



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

F 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)

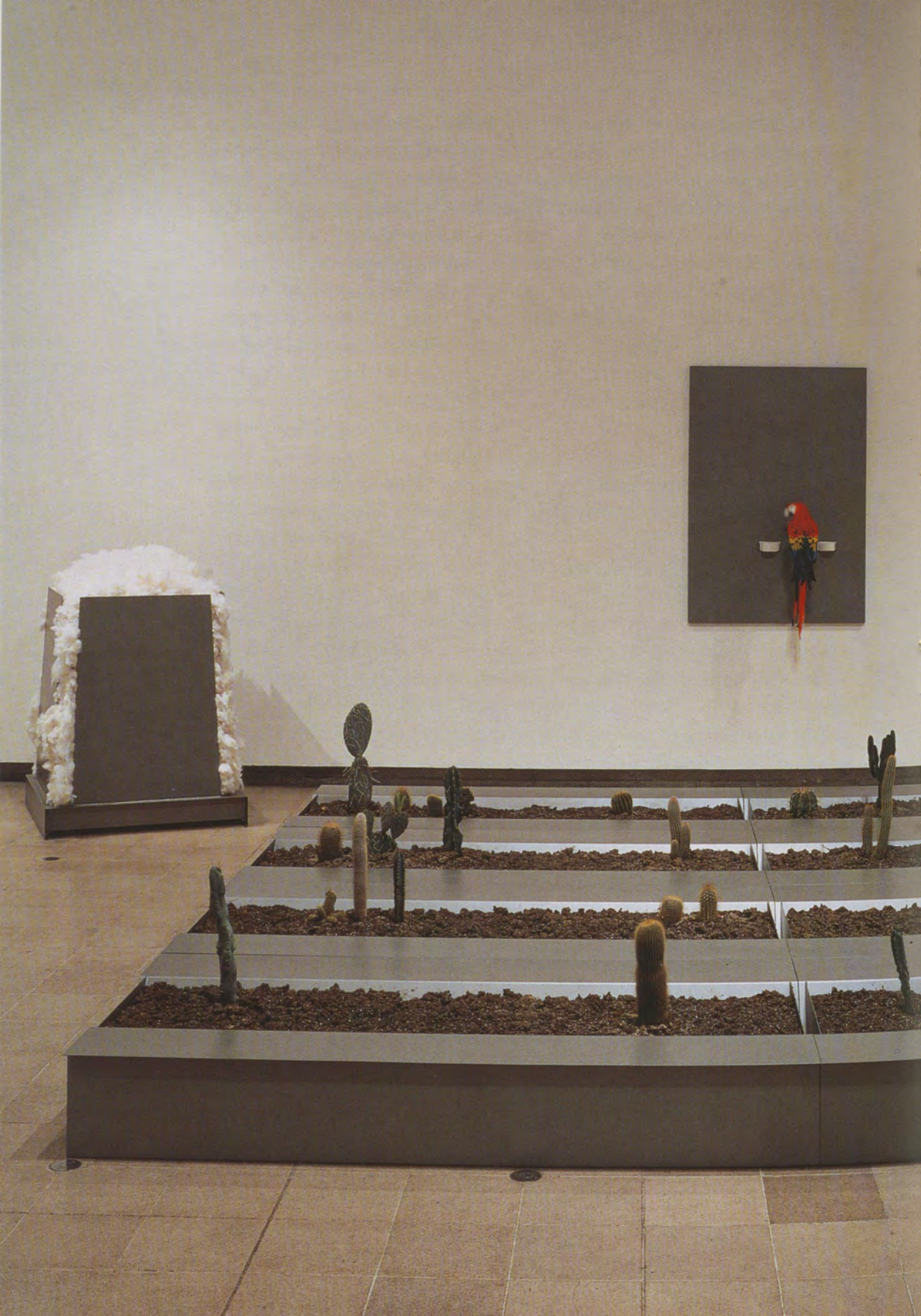
Printed in Germany

www.beck.de

INHALT

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



16. DER AUSSTIEG AUS DEM BILD:
MATERIAL UND KONZEPT
DIE SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE.
ERSTER TEIL

NACH DEN FRÜHEN AVANTGARDEN DER ZWEITE SCHOCK
DES JAHRHUNDERTS

Die sechziger Jahre waren wohl die quirligsten und anregendsten des vergangenen Jahrhunderts: Aufbrüche und Ausbrüche überall, Proteste, geistige Rebellion, Befragen und neues Durchdenken aller Verhältnisse, radikale Setzungen in den Künsten. Die Bürgerrechtsbewegung und der Vietnam-Protest in den Vereinigten Staaten, der Mai '68 in Paris und die Studentenbewegung in der Bundesrepublik sowie im übrigen Europa schürten heftige Debatten um Kunst und Gesellschaft, Kunst und Politik, wie sie seit der Revolution 1918/19 in Deutschland, der Aufbauphase in der Sowjetunion und den dreißiger Jahren in Frankreich nicht mehr geführt worden waren. Die intellektuelle Öffentlichkeit war elektrisiert und aufnahmebereit für Neuerungen wie selten zuvor.

Schon vor den Studenten hatte die Kunst sämtliche Konventionen abgeworfen, war nach allen Seiten aufgebrochen, war populär geworden mit der Pop Art, spektakulär mit Aktionen, konsumkritisch mit den Nouveaux Réalistes, demokratisch mit dem Siebdruck, sie hatte den bürgerlichen Kunstbegriff attackiert, den Sprung vom Kunstwerk zur Idee getan und die Gattungsgrenzen überwunden mit Fluxus und Happening – war weiter ins Leben hineingerückt. Nun folgte noch ein grundlegender Wandel.

Die neuen Bewegungen überlappten die älteren wie die Pop Art. Charakteristisch für die sechziger Jahre ist die kaum überschaubare Vielfalt. Beuys und Warhol prägten die Zeit, die neuen Bewegungen der Arte Povera, der Land Art und der Konzeptkunst verliefen annähernd parallel, Max Ernst und Magritte, die Surrealisten der frühen Jahre, waren noch aktiv, Giacometti arbeitete an seinem grandiosen Spätwerk, ein junger Aufrührer namens Georg Baselitz erschütterte die Bürger, und ein anderer, Sigmar Polke, irritierte sie, während Picasso nicht nachließ, seine immer radikaler werdenden Akte zu malen, und Duchamp im geheimen sein letztes Meisterwerk schuf (‹Étant donné: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage› / ‹Gegeben sind: 1. der Wasserfall

Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1967
Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen;
Installation Hayward Gallery, London,
1993

2. das Leuchtgas», beendet 1966). Alles fand gleichzeitig statt, von der Farbensinnlichkeit bis zum Gedankenexperiment, von der Figurenkunst bis zum industriell gefertigten Objekt, vom hermetischen Konzept bis zur Agitationskunst, vom Alltagsmaterial bis zur höchsten Künstlichkeit – und es tauchten die neuen Medien auf. Eine Geschichte der Kunst dieser Zeit kann nur einige Stränge aus der Fülle herausgreifen; sie wird sich dabei auf die zukunftsweisenden konzentrieren.

Der erste Schock im Jahrhundert waren an dessen Anfang die Avantgarden gewesen, der zweite ereignete sich in diesen sechziger Jahren. Bei allem voraufgegangenen Aufruhr waren doch immerhin einige Konventionen gewahrt worden, es waren die Leinwand, der Malgrund, die Untermalung für das Gemälde geblieben, was sie seit Jahrhunderten gewesen waren: eine Selbstverständlichkeit. Und auch die Moderne hatte nicht daran rütteln können, daß Kunst mit dem rechteckigen, flachen Bild identifiziert wurde. Nun aber vollzog sich die Abkehr, später von Beuys als «Manifest» so formuliert: «Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen.» Oder Donald Judd 1965: «Der Hauptfehler an der Malerei ist, daß sie eine rechteckige Fläche auf einer flachen Wand ist.» Die Folge war, daß das Werk nun nicht mehr illusionistisch oder fiktiv war, sondern ganz und gar real.

