



UWE M. SCHNEEDE Die Geschichte  
der Kunst im 20. Jahrhundert  
Von den Avantgarden bis zur Gegenwart

E 983

480

✓

Verlag C. H. Beck

✓



Mit 157 Abbildungen, davon 80 in Farbe

**Zschriften 1.7-Kunstgeschichte**  
Universität des Saarlandes  
Saarbrücken

29497

Frontispiz:  
*Marcel Broodthaers, L'Entrée de l'exposition*  
(Der Eingang der Ausstellung),  
Installation 1974 im Kunstmuseum Basel

ISBN 3 406 48197 3

© Verlag C. H. Beck oHG, München 2001  
Satz: Amann, Aichstetten  
Lithographie: phg, Martinsried  
Druck: Appl, Wemding  
Einband: G. Lachenmaier, Reutlingen  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)  
Printed in Germany

[www.beck.de](http://www.beck.de)

## INHALT

|  |     |
|--|-----|
| Vorwort  | 7   |
| 1. Die Vision von der neuen Kunst<br>1885–1900   | 11  |
| 2. Die Avantgarden und das Ursprüngliche:<br>Verwildern und eine neue Welt erschaffen<br>1905–1915 | 23  |
| 3. Die Formfrage und die Großstadt<br>1908–1915  | 47  |
| 4. Die Moderne wird ihrer selbst inne<br>1912/13   | 59  |
| 5. Gegen Bürger und Werk: Aktionismus und Collage<br>1910–1920                                     | 67  |
| 6. Marcel Duchamp – Das Werk ohne Kunst<br>1913–1923   | 79  |
| 7. Malerei jenseits der Malerei: Surrealistische Verfahren<br>1924–1939                            | 87  |
| 8. Picasso und Matisse – Das Jahrhundertgenie und sein Antipode                                    | 107 |
| 9. Das Weiterleben der Figur<br>Die zwanziger Jahre. Erster Teil                                   | 119 |
| 10. Constantin Brancusi – Das Atelier als Werk   | 139 |
| 11. Die Moderne ins Leben: Utopie und Synthese<br>Die zwanziger Jahre. Zweiter Teil                | 143 |
| 12. Max Beckmann – Eine Summe der Moderne  | 163 |
| 13. Der Versuch, die Moderne auszulöschen<br>Die dreißiger und vierziger Jahre                     | 169 |

|   |                  |
|---|------------------|
| 14. Europa–Amerika: Der Primitivismus hier und das Sublime dort | 175              |
| Die vierziger und fünfziger Jahre                               |                  |
| 15. Der Alltag in die Kunst: Pop und Aktion                     | 191              |
| 1956–1965   |                  |
| 16. Der Ausstieg aus dem Bild: Material und Konzept             | 215              |
| Die sechziger und siebziger Jahre. Erster Teil                  |                  |
| 17. Joseph Beuys – Gestalten heißt: alles verändern             | 237              |
| 18. Bruce Nauman – Das entleerte Atelier                        | 247              |
| 19. Trotz allem: Malerei  | 253              |
| Die sechziger und siebziger Jahre. Zweiter Teil                 |                  |
| 20. Der Auslöser Erinnerung                                     | 265              |
| Sechziger bis neunziger Jahre. Erster Teil                      |                  |
| 21. Fotografie statt Malerei                                    | 287              |
| Sechziger bis neunziger Jahre. Zweiter Teil                     |                  |
| 22. Am Ende des Jahrhunderts                                    | 301              |
| 1990–2000   |                  |
|   | Künstler 311     |
|   | Literatur 321    |
|   | Bildnachweis 327 |
|   | Register 329     |



Joan Crawford says "I've  
mild  
ab  
C



## 15. DER ALLTAG IN DIE KUNST: POP UND AKTION 1956–1965

### POPULAR ARTS: DER BRITISCHE BEITRAG

Dada hatte Realitätspartikel ins Werk einbezogen, Kurt Schwitters auch schon mal einen Fahrschein verwendet, Jean Dubuffet hatte in den vierziger Jahren gefordert, die Kunst solle aus dem gewöhnlichen Leben erwachsen und sich von der Straße nähren. Nun – zehn Jahre später – machte Pop, zunächst in England, dann in den USA, rundum Ernst mit dem Alltag und der Kunst. Mit dem erinnerungsträchtigen Primitivismus in Europa sollte ebenso Schluß sein wie mit dem Abgehobenen und dem Sublimen in der Malerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus.

In London fand sich 1952 eine Gruppe (Independent Group) von jungen Künstlern, Architekten, Kritikern, Fotografen, Designern zusammen, unter ihnen Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Reyner Banham, Lawrence Alloway, Alison und Peter Smithson, um aktuelle Fragen der modernen Massenmedien, der Werbung, des Design, insgesamt der Popular Arts zu erörtern. Vorläufige Resultate machte man bald in Ausstellungen (Parallel of Life and Art, 1953; Man, Machine and Motion, 1955) bekannt, deren bemerkenswerteste, This Is Tomorrow, 1956 in der Londoner Whitechapel Art Gallery abgehalten wurde.

«Hohe» und «niedere» Künste, Fine Arts, Popular Media und Naturwissenschaften sollten als Popular Arts eine neue Einheit bilden. Zeugnisse der Kulturgeschichte, der Zivilisation, der Naturgeschichte, der Medien, der Kunst wurden gleichrangig behandelt und zu einer räumlichen Inszenierung mit programmatischem Charakter vereint. Es ginge, schrieb Hamilton im Katalog zu This Is Tomorrow, nicht um neue Bildwelten, nicht um eine neue Ikonographie, sondern um «den gegenwärtigen Bestand visueller Erfahrungen» und «die Entwicklung unserer Wahrnehmungsfähigkeiten, um das immer reichhaltigere Material aufnehmen und nutzen zu können». Der Wirklichkeit wollte man im Sinne erweiterter Wahrnehmung alle ihre Bilder abnehmen – im Kino, in der Werbung, in der Unterhaltung, in Comics und Science-fiction wie in der Kunst, bei Duchamp oder van Gogh.

James Rosenquist, *Ohne Titel. Joan Crawford says*, 1964  
Museum Ludwig, Köln



Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947/72

Unter dem Eindruck dadaistischer Collagen schuf Eduardo Paolozzi in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre eine Fülle von Collagen, in denen die amerikanisch geprägten Wunschträume zu Zeiten der Nachkriegsknappheit ihren Niederschlag fanden. In einer dieser Arbeiten tauchte zum erstenmal, wenngleich noch ganz unprogrammatisch, der Begriff «POP» auf. 1952 präsentierte Paolozzi die Arbeiten per Episkop in der Londoner Independent Group und stieß mit der konsumorientierten Trivialität der Motive selbst seine Künstlerkollegen vor den Kopf. 1972 publizierte er sie unter dem Titel «Bunk» als Siebdrucke und Lithografien in einer Kasette.

Im Katalog zur Ausstellung war ein Werk abgebildet, das mittlerweile als Inkunabel der britischen Pop Art gilt: Hamiltons «Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?» aus dem Jahr 1956. Die Collage ist im Grunde eine theoretische Arbeit. Mit den Motiven zumeist amerikanischen Ursprungs aus Kino, Werbung, Medien, Comics und Warenwelt wird methodisch eine Ikonographie der Pop Art umrissen. Wie zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine neue Kraft für die Kunst aus den «primitiven» Kulturen hatte kommen sollen, wurde sie nun aus den populären Kulturen, den Massenmedien erwartet. Optimistisch setzte man auf deren anregendes Potential.

Es war auch Hamilton, der bereits 1957 endgültig formulierte, was die britische Pop Art sein sollte: «Popular (designed for a mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily forgotten), Low cost, Mass produced, Young (aimed at youth), Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous, Big business» / «Populär (geschaffen für ein Massenpublikum), vergänglich (kurzfristige Lösung), konsumierbar (leicht vergessen), billig, massenproduziert, jung (die Jugend im Blick), witzig, sexy, trickreich, glamorös, großes Geschäft». Damit waren manche großen Eigenschaften, die man der Kunst trotz der Avantgarden immer noch zuge-

sprochen hatte, mit lässiger Geste verabschiedet: das Kostbare und Elitäre, der Ewigkeitsanspruch, der Ernst und das antikommerzielle Denken, die Vorstellung vom unverwechselbaren Einzelwerk. Was Hamilton charakterisierte, schien eher ein zeittypischer Konsumartikel als ein Kunstwerk: das Kunstwerk als Gebrauchsgegenstand.

