
Hilmar Hoffmann/Heinrich Klotz
(Herausgeber)

Die Sechziger

Die Kultur unseres Jahrhunderts

Ein ECON Epochenbuch

Hilmar Hoffmann
Heinrich Klotz

ECON Verlag
Düsseldorf · Wien · New York

Bildnachweis:

Archiv Ruth Kaiser (1); Bavaria, Gauting (1); Lore Bernbach, Düsseldorf (2); Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin (3); Ilse Buhs, Berlin (2); Deutsche Presseagentur, Düsseldorf (43); Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden (12); Deutsches Theatermuseum, München: H. Steinmetz (4), H. Köster (4); Festspielhaus, Bayreuth (1); Galerie Beaubourg (1); Galerie Michael Werner, Köln (1); René Haury, Regensburg (2); Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (1); Kunsthistorisches Institut, Köln (4); Museum Abteiberg, Mönchengladbach (1); Museum Ludwig, Köln (6); Manfred Leve, Nürnberg (1); Stefan Odry, Köln (1); Isolde Ohlbaum, München (3); Peters Verlag, Frankfurt (1); Wilhelm Rauch, Bayreuth (1); Sammlung British Council (1); Sammlung Ludwig, Aachen (2); Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Sammlung Ströher (2); Marion Schweitzer, München (9); Stadt Bensberg (1); Spiegel-Archiv, Hamburg (1); Story Press, Berlin (14); Rosemarie Clausen; Zentrum für Theaterforschung/Hamburger Theatersammlung (1); Tradhart Ltd., Slough (1); Ullstein Bilderdienst, Berlin (4); Inge Werth, Frankfurt (2); Westdeutscher Rundfunk, Köln (5); Museum of Modern Art, New York (1); Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (1); Heinz Mack (2).

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Die Kultur unseres Jahrhunderts: e. ECON Epochenbuch / Hilmar Hoffmann; Heinrich Klotz (Hrsg.).
Düsseldorf; Wien; New York; ECON Verlag
NE: Hoffmann, Hilmar [Hrsg.]
Die Sechziger. – 1987
ISBN 3-430-14762-X

Copyright © 1987 by ECON Verlag GmbH, Düsseldorf, Wien und New York
Alle Rechte der Verbreitung, auch durch Film, Funk und Fernsehen, fotomechanische Wiedergabe, Tonträger jeder Art, auszugsweisen Nachdruck oder Einspeicherung und Rückgewinnung in Datenverarbeitungsanlagen aller Art, sind vorbehalten.

Lektorat: Dr. Nina Börnsen

Gesetzt aus der Baskerville der Fa. Berthold

Satz: Dörlemann-Satz, Lemförde

Druck und Bindearbeiten: Mainpresse Richterdruck, Würzburg

Printed in Germany

ISBN 3-430-14762-X

ECON Epochenbücher

Die Kultur unseres Jahrhunderts

Die Reihe ECON Epochenbücher umfasst sechs Bände.

Jeder Band beschreibt die wichtigsten kulturellen und politischen Ereignisse, geistigen Strömungen und Entwicklungen eines bestimmten Zeitabschnitts.

Band 1: Fin de siècle bis zum Ende des Ersten Weltkriegs

Band 2: Die Weimarer Republik

Band 3: Das Dritte Reich und der Zweite Weltkrieg

Band 4: Nachkriegszeit und Fünfziger

Band 5: Die Sechziger

Band 6: Die Siebziger und Achtziger

Jeder Band ist eine in sich abgeschlossene Darstellung der jeweiligen Epoche. In hervorragenden, von Fachleuten geschriebenen Essays werden die wichtigsten historischen und kulturellen

Ereignisse, das Lebensgefühl und dessen Ausdrucksformen, die geistigen Hintergründe der Zeit beschrieben, analysiert und in große Zusammenhänge eingeordnet.

Autoren der folgenden Bände sind u. a.:

Gert Albrecht
Saul Friedländer

Götz Friedrich

Hans-Dietrich

Genscher

Hermann Glaser

Werner Höfer

Hilmar Hoffmann

Peter Iden

Heinrich Klotz

Hans-Joachim Knoll

Peter Koslowski

Dieter Kramer

Odo Marquard

Gert Mattenklott

Renate Michel

Christian de

Nuys-Henkelmann

Harry Pross

Marcel Reich-Ranicki

Günther Rühle

Karl Ruhrberg

Dieter Schnebel

Wolfram Schütte

Adolf Max Vogt

Klaus Zehelein

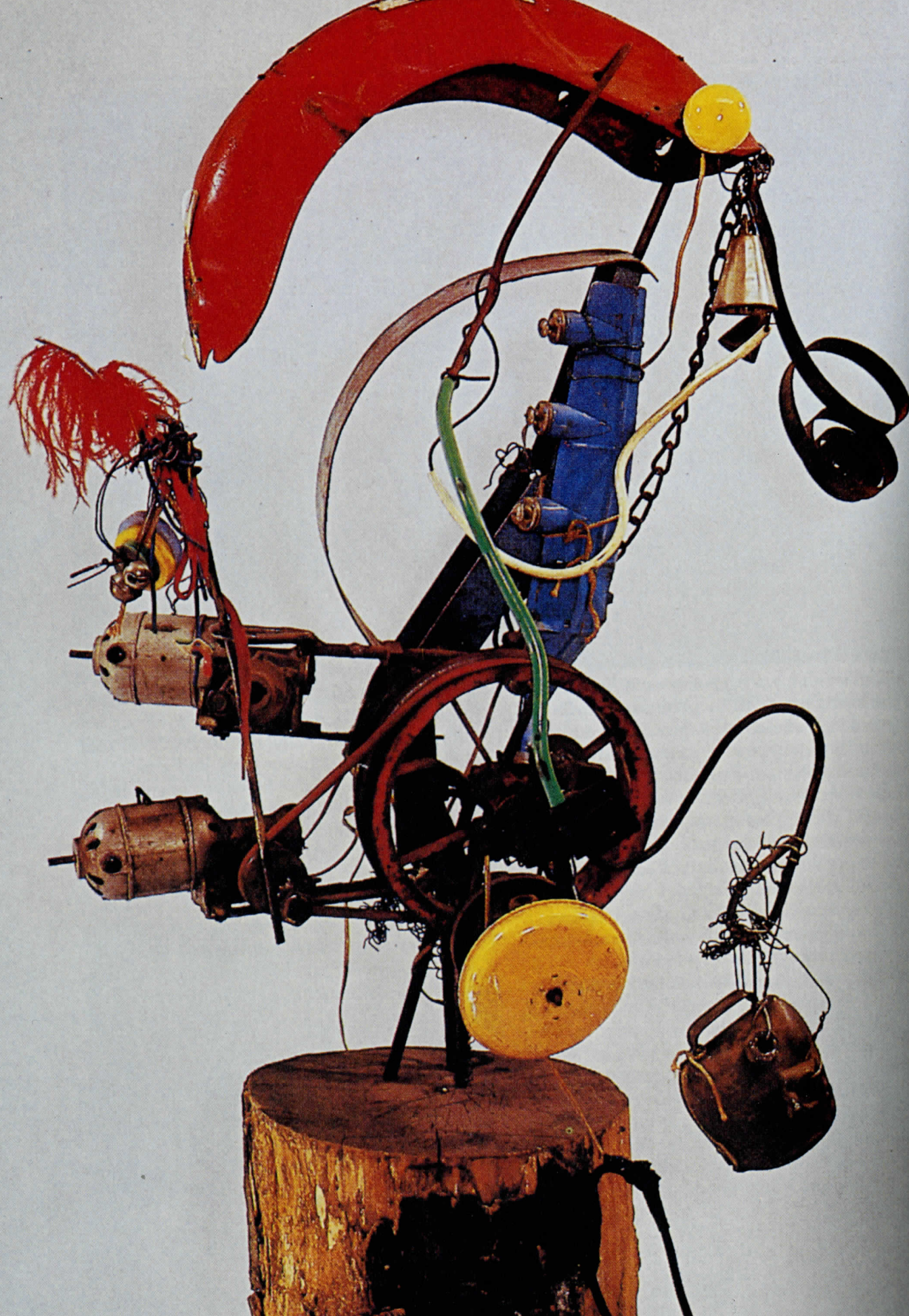
Inhalt

Vorwort	8	<i>Heinrich Klotz:</i> Architektur und Städtebau – Die Ökonomie triumphiert	132
<i>Iring Fetscher:</i> Philosophie und Soziologie – Vom Positivismusstreit zur Sozialphilosophie Marcuses	10	<i>Karl Ruhrberg:</i> Kunst – Die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen	148
<i>Christian de Nuys-Henkelmann:</i> Alltagskultur – Happening ist überall	28	<i>Hilmar Hoffmann:</i> Film – Papas Kino stirbt	180
<i>Hermann Glaser:</i> Kulturpolitik – Zwischen Affirmation und Rebellion	60	<i>Alexander Kluge:</i> Kommentare zu Hilmar Hoffmann – Kein verschlafenes Jahrzehnt	204
<i>Gert Mattenklott:</i> Literatur – Kunst gegen das Künstliche	74	<i>Werner Höfer/Hans Janke:</i> Fernsehen – Das goldene Zeitalter	212
<i>Günther Rühle:</i> Theater – Vorstöße ins Unbekannte	94	<i>Harry Pross:</i> Presse – Konzentration und Alternative	222
<i>Christoph von Dohnányi:</i> Musiktheater – Aufbruch bestimmte den Geist	112	Zeittafel	240
<i>Hans Werner Henze:</i> Musik – Neue Horizonte	118	Die Autoren	248
<i>Dieter Rexroth:</i> Musik – Öffnung und Bewegung	122	Personenregister	252
		Sachregister	255

Kunst

Die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen

Karl Ruhrberg



Die sechziger Jahre waren das im Produzieren und Verbrauchen von Ideen reichste und unruhigste Jahrzehnt in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, turbulenter und widersprüchlicher noch als die »Roaring Twenties«. Am Anfang stand in Europa der hochgemute, zukunftsversessene Versuch, die selbstquälende künstlerische Vergangenheitsbewältigung der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Vorzeichen des philosophischen Existentialismus zu beenden und an ihre Stelle die freundliche Vision einer reineren, lichterfüllten, konfliktfreien Welt zu setzen. Diese Haltung gewann im romantisch getönten Licht-Idealismus der von Yves Klein und Lucio Fontana inspirierten ZERO-Bewegung künstlerische Gestalt. In Amerika der kurzen Kennedy-Ära sah es eine Weltsekunde lang so aus, als schliesse die Verkündigung des geplanten gesellschaftspolitischen Aufbruchs zur *new frontier* die Künste mit ein und als könne es tatsächlich einen Dialog oder sogar eine Übereinstimmung zwischen politischer und künstlerischer Intelligenz geben: eine Hoffnung, die nie ganz realistisch war und alsbald an der politischen Wirklichkeit, am Vietnam-Trauma und am Watergate-Desaster, zerbrach. Am Ende des Jahrzehnts steht dann der radi-

Jean Tinguely,
Baluba Nr. 3, 1959.

Poesie muß von allen gemacht werden.

Lautréamont
(Isidore Ducasse)

Bitte, verstehen Sie mich nicht zu schnell!

André Gide

kale Zweifel der bildenden Künste an sich selbst in der klaren Erkenntnis ihrer Ohnmacht, die Welt aus eigener Kraft zu verändern. Dieser Zweifel war viel näher an der Verzweiflung als an Dürers Künstlermelancholie, wie sie in seinem berühmten Kupferstich von 1514 (Melencolia I) bildnerische Gestalt gewann. Das Gefühl des irreparablen Bruchs zwischen Theorie und Praxis bezieht sich nun nicht mehr allein auf die Kunst, sondern auf ihr vermeintliches Versagen gegenüber der gesellschaftlichen Realität. Immerhin lesen sich Dürers pessimistische Meditationen am Vorabend der Bilderstürme des 16. Jahrhunderts im Rückblick wie eine Vorwegnahme jener tiefen Resignation der siebziger Jahre, die am Ende der so schwungvoll und optimistisch einsetzenden sechziger Jahre um sich griff: »Dann die Lüge ist in unserer Erkenntnis, und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt.«

Am Anfang des Jahrzehnts, man könnte auch sagen in der ersten Hälfte und noch später, war im Zeichen neuer Entwürfe von solchem Radikalpessimismus noch nichts zu spüren, wenigstens nicht auf der öffentlichen Kunstszene. So gar die *documenta* von 1968 war eine überwiegend optimistische Demonstration selbstbewußter Kunstrichtungen und ihrer Repräsentanten von der Pop-art bis zur Op-art. Unterschwellige Bewußtseinskrisen und ihre Reflexe in der bildenden Kunst kündigten sich erst an und wurden nur

von wenigen bemerkt. Das ist kein Wunder, denn revolutionäre Veränderungen werden in aller Regel nicht unter den Augen einer breiten Öffentlichkeit vorbereitet, sondern in kleinen Zirkeln. Selbst ihre ersten Manifestationen werden erst im Rückblick als die epochemachenden Ereignisse gewürdigt, die sie im Augenblick ihres Entstehens bereits waren. Im historischen Moment ihrer Realisierung sind sie immer nur von wenigen Eingeweihten mit dem Gespür für Kommenendes in ihrer tatsächlichen Bedeutung erkannt worden. Das ist in der Kunst nicht anders als in der Politik; das war in den sechziger Jahren nicht anders als heute im Zeichen einer tiefgreifenden Veränderung der postindustriellen Gesellschaft und der – oft unbewußten – Suche nach Orientierungsmarken zwischen gestern, heute und morgen in der Kunst jenseits der Avantgarde-Ideologie. Deren Ende fällt mit dem des Fortschrittsglaubens in Politik und Wissenschaft zusammen.

Übrigens wurde auch der Mann, welcher der zweiten *documenta* der Sechziger (4. *documenta*) das hochgemute Gepräge gegeben hatte, der Holländer Jean Leering, bald danach von dieser Bewußtseinskrise getroffen. Er zog daraus eine damals alle Welt verblüffende Konsequenz, indem er das Aktualitätenkino der bildenden Künste verließ und für eine Zeitlang, ehe er sich dem – noch immer brisanten – Thema Kunst und Umwelt zuwandte, ans Amsterdamer Tropenmuseum ging. Dieser radikale Wechsel veranlaßte damals einen amerikanischen Kollegen zu dem freundlich-ironischen Kommentar: »Nun hat auch Jean Leering sein Tahiti gefunden.«

Dieser Absprung, der schließlich Richtung und Ziel verfehlte, hat – von heute aus gesehen – etwas Symptomatisches. Wie viele andere Künstler und Kunstmanager auch, versuchte der prominente Niederländer einer vermeintlich freischwebenden, unverbindlichen Ästhetik zu entkommen, die im Bewußtsein der Zeit nicht mehr, wie noch bei Schiller, ans Moralische gekoppelt war. Was er suchte und im Tropenmuseum am Beispiel der Produktion früher menschlicher Gesellschaften zu finden hoffte, war die Bindung der Kunst ans Soziale, das, wie er formulierte, »Soziokulturelle«, parallel zu der vor allem von jungen Menschen ebenso stürmisch wie

überwiegend illusionistisch geforderten »gesellschaftlichen Relevanz« der Künste. Leerings spektakulärer Rückzug, den er als Vorstoß verstand, mag Resultat eines verspäteten Idealismus romantischer Prägung gewesen sein. Anlaß, darüber zu spotten, gibt es nicht; denn er wurde ausgelöst von einer Sensibilität, die kommende Erschütterungen vorausspürte. Von solchen Reaktionen war man freilich an der Wende von den späten fünfziger zu den frühen sechziger Jahren noch ein gutes Stück entfernt.

Das künstlerische Zentrum der Brüsseler Weltausstellung des Jahres 1958 bildete eine Retrospektive unter dem Titel »50 ans d'art moderne – 50 Jahre moderne Kunst«: eine damals imponierende Dokumentation der klassischen Moderne von den Fauves bis an die Schwelle zur Gegenwart, einige Arbeiten von Marc Tobey und Jackson Pollock bereits eingeschlossen. Die eigentliche Sensation aber und eine Art Schock für Europa war die Präsentation des transatlantischen abstrakten Expressionismus im amerikanischen Pavillon mit den ungewohnten Riesenformaten eines Jackson Pollock, Clyfford Still, Willem de Kooning oder Mark Rothko. Der gewaltige Befreiungsschlag der amerikanischen Künstler, ihr erfolgreicher Ausbruchversuch aus der inhaltlichen und ästhetischen Vormundschaft Europas, schien – mit knapp vierzig Jahren Verspätung – Marcel Duchamps provozierende Behauptung zu bestätigen, »daß die Kunst Europas zu Ende ist, tot – und daß Amerika das Land der Zukunft ist«.