Plötzlich konnte deshalb alles zum Werk werden: wenn man Zahlen addierte (Hanne Darboven), ein Stück roher Leinwand an die Wand nagelte (Jannis Kounellis), den Galerieraum mit Erde auffüllte (Walter De Maria), gestreifte Tapeten klebte (Daniel Buren), eine präparierte Leinwand auf dem Dach eines Autos durch wechselnde Wetter fuhr (Yves Klein), täglich eine Postkarte mit dem genauen Zeitpunkt des Aufstehens verschickte (On Kawara), einen Fettkeil auf einen alten Küchenstuhl setzte (Beuys), durch steinige Gegenden lief (Richard Long), handelsübliche Neonröhren an der Wand anbrachte (Dan Flavin), in der Wüste eine Linie zog (De Maria), eine Menge alter Autoreifen in einen Innenhof warf (Kaprow), Luft aus dem U-Bahn-Schacht als Dampf entweichen ließ oder Abfall im Galerieraum aufhäufte (Robert Morris).

Doch herrschte nur scheinbar Beliebigkeit. Jedesmal stand eine festumrissene Idee dahinter, die stets zwei Komponenten einschloß: die polemische Attacke gegen die herrschenden Kunstvorstellungen und die ungestüme Suche nach einem neuen Entwurf. Für jede Handlung und jede Setzung, die als Werk verstanden werden wollten, mußte eigens die Begründung entwickelt, der Zusammenhang erläutert werden, und stets war eine eigene, eine ganz spezifische Deutung erforderlich. Das *Konzept* übernahm die Rolle der Ikonographie, und das *Material* des Werks bestimmte dessen Inhalt. Materialität und Konzept stellen sich damit als die zentralen Kategorien der Kunst in den sechziger und siebziger Jahren heraus.

Man suchte zudem die Extreme, um alle Möglichkeiten des Künstlerischen vorbehaltlos auszuloten und die Bedingungen der Kunst zu überdenken. So fand sich auf der einen Seite die Reduktion, die Verweigerung, die Leere, die gedehnte Zeit: Yves Klein präsentierte in einer Galerieausstellung die Leere («Le Vide», Paris 1958), John Cage – in seinem Stück «4'33'», bei dem der Pianist vier Minuten und 33 Sekunden tatenlos vor seinem Instrument saß – die Stille, bei Warhol blieb auf der Filmleinwand die Handlung aus, ein Mann schläft sechs Stunden lang («Sleep», 1963), Beuys lag, zuweilen fremde Geräusche von sich gebend, acht Stunden unbeweglich in einer Filzrolle («Der Chef/The Chief», Kopenhagen und Berlin 1964). Auf der anderen Seite fanden in der Tat aufsehenerregende Ereignisse statt: zwölf lebende Pferde in einer Galerie (Kounellis, Rom 1969), die inszenierte Explosion einer Riesenskulptur (Tinguely, New York 1960), das Malen mit Flammenwerfern (Yves Klein, 1961), die Zertrümmerung einer Violine (Paik, Düsseldorf 1962), eine Lokomotive rast in ein Auto (Wolf Vostell, Wuppertal 1963), ein Künstler macht die Selbstverletzung zum Aktionsmotiv (Günter Brus, «Zerreißprobe», 1970). Das ständige Überschreiten der Normen, der Konventionen diente wesentlich der Reflexion über die noch verbliebenen Möglichkeiten der Künstler und über die Fähigkeiten der Kunst in einer aufgesplitterten Gesellschaft.

Weit und breit kein Rahmen mehr und kein Sockel. Die ästhetische Distanz zwischen Werk und Nicht-Werk, Kunst und Alltag, die sie faktisch und symbolisch markierten, war gefallen. Der «Ausstieg aus dem Bild» wollte die Kunst vollends im Alltag und in der Lebenspraxis ansiedeln, hängte aber alle diejenigen ab, die von der Kunst immer noch das *Bild* erwarteten. Das war wohl der eigentliche Schock durch die Kunst der sechziger Jahre: Die neuen Werke und Werkbegriffe, welche die Unterströme des Jahrhunderts – von Duchamp über Dada bis Fluxus – zum Hauptstrom machten, rissen eine riesige Kluft zwischen der allgemeinen Erwartung an die Kunst und der zeitgenössischen schöpferischen Praxis auf, die am Ende des Jahrhunderts noch längst nicht überbrückt sein sollte. Ein Paradoxon: Die Kunst wollte jetzt zu den Leuten auf die Straße, aber die Leute wollten die Kunst weiterhin hoch über sich.

Eine Ausstellung faßte die vielfältigen Neuansätze bereits 1969 zusammen: Harald Szeemanns «When Attitudes Become Form / Wenn Attitüden Form werden» in der Kunsthalle Bern; der Untertitel deutete die veränderten Werkpraktiken an: «Werke – Konzepte – Vorgänge – Situationen – Information». Von Richard Serra sah man zwischen Boden und Wand ausbalancierte Bleiplatten und Bleirollen, von Beuys gestapelte Filzplatten und Filzstreifen, von Reiner Ruthenbeck einen Aschehaufen mit langen Nägeln und darübergespanntem Drahtnetz, von Jannis Kounellis Säcke mit verschiedenen Saatsorten, von De Maria ein gängiges Telefon, durch das man mit dem Künstler

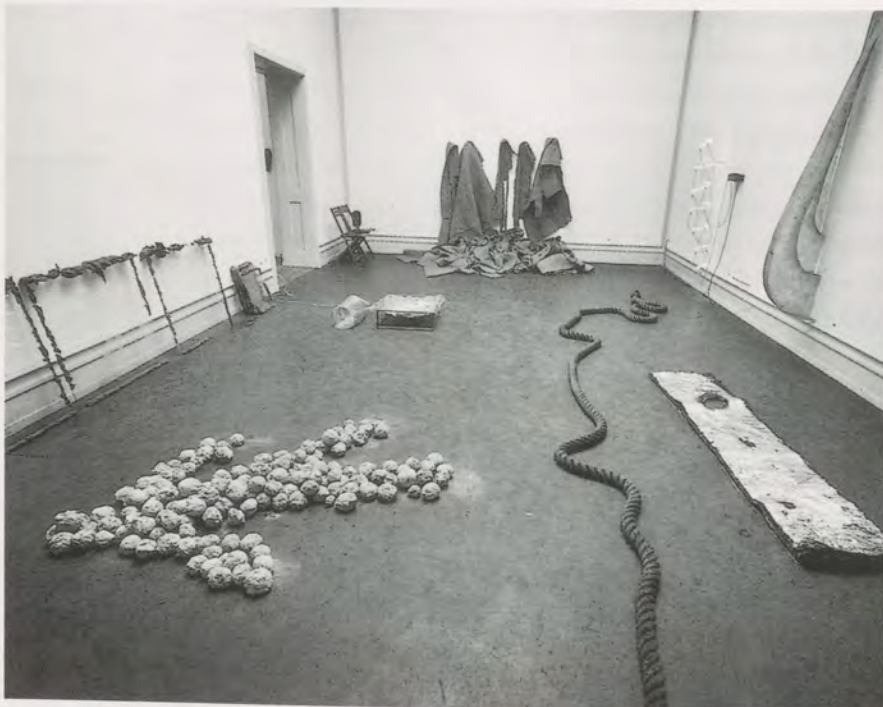
telefonieren konnte, von Carl Andre ein Quadrat aus simplen Stahlplatten, von Lawrence Weiner ein abgetragenes Quadrat Wandputz, von Michael Heizer eine von der Abrißbirne geschlagene Vertiefung des Asphaltbelags vor der Kunsthalle. Die Kunst, so zeigte sich in diesem Ausstellungsresümee auf eine erregende und für die Zeit charakteristische Weise, fing noch einmal radikal von vorn an, bei ihren Materialien und bei ihren Grundbedingungen.

Keine Spur mehr von der alten Höhe der Kunst: einfache Materialien auf dem Boden, an der Wand und ansonsten die Veränderung der Gegebenheiten von Wand und Boden. Die Materialästhetik, die hier zur Wirkung kam, ging nicht mehr von der Kunsterfahrung aus, sondern von der Alltagswahrnehmung, die indes für eine neue *Sprache des Materials* sensibilisiert wurde. Von den wegweisenden europäischen und den amerikanischen Praktiken soll hier die Rede sein; Beuys ist im Anschluß ein eigenes Kapitel gewidmet.