In der Bildpraxis war Hamilton ein anderer vorausgegangen: Eduardo Paolozzi. Bereits in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre hatte er – und hier liegt der eigentliche Ursprung der Pop Art – massenhaft verbreitete *images* aus Magazinen aller Art entnommen und collagiert, und zwar unmittelbar beeinflusst von dadaistischen Collagen, die er zwischen 1947 und 1949 in Paris kennengelernt hatte. Im Zentrum seines Interesses: Hollywood-Stars, Gegenstände des Konsums von der Coca-Cola-Flasche über den Toaster bis zum Straßenkreuzer, Pin-Ups, Popularwissenschaften und die Welt der Technik. Alle diese Images stehen für den amerikanischen Lebensstandard, sie bilden die weitverbreiteten Sehnsüchte der Zeit nach Konsum, Sex, Schönheit, Vergnügen, Wohlstand ab, kurz: nach Amerikanisierung. In einer dieser Collagen von 1947 taucht zum erstenmal der Begriff «Pop» auf.

Hamilton befaßte sich in seinen Arbeiten aus den sechziger Jahren mit der Prägung des Menschen durch die Massenmedien, die er nun eher kritisch sah («My Marilyn», 1964), während die Gemälde des etwas jüngeren Peter Blake vom Eindringen der Massenmedien ins Leben des einzelnen handeln und auf durchaus antimoderne Weise das von der Independent Group gesuchte «Fine-Popular-Arts-Kontinuum» realisieren. In anspielungsreichen, vom assoziativen Strukturdenken des deutschen Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg beeinflussten Bildern nahm R. B. Kitaj eine kritische Haltung zur Gegenwart, zu Medienimages und Gewalt ein und aktivierte so das Bild als Mittel der Aufklärung. David Hockney, der in diesen frühen Jahren das gesellschaftliche Tabu Homosexualität zum Thema der Malerei machte, befaßte sich zugleich auf malerische Weise mit Fragen der Illusion und der Realität im Bild, mit Lesbarkeit und Kommunizierbarkeit der künstlerischen Zeichenwelt.

Man sieht: Die britische Pop Art, deren Vorläufer bereits in den vierziger Jahren zu finden sind und die dann in den fünfziger Jahren mit ausgedehnten Diskussionen begann, ist in den sechziger Jahren durchgehend und wesentlich vom Nachdenken über die Kunst, die Bilder und das Bildermachen bestimmt. In den Werken wurde über eine neu wahrgenommene Umwelt und über das Erscheinen dieser Umwelt im Bild künstlerisch reflektiert. Hierin unterscheidet sich die britische von der amerikanischen Pop Art ebenso wie von den Nouveaux Réalistes in Frankreich.



## DIE STRASSE UND DIE MEDIEN: AMERIKANISCHE POP ART

In New York ging es los, als sich zwei junge Künstler, Robert Rauschenberg und Jasper Johns, abrupt von den dominierenden Abstrakten Expressionisten absetzten. Rauschenberg radierte 1953 eine Zeichnung von Willem de Kooning aus, und damit war auch in Richtung Pollock, Newman, Rothko signalisiert: Es müsse Schluß sein mit dem Erhabenen, der Metaphysik und der Abstraktion. Man stellte nun die Dinge selbst zur Debatte – und ihr Bild in den Medien.

Zwar griff Rauschenberg in den fünfziger Jahren die Gesten der Abstrakten Expressionisten noch zitierend auf, relativierte sie jedoch durch Bilder aus den Medien und Fundstücke, die entschieden mehr Aufmerksamkeit erheischten: «Ein Bild sollte nicht nach etwas aussehen, was es nicht ist, sondern nach etwas, was es tatsächlich ist.» Mit seinen «Combine Paintings» erweiterte er zwischen 1960 und 1962 die Malerei auf der Basis des Collage-Prinzips in den Raum. Elektrisches Licht, Musik aus Lautsprechern, motorisierte Gegenstände theatralisierten die aus Fundstücken, Siebdrucken und Malerei gefügten Werke, die schließlich zu vierteiligen räumlichen Gebilden – Environments – wurden und damit in die Nähe der Happenings gerieten. Environments, definierte damals der amerikanische Happening-Künstler Allan Kaprow, seien «Situationen, die darauf angelegt wurden, daß eine oder mehrere Personen sie betreten oder in sie hineinkriechen, sich in ihnen niederlegen oder setzen.»

Jasper Johns führte in seiner Frühzeit mit Bildern von der amerikanischen Flagge – die erste war bereits 1954 entstanden –, von Zahlen, Buchstaben und Zielscheiben einfachste Ikonographie, alltägliche, jedermann vertraute Zeichen gegen die hehre Abstraktion der vorangegangenen Generation ins Feld. Nun hatten die Bilder zwar wieder ein Oben und ein Unten, aber die Gegenstände übermittelten keine tiefer gehende Bedeutung, waren als Motive einfach sie selbst – Zahlen, Buchstaben, Flaggen, Objekte aus dem Alltag. Mit der alten Technik der Enkaustik, bei der das Farbpigment durch reines Wachs gebunden wird, entwickelte Johns indes höchste Darstellungs- und Malkultur; das malerische Gesamtkonzept dieser Bilder stand durchaus noch unter dem Eindruck von Pollocks *All-over*.

Sie lernten sich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in New York kennen. James Rosenquist, der aus Minnesota gekommen war, stieß auf Claes Oldenburg, der aus Chicago zugezogen war, und auf Tom Wesselmann aus Cincinnati, Jim Dine kam aus Boston dazu, George Segal und Roy Lichtenstein schlossen sich an, und dann gab es noch Rauschenberg, Johns und Warhol, den es aus Pittsburgh nach New York gezogen hatte. Diese jungen Leute bildeten keine Gruppe, sie brachten es nicht zu einem Manifest und schon gar nicht zu einem gemeinsamen Stil.



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955–1959  
Moderna Museet Stockholm

Rauschenberg 1959: «Ein Paar Socken sind nicht weniger geeignet, ein Bild herzustellen, als Holz, Nägel, Terpentin, Öl und Stoff.» Die Surrealisten hatten, was unvereinbar schien, im gemalten Bild kombiniert, Rauschenberg fügte es de facto zusammen: die ausgestopfte Ziege, den Autoreifen, die Malerei. Die Standfläche für den plastischen Teil dieser berühmten

Assemblage gleicht einem flachgelegten Bild (man denkt an Pollock und seine auf dem Boden liegenden Leinwände), aus dem jedoch das eigentliche Motiv als Realie heraustritt. Es bedarf nach Rauschenberg nicht der *Darstellung*, weil die Wirklichkeit durch die *Montage der Tatsachen* eindeutiger und direkter bezeugt wird. Mit solchen «Combine Paintings» brach Pollock den Einfluß des Abstrakten Expressionismus und wurde zu einem der Wegbereiter der Pop Art.

Man war versessen auf die Großstadt, die Straße, den Konsum, die Wahrnehmung der Dinge in der Realität. «Pop Art liebt die Dinge», sollte Andy Warhol in den sechziger Jahren formulieren. Und Kaprow hatte bereits 1959 geschrieben: «Die Alltagswelt ist die verblüffendste Inspiration, die sich denken läßt. Ein Spaziergang die 14. Straße hinunter ist aufregender als jedes künstlerische Meisterwerk. Wenn die Realität überhaupt einen Sinn hat, dann hat sie ihn hier.»