Die Kasseler »Weltausstellung« der Künste, die dritte *documenta* von 1959, reichte weitere eindrucksvolle Belege nach. Trotz Wols, in dessen hypersensiblen Werk die europäische Krise am Beispiel der spontanen Niederschriften eines Erniedrigten und Beleidigten bewegenden malerisch-zeichnerischen Ausdruck gefunden hatte, trotz der vehementen Bilder eines Emilio Vedova oder Asger Jorn hatten es die »Neuen Wilden« von damals, die abstrakten Expressionisten oder Informellen europäischer Provenienz als Gruppe schwer, sich gegenüber der monumentalen Vitalität der Amerikaner zu behaupten.

In diese Zeit fällt die Ablösung von Paris durch New York als Welthauptstadt der Kunst; in ihr wurzelt auch ein folgenreicher, jahrzehntelanger

europäischer Minderwertigkeitskomplex gegenüber den jüngeren Verwandten aus der Neuen Welt, der erst in den achtziger Jahren von einem neuen künstlerischen Selbstbewußtsein abgelöst wurde. Doch während fast die gesamte Kunstwelt dem überwältigenden »all-over« eines Pollock, den meditativen Farbräumen eines Mark Rothko oder Barnett Newman ihre Reverenz erwies, wurde anderswo bereits wieder der Aufstand geprobt, und zwar diesseits und jenseits des Ozeans.

Schon 1952 war in London die »Independent Group« um Richard Hamilton und den Bildhauer Eduardo Paolozzi, dessen frühe Skulpturen Einflüsse des Surrealismus und Jean Dubuffets erkennen ließen, gegründet worden. 1956 entstand aus dieser Kooperation antiakademischer, antitraditionalistischer Maler, Bildhauer und Architekten die Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel »This is Tomorrow« in der Whitechapel Gallery, London-Ost.

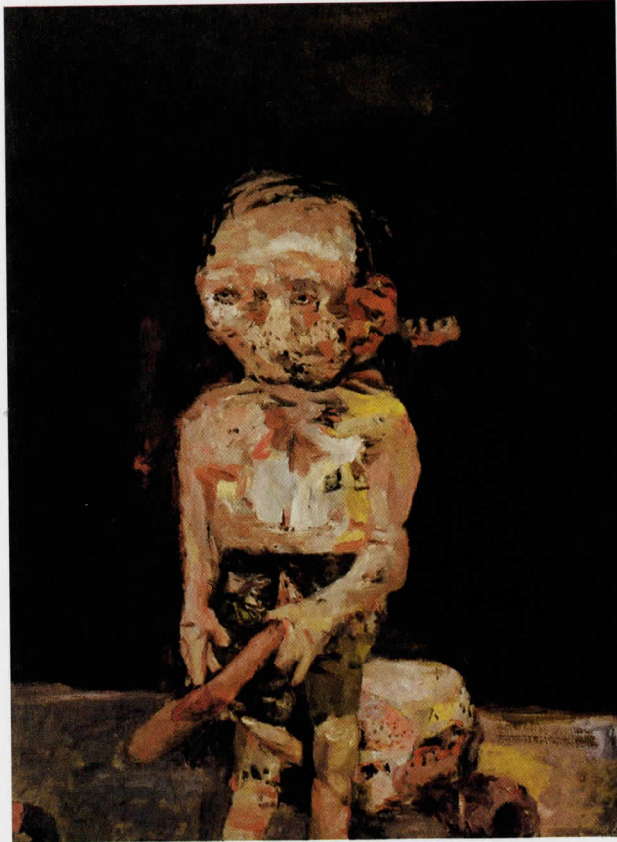
Dies war die Geburtsstunde der Pop-art britischer Prägung, und Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (»Was ist es denn, das heutige Wohnungen so anders und so bezaubernd macht?«) ist ihre Inkunabel. Zwei Jahre früher hatte Jasper Johns, der Wegbereiter amerikanischer Pop-art, in New York damit begonnen, seine Schießscheiben, Flaggen und Zahlenreihen zu malen. Unter dem Einfluß des Komponisten John Cage, dessen Arbeit die Grenzen zwischen Leben und Kunst fließend gemacht hatte, entwickelte Allan Kaprow, Bewunderer Marcel Duchamps, Künstler und gelehrtes Haus in einer Person, am Ende der fünfziger Jahre das Happening. Dazwischen liegen der Beginn von Yves Kleins monochromer Malerei mit der Blauen Periode, die Gründung der Düsseldorfer Gruppe ZERO, Piero Manzonis erste »Achrome« und Lucio Fontanas erste geschlitzte Leinwände, die den Raum ins Bild einlassen.

Zur gleichen Zeit allerdings gab es bereits Ansätze zu entgegengesetzten Tendenzen. Die Münchener Gruppe »Spur« setzte in ihrem Manifest von 1958, assistiert vom großen dänischen abstrakten Expressionisten Asger Jorn, dem angloamerikanischen Pragmatismus und dem europäischen Neo-Idealismus ihren anarchisch-

individualistischen »Situationismus« entgegen. Unter Punkt 12 heißt es dort: »Statt eines abstrakten Idealismus fordern wir einen ehrlichen Nihilismus.« Denn: »Die größten Verbrechen der Menschheit werden unter dem Namen Wahrheit, Ehrlichkeit, Fortschritt, bessere Zukunft begangen.«

Den Münchnern und Jorn war eine Kunst des Einverständnisses, ob aus New York oder aus Düsseldorf, aus London oder Paris, in jedem Falle suspekt. An die Stelle des futurologischen Optimismus und der Utopie tritt bei ihnen der militante gesellschaftskritische Protest. Zwar sind ihre Aktivitäten systemlos und insofern tatsächlich »situationistisch« geblieben, eine Fußnote zur Kunstgeschichte unserer Zeit. Doch sie weisen bereits voraus auf eine mächtigere Protestwelle: die Studentenrevolte der späten sechziger Jahre. Auch die atemlose Verzweigung an Kunst und Gesellschaft, die Unfähigkeit, eine Wirklichkeit zu ertragen, die man nicht mit einem Schlage verändern kann, wird gewissermaßen stellvertretend durchlebt. Einer der Protagonisten, Heimrad Prem, und Uwe Lausen, der vielleicht Begabteste aus dem Umkreis, endeten durch Freitod.

Im selben Jahre 1961, in der man im gemütlichen München bei Mitgliedern der *Gruppe Spur* Hausdurchsuchungen veranstaltete und sie anschließend vor den Kadi brachte (Urteil: fünf Monate Gefängnis auf Bewährung), veröffentlichten in Berlin der junge Georg Baselitz und Eugen Schönebeck in ihrem »Pandämonium« den »Pathetischen Realismus«, der sich ebenfalls quer zu den Tendenzen der Zeit stellte und die Wächter des abendländischen Geistes in Aufruhr versetzte. Auch in der sonst so liberalen Exhauptstadt, in der es sogar während der Nazizeit ein paar windstille Oasen gegeben hatte, die Schutz vor Verfolgung boten, rief man wegen »Obszönität« und »Blasphemie« auf so vehementen, vitalen Bildern wie »Der nackte Mann« und »Die große Nacht im Eimer« nach dem Staatsanwalt und beschlagnahmte die Zeugnisse des Aufstands gegen Akademismus und bürgerliches Heldenleben im Lande des Wirtschaftswunders: »In mir sind die Giftmischer, die Verheerer, die Entarteten zu Ehren gekommen«, schrieb vor einem Vierteljahrhundert der spätere



Georg Baselitz, Die große Nacht im Eimer, 1962/63.

Ahnherr der heftigen Malerei. Heute will er von diesen frühen Protesten nicht mehr viel wissen.

Auch die Provokationen des sanften Revolutionärs Joseph Beuys gehören in diesen Kontext. Man muß an solche Konflikte mit Nachdruck erinnern, wenn man die Zeit nicht unstatthaft verklären will. Die Wegmarken ins siebte Jahrzehnt des Jahrhunderts wurden bereits früh gesetzt. Sie verweisen auf Ziele, die sterbenweit auseinanderliegen.