«When Attitudes Become Form», Ausstellung
Bern, 1969

Die Ausstellung resümierte auf authentische Weise zum erstenmal und mit langanhaltender Wirkung die beiden neuen Stränge in der Kunst der sechziger Jahre: die Sprache des Materials und die Konzeptkunst. Auf dem Boden links Alighiero Boetti, «I Who Take the Sun in Torino, 24. Februar, 1969»; in der Mitte

Barry Flanagan, «Two Space Rope Sculpture», 1967; rechts Bruce Nauman, «Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of my Waist and Wrists», 1966. Von links: Arbeiten von Mario Merz; an der Stirnwand Robert Morris, «Felt Piece No. 4», 1968; rechts Bruce Nauman, «Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals», 1966; vorn rechts Bruce Nauman, «Untitled», 1965.



Zuvor aber noch die unumgängliche Frage: Die Reduktion aufs Material, die Überführung des Werks in Ereignisse, die Idee als Werk – sind da nicht die Grenzen der Kunst überschritten oder die Anforderungen unterschritten? Wenn wir so fragen, müssen wir sicher sein, über Kriterien für die Kunst zu verfügen, die in jedem Fall erfüllt werden müßten. Wer stellt sie auf? Die Museumsleute, die Universitätskunsthistoriker, die Galeristen, die Kritiker, die Philosophen, gar die Politiker? «Kunst ist, was Künstler machen», hat Werner Haftmann einmal gesagt und Ernst Gombrich, es gäbe nicht die Kunst, sondern nur Künstler, das bedeutet: Die Künstler verändern mit ihrem Werk die Maßstäbe, und zwar permanent. Die Definitionen wandeln sich mit der Kunst, die von Künstlern hervorgebracht wird; eine der wesentlichen Eigenschaft der Kunst aber ist: *daß* sie sich ändert.

Inhaltlich argumentiert, bedeutet dies: Die Kunst der sechziger Jahre hat sich konsequent aus langwierigen Veränderungen entwickelt und dann im Zuge des allgemeinen geistigen und gesellschaftlichen Aufbruchs jener Jahre noch einen zusätzlichen Quantensprung getan. Deshalb gibt es auch Kriterien für Werte und Qualität, die sich aus den traditionellen ableiten, aber modifiziert angewendet werden wollen, und zwar selbst dann noch, wenn sie von Künstlern, etwa der Konzeptkunst, abgelehnt werden: Es sind Formkraft, Mitteilungsfähigkeit, Absage an Normen wie an eingefahrenes Denken und Fühlen, Eröffnung neuer gedanklicher oder sensueller Aspekte. Auch gilt Kandinskys Kriterium von der «inneren Notwendigkeit» weiterhin. Will sagen: Unter Werken aus Filz oder Fett oder Diagrammen bestehen ebenso Qualitätsunterschiede wie in der klassischen Malerei. Sie zu sehen und zu spüren bedarf es – analog zur Differenzierung in allen anderen Bereichen des Lebens – des sorgfältigen, geduldigen, kritischen Einlassens.

DIE SPRACHE DES MATERIALS

Material war traditionell etwas, das durch die Gestaltung, also durch die Form, überwunden werden und in der Idee aufgehen mußte. In den sechziger Jahren wurde das Material selbst mit seiner ästhetischen und seiner eigengeschichtlichen Qualität anerkannt. Es war nicht mehr Mittel zur Kunst, es wurde deren Thema.

Material in diesem Sinne tritt zumeist körperlich, dreidimensional auf. Daher gewannen Skulptur und Objekt in den sechziger Jahren eine Bedeutung, die sie seit langem nicht mehr gehabt hatten. Skulptur, soll Baudelaire gesagt haben, sei, worüber man falle, wenn man zurücktrete, um ein Bild zu betrachten. Nun verkehrten sich die Verhältnisse; das materialbestimmte Objekt übernahm die Führung unter den Gattungen.

Der Gedanke, im Material könne bereits eine Botschaft liegen, ist schon bei van Gogh und seiner Idee vom «rauhem Bild» zu finden. Boccioni verwendete für seine (verlorenen) Skulpturen verschiedenste Realien, und er schrieb 1912 im «Manifest der futuristischen Bildhauerkunst», er lehne ein einziges Material für komplexe Werke ab, es müßten unterschiedlichste Materialien eingesetzt werden. «Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Roßhaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw. usw.» In Picassos «Absinthglas» von 1914 sind ein Löffel und ein imitiertes Zuckerstück einbezogen. Bei Boccioni wie bei Picasso ist das Werk keine homogene Darstellung mehr, sondern eine Verschränkung von Kunst und Wirklichkeit, wobei die Realien ihre Eigenarten aus der Wirklichkeit ins Werk hineinragen.

Tatlin war noch einen Schritt weitergegangen. Seine seit 1914 entstandenen Arbeiten aus Holz, Pappe, Metall und Gebrauchsgegenständen nannte er programmatisch, als wolle er sich schon mit dem Begriff von der Kunst im herkömmlichen Sinn distanzieren und dabei auf das neue Thema hinweisen: «Auswahl von Materialien». Wenige Jahre später entdeckten die Dadaisten, vor allem Schwitters, die ästhetischen Wunder des Abfalls, Dubuffet prägte in den vierziger Jahren die Formulierung von der «Sprache des Materials», durch die Nouveaux Réalistes wurde, wie wir gesehen haben, die *Darstellung* vollends durch das *Ding* ersetzt – und in den sechziger Jahren nun durch das *Material*.

Für Künstler wie Kounellis, Beuys oder Richard Serra, für die Arte Povera in Italien und die New Sculpture in den USA hatte der überkommene Kanon der Materialien – Stein, Bronze, Holz – keinerlei Bedeutung; auch galten deren Ranghöhen nicht mehr. Anfang der sechziger Jahre hatte Jasper Johns noch Gebrauchsgegenstände und Konsumartikel in Bronze gegossen und dergestalt nobilitiert, Oldenburg Gebrauchsgegenstände in bemaltem Gips oder in weichen Materialien vergrößert und so ironisiert, Warhol Verpackungskartons aus Sperrholz nachgebaut und auf diese Weise die mediale Frage nach der Repräsentanz gestellt. Stets waren sie aber bei der *Darstellung* geblieben.

Jetzt, im weiteren Verlauf der sechziger Jahre, griff man organische und anorganische Materialien auf, ungeformte und vorgeprägte, haltbare und vergängliche, die nicht mehr etwas anderes, sondern sich selbst zur Sprache brachten. Man bevorzugte Materialien, die, so formulierte Donald Judd, «nicht von vornherein Kunst» seien, wie es Öl auf Leinwand selbst bei noch so dürtiger Handhabung suggeriere. Besondere Vorlieben entwickelte man dabei für mißachtete, minderwertige, weggeworfene, an sich bedeutungslose Materialien. Handwerk und Materialgerechtigkeit kamen durchaus zur Geltung, jedoch nicht im Sinne sauberer Ausführung oder herkömmlicher Normen, sondern als Erkundung dessen, was im Material an Möglichkeiten steckt. Eva Hesse: «Ich kann es kontrollieren, aber verändern will ich es eigentlich nicht.»

Ohne Sockel und Rahmen suchten die Werke einen Ausweg aus der drohenden Ortlosigkeit; sie fanden ihn im engen Bezug auf den jeweiligen Raum. So wechselten sie ihre Erscheinungsweise von Auftritt zu Auftritt je nach den Gegebenheiten des Ambientes, oder sie wurden einmalig und ortsspezifisch auf die vorgegebene Situation eingestellt. Das *One-Room-One-Work*-Prinzip, von dem Walter De Maria einmal sprach, wurde, nach einzelnen Vorläufern in den fünfziger Jahren – so zum Beispiel Yves Kleins «Le Vide», 1958 –, seit den sechziger Jahren prägend für den Rest des Jahrhunderts, vor allem mit der Ausstellung «Dylaby» 1962 in Amsterdam (siehe Kapitel 15), mit Warhols «Silver Clouds» und «Cow Wallpaper» in New York 1966, mit De Marias Münchner «Erdraum» 1968, Kounellis' «Dodici Cavalli Vivi» in Rom 1969. Raum und Werk wurden eins. Die Gefahr, daß das Werk nach Ende seiner Ausstellung zu existieren aufhörte, beförderte zwangsläufig den Gedanken dauerhafter Installation, der schließlich realisiert wurde etwa mit De Marias «Earthroom» und «The Broken Kilometer», beide seit 1977 beziehungsweise 1979 ortsfest in New York eingerichtet.