Ein solcher Satz galt in besonderem Maße für Claes Oldenburg. Dubuffets antikulturelle Haltung, seine Vorstellung von der Straße als hauptsächlicher





Claes Oldenburg in *The Store*, 107 East Second Street, New York, 1961

Oldenburg inmitten seiner künstlichen Waren, wahren Kunstwerken: «Eine Ausstellung — ! Vergiß das Kommerzielle und die Eitelkeit einer langfristig vorbereiteten Ausstellung. Eine Ausstellung ist der Gestus des Lebendig-

seins, ein Zeitabschnitt – vorher und während ... ein Blick in die eigene, kontinuierliche Tätigkeit. In Wirklichkeit einen Laden aufmachen ... Der gesamte Laden eine Apotheose.» Der Laden als das neue Museum des von der Straße inspirierten Künstlers: «Dem Museum nach bürgerlichem Begriff entspricht der Laden nach meinem.» (1967)

Inspirationsquelle und die Vorliebe für die *Art brut* waren Oldenburgs wichtigste Anregungen, als er 1960 eine wahrhaft ruppige Installation *«The Street»* aus gerissenen, teils schwarz bemalten Pappstücken, aus Sackleinen, Blechstücken und mancherlei Abfall schuf, die sich motivisch auf düstere Aspekte der Straße bezogen. «Die Malerei, die so lange in ihrer goldenen Gruft in einem gläsernen Sarg geschlafen hat», schrieb Oldenburg 1965, «wird gebeten, herauszukommen und schwimmen zu gehen, man gibt ihr eine Zigarette, eine Flasche Bier, das Haar wird ihr zerzaust, sie bekommt einen Stoß und stolpert, sie lernt lachen, sie bekommt alle möglichen Kleider, fährt Rad.»

1961 fertigte Oldenburg im Hinterzimmer eines angemieteten Ladens (107 East 2nd Str.) aus Musselinstreifen und Drahtgerüsten, die er mit flüssigem Gips übergroß, vergrößerte Gebrauchsgegenstände. Mit grellen Emaillackfarben versehen, wurden sie dann vorn im Laden ausgestellt und zum Verkauf angeboten. Nochmals Oldenburg (1961): «Ich bin für eine Kunst ..., die etwas anderes tut, als in einem Museum auf ihrem Arsch zu sitzen. Ich bin für eine

Kunst, die aufwächst und nicht weiß, daß sie Kunst ist; eine Kunst, die die Chance hat, am Nullpunkt zu beginnen.»

Statt der Ölfarbe der Emaillack, statt der Galerie oder des Museums der Laden, statt des Ateliers die Werkstatt, statt der Kunst die Konsumgegenstände als monumentale Fetische: so Oldenburgs kritischer Kommentar zur Kommerzialisierung der Kunst und zugleich sein Versuch, die Kunst in die Normalität des Lebens einzubinden, aus der die Abstrakten Expressionisten sie vollständig entrückt hatten.

Da man sein Handwerk zumeist im Bereich der Reklame und des Konsums gelernt hatte – James Rosenquist als Werbegraphiker und Plakatmaler, Oldenburg als Illustrierten-, Warhol als Werbezeichner, Tom Wesselmann als Cartoonist, Edward Kienholz als Schaufensterdekorateur und Autoverkäufer –, brachte man das Gespür für zeitgemäße Waren, Werbemittel und deren Wirkung mit. So wurde erst einmal das alte Handwerkszeug der Maler beiseite gelegt, auf das die Abstrakten Expressionisten noch geschworen hatten.

Rauschenberg berichtete, er ginge ein-, wenn nötig zweimal um den Block, dann habe er genügend Altmaterial für die nächsten Arbeiten beisammen, Lichtenstein warf seine Motive aus Comics mit einem Projektor auf die Leinwand, Rosenquist bediente sich jener Apparaturen, die er als Reklamemaler eingesetzt hatte, Warhol ließ seine Werke gar in einem kommerziellen Reproduktionsverfahren, dem Siebdruck, herstellen; Oldenburg und Wesselmann beschäftigten Mitarbeiter, die fürs Technische zuständig waren, bei Warhol wurde das stille Atelier zur lebhaften *Factory*, zur Wohn- und Arbeitsstätte für Freunde und Helfer. Auch in den künstlerischen Werkprozeß zog mit der Pop Art der Alltag ein.

Die amerikanischen Pop-Künstler der Ostküste befaßten sich dabei mit Bildern, die bereits existierten, die zeichnerhaft funktionieren und daher lesbar sind, also einen kommunikativen Prozeß nicht einleiten, sondern fortsetzen. «Die Pop-Künstler», so Warhol, «machten Bilder, die jeder, der den Broadway hinunterlief, im Bruchteil einer Sekunde wiedererkennen konnte – Comics, Picknicktische, Herrenhosen, Berühmtheiten, Duschvorhänge, Kühlschränke, Colaflaschen –, die ganzen tollen modernen Sachen, die die abstrakten Expressionisten mit aller Kraft zu ignorieren versuchten.»

Die aufgegriffenen Dinge mußten deshalb jedermann vertraut sein durch ihre Abbildung in Magazinen und Zeitungen, Anzeigen und Comic strips. Pop machte Bilder aus populären Bildern, als seien die originären Bilder schon alle erfunden und als könnten nur noch die bereits eingepprägten neu zusammengefügt, wahrgenommen und gedeutet werden. Indem aber Pop mediale Bilder als Zeichen, Exempel, Topoi oder Klischees heraushob, isolierte, vergrößerte, in den Kunstkontext versetzte und damit heroisierte, machte Pop sie zu In-



bildern, ja Ikonen ihrer Zeit. Erst durch Warhols Siebdrucke wurde Marilyn Monroe vollends zum Mythos, erst durch Lichtenstein der Comic salonfähig.

Diese Pop Art war in New York angesiedelt. Die herausragende Figur an der amerikanischen Westküste war Edward Kienholz. Seine mehrteiligen Ensembles, zuweilen in Gestalt begehrter Räume, mit einem immensen Detailreichtum an Requisiten und realen Versatzstücken, oft karikaturistisch deformiert, haben den Charakter einer *Szene*; die Anspielung ans Panoptikum ist beabsichtigt. Drastik und Horror wollen den Betrachter physisch und psychisch als Bestandteil dieser Szenerie in Bedrängnis bringen. Kienholz war, anders als die New Yorker, scharfer Kritiker seiner Zeit; als Moralist handelte er von illegaler Abtreibung, sadistischer Krankenpflege, von Prostitution und bürgerlicher Doppelmoral. Über dem Trivialen und Alltäglichen seiner Installationen liegt ein Hauch von Häßlichkeit und Vergänglichkeit. Kienholz wollte, so äußerte er 1973, «durch das Häßliche verstehen lernen, was Schönheit ist».

#### DAS UNBEWUSSTE BEWUSSTSEIN DER ZEIT: ANDY WARHOL

Was Joseph Beuys für die europäische Kultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, die zentrale Gestalt, die der Gegenwart ihre Bilder gab und dank ihrer charismatischen Ausstrahlung zur umstrittenen Leitfigur wurde, das war Warhol in derselben Zeit für Amerika. Ein einzelner auch unter den amerikanischen Pop-Künstlern: kein Jean Dubuffet interessierte ihn, kein John Cage und kein Barnett Newman, das Museum nicht und nicht die altmodische Enkaustik eines Jasper Johns. Er arbeitete aus dem Moment, für den Moment.

Seine Motive entnahm er der Medienwirklichkeit, im Zweifelsfall ließ er seine Modelle für die mediale Brauchbarkeit kosmetisch herrichten. Im Mittelpunkt standen Prominente, Markenartikel und furchtbare Unfälle, festgehalten auf Pressefotos. Seine Themen waren das Berühmtsein, der Konsum und der Tod in Amerika. Auf die Frage «Wann haben Sie mit der ‹Death›-Serie angefangen?» antwortete er einmal: «Ich glaube, das war, als ich das Foto vom großen Flugzeugabsturz auf der Titelseite einer Zeitung gesehen habe: 129 TOTE. Ich war damals gerade mit den ‹Marilys› beschäftigt. Ich erkannte, daß alles, was ich machte, mit dem Tod zu tun hatte.»

Kein Kritiker der Zivilisation im herkömmlichen Sinn war er, auch kein neuer Duchamp der Indifferenz und des Bedeutungsentzugs. Mit einzigartigem Sensorium hob er aus der Masse reproduzierter Bilder und Waren diejenigen heraus, die sich eigneten, für den Moment das Paradigma abzugeben. So porträtierte er die Zeit: anhand der durch die Medien produzierten Wünsche, Zerstreuungen, Ängste, Katastrophen. Seinen Motiven versagte er die Interpretation; der Betrachter wurde dergestalt zu vielerlei Deutungen ermächtigt.



Edward Kienholz, *Backseat Dodge '38*, 1964  
Los Angeles County Museum

In der verkürzten Karosserie eines Dodge, Baujahr 1938 – auf grünem Kunstrasen und zwischen leeren Bierflaschen –, liegen auf dem Rücksitz die verschlungenen Glieder eines Paares, vielleicht eine Vergewaltigung,

jedenfalls gleicht das Ganze einer grausigen Moritat. Als das Werk 1964 im Los Angeles County Museum ausgestellt war, wollten die Behörden die Schau wegen Anstößigkeit schließen. Man einigte sich: Die Aufseher durften die Wagentür alle Viertelstunde öffnen, um einen kurzen Blick ins Innere zu gewähren.