Der Auftakt war kämpferisch, aber auch hell und freundlich, voller Zuversicht und geprägt von einem neuen Vertrauen in die Zukunft. Gegen die Endspielmelancholie der Tachisten und Informellen in der Nachfolge von Wols setzte die ZERO-Bewegung ihre Zustimmung zur Welt, wie sie ist, ihre geradezu euphorische Hoffnung auf ein neues Zeitalter. Zwar respektierten die Gründungsväter Heinz Mack, Otto Piene und ihr

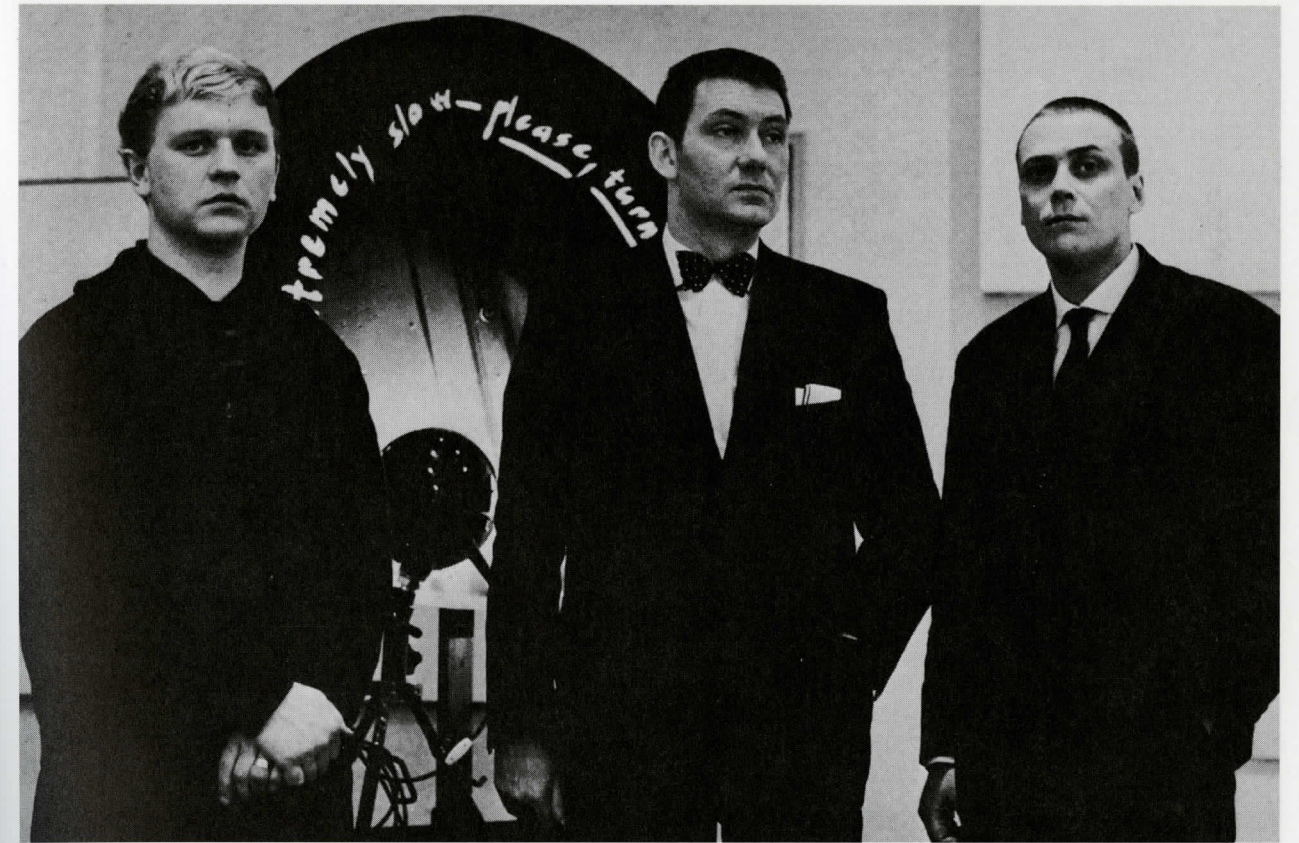
Freund Günther Uecker den *élan vital* Jackson Pollocks und die existentielle, individualistische Mystik eines Wols; doch sie wehrten sich gegen die Zumutung, Kunst müsse »Ausdruck der Zeit« sein, denn dann, so meinte Piene, wären Künstler nichts weiter als »Berichterstatter«. Man bekannte sich wieder ungeniert zum platonischen Ideal von der Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Die »Trübheit der Farbe« der Informellen wurde verurteilt als »Ausdruck der Trübheit des Menschen, der Trübheit seines Bewußtseins«. ZERO feierte statt dessen die Farbe als Emanation des Lichts.

ZEROs Optimismus traf den Nerv jener Zeit. Er entsprach dem Lebensgefühl der frühen sechziger Jahre. Kunst hatte demnach Gegenbilder zur realen Welt zu entwerfen, sich dem durchlässigen Augenblick, dem Glück des Jetzt und Hier hinzugeben, statt vergangenen Katastrophen nachzuhängen. Dieser zukunftsfrohen unpathetischen Haltung entsprach der Zugriff ins Weite, wie er sich in Macks Sahara-Projekt oder – entgegen der inzwischen wieder rückläufigen Tendenzen der Zeit – noch 1972 in Pienes Regenbogen über dem Münchner Olympiagelände ausdrückte.

»Wann«, so fragten damals die hochgemuten Künstler ungeniert, »wann ist unsere Freiheit so stark, daß wir den Himmel zwecklos erobern können?« Ja, wann? So muß die Frage auch heute noch lauten, da der Himmel und die Sterne – höchst zweckdienlich – zum militärischen Aufmarschgelände gemacht werden sollen.

ZERO war nicht nur eine Düsseldorfer Künstlergruppe, ZERO war, seiner weltzugewandten Haltung entsprechend, eine künstlerische Bewegung mit Ausläufern bis hin nach Japan: In den Niederlanden wurde Jan Schoonhoven, der noch Ende der fünfziger Jahre ein Informeller gewesen war, Mitbegründer der Gruppe *NUL*, in Italien formierte sich *gruppo t* und in Frankreich die *Groupe de la Recherche d'Art Visuel* um François Morellet und Julio Le Parc. Ihnen allen gemeinsam ist das Bekenntnis zum Licht, zur seriellen, quasi »demokratischen« Reihung gleichberechtigter Bildelemente ohne hierarchisch gestufte Bildarchitektur und zur Monochromie.

Frühe Vorläufer dieser neuen, objektivierenden Bildordnungen – besser: Bildstrukturen – wa-



ZERO – Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, 1966.

ren die Polen Stazewski und Strzeminski. Zur Vaterfigur aber wurde originellerweise ein Gleichaltriger, der Franzose Yves Klein, genannt »Yves Le Monochrome«, eine faszinierende Erscheinung: ein nicht sehr großer, eher untersetzter Mann mit dunklen melancholischen Augen, Judomeister und Rosenkreuzer, Showman und Mystiker, ruheloser Experimentator und nachdenklicher Philosoph. Ohne ihn, eine der widersprüchlichsten Figuren in der Kunstgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte, hätte es weder die ZERO-Bewegung noch die Gruppe der »Nouveaux Réalistes« um den Kritiker Pierre Restany gegeben, die 1960 in Kleins Wohnung gegründet wurde.

Diese doppelte Urheberschaft ist nur auf den ersten Blick überraschend. Denn wie Yves Klein reale Farbpigmente »ausstellte«, so benutzen die Bildhauer Jean Tinguely und César (Baldaccini), der Objektmacher Arman (Fernan-

dez), der Verpackungskünstler Christo (Javacheff) oder der Decollagist Raymond Hains mit seinen Plakatwand-Abrissen Realien des Alltags auf den Spuren des Amerikaners Robert Rauschenberg, der mit seinem Freund Jasper Johns zu den Wegbereitern der Pop-art gehört. Unmißverständlich hatte Rauschenberg formuliert: »... ich bin der Meinung, daß ein Bild wirklicher ist, wenn es aus Teilen der Wirklichkeit gemacht ist.«

Kleins eigentliches Thema war die Vergeistigung der Materie, die Durchdringung des Materiellen mit dem Immateriellen. Dabei sind jedoch nicht, wie im europäischen Mittelalter, Schönheit und Kostbarkeit des Materials, Edelstein und Edelmetall, Grundlage und Voraussetzung zur Transzendierung des Konkreten; es genügt vielmehr die Präsentation des bloßen Pigments, um auch die spirituellen Qualitäten der Farbe erkennbar zu machen, vor allem die jenes tiefen, matt leuchtenden Ultramarinblaus, das der Künstler gemeinsam mit einem Chemiker-Freund entwickelt hatte.