1967 fand die erste Arte-Povera-Ausstellung statt, 1968 die Ausstellung «Anti-Form» in New York, 1969 «Anti-Illusion: Procedures/Materials», ebenfalls in New York. Für die europäische Bewegung setzte sich der Begriff Arte Povera dauerhaft durch, die amerikanische Variante erhielt wechselnde Namen; wir halten uns an jenen, den man 1990 im New Yorker Whitney Museum für eine Übersichtsdarstellung einführte: «New Sculpture».

SYMBOLISCH VERSTANDENES MATERIAL: ARTE POVERA

Der Begriff «*arte povera*», der angelehnt ist an die 1965 formulierte Vorstellung des polnischen Regisseurs Jerzy Grotowsky vom «armen Theater», stammt von einem Kunstkritiker. Wie der Literat Marinetti die Futuristen, der Literat Breton die Surrealisten und der Kunstkritiker Restany die Nouveaux Réalistes, so führte Germano Celant die Arte-Povera-Künstler an, das waren in der ersten Ausstellung 1967 in der Galleria La Bertesca in Genua: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini und andere; hinzu kamen ein Jahr später Giovanni Anselmo, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio.

Indem die Künstler der Arte Povera auf einfache, «arme», zumeist natürliche Materialien zurückgriffen, formulierten sie eine kritische Haltung: sowohl gegenüber der zivilisations- und medienorientierten amerikanischen Pop Art als auch gegenüber den anonymisierten, industriellen Techniken in der amerikanischen Minimal Art eines Carl Andre oder Donald Judd. Die Italiener suchten die Erneuerung in Erinnerung an die europäischen Wurzeln, und das bedeutet: in der kathartischen Kraft der Natur und der Geschichte.



Jannis Kounellis, *Ohne Titel*, Aktion in der Galleria La Salita, Rom, 1973

Zwei Akteure – hinter der Maske der Künstler selbst – mit Fragmenten: «Es handelt sich um die Opferdarbringung eines Körpers aus Fragmenten, der von mir wiederbelebt wird, mit dem Raben in der Nähe, weil er ein Symbol des Todes ist. Dieses Wiederaufleben bedeutet keine Reinkarnation, sondern die Ziele wiederaufleben lassen. Zugleich habe ich den

Tisch gewählt, weil er ein alltägliches Objekt ist, des Lebens, an dem man Speisen konsumiert. Daneben bringt ein Flötist ein Stück von Mozart, der aufgeklärt und offen ist.» Entworfen wird hier vom Künstler das rätselhafte Bild einer künftigen Kunst, die ihre kontroversen Grundlagen sowohl in der Geschichte (Antike) als auch in der Natur (Tod), sowohl im Mythos (Apollo) als auch in der Aufklärung (Mozart) findet.

Die Arte Povera verweigerte das Repräsentative des Kunstwerks. Das nackte Material sollte ohne die Autorität gesetzter Normen und Werte – darin war man den politischen Bewegungen der Zeit nahe – direkt zum Betrachter sprechen: die Kohle, das Reisig, die Wolle, die Fundhölzer, das alte Sackleinen, der Ruß, die Gasflamme. Die Farbe erschien nicht als auszeichnende Zutat, sondern als Eigenschaft der Materialien selbst. Celant 1967: «So entstehen die <Figuren>: der Stapel als Anhäufung, der Spalt als Spalt, der Schnitt als Schnitt, der Haufen als Haufen ... Eine eindeutige Gestik, die alle <erdenklichen formativen und organisatorischen Prozesse> ermöglicht, befreit von jeder historischen und gesellschaftlichen Nebensächlichkeit.»

Wenn aber etwa Jannis Kounellis in Wandöffnungen alte Hölzer und Gipsabgüsse von antiken Skulpturfragmenten schichtet, zeigt sich, daß sowohl das

Natürliche als auch das Geschichtliche der verwendeten Materialien je für sich, aber auch in der Konfrontation Bedeutung in sich trägt. Gewiß entfalten Sackleinen und Baumwolle in Kounellis' Handhabung eine zuvor nicht erfahrene ästhetische Wirkung, die steigernd auf die Alltagserfahrung rückwirkt. Aber darüber hinaus bestehen – auch etwa bei Mario Merz – durchaus inhaltliche, wenn nicht symbolische Bezüge. Insofern fügt sich die Arte Povera trotz aller Brüche in die Tradition europäischer Kunst: Die Wolle im Rohzustand steht bei Kounellis für künftige Möglichkeiten, die noch auszuschöpfen sind, für das noch zu Bearbeitende, die künstlerischen Aufgaben; die Flamme meint Energie, Leben, spirituelle, künstlerische Fähigkeiten; in der Konfrontation von hartem und formbarem Material, von Stahl und Wolle oder Flamme entzündet sich die Auseinandersetzung zwischen Starre und Bewegung, in Kounellis' Begriffen: zwischen «Struktur» und «Sensibilität». Das eine sind die verfestigten Denkgewohnheiten, die Normen, gegen die es im Sinne der Zeit anzutreten gilt, das andere sind die Offenheit, die Sinne, das freie Denken. Die ins Werk eingebrachten Eigenschaften der Materialien sind symbolisch zum Sprechen gebracht.

Künstler wie Pier Paolo Calzolari, Pistoletto, Fabro, Kounellis machten nicht nur Aktionen, es haben die Werke auch häufig einen prozessualen Zug oder eine prozessuale Herkunft: Sie gehen auf Aktionen zurück, sind in deren Verlauf entstanden oder wandeln sich selbst im Lauf der Zeit. Wechselnder Raumbezug und Prozessualität charakterisieren ebenso wie die Vergänglichkeit zuweilen eingesetzter organischer Materialien das bewußt Ephemere vieler Arbeiten der Arte Povera.

FORM FOLGT MATERIAL: NEW SCULPTURE

Die im Rückblick namengebende Ausstellung von 1990 in New York (<The New Sculpture 1965–75>) enthielt Werke unter anderem von Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier. Anders als in Europa wurden (nicht nur, aber auch) unter den neuen Materialien Kunststoffe eingesetzt. Nauman arbeitete 1965 mit Glasfaser und Polyester, Serra im folgenden Jahr mit Glasfaser, Hartgummi, Neon, wieder ein Jahr später mit Latex, Robert Morris mit Filz und Glasfaser, 1968 benutzte Eva Hesse Latex, während Morris sich auf Abfälle verlegte, Serra fertigte seine <Castings> aus Blei. Es wurde in alle Richtungen mit kunstungewohnten Materialien experimentiert.

Während die Erde in Walter De Marias <Erdraum> (München 1968) und die Kiesel und der Sand in Smithsons Anhäufungen von 1969 Konnotation und Bedeutung aus ihrem ursprünglichen Kontext, der Natur allgemein oder ihrer speziellen Fundstelle mit ins Werk hineinbrachten, wurden die zwar nicht

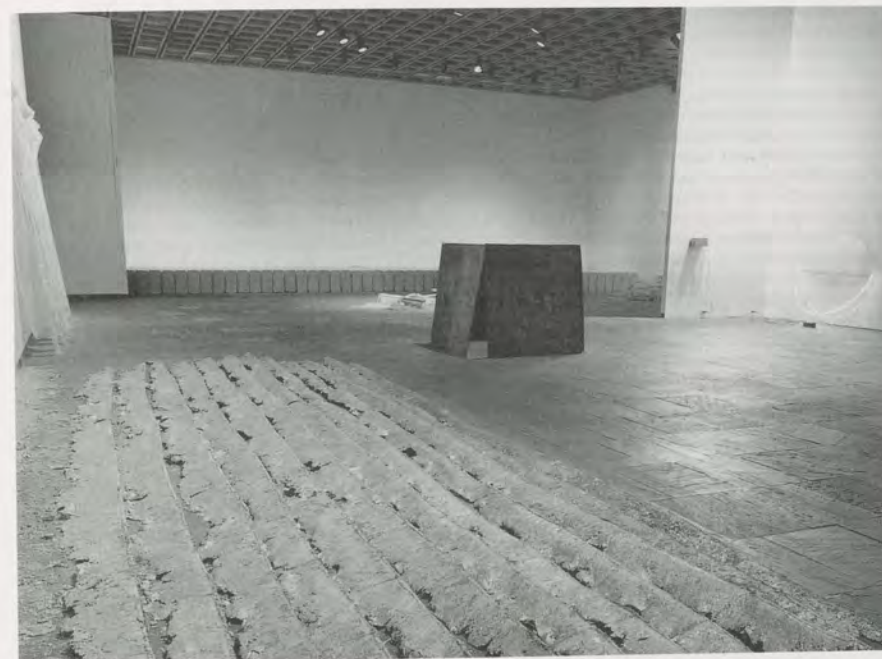
eigenschafts-, aber doch inhaltslosen Kunststoffe erst durch Formung und Einsatz zum Werk, das entsprechend auf die Form-Material-Eigenschaft beschränkt war. Das ist der ganz entscheidende Unterschied zur italienischen Arte Povera wie zu den Arbeiten etwa von Joseph Beuys: Zwar haben auch diese amerikanischen Werke Inhalte, doch der symbolischen Bedeutung entziehen sie sich mit aller Macht.

