der Sammlung hat Schüttes Werkblock ein seiner Bedeutung entsprechendes Gewicht – vergleichbar etwa denjenigen von Andre, LeWitt, Merz oder Nauman, den tonangebenden Künstlern der Anfangsjahre. Seine *90 Ringe* von 1977 sind gleichsam frühe Zeichen eines Aufbruchs auf neues, noch unbegangenes Terrain; mit spielerischer Leichtigkeit verweisen sie zurück auf das strenge minimalistische Denken, das sie schon überwunden haben. Die großen, mit Lack auf Papier ausgeführten, Blätter der Reihe *Hauptstadt I* (1981) handeln von architektonischen Fiktionen und zählen – wie das *Schiff* von 1980/81 – zu jenen Arbeiten, die Schütte seinerzeit das Etikett des »Modellbauers« eingetragen haben. (Es wurde u. a. auch auf den gleichaltrigen Harald Klingelhöller angewendet, der ab 1985 ebenfalls bei Fischer ausstellte und dementsprechend in der Sammlung vertreten ist.) Mit den zwölf sensiblen

185

1980s in preparing the way for a return to figuration. An artist who played an important part in this development was Thomas Schütte, whose first solo exhibition at Konrad Fischer's took place in 1981. Schütte's ensemble of works in the Fischer Collection does justice to his significance – just as the collection's works of the leading lights of the early years did justice to them: Andre, LeWitt, Merz and Nauman. Schütte's *90 Rings* of 1977 are early signs, so to speak, of a departure towards new, untrodden territory; they refer back, with playful ease, to the strict, minimalist thinking they have now succeeded in overcoming. The large works of the series *Capital City I* (1981), executed in paint on paper, have architectural fictions as their theme and count – like his *Ship* of 1980/81 – among those works that at that time gained him the label of "modelmaker". (This same label was also pinned on Schütte's contemporary Harald Klingelhöller, who from 1985 onwards also exhibited at Konrad Fischer's and is likewise represented in the collection). With his ensemble of sensitively executed watercolours *Flowers for Konrad* and the ceramic head that rests on a cloth laid over a pedestal, produced in 1997, Thomas Schütte paid moving homage to his deceased friend and patron. His *Great Spirit No. 7* (1998), a monumental bronze with a green patina, and the complementary group of *Small Spirits* (2000) are the expression of an intensive preoccupation with the traditions and conventions of figural representation: small and large, light and heavy, pathos and irony are here the irreconcilable poles.

Forming what might be considered a counterpart to Thomas Schütte's ensemble in the collection are two works – *Krefeld Banister* (1991) and *Rain-*

Aquarellen *Blumen für Konrad* und dem zu ihnen gehörenden keramischen Kopf, der auf einer über einen Sockel gelegten Decke ruht, formuliert Thomas Schütte 1997 eine berührende Hommage an den verstorbenen Freund und Förderer. Der *Große Geist Nr. 7* (1998), eine monumentale Bronze mit grüner Patinierung, und die komplementäre Gruppe der *Kleinen Geister* (2000) sind Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit den Traditionen und Konventionen der Darstellung der menschlichen Figur: klein und groß, das Leichte und das Schwere, Pathos und Ironie stehen hier in einer unauflösbaren Wechselbeziehung.