Dabei setzte Warhol mit Siebdruck, Wiederholung, werkgerechter Selbstinszenierung und spektakelreicher Atelieröffentlichkeit Praktiken aus der Werbung ein, die es gestatteten, der Massengesellschaft die Kunst als Massenware zuzuführen: analytische Angleichungen. Warhol sei, formulierte einmal der amerikanische Kritiker Henry Geldzahler, das «unbewußte Bewußtsein der sechziger Jahre» gewesen.

Indem Warhol bei der druckgraphischen Produktion die Mängel der Vorlagen und die Unregelmäßigkeiten der Handarbeit gelten ließ, ja nach dem Prinzip des kontrollierten Zufalls zu bildkonstituierenden Mitteln machte, hob er die





Andy Warhol, 129 Die in Jet (Plane Crash), 1962  
Museum Ludwig, Köln

Gleichzeitig mit den Siebdrucken von Coca-Cola-Flaschen und Marilyn-Monroe-Porträts entstand 1962 das erste von Warhols «Desaster»-Bildern nach einer Titelseite des «New York Mirror», auf der über den Absturz einer Boeing 707 in Paris berichtet worden war. Die akribische Wiedergabe der Katastrophe interessierte weniger als die gewaltige, plakative Vergrößerung einer als Sensation aufgemachten, aktuellen Todesnachricht. Auslöser war für Warhol also nicht das Unglück selbst und schon gar nicht das Schicksal einzelner Menschen, sondern das darauf basierende Medienereignis.

Funktion des Siebdrucks als reine Reproduktionstechnik auf; das Original in Massenproduktion war das paradoxe Resultat. Rauschenberg soll einmal gesagt haben, Warhol sei alles zu leicht von der Hand gegangen, er habe sich daher gedrängt gesehen, Techniken zu erfinden oder beizuziehen, um seinem Talent zu entgehen: distanzierende Techniken wie im französischen Surrealismus.

Die Wiederholung der Bilder mag das Motiv durch das Gesamtmuster entschärfen, verstärkt aber auch die Suggestion. Durch mehrfaches Vorführen in unterschiedlichen Farben, was auch heißt: in unterschiedlichem Licht, erhöht sich die Eindringlichkeit des Bildes als Ganzes. Die Wiederholung trägt aber auch wie die bewußte Unschärfe des Motivs, dessen Vereinfachung und dessen Vergrößerung dazu bei, daß das Motiv entaktualisiert und zum länger wirkenden *Bild* verallgemeinert wird.

Man darf bei Warhol die *reflektorischen* Konsequenzen nicht übersehen. Als er 1962 kleine Einzelbilder mit Campbell's Suspendosen aller Geschmacksrichtungen anlässlich einer Ausstellung in Los Angeles nicht an den Wänden, sondern auf Regalen anordnete und dergestalt in der Galerie auf den Supermarkt anspielte, also ironisch zur Versöhnung von Museum und Kaufhaus unter den

Zeichen des Konsums aufrief, bereicherte er das Medium Ausstellung um die unmittelbare Deutungsfähigkeit durch die Art der Präsentation. Als er 1966 in New York den Galerieraum mit Kuhmotiven regelrecht tapezierte, zog er ausstellungstechnisch die Schlußfolgerung aus dem auf Massenproduktion angelegten Siebdruckverfahren und gab den so hergestellten Motiven den zuvor im Tafelbild entzogenen Gebrauchswert zurück. Und als er ebenfalls 1966 in New York silberne, heliumgefüllte Kissen durch den Raum schweben ließ, statt Bilder an die Wände zu hängen, entließ er mit leichter Hand Werkbegriff, Präsentationsbedingungen und Kunstmarkt. «Man öffnet einfach das Fenster», so Warhol, «und läßt sie wegfiegen, und schon hat man ein Ding weniger.»

Warhol, das sind nicht nur die Person und die Werke. Mit allem Drumherum, den Stars, der Factory, den Filmen, den Ritualen, dem Glamour, den Posen und Partys, den Legenden und der Publicity, den blinden Anhängern und den willigen Auftraggebern war, was sich Warhol nannte, ein weit wirkendes amerikanisches Modell im Zeitalter des Kommerzes und der Medien.

#### DAS HAPPENING: POP ALS VERSÖHNUNG

Die amerikanische Pop Art – auch das unterscheidet sie vom Abstrakten Expressionismus – war nach allen Seiten offen, nicht nur zur trivialen Kultur, auch zu den anderen Gattungen, ja sie hatte eine ausgeprägte Neigung, sich von außen anregen zu lassen und die Grenzen aufzuheben. Das Theater wirkte auf das Happening, der moderne Tanz besonders auf Rauschenberg, der jahrelang eng mit der Merce Cunningham Dance Company zusammenarbeitete, die zeitgenössische Musik auf die Happening- wie auf die Fluxus-Künstler. «Die zeitgenössische Kunst hat ihre traditionellen Grenzen überschritten», schrieb Allan Kaprow 1961. Über ähnliche Tendenzen in den zwanziger Jahren hinaus wurden die Gattungen nun zu einer neuen, übergreifenden verschmolzen: dem Happening.

Im wesentlichen waren es Künstler der amerikanischen Pop Art, die das Happening begründeten. Die futuristischen und die dadaistischen Soireen standen Pate, Pollocks Action Painting war ein Ausgangspunkt. Im Happening gerieten die alltäglichen Dinge, die Dinge von der Straße in Bewegung. Kaprow, der zu den ersten Happening-Künstlern gehörte, schrieb: «Die Zuschauer saßen sehr nah am Geschehen, bei dem die Künstler und ihre Freunde mit assemblierten Environment-Konstruktionen agierten. Das Publikum wechselte gelegentlich die Sitzplätze wie bei der Reise nach Jerusalem ... Manchmal bewegte sich das Ereignis auch in die Menge hinein oder fand mitendrin statt, was wiederum die Menge in Bewegung setzte.» Und: «Die Trennlinie zwischen Kunst und Leben sollte so fließend und vielleicht auch



so undeutlich wie möglich gehalten werden.» Quellen und Materialien für die Happenings konnten von überallher stammen, nur eines war tabu: die Kunst.

Die ersten Happenings fanden 1959 in der New Yorker Reuben Gallery statt: «18 Happenings in 6 Parts» von Allan Kaprow. Agiert wurde in einem Ambiente aus bemalten Plastikbahnen, Objekten, Filmen, Dias, Musik und Geräuschen. Die Zuschauer wurden zu Mitwirkenden, die bestimmten Instruktionen zu folgen hatten. Claes Oldenburg führte eine ganze Reihe von Happenings durch, so eine Folge von zehn Veranstaltungen unter dem Titel «Ray Gun Theatre» in seinem New Yorker Verkaufslokal. Er notierte 1962, es handle sich um ein «Spiel des Bewußtseins in Reaktion auf bestimmte Objekte», das sich vom herkömmlichen Theater dadurch unterscheidet, daß die Kommunikation weniger festgelegt sei, «mehr in Zweifel bleibt», es gäbe keine Handlung oder vorgegebene Beziehung zwischen den Ereignissen und Objekten. Die Happenings sind wie die gleichzeitigen Aktionen der europäischen Fluxus-Künstler und der französischen Nouveaux Réalistes Grundelemente des Aufbruchs und des Ausbruchs der Kunst in den sechziger Jahren. Alle alten Grenzen sollten fallen, die Kunst bereitete sich zum «Ausstieg aus dem Bild» (Laszlo Glozer) vor.

Manchen erschien die Pop Art zunächst als Auftritt der Oberflächlichkeit und des Trivialen, mithin als Verrat an der Moderne. Doch auf die Dauer veröhnte Pop wie keine Kunst zuvor: die Gesellschaft mit den Künstlern, die Händler mit den Sammlern, die Kunst mit der Zivilisation, das Museum mit der Unterhaltung und dem Kaufhaus, das Obere mit dem Unteren, die Straße mit dem Glamour, die Geschmacklosigkeit mit der Schönheit, die Ikonographie mit der Malerei, den Gegenstand mit der Abstraktion.