Als Serra 1968 im New Yorker Castelli Warehouse zum erstenmal flüssiges Blei auf einer Länge von rund acht Metern mit einer Schöpfkelle in eine Raumkante zwischen Wand und Boden schleuderte, wo es sogleich erkaltete und Form wurde, führte er Pollocks Dripping skulptural, vor allem aber kritisch-erweiternd fort. Was aber in Pollocks Bildern eine offene *Struktur* ergab, wurde bei Serra feste *Form*, die indes wie die Oberflächenfarbe auch von den Zufällen der Aktion und des Orts abhängt. Das Werk wurde aus der Aktion und aus den physikalischen Eigenschaften des Materials heraus gedacht.

Wenn dagegen Robert Morris geschnittene Filzstreifen und -bahnen von Wandhaken herabfallen ließ, übernahm die Schwerkraft einen Teil der Arbeit des Künstlers. Er kalkulierte dabei ein, daß sich die Form des Werks mit jeder neuen Anbringung veränderte. Morris: «Willkürliches Stapeln, lockeres Anhäufen oder Hängen geben dem Material eine vergängliche Form. Der Zufall wird akzeptiert, und Unbestimmtheit ist implizit vorhanden, da eine andere Anordnung zu einer anderen Konfiguration führt.» Auch das war eine Folge von Pollock, nur daß bei Morris der Unterschied zwischen Träger (Leinwand) und Struktur (Farbe) aufgehoben wurde: Sie sind nun eins.

Morris, der als der Theoretiker der New Sculpture gelten kann, schrieb 1968 in seinem grundlegenden Text «Anti-form» über den neuen Werkbegriff und das Materialverständnis: «Was die Kunst jetzt in Händen hat, ist verwandelbarer Stoff, der nicht an einem Punkt räumlicher oder zeitlicher Finalität anzukommen braucht.» Eine aufschlußreiche Bemerkung: Das Material bleibt unterwegs; der Prozeß ist dem Werk auch nach dessen Fertigstellung eigen. Das war programmatisch gemeint, denn die Kunst selbst sei, so in «Notes on Sculpture» 1969, «eine Tätigkeit des Veränderns, der Desorientierung, des Verschiebens, der gewaltsamen Diskontinuität, der Verwandelbarkeit und der Bereitschaft ..., sogar noch im Dienst des Entdeckens von neuen Wahrnehmungsweisen Verwirrung zu stiften». Die offene Form und die Prozessualität des Werks wollen also die verändernde Kraft der zeitgenössischen Kunst anzeigen.

Wenn Eva Hesse Gespinste aus Latex und Schnüren in den Raum hängte, gefüllte Netzbeutel von der Wand hängen ließ oder Latexvorhänge seriell anordnete und wenn Robert Morris verschiedenste ausgesonderte Materialien täglich neu sortierte, anhäuften, gruppierte, ist auch zu bedenken, daß solche Arbeiten, die wir heute zu den bedeutenden der zweiten Jahrhunderthälfte



Richard Serra, *Casting*, Whitney Museum for American Art, New York, 1969 (zerstört)

Die Bodenskulptur entstand im Rahmen der Ausstellung «Anti-Illusion: Procedures/ Materials» vor Ort im Whitney Museum. Serra schleuderte flüssiges Blei in die Ecke des Ausstellungsraums, zog die erkaltete Bleibahn jeweils vor in den Raum. Die Arbeits- und Aktionsspuren blieben erhalten. Physikalische

Gesetze und die Eigenschaften des Materials – leichte Verflüssigung, rasches Erkalten, unterschiedliche Dichte der Form – bestimmten den Werkprozeß, der am Werk ablesbar blieb. In der Mitte eine Arbeit aus vier aneinandergelagerten Bleiplatten, gleichfalls von Serra, an der sich seine Beschäftigung mit Gleichgewicht und Schwerkraft ablesen läßt, rechts «Lit Circle» von Keith Sonnier, beide aus dem Jahr 1969.

rechnen, auf mehreren Ebenen Protest und Abrechnung in Form einer neuen Werkbehauptung waren. Abgerechnet wurde mit der Vorstellung von der individuellen Ausdrucksgestalt, mit dem bürgerlichen Kunstbegriff, mit der Erwartung an die Aura des Werks, mit der Kunst als Ware, Prestigeobjekt und Zierde des Alltags, mit dem Ewigkeitsanspruch der Kunst und dem Bild vom Künstler als Schöpfer – alles auf einmal.

Der amerikanische Künstler, der diese Kritik ganz und gar teilte und darauf schließlich ein grandioses Gesamtwerk aufbaute, ist Richard Serra. Nach der frühen Phase der bereits erwähnten Materialexperimente entstand eine unvergleichliche Folge von schwergewichtigen Eisenskulpturen. Ihr Thema ist das labile, gefährlich anmutende Gleichgewicht von Massen; ihre Konstruktion und ihre Wirkungsmacht beruhen auf der natürlichen Schwerkraft. Dabei sind



Eva Hesse, *Contingent*, 1969
The National Gallery of Australia,
Canberra

Eva Hesse, 1939 mit den Eltern in die USA emigriert, 1970 im Alter von nur vierunddreißig Jahren gestorben, war mit ihren Materialobjekten eine der prägenden Künstlerfiguren der sechziger Jahre. Die Formen ihrer Objekte sind oft bis zum Einfachsten zurückgenommen, minimalistisch. Doch die Schläuche, Bänder, Fadenspinste, Netze setzen zu einer Erzählung an, die sich indes nie vollendet oder ins Vertraute begibt. Von bemaltem Pappmaché ging Eva Hesse zu Latex und Fiberglas über, anonymen Materialien, denen sie eine ganz eigene Sprachqualität abgewann, indem sie sie selbst in ihrer Materialität zur Wirkung kommen ließ: Skulptur wurde zum erstenmal leicht, transparent und ephemere.

sie Werke der Verweigerung, der abrupten Konfrontation mit hermetischer Form und mit strenger Naturgesetzlichkeit, darüber hinaus in zunehmendem Maße Werke nicht nur der physischen, sondern auch der psychischen Irritation.

In frühen Publikationen zu den neuen italienischen und amerikanischen Materialobjekten wurden auch zwei junge Deutsche aufgeführt, die keiner Bewegung und keiner Gruppe angehörten: Reiner Ruthenbeck und Franz Erhard Walther. Mit seltener Stetigkeit befaßten sich beide im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts mit einfachen Materialien, die zu ebenso einfacher Gestalt gebracht wurden. Ruthenbecks Leitern, Hängematten, Hochsitze aus Holz oder Stoff und seine Aschehaufen sind ästhetische Ableitungen aus der Wirklichkeit, die ein schwebendes Gleichgewicht von Material, Farbe und denkbarer Funktion suchen. Walthers Stoffobjekte dagegen waren, als sie in den sechziger Jahren entwickelt wurden, weniger als in sich ruhende Kunstwerke gedacht denn als Arbeitsmaterialien, die Prozesse beim Benutzer auslösen sollten. Hier wandelte sich der Künstler zum Anreger in einem Partizipationsverfahren. Der Charakter der Aktionsobjekte blieb den Waltherschen Werken auch dann noch, als sie schließlich vor allem für die Benutzung durch den Künstler selbst konzipiert wurden.