Yves Klein, Blaues Schwammrelief: RE 19, 1958.



Raymond Hains, Affiches Lassérées sur tôle, 1961.

Yves hat nicht nur seine monochromen Tafeln gemalt oder gewalzt, Schwammreliefs gemacht und die Spuren schöner sinnlicher Körper in geistigem Blau auf Papier gedruckt oder Negativabdrücke mit Hilfe der Spritzpistole hergestellt. Er hat auch mit Feuer und mit Gas in die Luft gemalt, er hat den Himmel signiert, das Immaterielle für Blattgold verkauft und die Hälfte davon in die Seine geworfen. Als künstlerische Geste war seine Präsentation »unsichtbarer Bilder« in der weiß gestrichenen, leeren Pariser Galerie von Iris Clert von nicht zu unterschätzender Bedeutung: ein Hinweis auf die immerwährende Präsenz des »Geistigen in der Kunst«, des Undefinierbaren in der Malerei, das auch dann wirksam ist, wenn man es nicht sieht. Diese Demonstration war ebensowenig ein purer Künstlerspaß wie Duchamps Ausstellung des Flaschentrockners, von Rad und Fahrradgabel auf einem Hocker oder eines Urinoirs als »Fontäne«. Es war vielmehr die »malerische« Formulierung jenes Verstummens und jener Sprachlosigkeit, die um die gleiche Zeit Samuel Beckett mit seinen wortkargen Stücken bewußt gemacht hat.

Yves Klein war wie eine Kerze, die an zwei Enden brennt. Er starb als Mittdreißiger schon 1961. Sein plötzlicher Tod war das abrupte Ende eines verschwenderischen extremen Lebens zwischen Extroversion und Introversion, zwischen Ekstase und Askese. Womöglich noch wichtiger als seine ausgeführten Werke sind die intellektuellen Entwürfe, die ihnen zugrunde lagen und die in Kleins Gesten und Demonstrationen sozusagen unsichtbare Gestalt annahmen. Yves Le Monochrome war ein konzeptueller Künstler avant la lettre, lange bevor Concept-art als Tendenz die Szene beherrschte. Seine Überlegungen und seine Aktionen wirkten tief in das Jahrzehnt hinein, an dessen Beginn er gestorben ist, und noch weit darüber hinaus.

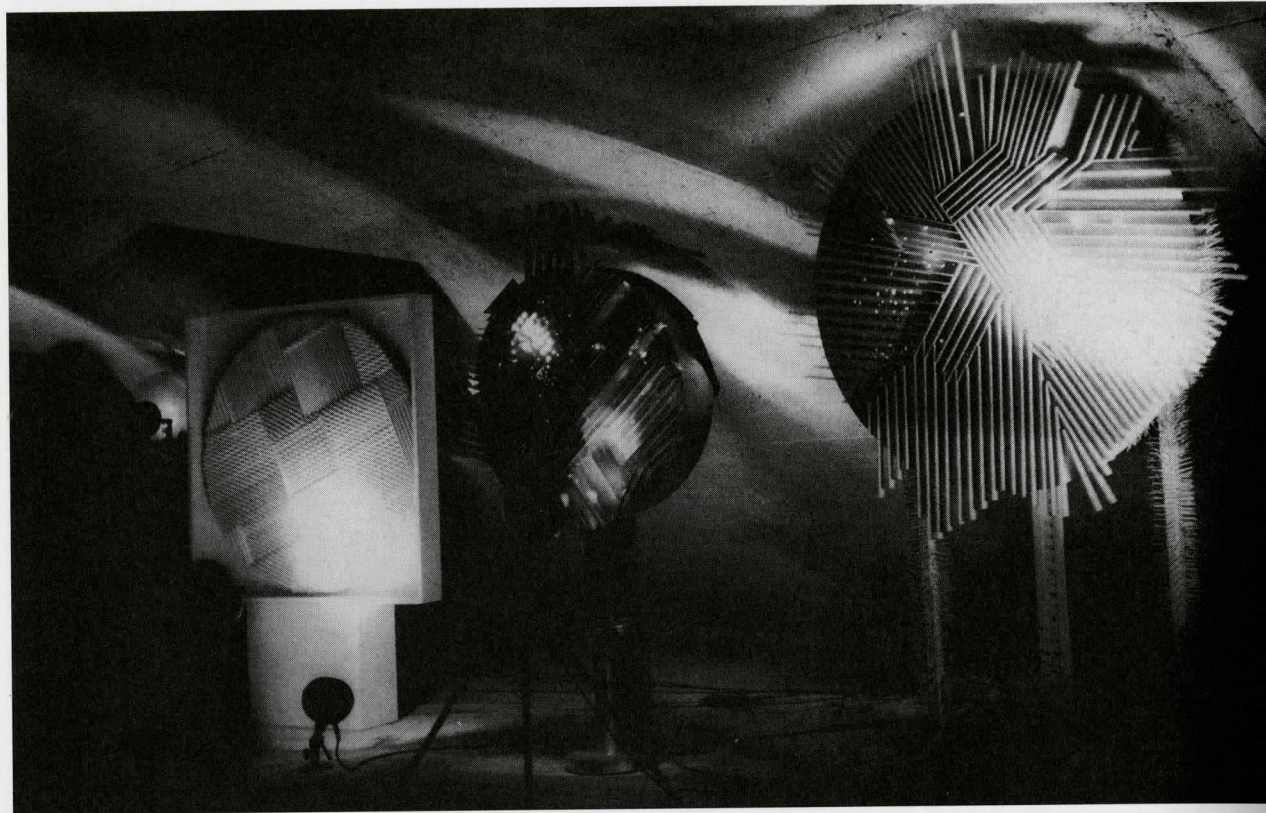
Vergänglichkeit und Schweigen sind seinem künstlerischen Denken und Handeln immanent. Sie konterkarieren die Showelemente seiner Arbeit und seine eulenspiegelhaften Provokationen. Kleins unsichtbare Bilder und Walter de Marias unsichtbarer Kilometer, das Bohrloch für die Kasseler *documenta* von 1977, sind konzept-

tionelle Nachbarn über die Jahrzehnte hinweg; seine Inszenierungen weisen voraus auf Happening und Performance.

Ein frühes Beispiel konzeptueller Kunst nach der Jahrhundertmitte und sozusagen im Vorgriff auf kommende, noch radikalere Lösungen sind auch die Arbeiten des in Argentinien geborenen Italieners Lucio Fontana. Er wurde von den ZERO-Künstlern, anders als der enge Freund Yves Klein, eher aus der Distanz wie ein Respekt gebietender Ahnherr verehrt. Es ist kein Zufall, daß Mack, Piene und Uecker ihm eine gemeinsame Arbeit widmeten, einen kinetischen Lichtraum. Er wurde auf der *documenta* 1964 unter dem Dach des Friedericianums, allerdings eher versteckt als seiner Schönheit und Bedeutung entsprechend, vorgezeigt. Später hat man die Installation leider in Einzelstücke aufgeteilt.

Fontanas *Manifesto blanco* war bereits 1946 veröffentlicht worden. Die darin erhobenen synästhetischen Vorstellungen einer Übereinstimmung von Farbe, Raum, Licht, Bewegung und Klang wiesen auf Entwicklungen voraus, die erst in den sechziger Jahren realisiert wurden, partiell auch von ihm selbst. Sein wichtigster eigener Beitrag sind die »Raumkonzepte« und »Raumskulpturen«: aufgeschlitzte und durchstoßene Bildflächen, aufgebrochene Plastiken, die den Raum ins Bildwerk eindringen lassen. Fontanas Motiv war es, die Materie zu verletzen oder zu zerstören, um dadurch eine Idee sichtbar zu machen. Dabei berief er sich auf die frühgeschichtlichen »Primitiven«, stellte eine optische und gedankliche Verbindung her zu ihren Zeichen und Kerben.