Deshalb war die Pop Art so rasch in aller Munde und bald auch ein internationaler Erfolg wie im 20. Jahrhundert zuvor wohl nur der italienische Futurismus. In Europa war sie auf einen Rutsch durchgesetzt, als Anfang 1964 vom Moderna Museet Stockholm «Amerikansk pop-konst», im Sommer desselben Jahres vom Gemeentemuseum Den Haag «Nieuwe Realisten», im Herbst vom Museum des 20. Jahrhunderts in Wien und anschließend von der Berliner Akademie der Künste «Neue Realisten & Pop Art» gezeigt wurden und diese Schau 1965 auch noch im Palais des Beaux-Arts in Brüssel zu sehen war. Ebenfalls 1964 gewann Rauschenberg als erster Amerikaner den Großen Preis der Malerei auf der Biennale in Venedig, womit der Erfolg der Pop Art besiegelt war.

Was speziell die Happenings angeht, ist jedoch zu bedenken, daß bereits seit Mitte der fünfziger Jahre eine Gruppe von japanischen Künstlern, die sich unter dem Namen «Gutai» in der Region Kansai zusammengetan hatten, mit happeningartigen Veranstaltungen aus dem Bild ausgestiegen waren und den unmittelbaren Umgang mit alltäglichen Materialien zu ihrer Sache, aber auch den



Raymond Hains, *Pour la paix, la démocratie, le progrès social*, 1962  
Sammlung Cremer in der Hamburger Kunsthalle

Nicht nur Anregungen holten sich die Nouveaux Réalistes von der Straße, sondern auch ihre Werke selbst. Künstler wie Raymond Hains, der 1960 zu den Gründungsmitgliedern

der französischen Gruppe zählte, rissen Teile von Plakatwänden ab, mit Vorzug solche, deren verschiedene Schichten offiziellen und wilden Übereinanderklebens unmittelbar Zeitgeschichte und Aktualität spiegeln oder erahnen ließen. In die Strukturen dieser Schaubilder des Medienverbrauchs spielte noch das Informel hinein, im Plakativ-Alltäglichen des Motivrepertoires war Pop präsent.

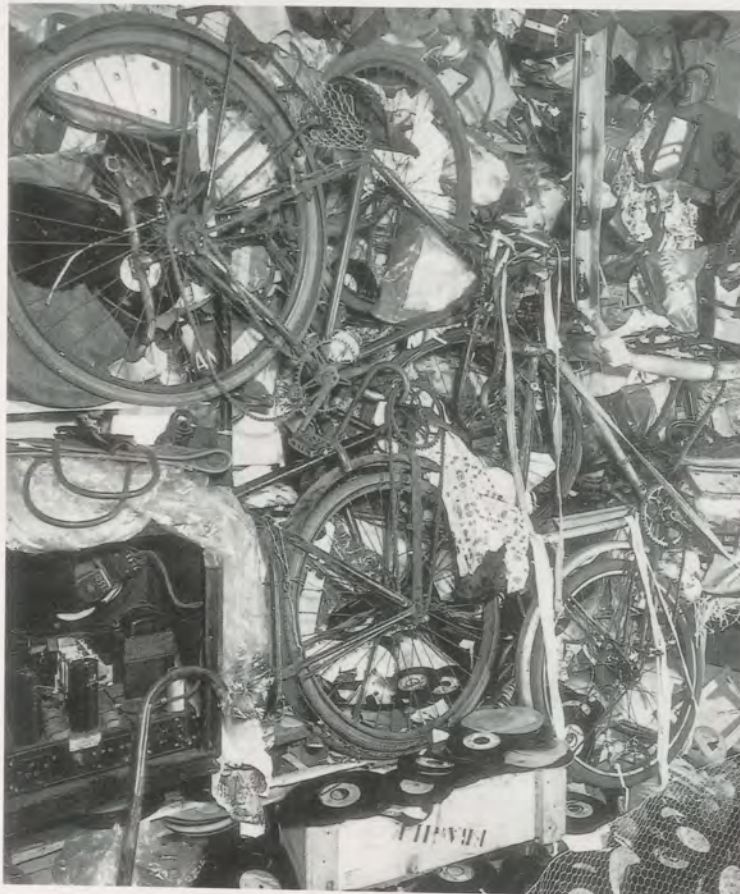
Körper mit allen Tabus zum Thema gemacht hatten. Die Radikalität der oft unmittelbar in Lebenszusammenhängen durchgeführten Aktionen verdankt sich auch eigenen Traditionen. Im «Gutai»-Manifest von Kiro Yoshihara hieß es 1956: «Dank unseres gegenwärtigen Bewußtseins erscheinen uns alle bisher bekannten Künste wie affektierter Schwindel... Die Kunst des Gutai verändert das Material nicht, sie haucht ihm Leben ein. Die Kunst des Gutai verfälscht das Material nicht, in ihr stehen der menschliche Geist und das Material einander gegenüber und reichen sich die Hand... Alle Möglichkeiten des Materials auszuschöpfen bedeutet, den Geist auszuschöpfen, und den Geist zu erheben heißt auch, die Materie auf die Höhe des Geistes zu führen.»



## DURCH DIE AKTION ZUM WERK: DIE NOUVEAUX RÉALISTES

In jener Ausstellung der Sidney Janis Gallery 1962 in New York, die die Pop Art als breite Bewegung in den Vereinigten Staaten einführte, und jener anderen, soeben erwähnten, die 1964/65, von Den Haag ausgehend, in Europa gezeigt wurde, waren unter dem Stichwort «Neue Realisten» nicht nur die amerikanischen und die britischen Pop-Künstler, sondern auch die französischen Nouveaux Réalistes vertreten.

Im April 1960 publizierte der französische Kunstkritiker Pierre Restany ein Manifest der Nouveaux Réalistes. Noch im selben Jahr taten sich die Künstler Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jacques de la Villeglé zu einer Gruppe zusammen, zu der bald auch César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps und Christo stießen. Restany war ihr theoretischer Kopf, die Gruppe selbst stilistisch so uneinheitlich wie die Surrealisten und die amerikanische Pop Art. Was sie einte, war die Vorstellung vom Verhältnis zwischen Kunst und Realität.



Arman, Installation «Le Plein», Galerie Iris Clert, Paris, 1960

1958 hatte Yves Klein, wie Raymond Hains Gründungsmitglied der Nouveaux Réalistes, in der Galerie Clert ausgestellt, aber kein einziges Werk gezeigt, vielmehr den Ausstellungsraum weiß und die Fensterscheiben von außen blau gestrichen; statt des sichtbaren Bildes wollte der Raum das Immaterielle präsentieren. Dagegen Arman am selben Ort 1960: Er füllte den ganzen Galerieraum komplett mit Abfall und Alltagsgegenständen, so daß ein Betreten unmöglich war – sowohl eine Absage an Kleins Irrationalismus wie kritischer Reflex auf die Konsumgesellschaft. Beide Werke sollten zu Leitbildern für die raumbezogenen Arbeiten und die Installationen in den sechziger und späteren Jahren werden.

Vertraut mit Duchamp und Dada, erklärten sie das durch einen bewußten Auswahlakt in den Kunstraum transferierte Stück Realität zum Werk. Das war, anders als bei Duchamp, ganz faktisch gemeint. Pierre Restany: «Nouveau Réalisme bedeutete, wieder auf den Boden der Tatsachen zurückzukehren ... Der Krieg hatte uns einen Schock versetzt. Es galt, die Welt so zu akzeptieren, wie sie nun einmal war.» Die *Darstellung* wurde durch die *Dinge* ersetzt.

Stets auf der Suche nach der originären Ikonographie der Straße, entdeckten die «Plakatabreißer» (Dufrêne, Hains, Villeglé, Rotella) die Bildhaftigkeit und zuweilen auch die Symbolkraft der vielfach überklebten und abgerissenen Plakatwände. Arman sammelte den Inhalt der Papierkörbe seiner Freunde und kumulierte gebrauchte Gegenstände und Apparaturen ein und derselben Sorte. Daniel Spoerri konservierte abgeessene Tische und kippte sie um der Bildhaftigkeit willen in die Vertikale. Deschamps setzte Assemblagen aus Lumpen oder Korsetts zusammen. Christo verätselte das banale Alltägliche, indem er es verpackte. Tinguely baute nutzlose Maschinen aus Schrott; seine Zeichenmaschinen verhöhnten die abstrakte Kunst. César preßte Autokarosserien zu Kuben. Raysse stand mit seiner überspitzten Werbeästhetik der amerikanischen Pop Art am nächsten. Yves Klein – mit seinen monochromen Tafelbildern ein Einzelgänger in Analogie zu den amerikanischen Abstrakten Expressionisten – machte Bilder mit Flammenwerfern und mit blau eingefärbten Frauenkörpern. Saint-Phalle schoß auf Tableaus, die mit Farbbeuteln besetzt waren, so daß die Gestalt des Werks sich aus dem Zufall der Farbverläufe ergab. In der Häßlichkeit des Abfalls wurde die Schönheit der Kunst entdeckt.