Gleichsam das Pendant zur Werkgruppe von Thomas Schütte bilden in der Sammlung die beiden Arbeiten des früh verstorbenen Spaniers Juan Muñoz, *Kre-feld Banister* (1991) und *Raincoat Drawing* (1993). Muñoz, den Fischer 1988 zum ersten Mal präsentierte, eroberte wie Schütte die Figuration ausgehend von einer konzeptuellen Basis zurück. Er gelangte zu einem Werkbegriff von subtiler Poesie, der auch das Groteske und einen manchmal grimmigen Humor einschließt. Mit Gregor Schneider und Manfred Pernice, die beide in den 1960er Jahren geboren wurden, greift die Sammlung aus bis in die unmittelbare Gegenwart. Pernice knüpft in gewisser Weise bei den Positionen der sog. »Modellbauer« der 1980er Jahre an. Seine Skulpturen und Installationen wirken wie Reflexe auf oder Vorschläge für Architektur und beziehen ihre Spannung aus der Alltäglichkeit und Beiläufigkeit ihrer Materialien. Auf paradoxe Weise verleihen sie der Vorläufigkeit, dem Unfertigen Geltung und Dauer. Auch Gregor Schneider, der schon ab 1993 im Programm der Galerie erscheint, setzt sich mit Architektur auseinander – allerdings in dem Verständnis, dass jeder gebaute Raum für ihn

186

coat Drawing (1993) – by an artist who died much too young: the Spaniard Juan Muñoz. Muñoz, whose work Fischer first exhibited in 1991, proceeded, like Schütte, from a conceptual starting point in his quest for figuration, achieving works of poetical subtlety, though not without a touch of the grotesque and, at times, grim humour.

Gregor Schneider and Manfred Pernice, who were both born in the 1960s, bring the Fischer Collection into the immediate present. To a certain extent, Pernice starts out from the approach of the so-called “modelmakers” of the 1980s. His sculptures and installations seem like reflections on, or proposals for, works of architecture, their inner tension resulting from the artist’s use of makeshift, commonplace materials. Paradoxically, they lend valid and enduring expression to the temporary and the unfinished. Gregor Schneider, who exhibited at the gallery as early as 1993, likewise has architecture as his theme, albeit with the understanding that every built space can become the object of intervening manipulation. Schneider’s notion of space as sculpture or sculpture as space, experienceable physically and psychically to an equal extent, seems to be the exact opposite of the serene, minimalist aesthetic of a Carl Andre. Indeed, one might say that Schneider proceeds from, and radicalizes, Bruce Nauman’s approach of provoking the viewer (into becoming an active participant, not to say victim) and deeply affecting him or her emotionally through a directly physical and at times distressing experience.

The exhibition and this accompanying catalogue provide, for the first time ever, a virtually complete survey of the unique collection of Dorothee and Kon-

Gegenstand von teils eingreifenden Manipulationen werden kann. Schneiders Verständnis von Raum als Skulptur bzw. Skulptur als gleichermaßen physisch wie psychisch erfahrbarer Raum scheint das genaue Gegenstück zur abgeklärten minimalistischen Position eines Carl Andre zu sein. Zugleich könnte man sagen, dass er das Anliegen Bruce Naumans fortschreibt und radikalisiert, den Betrachter (der zum Akteur, wenn nicht zum Opfer wird) aus der Reserve zu locken und ihn durch ein unmittelbar körperliches, mitunter extrem bedrängendes, Erlebnis emotional tief zu berühren.

Diese Ausstellung und dieser Katalog erlauben es erstmals, die einzigartige Sammlung von Dorothee und Konrad Fischer nahezu vollständig und unter dem Horizont ihrer Galeriearbeit zu überblicken. Schlagartig tritt dabei die Komplexität der Konzeptionen zutage, auf deren Fundament sie ruht, und lässt sich das Geflecht von Beziehungen erahnen, denen sie ihre Entfaltung verdankt. Anhand von Hauptwerken hochrangiger Künstler zeigt sich, in welchem Maße Dorothee und Konrad Fischer die Entwicklung der Kunst seit der Mitte der 1960er Jahre nicht nur begleitet, sondern auch gefördert und beeinflusst haben. Fast fünfzig Jahre Kunstgeschichte werden lebendig.

rad Fischer within the horizon of their gallery activities. While they make us clearly aware of the complexity of the concepts on which the collection was based, we can only imagine the dense network of contacts and relations that nourished its development. The presentation of the main works of artists of high renown testifies to the extent to which Dorothee and Konrad Fischer not only accompanied the development of art since the middle of the 1960s but also furthered and influenced it. Indeed, almost fifty years of art history have now been brought to life.