Obwohl auch solche Werke, die er von »allen ästhetischen Kunstgriffen« freihalten wollte, sich auf Dauer der ästhetischen Rezeption nicht entziehen konnten, kommt in ihnen, aggressiver als in den meisten anderen ZERO-Manifestationen, eine radikale Skepsis gegenüber dem tradierten Kunstverständnis zum Ausdruck, eine Skepsis, die Marcel Duchamp näher steht als dem in den ersten Jahren zweifellos ziemlich blauäugigen optimistischen Neo-Idealismus der Bewegung. Dieser war in seiner naiven Form auch nicht durchzuhalten. Längst spricht Günther Uecker sogar davon, daß sein Generalthema



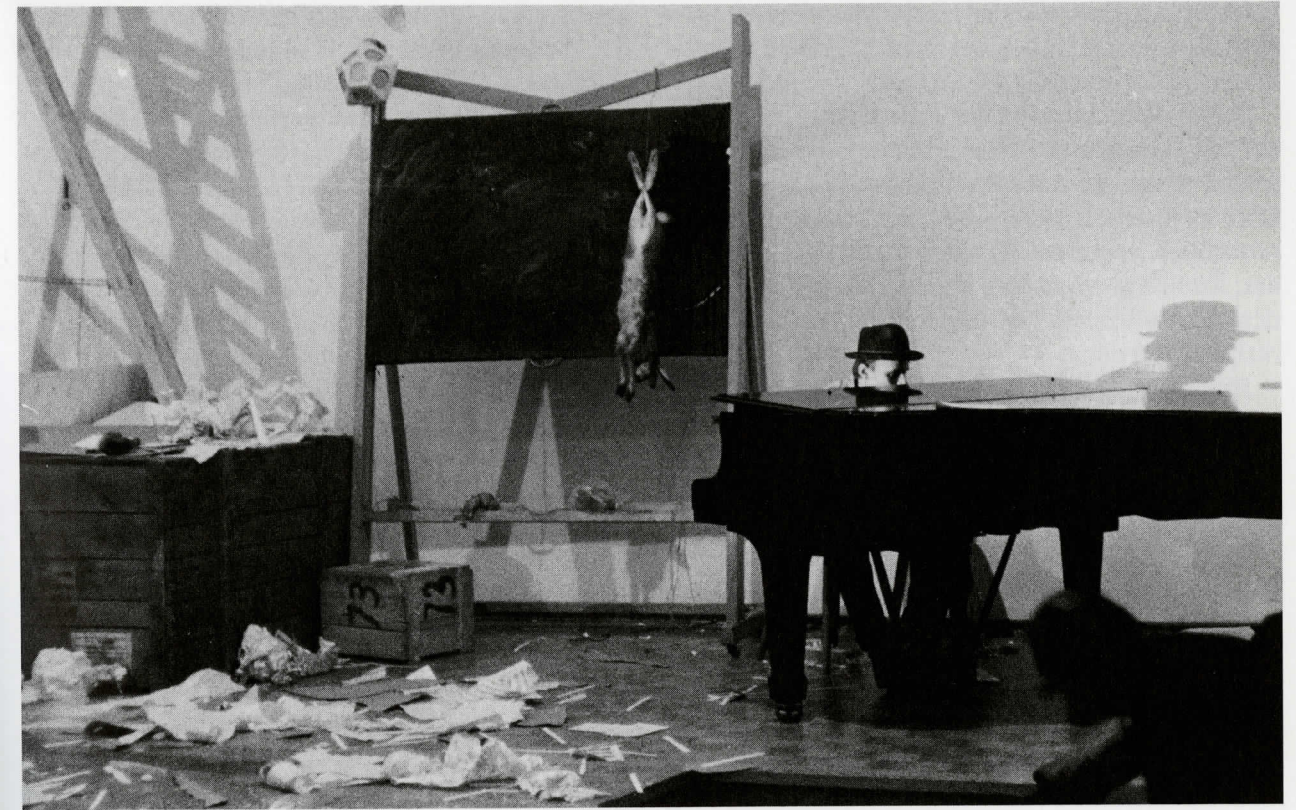
ZERO-Raum, Hommage à Fontana, documenta III, 1964.

»nicht Kunst und Leben, sondern Leben und Tod« sei.

Die sechziger Jahre waren die Zeit der »Expansion der Künste« (Jürgen Claus), der Grenzüberschreitungen zwischen den klassischen Kunstgattungen Malerei – Plastik – Graphik einerseits, zwischen bildender Kunst, Musik und Theater andererseits. Dahinter stand der alte Traum vom Gesamtkunstwerk, dessen Realisierung, bewusst oder unbewußt, mit neuen Mitteln versucht wurde, und schließlich die noch ältere Hoffnung, die Barrieren zwischen Kunst und Leben niederzureißen. Diese Haltung kulminierte im Denken und Handeln des – bis auf weiteres – letzten großen Utopisten unter den bildenden Künstlern, Joseph Beuys, vor allem in seiner Vision von der »Sozialen Plastik«, mit der er der Radikalskepsis des großen Verneiners und ihren nihilistischen Aspekten entgegentrat: »Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.«

In diesen Zusammenhang gehört das Happening. Seine komplexe künstlerisch-musikalisch-theatralische Aktionsform unter Einbeziehung der konkreten Alltagsrealität, wie sie in Amerika von Allan Kaprow, in Europa von Wolf Vostell entwickelt wurde, versuchte dem Kunstwerk den Charakter des Ereignishaften zu geben, die Distanz zwischen Künstler und Publikum aufzuheben, den Zuschauer zum Mitwirkenden zu machen und somit seine Konsumentenpassivität in Teilnahme zu verwandeln. »Jeder, der einem Happening begegnet, spielt mit«, schrieb Jean-Jacques Lebel, Apologet und Aktionist in einer Person. Und: »Niemand wird mehr zum Nichts reduziert wie beim Theater.«

Solche Konsequenz unterscheidet Kaprow-Vostells Projekte nicht nur von den Aktionen anderer amerikanischer Pop-Artisten wie Claes Oldenburg oder Jim Dine, denen ihre Environments letztlich als Kunstszene dienten, auf der sie ohne direkte Beteiligung des Publikums agierten, sondern auch von den wildesten Provokationen der Dadaisten, von den Aktionen eines Joseph Beuys oder Nam Jun Paik. Die Attacken



Joseph Beuys, Sibirische Symphonie, 1. Satz, Düsseldorf, 4. Februar 1963.

wütender Zuschauer mochten in den zwanziger Jahren in ebenso vielen Fällen vorhersehbar sein wie in den sechzigern; geplant und Teil des künstlerischen Konzepts waren sie nicht. Bisweilen können sie auf erschreckende Weise Schlaglichter auf den Geisteszustand ganzer gesellschaftlicher Gruppen werfen, wie der tätliche Angriff reaktionärer Studenten auf Beuys 1964 in Aachen.

In der Nachfolge des Happenings rief der in Litauen geborene Amerikaner George Maciunas die Spontankunst der Fluxus-Bewegung ins Leben. Sie war, wie ein Beteiligter formuliert hat, aus dem »Zusammentreffen amerikanischer Stillosigkeit und europäischer Stilverdrossenheit« entstanden, aus dem Mißtrauen gegenüber einer der Wirklichkeit entrückten Kunst auf dem Piedestal, verbunden mit dem Wunsch, etwas Unterhaltendes »ohne Warenwert« zu machen, etwas, das schließlich »für alle zu haben und von allen herzustellen« sein sollte.

Eine Ausnahmestellung nimmt der von Maciunas abgelehnte, von Kaprow und Paik akzeptierte aggressiv-morbide, sowohl obszön-por-

nographische als auch blasphemische Wiener Aktionismus mit seinen sadomasochistischen Zügen ein. Er entstand ohne Kenntnis des Happenings und wurde erst 1968, dem Jahr, in dem er bereits in die Krise geriet, in Amerika vorgestellt. Ihre bedeutendste, die kultur-anarchistischen Aktionen von Günter Brus und Otto Muehl sowie die selbstzerstörerische »Body-art« Rudolf Schwarzkoglers an Komplexität übertreffende Ausprägung erfuhr die Wiener Happening-Version im »Orgien-Mysterien-Theater« des Hermann Nitsch mit seinen brisanten Ritualen und Liturgien. Diese »schwarzen Messen« ließen die Kultur und Religion als »einen fortlaufenden historischen Verdrängungskontext, als eine unendliche Geschichte von Verheimlichungen und Verboten über dem Abgrund eines sadistisch-masochistischen Triebpotentials« erscheinen. Nitschs berühmt-berüchtigte »Lammkreuzigung« war der Versuch, die »paradoxe Verbindung des

heidnischen Eros mit der christlichen Erlösungsidee in einer obszönen und religiösen Kunst« herzustellen (Peter Gorsen).