Die Nouveaux Réalistes traten gelegentlich gemeinsam mit Pop-Künstlern auf, so auf einer Veranstaltung 1961 in Paris, als der amerikanische Pianist David Tudor Stücke des Komponisten John Cage spielte, Tinguely eine sich selbst zerstörende mechanische Skulptur in Gang setzte, Rauschenberg eine mit dem Rücken zum Publikum gerichtete Leinwand so lange bemalte, bis ein Wecker klingelte, Johns eine aus Blumen arrangierte Zielscheibe aufstellte und ein Scharfschütze auf ein Schießbild von Niki de Saint-Phalle zielte. Vor allem Rauschenbergs Verweigerung und Saint-Phalles Schocks rufen die futuristischen und die dadaistischen Soireen in Erinnerung.

Auffällig ist überhaupt der Anteil des Aktionistischen bei den Nouveaux Réalistes. Yves Kleins öffentliche Auftritte mit blaufarbigem Akten und musikalischer Begleitung im Jahr 1960, Christos Sperrung der rue Visconti 1962 in Paris durch gestapelte Ölfässer, Tinguelys Selbstzerstörung einer riesigen Skulptur 1960 im Garten des Museum of Modern Art in New York und Saint-Phalles Schießaktionen gehören zu den spektakulärsten Ereignissen der Aktionskunst.

Nimmt man hinzu, daß Arman für seine Werke Musikinstrumente zertrümmerte, Spoerri nach dem Mahl ans Werk ging, César Schrottpressen in Bewe-





Christo und Jeanne-Claude,  
*Eiserner Vorhang – Mauer aus  
Ölfässern*, rue Visconti, Paris,  
1962

Für acht Stunden versperrte der siebenundzwanzigjährige Christo, einer der Nouveaux Réalistes, in der Nacht vom 25. zum 26. Juni 1962 die enge rue Visconti am linken Pariser Seineufer mit 240 Ölfässern, deren Erscheinungsbild, ob rostig, bemalt oder verbeult, er unverändert beibehielt. In Paris war es die Zeit der Demonstrationen und Barrikaden gegen den Algerienkrieg, in Berlin hatte ein Jahr zuvor das SED-Regime die Mauer errichtet. Das Ready-made ging auf die Straße, wo es augenblicklich politisch wurde.

gung setzen mußte und die Plakatabreißer heimlich in der Öffentlichkeit zu agieren hatten, will einem scheinen, daß bei den Nouveaux Réalistes das ak­tionistische Element im Werkprozeß entschieden stärker ausgeprägt war als in irgendeiner anderen Bewegung der Zeit. Sie bedurften der Aktion zur Herstellung des Werks.

Im Surrealismus hatte die Kunst das Leben prägen wollen, im Nouveaux Réalisme prägte das Leben die Kunst – mit institutionellen Folgen. Das alte Atelier hatte ausgedient, Schrottplätze, Flohmärkte, allerlei öffentliche Orte waren nun die Stätten der Inspiration und der Produktion.

Bei Gelegenheit verwandelte man die Museumsausstellung in eine Schau-bude, als wolle man die Pariser Surrealistenschau von 1938 (siehe Kapitel 7) übertrumpfen. Rauschenberg, Raysse, Spoerri, Tinguely, Saint-Phalle und an-

dere richteten 1962 unter dem Titel «Dylaby» (Dynamisches Labyrinth) im Stedelijk Museum Amsterdam eine künstliche Strandszene mit Jukebox, ein stockdunkles Labyrinth, einen Schießstand, einen auf die Seite gekippten Museumssaal und andere Überraschungen ein. Revolte im Museum: statt der Darstellungen die Dinge selbst, die alltäglichen eher als die gehobenen, versetzt mit allerlei Effekten aus Panoptikum, Kirmes und Warenhaus – anregende Unterhaltung statt Bildungsparcours.

#### AKTIONEN MÖGLICHST OHNE KUNST: FLUXUS

Ebenfalls um 1960 entstand die internationale Bewegung Fluxus. Die Kernzelle bildeten der ab 1961 in Wiesbaden stationierte Amerikaner George Maciunas und der damals in Köln lebende koreanische Musiker und Komponist Nam June Paik. Zu den Fluxus-Künstlern gehörten unter anderen die Amerikaner George Brecht, Dick Higgins, Alison Knowles, Emmett Williams, die Deutschen Tomas Schmit und Wolf Vostell, der Schweizer Daniel Spoerri, der Franzose Robert Filliou, der Däne Arthur Køpcke.

Öffentliche Fluxus-Veranstaltungen fanden in der gesamten westlichen Welt statt, in Wiesbaden, Düsseldorf und Wuppertal, Kopenhagen und Amsterdam, London, Paris und immer wieder in New York. Sowohl mit seinen Konzerten als auch mit seinen «Events» knüpfte Fluxus direkt an die Praktiken und die Theorien des italienischen Futurismus an, das «Theater der Überraschungen» und das «Drama der Objekte». Der Mittler war John Cage, der mit dem Futurismus vertraut war und in dessen New Yorker Kompositionskursen in den fünfziger Jahren spätere Fluxus-Künstler wie George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins saßen.

Aktionen standen im Zentrum, Musik und Sprache spielten dabei eine wesentliche Rolle. Jedoch dienten die eingesetzten Musikinstrumente nicht der Erzeugung von Melodien, sondern von Geräuschen. In seinem «Piano Piece No. 13» nagelte Maciunas Taste für Taste eines Klaviers fest. In Phil Corners «Piano Activities» von 1962 wurde mit allerlei Gegenständen und vollem Körperinsatz ein Flügel zertrümmert. Dabei ging es nicht vordergründig um Destruktion, sondern darum, den fetischisierten Umgang mit Musikinstrumenten exemplarisch zu enttabuisieren.

Aus einem Bericht in der «Frankfurter Allgemeinen» von einer Veranstaltung 1961 in Köln: «Der Koreaner Paik setzt mit einem markerschütternden Schrei die Sanduhr in Gang, später schleudert er weiße Bohnen ins Publikum, schüttet sich eine Tüte Mehl über, purzelt in eine Wanne mit Wasser und spielt klatschnaß auf dem Flügel das «Gebet der Jungfrau».» Fluxus wollte die kleine, auf Alltagshandlungen beruhende Form, um provozierend das Bewußtsein





Nam June Paik, *One for Violin Solo*, Düsseldorf, 1962, Foto George Maciunas

Zu den großen Fluxus-Veranstaltungen des Jahres 1962 gehörte neben einer mehrwöchigen Serie im Städtischen Museum Wiesbaden (Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik) «NEO-DADA in der Musik»

in den Kammerspielen Düsseldorf, wo Nam June Paik sein Stück «One for Violin Solo» vorführte. Die am Hals gepackte Violine erhob er langsam mit beiden Händen über den Kopf und zerschmetterte sie auf dem vor ihm stehenden Tisch: statt Geigentönen die splitternden Geräusche der Zerstörung bürgerlichen Kulturguts.

für die Ästhetik des Alltags zu schärfen. Maciunas: «Konzerte dienen nur als erzieherisches Mittel, um das Publikum zu den Nicht-Kunst-Erfahrungen im täglichen Leben zu bekehren.»

Außer den Konzerten gab es die lapidaren «Events», die jeder aufführen konnte, folgte man nur den auf kleinen Karten verbreiteten Anweisungen der Künstler-Autoren. Ben Vautier: «Höre einen Moment auf zu denken»; Yoko Ono: «Light a match and watch till it goes out.» Allen herkömmlichen Aufführungsformen, dem Illusionismus und dem theatralen Aufwand wurde abgesagt. Fluxus-Ereignisse müßten, formulierte Maciunas, «einfach, amüsan, nicht präntiös sein, bedeutungslos, keinerlei Fertigkeit oder zahllose Proben verlangen, keinen Sachwert oder institutionellen Wert haben».