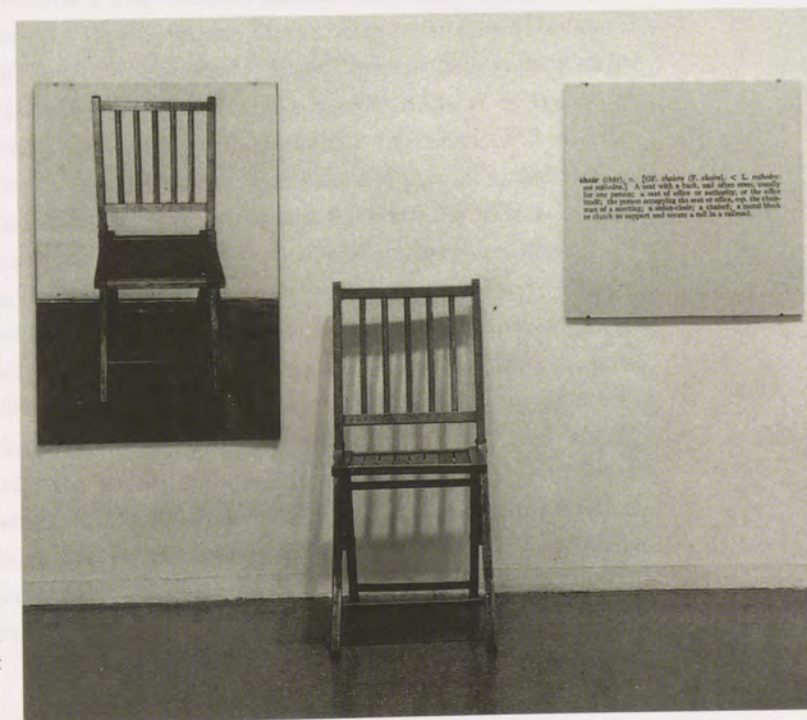
IDEEN ALLEIN KÖNNEN KUNSTWERKE SEIN: KONZEPTKUNST

Mit einer Reihe von Ausstellungen 1969 und 1970 in der Galerie von Seth Siegel in New York manifestierte sich eine Bewegung, der, im Gegensatz zur Arte Povera und zur New Sculpture, die Idee wesentlich war als das objekt-hafte Werk. Das Bild, das Material, die Farbe, die Geste, der Ausdruck waren allesamt verpönt. Ob das Werk mechanisch oder von anderer Hand oder gar nicht ausgeführt wurde, war nebensächlich: «Ideen allein können Kunstwerke sein», formulierte Sol LeWitt 1969 in seinen programmatischen «Sentences on Conceptual Art»: «Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann einmal ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen physisch verwirklicht werden». Damit wurden nun auch noch Kategorien wie Original, Authentizität, Gestaltung, Werk außer kraft gesetzt. Was zählte, war allein die Qualität der Idee.

Zu den Künstlern der Concept Art, die keine feste Gruppe bildeten, gehörten in den USA Robert Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, in Deutschland Hanne Darboven, in England Art & Language, Richard Long, Hamish Fulton. Die Künstler der Konzepte gingen im Prinzip systematisch vor; gern spielten sie Strukturvarianten, Zahlenwerke, Diagramme, Serien auf einsehbarer Art und Weise durch. Man setzte grundlegende Elemente und Zeichen ein, die Linie, den Buchstaben, die Zahl, mied Leinwand und Skulptur, um mit Papier, Feder, Foto, allenfalls Schreibmaschine

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965
The Museum of Modern Art, New York

René Magrittes Thema, die Differenz zwischen Bild und Begriff, hat Kosuth in diesem theoretisch anmutenden Werk fortgeführt. Der eine Begriff «Stuhl» wird in dreierlei Gestalt vorgeführt: als Abbild, als Gegenstand und als sprachliche Definition, wodurch seine Einheit aufgespalten und die Beziehung zwischen dem Gegenstand und dessen Erscheinung analysiert wird – für die Kunst wie fürs Leben. Wenn nämlich «Stuhl» dreierlei ist, was ist dann unsere Vorstellung, unser *Bild* von «Stuhl»?



unauffällige, beiläufig wirkende Notate zu schaffen, eher dem Schreiben und der Notenschrift verwandt als der abendländischen Malerei.

Dabei wurden die Kunst und das System Kunst grundlegend untersucht. Für Kosuth nahm die Kunst ganz und gar reflexiven Charakter an. Für ihn war das Werk identisch mit der Definition von Kunst. In ihrer Kritik an Kunst als Ware und am Kunstbetrieb war die Konzeptkunst konsequenter als jede andere Bewegung der Zeit. Es begann bereits damit, daß das Werk im herkömmlich handelbaren Sinne verweigert wurde. So ging Weiner 1968 dazu über, nur noch durchnummerierte Konzepte (»Statements«) zu entwerfen, die er, unter Umgehung des Marktes, direkt den Nutzern zur Realisierung überließ. Indes war der Markt auf die Dauer nicht auszuschalten.

Ein der Konzeptkunst nahestehender Künstler, jedoch Einzelgänger durch und durch, war der Belgier Marcel Broodthaers. Auch er setzte sich vornehmlich mit den Institutionen der Kunst und deren Mechanismen auseinander. Sein in dieser Hinsicht zentrales Werk ist das mehrere Jahre lang entwickelte »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles«, das Museum der modernen Kunst, Abteilung Adler. Eine 1968 in seiner Wohnung arrangierte Teilansicht (»Sektion 19. Jahrhundert«) dieser fiktiven Institution zeigte das Arbeitsinventar eines Museums, Bilderkisten, Leitern, Hinweisschilder, Rahmen, Dokumente zur Verwaltung von Kunstwerken, auch Postkartenreproduktionen, also alles Beiwerk, nur nicht die Kunstwerke selbst. Der Kunstbetrieb und seine Allgegenwart wurden zum Thema erhoben.

Broodthaers hatte in diesem Projekt alle Funktionen inne, die man in einem Museum ausüben kann. Er eröffnete an wechselnden Orten eine Abteilung nach der anderen, mit Einladungen, Reden, Werbemaßnahmen. 1972 präsentierte er in Düsseldorf die Abteilung »Der Adler vom Oligozän bis heute« aus der »Section des Figures« seines »Musée d'Art Moderne«. Er schrieb dazu, sein Ziel sei, »eine kritische Überlegung darüber nahelegen, wie Kunst in der Öffentlichkeit präsentiert wird«. Am Beispiel des Adlers demonstrierte Broodthaers, wie man im Museum klassifiziert und zuschreibt, Exponate beschriftet, lagert, ausstellt. Das Museum wurde untersucht und seinerseits ausgestellt. Dabei ging es auch um die Mechanismen der offenbar unumgänglichen Verwertung der Kunst. Jedes Ausstellungsstück trug den Hinweis: »Dies ist kein Kunstwerk«: Unter Berufung auf Duchamp und Magritte führte Broodthaers das Kunstwerk ironisch wieder zurück ins Alltägliche, auf die Ebene der massenweisen Reproduktion – jedoch im Museum.

Nicht die sinnliche Erfahrung ist das Ziel der Konzeptkunst, sondern die kritische Teilhabe. Konzeptkunst ist null und nichtig ohne das mitdenkende Gegenüber. Insofern wird hier der von Duchamp herkommende Strang der Moderne der geistigen Teilnahme des Betrachters verabsolutiert.

GEDEUTETE NATUR ALS WERK: LAND ART

Gleichfalls Ende der sechziger Jahre machte die amerikanische Land Art von sich reden. Sie ist insofern eng sowohl mit der Arte Povera und der New Sculpture als auch mit der Konzeptkunst verwandt, als sie sich ebenso gegen das amerikanische Dogma der fünfziger Jahre, wonach die Kunst sich allein mit ihren formalen Bedingungen zu befassen habe, wie gegen die Pop Art mit ihrer Großstadt- und Medienfixierung und ihrem Warencharakter richtete. Die Unterschiede der Land Art zu den gleichzeitigen anderen Bewegungen lagen weniger im Umgang mit dem Material als in der Vision vom Werk.