- 1 »The periodic table of elements is for me what the color spectrum is for a painter.«
Carl Andre, *Cuts. Texts 1959–2004*, hrsg. v. James Meyer, Cambridge (Mass.)/London 2005, S. 146.
- 2 Sol LeWitt, Serial Project No. 1 (ABCD), in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 181ff., hier: S. 181f.
- 3 »I make most of these works with ephemeral materials: sand, growing grass etc. These are demonstrations. I do not make them to keep but to photograph. The work of art is the photo.« Zit. n. Ann Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London 2004, S. 125.
- 4 Douglas Huebler, zit. n. Kat. d. Ausst. *Westkunst*, Köln 1981, S. 315.
- 5 Zit. n. Peter Friese, Wem gehört die Kunst? Einige grundsätzliche Gedanken zum Werk Lawrence Weiners, in: *Lawrence Weiner: As Far as the Eye Can See*, hrsg. v. Julian Heynen, Stefanie Jansen, Peter Schüller, Düsseldorf (K 21 – Kunstsammlung NRW) 2008, S. 83ff., hier: S. 83.
- 6 *Bernd und Hilla Becher: Anonyme Skulpturen*. Kunstzeitung Nr. 2, Düsseldorf 1969, unpag.
- 7 Zit. n. Uwe M. Schneede, Bruce Nauman – Eine kleine Einführung, in: Kat. d. Ausst. *Bruce Nauman: Versuchsanordnungen, Werke 1965–1994*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle) 1998, S. 9ff., hier: S. 16.
- 8 Zit. n. Kat. d. Ausst. *Visionäre Schweiz*, Zürich (Kunsthaus) 1991.
- 9 Piero Manzoni, Freie Dimension (1960), zit. n. *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 35, Heft 22: Piero Manzoni, München 1996, S. 15.
- 10 Vgl. den Beitrag von Friedrich Meschede in diesem Katalog.
- 11 Kat. d. Ausst. *Alan Charlton*, Nîmes (Carré d'Art – Musée d'art contemporain) 1997, unpag.
- 12 Kat. d. Ausst. *André Cadere: Peinture sans fin*, Baden-Baden (Kunsthalle) 2007.

- 1 Carl Andre, *Cuts. Texts 1959–2004*, edited by James Meyer, Cambridge (Mass.)/London 2005, p. 146.
- 2 Sol LeWitt, Serial Project No. 1, in: *Retrospective*, 373. Reprinted from *Aspen Magazine*, sect. 17, nos. 5–6, 1966, n.p.
- 3 “I make most of these works with ephemeral materials: sand, growing grass etc. These are demonstrations. I do not make them to keep but to photograph. The work of art is the photo.” Quoted from: Ann Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London 2004, p. 125.
- 4 Douglas Huebler, exhib. cat. *Westkunst*, Cologne 1981, p. 315.
- 5 Quoted from: H.H. Arnason, *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. New York 1986, p. 564.
- 6 “The aesthetic of these objects consists in their having come about without aesthetic intention.” Quoted from: David Galloway, *Celebrating Industrial Landscapes*, in: *New York Times*, December 20, 2003.
- 7 Quoted from: Joan Simon, *Breaking the Silence*, in: *Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance)*, edited by Robert C. Morgan, Baltimore 2002, p. 271.
- 8 Quoted, in translation, from: exhib. cat. *Visionäre Schweiz*, Zürich (Kunsthaus) 1991.
- 9 Cf. Charles Harrison & Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA/Oxford, UK, p. 724..
- 10 Cf. essay by Friedrich Meschede in this catalogue.
- 11 Exhib. cat. *Alan Charlton*, Nîmes (Carré d'Art – Musée d'art contemporain) 1997, n.p.
- 12 Exhib. cat. *André Cadere: Peinture sans fin*, Baden-Baden (Kunsthalle) 2007.