Damit war auch die Kritik am immer deutlicher zutage tretenden Warencharakter der Kunst verbunden. Die Aktion, so Tomas Schmit 1964, sei «das direkteste künstlerische Medium», das «eben nicht gehandelt, nicht verkauft, nicht goldgerahmt, nicht verbrannt, nicht als Schlafzimmerdekoration mißverstanden» werden könne. Das Flüchtige, Rasche, Beiläufige, Vergängliche der Konzerte und «Events» war kennzeichnend für Fluxus.

Indem sie jedoch Raum und Objekt, Handlung und Sprache, Bild und Ton zusammenschlossen und den Künstler-Akteur in deren Mittelpunkt rückten, setzten sie zu einer neuen Einheit der Künste an, sei es auch eine sperrige und flüchtige. Dahinter standen die Erfahrungen mit den gattungsübergreifenden, die Synthese anstrebenden Bühnenexperimenten der zwanziger Jahre.

Ab 1963, als Maciunas nach New York zurückgekehrt war, entwickelte Fluxus unter seiner Obhut eine überaus rege Editionstätigkeit. Es entstanden Auflagenobjekte und Drucksachen, an denen sich ideenreich alle Fluxus-Künstler weltweit beteiligten. Mit dem Anspruch, das von Kunst befreite, gleichwohl ästhetisch wirksame Objekt unter die Menschen zu bringen, sollten die Editionen zum Markenzeichen von Fluxus werden: die Koffer und Schachteln mit Anweisungen für «Events», typographisch eigenwillig gestalteten Drucksachen und kleinen pffiffigen Objekten.

Nach Dada war Fluxus im 20. Jahrhundert der zweite elementare Angriff auf das Kunstwerk. Das Werk im herkömmlichen Sinn erschien als fixe Idee und bürgerlicher Fetisch, folglich galt es nichts mehr. Was einzig zählte, war die schöpferische Idee. In der Kunst wie im Leben.

#### VERFALL DES MATERIALS: DIETER ROTH

Er gehörte keiner Künstlergruppe an, und wenn er auch zuweilen mit anderen Künstlern – etwa mit Fluxus-Leuten oder Wiener Aktionisten – Gemeinschaftswerke schuf, blieb er doch ein Einzelgänger, an vielen Orten zwischen der Schweiz und Island, in vielen Stilen, in allen Medien heimisch. Die Zeichnung und die Poesie beschäftigten ihn, das Objekt und das Buch, die Druckgraphik und das Multiple, die Musik, das Video, die Installation und schließlich das Gesamtkunstwerk. Dieter Roth war ein universaler Künstler.

In den 1960er Jahren wurden Lebensmittel seine bevorzugten Materialien. Er machte die Ästhetik von Gewürzen sichtbar, nutzte den Geruch von Schokolade, spielte mit der Schönheit des Verfalls von Eßbarem, entdeckte das Malerische von schimmelnden Kulturen und überließ das Werk aus organischem Stoff seinem natürlichen Verfall und permanenter Veränderung.

Dieter Roth sammelte obsessiv und verwertete das Gesammelte obsessiv. Wie in seinen Texten die Worte, drehte und wendete er in seinen bildnerischen



Arbeiten die Materialien mit ironischem Witz, und zwar in der Absicht, mit dem Unpassenden das gefällige Bild zu zerstören und zu verhindern: «Alles, was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht.» (1989) Er sprach vom «Abhäßlichen und Hinunterkitzeln»; er wollte auf dem Umweg über den Verfall und den Abbau von vorgefaßten Bildern und Begriffen eine neue Vorstellungswelt ausbauen.

Insgesamt ist das Rothsche Werk unüberschbar in seiner Menge und Vielfalt. Zusammengeführt hat Dieter Roth alles Disparate schließlich in groß angelegten, über viele Jahre hin realisierten Projekten, die den Charakter von Gesamtkunstwerken annahmen. Die «Große Tischrunde» aus den Jahren 1970 bis 1998 ist, in immer wieder neuen Einrichtungen, eine wilde Ansammlung von Arbeitsmaterialien und -resultaten, die um den Arbeitstisch des Künstlers herum wuchernd entstanden ist und die mit ihrer Identität von Atelier und Lebenswerk an Schwitters' «Merzbau» erinnert.

Den Höhepunkt aber bildet das im Verlauf der 1990er Jahre entstandene «Schimmelmuseum» in einer ehemaligen Remise im Hamburger Stadtteil Harvestehude. Das von einem Mäzen zur Verfügung gestellte Haus ist von oben bis unten mit eigens und größtenteils vor Ort entstandenen Arbeiten aus Schokolade, Zucker, Müll angefüllt. Im hier extrem fortschreitenden Verfall und im Verwesen offenbart sich ein altes Thema der Kunst als Roths zentrales Anliegen: der Ablauf der Zeit, die Vanitas, Vergänglichkeit.

#### DER KÖRPER ALS MATERIAL: WIENER AKTIONISMUS

1959 fanden in New York die ersten Happenings statt, 1960 hatte Yves Klein in Paris seinen großen Auftritt mit blau eingefärbten Frauenkörpern, die sich zu Musik auf weißen Blättern abdrückten, 1961 veranstalteten amerikanische Pop-Künstler und französische Nouveaux Réalistes eine gemeinsame Aktion in Paris, 1962 fand eine mehrteilige, programmatische Fluxus-Veranstaltung in Wiesbaden statt, 1963 sollte Beuys seine erste Aktion in Düsseldorf durchführen. Zu ebendiesem Zeitpunkt begannen in Wien die sogenannten Aktionisten, allen voran Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brus, ihre spektakulären und provozierenden Aktionen unmittelbar aus der informellen und der gestischen Malerei zu entwickeln.

Am Anfang steht, Ende 1962, diese Aktion: Hermann Nitsch, mit einem weißen Hemd bekleidet, läßt sich vor einem weißen Tuch wie gekreuzigt an einer Wand festbinden und von Otto Mühl mit Blut beschütten. Bald werden Tiere ausgeweidet und zerrissen, man wühlt in Gedärmen, bedeckt sich die Leiber damit und läßt Blut spritzen. Mit der Körperthematik schloß man an

die Wiener Moderne der Jahrhundertwende eines Kokoschka und eines Schiele an, im offenen Umgang mit Sexualität und Gewalt an den Surrealismus.

In den sogleich größtes öffentliches Aufsehen erregenden, manches Tabu brechenden und bewußt alle bürgerlichen Ekelschwellen übersteigenden Aktionen wurden mit Kreuz und Kreuzigung, Lamm und Blut, Marterwerkzeugen und Weihrauch der christliche Kult und die christliche Ikonographie aufgerufen und damit der Versuch unternommen, einerseits die Kunst wieder ins Mythische und Sakrale zu heben, andererseits den Künstler in seiner Rolle als Märtyrer zu bestätigen.

Nitsch sah in den Aktionen eine elementare Steigerung dessen, was die informelle Malerei hatte bewirken wollen, er sprach vom psychotherapeutischen

Günter Brus, *Zerreißprobe*, München, 1970,  
Foto K. Eschen

Der protokollierte Ablauf der Aktion, gekürzt:  
«Brus kniet bekleidet mit Slip, Damenstrümpfen auf einem weißen Tuch. Er legt ein durchsichtiges Plastikdreieck auf seinen Schenkel und schneidet an einer Kante mit einer Rasierklinge ins Fleisch. Brus klappt das Dreieck zum Knie und wartet, bis das Blut am Dreieck hinunterläuft, hakt zwei Schnüre

neben der Wunde in den Strumpf und klafft ihn auseinander. Er schneidet sich mit der Rasierklinge in den kahlen Schädel und wartet, bis aus dem Schnitt das Blut bis zum Gesäß läuft.» In München vor kleinem Publikum aufgeführt, war die Aktion ein Schock, der um so tiefer saß, als die existentielle Notsituation spürbar wurde, von der sich solch extremer Ausdruck ableitete. Damit stand Brus in der Tradition der Wiener Körperkunst eines Schiele und Kokoschka vom Jahrhundertbeginn.