Selbst diese extreme Antikunst, Ausdruck einer tiefen, ja, verzweifelten politischen, historischen, moralischen und religiösen Bewußtseinskrise europäisch-österreichischer Prägung, ist schließlich in der ästhetischen Kathedrale gelandet; ihre Requisiten sind zu Reliquien geworden, die von ihren Verehrern durchaus als Kunst rezipiert werden.

Am Ende sind Happening, Fluxus und Aktionismus als radikale Versuche, den Warencharakter der Kunst zu zerstören, sich der Umräumung durch Wohlwollen zu entziehen und das magische Dreieck

Atelier – Handel – Museum (Harald Szeemann) zu durchbrechen, auf ehrenvolle Weise ebenso gescheitert wie das »Living« und das »La Mamma-Theatre«, schließlich auch das spielerische und das revolutionäre Straßentheater. Auch sie konnten der ästhetischen Vereinahmung letztendlich nicht entkommen. Tomas Schmit, einer der Happening- und Fluxus-Protagonisten, hat das Dilemma aktionistischer Antikunst auf eine lapidare Formel gebracht: »Ich gehe nur mal um drei Straßenecken: Sobald ich das als Kunstereignis ankündige, hat es seinen Sockel weg.« Darüber hinaus hat der Kölner Autor Jürgen Becker schon früh die »Frage nach der kritischen Funktion« gestellt: »Die Freiheit, die es verheißt, und der Terror, mit dem es droht: beides macht den Januskopf zum Beispiel des Happening . . . So sind die Künste, wie sie hier vorkommen (das heißt in seiner gemeinsam mit Wolf Vostell herausgegebenen Dokumentation »Happenings, Fluxus, Pop-art, Nouveau Réalisme«, d. Verf.), mit Ambivalenz geschlagen . . .«

Diese Anmerkung von 1965 erscheint im Rückblick wie eine ahnungsvolle Vorausschau auf die politischen Demonstrationen der späten sechziger Jahre, die sich oft auf das Happening als »Ereignis« beriefen. Ihr Schlachtruf lautete »Phantasie an die Macht!«, und der jugendlich-romantische Glaube an die Veränderbarkeit von Welt und Gesellschaft kam zum Beispiel in einer 1968 auf die Wände der Eingangshalle zur Sorbonne gesprayten Inschrift zum Ausdruck: »Ich

halte meine Träume für Wirklichkeit, weil ich an die Wirklichkeit meiner Träume glaube.«

Happening und Fluxus haben die Welt nicht verändern können, aber sie haben doch, bescheidener, Kunst und Künstler nachhaltig beeinflusst. Die Spontankunst der sechziger Jahre, 1978 von Nam Jun Paik und Joseph Beuys an zwei Klavieren in einer melancholischen Gedenkstätte für den früh verstorbenen Maciunas in der Düsseldorfer Kunstakademie für immer verabschiedet, hat keine endgültigen Antworten gegeben, aber viele intelligente Fragen gestellt. Sie wurden von den Performance-Künstlern unserer Tage aufgenommen und auf ihre illusionslos unpathetische, aufklärerisch-kritische Weise erweitert.

Weniger dramatisch und – im Jargon der Zeit – »kunstimmanent« verliefen die teils von Optimismus und Zukunftszuversicht geprägten, teils doch schon gesellschaftskritischen Aktivitäten jener Maler, die in die dritte Dimension vorstießen, der Bildhauer, die ihre Objekte beweglich machten und auf den Spuren Moholy-Nagys die Spiele des Lichts als gestaltende Elemente in ihre Arbeiten einführten. Viele Künstler glaubten damals, nicht mit politischen Aktionen, sondern durch Veränderung der Sehgewohnheiten, mit der Abkehr von überlieferten ästhetischen Normen auch politisch-soziale Veränderungen bewirken zu können. So schrieb einer der Gründer der international besetzten französischen »Groupe de la Recherche d'Art Visuel«, der gebürtige Argentinier Julio Le Parc: »Die Versuche mit Licht und Bewegung hängen mit dem Prinzip zusammen, sich von dem unveränderlichen, beständigen und endgültigen Kunstwerk zu lösen. Der Betrachter befindet sich vor . . . einer Vielfalt von Veränderungen, gleichmäßig getragen von den Elementen oder Formen, die, ohne zu zerstreuen, die Unbeständigkeit zum Vorschein bringen.«

Schon Heinz Mack hatte, als er noch Maler war, die »Vibration« der Farbe darzustellen versucht, Otto Piene inszenierte Lichtballette. Aus Nägeln, Tuch und Metall formte Günther Uecker die phallische Figur seines von einem Motor in rasende Bewegung versetzten »New-York-Tänzers«. Der in Paris lebende Ungar Nicolas Schöffer wollte die überlieferten Kunstformen

durch das »Ästhetische Bad« ersetzen und mit Hilfe des Lichts die Zeit strukturieren, aus der konventionellen Plastik ein Totalkunstwerk machen. Konstruktivistische, an Mondrian anknüpfende Ordnungen verband er mit dem Spiel von Licht, Farbe und Raum, mit kybernetisch gesteuerter Bewegung und programmierten Zeitabläufen. Kälte und Wärme, Lärm und Stille bestimmten das Tempo. Der totalen Zustimmung zur technischen Existenz und zur Urbanität (Schöffer entwarf Modelle für eine »kybernetische Stadt«) entspricht, wie bei den Mitgliedern der »Groupe de la Recherche«, eine ausgeprägte gesellschaftskritische Haltung und das Bekenntnis zur Egalität nicht nur aller Teile des Kunstwerks, sondern auch aller Menschen. Die geplante ästhetische Revolution, die Ablehnung des einmaligen elitären Kunstwerks und seiner Aura, wird ins Gesellschaftliche erweitert. Kunst soll das Leben verändern oder sogar bestimmen. Diesem Vorsatz entspricht die Vorstellung einer Kunst für alle und das Bekenntnis zu ihrer massenhaften Verbreitung als Voraussetzung für ihre »Demokratisierung«. Victor Vasarely, der über die geometrische Abstraktion zur Op-art und zur Kinetik kam, hat die Überzeugung, die diesen egalitären Tendenzen zugrunde lag, auf eine bündige Formel gebracht: »Wenn das Kunstprodukt nicht den Rahmen einer Elite von Kennern sprengt, ist die Kunst zum Erstickungstod verurteilt.«

Ein Kunsthistoriker vom Range Werner Hofmanns verband am Ende des Jahrzehnts, wie viele andere auch, mit vervielfältigter Kunst – beispielsweise mit dem Einzug von »Multiples« einer Pariser Galerie in die Warenhäuser der Stadt – große Hoffnungen. Die Kölner Ausstellung »ars multiplicata« von 1968 hatte einen enormen Erfolg und schien neue Perspektiven einer »demokratischen« Kunst der Zukunft zu eröffnen. »Die Strategie«, schrieb Hofmann 1969, »heißt Unterwanderung. Das bedeutet, daß man sich des Konsumapparates und der Möglichkeiten zur »technischen Reproduzierbarkeit« wird bedienen müssen . . .« Der Künstler der Zukunft brauche »das Bündnis mit den Produktionsapparaten. Der Künstler dieses Typs wird in zunehmendem Maße die ästhetischen Reservate der Museen gegen die öffentlichen Bereiche vertauschen. Er

wird dem anachronistischen Unterricht an einer Kunstakademie die Praxis in einem Industrieunternehmen vorziehen. Der Staffeleimaler wird mehr und mehr in den Hintergrund treten, ebenso der Bildhauer, der Piedestalobjekte herstellt . . . Die Zukunft bietet die Chance zur Liquidierung der »reinen« Kunst.«

Ein solcher Text, noch dazu aus der Feder eines Mannes, der als Historiker und philosophischer Kopf doch reichlich vom Gifte der Skepsis genossen hatte, spiegelt den – bei aller Radikalität der Kritik an der Ineffektivität einer rein ästhetisch orientierten Kunst – hochgemuten Elan des Protests jener Jahre, das sichere Gefühl, einer neuen Epoche mit neuen Chancen entgegenzuleben.