1968 zog der amerikanische Künstler Walter De Maria zwei parallele, eine Meile lange Kreidelinien in der kalifornischen Mohave-Wüste (»Mile Long Drawing«). Im selben Jahr markierte Dennis Oppenheim mit der zwei Meilen langen Spur eines Motorschlittens im Schnee auf dem St. John River die Zeitzone zwischen Kanada und den Vereinigten Staaten (»Time Line«). 1969 führte De Maria im Desert Valley nahe Las Vegas das »Las Vegas Piece« aus, vier rechtwinklig aufeinandertreffende Erdfurchen, deren längste je eine Meile mißt. Ebenfalls in entlegener Gegend, in der Wüste, eine Einladung zu totaler Isolation und zum Selbstexperiment: Michael Heizers zwei zehn Meter breite, 15 Meter tiefe, 450 Meter lange, einander gegenüberliegende Einschnitte an den Rändern der Mormon Mesa in der Nähe von Las Vegas (»Double Negative«, 1969/70). Wiederum wurden Tausende von Tonnen Material bewegt, als Robert Smithson 1970 im Großen Salzsee von Utah eine etwa 450 Meter lange Spirale aufschüttete (»Spiral Jetty«). 1977 vollendete De Maria sein eine Meile mal einen Kilometer umfassendes, aufsehenerregendes »Lightning Field« in New Mexico.

Das alles sind nur einige der großangelegten frühen Land-Art-Projekte in den USA. Sie gründeten in dem Verlangen, dem Kunstbetrieb zu entkommen, den Warencharakter der Kunst zu überwinden und neue, institutionell nicht beschränkte Erfahrungen mit dem aufs Ganze gehenden Werk zu entwickeln. Natur wurde nicht länger dargestellt, sie wurde der eigentliche Ort des künstlerischen Geschehens. Das Werk war nicht mehr, wie im Museum und im Ausstellungsbetrieb, beliebig zu versetzen, es blieb unverrückbar an dem vom Künstler bestimmten Platz in dem von ihm definierten Modus. An die Stelle des Ateliers trat das Planungsbüro vor Ort.

Die Werke der Land Art wurden weitab von der Zivilisation angesiedelt, in unwegsamem Gelände, sie erlegen dem Besucher lange, mühevollen Wege auf und zuweilen gefährvolle Natursituationen. Als De Maria 1969 formulierte: »Wenn Gefahr und Schönheit zusammenkommen, ist das Ergebnis eine gesteigerte Schönheit, welche die sogenannte normale Schönheit übertrifft«,

Walter De Maria, *Lightning Field*, 1977

Auf einem Hochplateau nördlich von Quemado in New Mexico, in entlegender Gegend, sind auf einer Grundfläche von einer Meile mal einem Kilometer vierhundert Edeldahlpfeiler in gleichen Abständen installiert. Am Ende des Hochsommers, einer Zeit, in der

die Indianer in den nahen Pueblos mit den Regenzeremonien beginnen, mehren sich die Gewitter. Mit dem wechselnden Licht der Tageszeiten und der Witterung verwandelt sich das Feld dramatisch. Um die magisch inszenierte Natur umfassend erfahren zu können, sollen Besucher mindestens 24 Stunden an diesem Ort verbringen.

nahm er für die Land Art den Begriff des Erhabenen in Anspruch, auf den sich bereits die amerikanischen Abstrakten Expressionisten berufen hatten.

Die Werke der Land Art sind keine Objekte mehr, sondern Eingriffe in naturgeschichtliche Zusammenhänge, die künstlerische Urbarmachung der Wüste, die Verbesserung der Natur, der Griff nach den Sternen. Die hervorgehobenen Orte, die gigantischen Ausmaße, die Isolation und die Gründung aufs Natürliche sollen extreme Erfahrungen von Einsamkeit und Schrecken, Unermeßlichkeit und Erhabenheit sicherstellen. Archaisch sind die Formen, ritualisiert die Zugänge, quasi-religiös die Monumente. Die offenkundigen Bezüge zu prähistorischen wie zu historischen Malen – von Stonehenge bis zu den aztekischen und olmekischen Anlagen – rufen die Erinnerung auf an mythische Orte der Askese, der Weihe, der Erleuchtung und der Unmittelbarkeit zum Metaphysischen oder zu den ursprünglichen, gewaltigen Kräften der

Natur. Ohne die Weite der Landschaft des amerikanischen Südwestens ist diese Kunst nicht zu denken. Ist sie deshalb womöglich auch eine Suche nach der amerikanischen Identität?

Jedenfalls zeigt sich hier ein verändertes Selbstverständnis des Künstlers. Ein Werk wie das *Lightning Field* führt die Natur als Totale vor, Himmel und Erde, die Himmelsrichtungen, den Wechsel von Tag und Nacht, das Ungeordnete und den ordnenden zivilisatorischen Eingriff. Das Werk erscheint als Modell für die Gesamtheit kosmischer Erfahrung. Und der Künstler ist hier jemand, der sich der Natur und ihrer Phänomene um des Universalmodells willen bedient, solchermaßen das künstlerische Tun als magischen Akt behauptend, der zur Auslegung von Natur und Zivilisation befähigt. Indem der Künstler die Werke wie anonyme Setzungen erscheinen läßt, gleicht er sie dem Unpersönlichen der Natur an, begegnet ihr also gewissermaßen auf gleicher Ebene, um sie mit dem Eingriff sogleich zu deuten: der Künstler als kritischer Schöpfer.

Soeben noch hatte die Konzeptkunst den Schöpfer-Künstler ausgetrieben, nun ist er wieder da in voller Größe. Wir müssen damit leben: Der Widerspruch ist der Antrieb der Moderne.

KOMMUNIKATION STATT OBJEKT: DIE NEUEN MEDIEN

Ebenfalls in den sechziger Jahren hielten die Medien Einzug in die bildende Kunst. Fotografie diente nicht mehr – wie noch in der Pop Art – der Herstellung von Gemälden, sie wurde vielmehr selbst zum Mittel der Kunst: auf der einen Seite im Kontext der Konzeptkunst (Bernd und Hilla Becher, Ed Ruscha, siehe Kapitel 21), auf der anderen Seite als wesentliches Organ der sogenannten Body Art und der Land Art.

Wenn Vito Acconci sich in den frühen siebziger Jahren in verschiedene Körperteile biß, dergestalt eine Markierung hinterlassend, oder die Faust in den Mund stopfte, bis er zu ersticken drohte, und Dennis Oppenheim sich über fünf Stunden an festgelegten Partien seines Körpers vorsätzlich einen Sonnenbrand zuzog, dann war in solchen einmaligen Aktionen der Body Art die Fotografie der alleinige Übermittler in den Kunstbetrieb. Sie alle waren auf die Fotografie angewiesen: die Happening-Künstler, die Fluxus-Künstler und die Wiener Aktionisten, Künstler der Land Art wie Walter De Maria und Robert Smithson – und eben auch die Künstler der Body Art, bis hin zur *Singing Sculpture* Gilbert & George. Es entstand ein neuer Zweig kunstorientierter dokumentarischer Aufnahmep Praxis, die Aktionsfotografie. Mit ihr zog das Medium Fotografie in die Galerien ein, in denen die Werke selbst – Aktion oder Land Art – naturgemäß nicht reüssieren konnten.



Nam June Paik als «Video-Buddha», Charlotte Moorman mit Paiks «TV-Cello» im Rahmen von «Projekt 74 – Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre», Köln 1974

Die Cellistin Charlotte Moorman, für die Paik zahlreiche Werke schrieb, spielte als «Living Sculpture» mit dem Bogen – dessen Geräusche elektronisch verstärkt wurden – auf drei Monitoren, die sie selbst oder Besucher der

Veranstaltung zeigten, während Paik mit geschlossenen Augen als «Living Buddha» vor einem Monitor saß, auf dem er selbst zu sehen war, aufgenommen von einer Kamera über dem Monitor. Als erster und am konsequentesten erprobte Paik die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Video im Zusammenhang mit verschiedenen Formen von Aktion und Installation.

Sodann wurde die von Künstlern wie Richard Serra experimentell eingesetzte 16mm-Filmkamera rasch von der 1965 in den USA aufgekommenen tragbaren Videokamera mit Recorder abgelöst. Das Bedürfnis, ephemere Aktionen festzuhalten und weit entfernte Land-Art-Aktivitäten publik zu machen, förderte den Einsatz von Film und Video, sehr bald aber auch der Wunsch der Künstler, die spezifischen Möglichkeiten des Mediums Video ästhetisch nutzbar zu machen.