Effekt seiner «Abreaktionsspiele»: «Im abreaktionsspiel werden durch erzeugung von enthemmungsekstasen abreaktionsereignisse konstruiert und erlebt. Eine rückversetzung in unbewußtere psychische zustände des menschen legt werte der tragödie frei, den nackten existenzentwurzelten erregungszustand, der hinter dem wort im schrei liegt» (1969). Mit Opfer, Exzeß und Orgiastik wollte Nitsch über die individuelle Reaktion der Teilnehmer hinaus an rauschhafte dionysische Kulthandlungen antiker Religionen anknüpfen.

Spätestens hier wird ganz deutlich, daß der Wiener Aktionismus innerhalb der Aufführungskünste den stärksten Gegensatz etwa zu Fluxus, aber auch zur Kunst des Joseph Beuys bildet. Wo Beuys symbolisch agierte, handelten die Aktionisten faktisch, und wo Fluxus alles auf die knappste und nach Möglichkeit beiläufigste Idee reduzierte, suchte man in Wien den größten Aufwand und spektakuläre Mittel, um Sensibilisierung und Erweiterung der Erlebnisfähigkeiten durch neue Formen der Handlungskünste zu erreichen. Wo Fluxus das kunstlose Werk wollte, suchten Mühl und Nitsch das Werk mit Ritual aufzufüllen.

1963 stieß Rudolf Schwarzkogler zur Wiener Gruppe. Nach seinen ersten öffentlichen Aktionen ging er dazu über, nur für die Fotokamera zu agieren. Messer, Rasierklingen, Mullbinden, Blutgerinnsel zeigen in den 1965/66 entstandenen Fotofolgen Verletzung oder Kastration an. Der blind erscheinende, seiner Sinne und Fähigkeiten beraubte, anonymisierte Mensch ist in einem klinischen, sterilen Ambiente fremden Objekten, toten Tieren, verworrenen Schnüren wie in einem Laborexperiment ausgesetzt; er ist nicht mehr Herr seiner selbst. Man denkt an existentialistische, an beklemmende Situationen wie in Stücken Samuel Becketts. So findet sich denn hier auch nichts von überbordender Orgiastik: Schwarzkoglers Bilder sind streng, rational konzipiert und ästhetisch verdichtet.

1964 machte Günter Brus seine erste Aktion. Er konzentrierte sich unter dem Eindruck der Werke von Egon Schiele ganz auf die Arbeit mit dem eigenen Körper. Zuerst Selbstbemalungen: der eigene Körper als Leinwand und als Objekt. Der bekleidete oder unbekleidete Körper wurde vollständig in weiße Farbe getaucht, ein schwarzer Strich stand für den Übergriff der Malerei auf den Körper. Bald sollte der Strich zum Schnitt werden: in Brus' extremster Aktion nämlich, der «Zerreißprobe», 1970 in München. In Blut und Urin malträtierte sich der Künstler-Akteur selber. «Er bindet Schnüre an seine Knöchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander ..., peitscht mit einem Riemen auf den Boden ..., schreit, wälzt sich bis zur Erschöpfung, wölbt den Bauch nach oben, berührt den Boden nur mit Kopf und Füßen, verharret so bis zur Erschöpfung ...», so eine zeitgenössische Beschreibung der Aktion. Anders als Mühl und Nitsch vermied Brus alle religiösen Bezüge.

Jedes Handlungselement war unmittelbar auf die äußersten Fähigkeiten des Körpers eingestellt. Alles Symbolische wich der tatsächlichen Selbstgefährdung. Damit war Brus an eine Grenze gegangen. So blieb die «Zerreißprobe» seine letzte Aktion. Mit aller Konsequenz hatte er den eigenen Körper wie einen zur Bearbeitung bereitstehenden Gegenstand der Kunst behandelt und damit die Zerstörung des Körpers zum Werk erklärt.



12. *Max Beckmann*

- Max Beckmann. Briefe, hrsg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese, 3 Bände, München 1993–1996  
 Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, hrsg. von Erhard Göpel, München und Zürich 1979  
 Hans Belting, Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München 1984  
 Max Beckmann. Selbstbildnisse, Ausst.-Kat. Hamburg/München 1993  
 Reinhard Spieler, Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998

13. *Der Versuch, die Moderne auszulöschen: Die dreißiger und vierziger Jahre*

- Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979  
 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin o. J. (1987)  
 Werner Haftmann, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986  
 Stephanie Barron, ›Entartete Kunst‹. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992

14. *Europa – Amerika: Die vierziger und fünfziger Jahre*

- Paris – Paris 1937–1957, Ausst.-Kat. Paris und München 1991  
 Frances Morris, Paris Post War. Art and Existentialism 1945–55, Ausst.-Kat. London 1993  
 Jean Dubuffet. Schriften, hrsg. von Andreas Franzke, 4 Bände, Berlin 1991–1994  
 Jean Dubuffet. Figuren und Köpfe, Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999  
 Reinhold Hohl, Alberto Giacometti, Stuttgart 1971  
 Jean-Clarence Lambert, COBRA, Königstein i. T. 1985  
 Hans Namuth, Pollock Painting, hrsg. von Barbara Rose, New York 1980  
 Irving Sandler, Der Triumph der amerikanischen Malerei. Abstrakter Expressionismus, Herrsching 1974  
 Armin Zweite, Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphik, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1997

15. *Der Alltag in die Kunst: 1956–1965*

- Jürgen Jacob, Die Entwicklung der Pop Art in England ... von ihren Anfängen bis 1957. Das Fine-Popular Art Continuum, Frankfurt a. M., Bern und New York 1986  
 Pop Art, hrsg. von Marco Livingstone, Ausst.-Kat. Köln, München 1991  
 Andy Warhol. Retrospektive, hrsg. von Kynaston McShine, Ausst.-Kat. Köln, München 1989  
 1960. Les Nouveaux Réalistes, Ausst.-Kat. Mannheim 1986  
 Allan Kaprow, Assemblages, Environments and Happenings, New York 1966  
 In the Spirit of Fluxus, Ausst.-Kat. Minneapolis 1993  
 Wiener Aktionismus, 2 Bände, Ausst.-Kat. Kassel 1988  
 Paul Schimmel, Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979, Ausst.-Kat. Wien, Ostfildern 1998

Thomas Dreher, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 2001

16. *Der Ausstieg aus dem Bild: Die sechziger und siebziger Jahre. Erster Teil*

- Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, hrsg. von Gerd de Vries, Köln 1974  
 Bettina Ruhrberg, Arte povera: Geschichte, Theorie und Werk einer künstlerischen Bewegung in Italien, Köln 1992  
 The New Sculpture 1965–75, hrsg. von Richard Armstrong and Richard Marshall, Ausst.-Kat. New York 1990  
 Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001  
 Thomas Dreher, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankfurt a. M., Bern, New York und Paris 1992  
 Patrick Werkner, Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste, München 1992  
 Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963–1989, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989

17. *Joseph Beuys*

- Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas, Joseph Beuys, (1973) Köln 1994  
 Eva Wenzel und Jessyka Beuys, Joseph Beuys. Block Beuys, München 1990  
 Uwe M. Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994  
 Joseph Beuys, Ausst.-Kat. Zürich 1993

18. *Bruce Nauman*

- Bruce Nauman. Interviews 1967–1988, hrsg. von Christine Hoffmann, Dresden 1996  
 Coosje van Bruggen, Bruce Nauman, Basel 1988  
 Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985–1990, hrsg. von Jörg Zutter, Ausst.-Kat. Basel, Köln 1990  
 Bruce Nauman, hrsg. von Joan Simon, Ausst.-Kat. Minneapolis 1994

19. *Trotz allem: Malerei: Die sechziger und siebziger Jahre. Zweiter Teil*

- David Hockney by David Hockney, hrsg. von Nikos Stangos, London 1976  
 Ryman, hrsg. von Christel Sauer und Urs Raussmüller, Ausst.-Kat. Paris und Schaffhausen 1992/93  
 Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt a. M. und Leipzig 1993  
 Gerhard Richter, 3 Bände, Ausst.-Kat. Bonn 1993  
 Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Ausst.-Kat. Bonn 1997  
 Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, hrsg. v. B. Schmitz, Ausst.-Kat. Berlin 1997

20. *Der Auslöser Erinnerung: Die sechziger bis neunziger Jahre*

- Günter Metken, Spurensicherung - Eine Revision. Texte 1977–1995, Dresden 1996  
 Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996