Zunächst war Video eine Art selbstgemachtes Fernsehen, jedoch bewußt gegen den großen Bruder gerichtet: langsam, handlungsarm, künstlerisch und

wenig unterhaltend. Zu seinen Pionieren gehörten Bruce Nauman (siehe Kapitel 18) und Vito Acconci. Im Sinne der Annäherung der Kunst an den Alltag war der Einsatz von Video insofern kennzeichnend für die Zeit, als man sich damit eines Mediums bediente, das ebenso vom Betrachter gehandhabt werden konnte, Künstler und Betrachter also auf gleiche Höhe brachte.

Der Düsseldorfer Filmemacher Gerry Schum entwickelte aus diesen Voraussetzungen und aus den spezifischen Möglichkeiten des Mediums die Idee einer «Fernsehgalerie»: «Die Fernsehgalerie besteht nur in einer Serie von Fernseh-Ausstrahlungen, das bedeutet, die Fernsehgalerie ist mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick der Ausstrahlung durch das Fernsehen Wirklichkeit wird ... Eine unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten.» Man hört es heraus: Die konventionellen Institutionen sollten umgangen, neue, zeitgemäße Kanäle genutzt werden, die Werke in diesem Kontext nicht länger als Handelsobjekte dienen.

In enger Zusammenarbeit mit Künstlern verwirklichte Gerry Schum seine Filmprojekte: «Das Kunstwerk selbst ist der Film.» Im April 1969 wurde der Film «Land Art» mit Arbeiten von Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Walter De Maria und anderen vom Ersten Programm des Deutschen Fernsehens, im November 1970 der Film «Identifications» mit Aktionen von Beuys, Gilbert & George, Mario Merz, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Serra, Weiner und anderen ausgestrahlt. Für einen Moment fand das Medium Video die ihm zustehende weite Verbreitung; die Kunst ging zu den Leuten.

Fernsehgeräte, Fernsehbilder, Videoverfahren (*closed circuit*) wurden bereits in den sechziger Jahren Bestandteile einer neuen Gattung, der Videoinstallation. 1963 manipulierte der Koreaner Nam June Paik, der beim Komponisten Wolfgang Fortner in Freiburg studiert und im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln Kontakt zur internationalen Komponisten-Avantgarde gefunden hatte, in seiner Wuppertaler «Exposition of Music – Electronic Television» Fernsehgeräte und Fernsehbilder und begründete damit die neue Gattung. Er sollte zum Pionier aller Videokunst und aller Videoinstallationen werden.

Als allerjüngste Medien wurden Video und Videoinstallationen in den sechziger und in den siebziger Jahren zuweilen mühsam erprobt. Auf schöpferische und dabei selbstverständliche Art ausgebaut wurden sie eigentlich erst seit den späten neunziger Jahren, als die Videoprojektion Möglichkeiten über die engen Grenzen des Bildschirms hinaus eröffnete und eine ästhetische Distanz zum Fernsehgerät gewann.

VERSCHIEBUNGEN IN DER INSTITUTION KUNST

Nimmt man alles in allem und bedenkt dabei die Vielfalt der Gattungen und der Neuerungen, will es scheinen, als bezeichnete das Werk sein Verhältnis zur äußeren oder inneren Wirklichkeit in den sechziger Jahren nicht mehr durch Darstellung oder Fiktion. Vielmehr gewann es aus dem realen Bezug zur Erfahrung im Alltag die neue Funktion, Bewußtsein und Sensibilität für die innere wie die äußere Wirklichkeit und ihre notwendige Erneuerung zu wecken. Kounellis brachte diese Absicht 1995 in einem Interview auf den Nenner: «Meine Generation hat auf wunderbare Art und Weise bewiesen, daß sie gewillt ist, die Form, die Dinge, die Welt zu verändern.»

Grundlegende Veränderungen vollzogen sich indes auch in den Einrichtungen der Kunst. Zunächst die Ausstellungshäuser: Waren Ausstellungen, die sich in Neuland vorwagten, als monographische wie thematisch zusammenfassende bislang im wesentlichen von den Künstlern beziehungsweise von Künstlergruppen selbst veranstaltet worden, spielten nun im Zuge der weiteren Ausdifferenzierung der Institution Kunst in zunehmendem Maße Vermittler – Museumsleute, Kritiker, Galeristen – eine wichtige Rolle.

Daß Kritiker neuen Bewegungen einen Namen gaben (Pierre Restany den Nouveaux Réalistes, Germano Celant der Arte Povera), war an sich nicht neu, wohl aber, daß Ausstellungsmacher und dann auch Museumsleute programmatische, zuweilen sogar namengebende Schauen durchführten, die schließlich Kunstgeschichte machten: Pontus Hultens Amsterdam-Stockholmer «Bewogen beweging» zur kinetischen Kunst (1961), Wim Beerens Den Haager «Nieuwe Realisten» (1964) und Amsterdamer «Op losse Schroeven» zur Konzept- und Materialkunst (1969), Enno Develings Den Haager «Minimal Art» (1968), Harald Szeemanns bereits genannte Berner «When Attitudes Become Form» (1969), Kynaston McShines «Information» im Museum of Modern Art New York (1970). Als Vorläufer solcher themenbezogen-aktueller Ausstellungen ließen sich Gustav Hartlaub («Neue Sachlichkeit», Mannheim 1925) und Alfred J. Barr («Fantastic Art, Dada, Surrealism», New York 1936) namhaft machen. Die Einrichtungen der Kunst schalteten sich über einzelne Persönlichkeiten des Kunstbetriebs, die den Künstlern und den Bewegungen nahestanden, aktiv und prägend in die Kunstgeschichte ein.

Die Ausdifferenzierung der Institution Kunst stärkte auch die Position privater Galerien. Waren sie im zweiten und dritten Jahrzehnt in erster Linie Vermittler und Händler gewesen, gewannen sie nun eine herausragende Bedeutung bei der Förderung und der Promotion junger Kunst und junger Künstler. Man denke nur an Leo Castelli und Ileana Sonnabend in den USA, Marlborough in London, an Alfred Schmela, Rudolf Zwirner und dann bald auch



Ulrich Rückriem, *Dolomit, zugeschnitten*, 1976, installiert im Stedelijk Museum, Amsterdam

Material und Konzept: Für Rückriems Steinarbeiten, die allein auf Spaltung und Schnitt beruhen, ist einerseits ausschlaggebend das Gespür für das Material Stein, wie es im Bruch gefunden wird, andererseits das ebenso ein-

fache wie entschiedene Bearbeitungskonzept. Hier wurden vier Steinkeile, von denen je zwei aus einem Block stammen, so zusammengelegt, daß sie die geschlossene Form eines Rhombus mit Längs- und Querachse bilden. Die Form folgt den Eigenschaften des Steins und macht sie dergestalt zum Thema.

Konrad Fischer in Deutschland. Darüber wuchs das Gewicht der privaten Sammlungen und Sammler. Sie handelten oft rascher, entschiedener, zeitbewußter, sachkundiger (und mit größeren Mitteln) als die Museen, wenn man zum Beispiel an Leon Kraushar in New York, Peter Ludwig in Köln, Karl Ströher in Darmstadt, Panza di Biumo in Norditalien denkt, deren Einfluß zunehmend auch Macht innerhalb der Institution Kunst bedeutete.

Gleichzeitig verschoben sich die Kategorien innerhalb dieser Institution. Vor allem in den Vereinigten Staaten wurde an der gewohnten Aufgabenteilung von Künstlern, Kritikern und Kunsthistorikern gerüttelt. Künstler wie Robert Morris, Donald Judd oder Robert Smithson entwickelten selbst die kritischen Begriffe für ihre Arbeit, fügten sich gezielt in die Kunstgeschichte ein und lenkten die Rezeption durch den Entwurf der Kategorien für ihr Werk.

Das Selbstverständnis der Künstler wandelte sich in den sechziger Jahren entschieden. Man wollte nicht mehr Genie und auch kein Außenseiter sein, man suchte weder die Nähe zum Wahnsinn noch zum extrovertierten Dandy. Man verstand sich wie andere auch, Intellektuelle oder Handwerker, Lehrer oder Entwerfer; lieber war man in der Werkstatt oder im Büro tätig als im legendenumwobenen Atelier. Doch bleibt keine Behauptung zur Kunst des 20. Jahrhunderts ohne Widerspruch. Hier heißt er: Joseph Beuys.

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

325

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