Wir wissen, was aus diesen Hoffnungen geworden ist. Die siebziger Jahre haben den schönen Schwung rasch und unbarmherzig gebrochen, auch und gerade im Bereich der »nicht mehr schönen Künste«, wie der Titel eines wichtigen Lindauer Kolloquiums von 1966 hieß. Die Vertreter von Licht und Bewegung, ob kritisch engagiert oder nicht, blieben letztlich auch in der ästhetischen Quarantäne zurück. Die zunächst so lebendige Strömung, die dem breiten Publikum so sehr zu gefallen schien, verlor bald ihre Vitalität und versandete im gefällig Dekorativen der Epigonen. Kinetik als Prinzip wurde banal. Als er das merkte, ging Julio Le Parc auf die Straße zu den revoltierenden Studenten. In seiner künstlerischen Praxis entwickelte er eine wenig überzeugende Spielart polemischer »Agitprop«-Kunst: Spielsäle, in denen die Leute aufgefordert wurden, sich am »Sturz der Mythen« zu beteiligen oder karikaturistischen Witzfiguren der Etablierten Kinnhaken zu versetzen (»Frappez les Grades«).

Die Massenaufgaben führten schließlich zur Vergrößerung der Mittel und zum Geschäft mit der schnellen Mark auf Kosten der Qualität. Der hohe Rang der »Edition Mat« mit Arbeiten von Albers, Agam, Duchamp, Man Ray, Soto, Tinguely und anderen wurde kaum je wieder erreicht. Exklusivität des Objekts und der spätkapitalistischen Gesetze des Markts hatten sich bald wieder durchgesetzt. Demokratischer Ort der Begegnung mit dem Kunstwerk aber ist der so oft in Frage gestellte »Versammlungsort Gleichbe-

rechtiger« geblieben, wie Jürgen Habermas das Museum genannt hat. Die Skeptiker hatten wieder einmal recht behalten. Das Beste, was von der kinetischen Kunst geblieben ist, sind nicht die Zeugnisse eines naiven Optimismus, sondern die hintergründig-ironischen Skulpturen eines Jean Tinguely. Sein bisweilen kaustischer Witz erstart nicht in Ehrfurcht vor der Technik, sondern entlarvt die Absurdität ihres zum Selbstzweck gewordenen Funktionierens. Schon am euphorischen Beginn der sechziger Jahre, als andere noch von der endgültigen Versöhnung der Kunst mit der Technik träumten, hatte der gebürtige Schweizer im Garten des ehrwürdigen Museums of Modern Art als »Huldigung an New York« jene berühmte Maschine aufgebaut, deren Funktion es war, sich selbst zu zerstören.

Die Grenzen zwischen Kinetik und Op-art waren stets fließend, und das Werk vieler Künstler gehört beiden Bereichen an. Die Gebilde der Op-art sind nicht selber beweglich, sie erfordern bei der Rezeption vielmehr das bewegliche Auge des Betrachters. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat ihr Wesen terminologisch nicht ganz einfach, aber treffend charakterisiert: »Die ›Op-art‹ ist mit ihrer technisch raffinierten Erzeugung optischer Vieldeutigkeit, mit ihrem Offenlassen der rezeptiven Determination ein Paradigma der Irritation durch Vieldeutigkeit.« Es findet, so sagt er mit Bezug auf Arbeiten Vasarelys, »eine Überschreitung der optischen Adaptionsgrenze, eine physische Überforderung statt«.

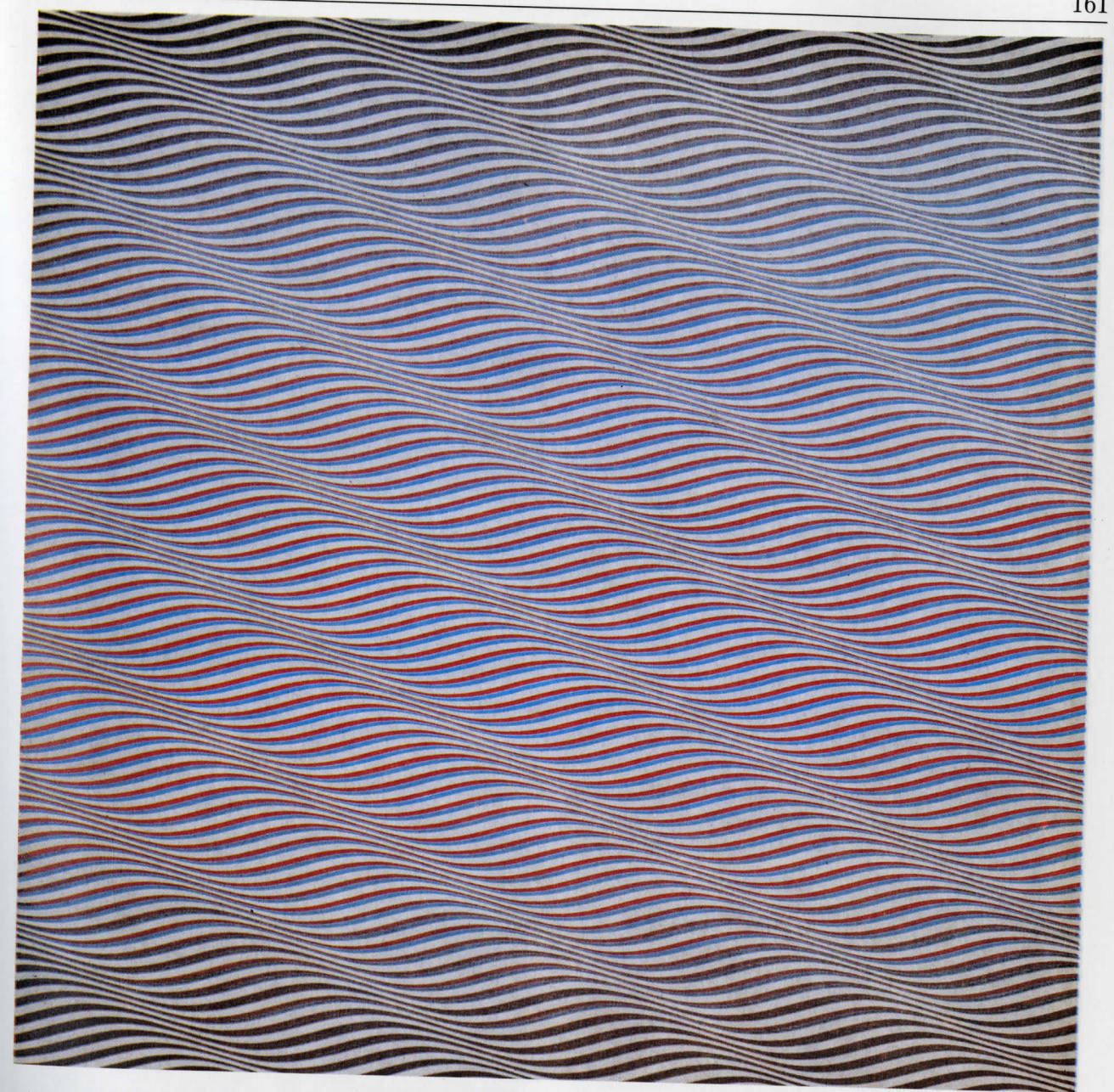
Diese provozierende Irritation der Seherfahrung, der Zwang, gegensätzliche, normalerweise einander ausschließende Wahrnehmungen gleichzeitig »auf einen Blick« zu machen, wurde zuerst von Josef Albers mit seinen Gemälden und Graphiken praktiziert (»Interaction of Color«). Dieses bei den Pointillisten und Delaunay ansetzende Verfahren wurde in den sechziger Jahren wiederaufgenommen und weiterentwickelt, um – im Sprachgebrauch jener Zeit ausgedrückt – der »Reizüberflutung«, der optischen Umweltverschmutzung entgegenzuwirken. Dieses Motiv spielte übrigens auch in der monochromen Malerei eines Robert Ryman, Raimund Girke, Jerry Zeniuk, Alan Green und – auf ganz andere Wei-

se – bei Gotthard Graubners Farbräumen eine mehr oder weniger bedeutende Rolle. Die besten Bilder dieser nur indirekt zeitkritischen Strömung stellen die optische Erfahrungswelt des Betrachters in Frage und demonstrieren auf zugleich lapidare und raffinierte Weise, daß es auf Erden keine endgültigen Lösungen gibt, weder in der Wissenschaft noch in der Kunst.

Die nach Imdahls Meinung »am meisten verwissenschaftlichte Kunst« der »Manipulierung optischer Provokationen« wurde besonders eindrucksvoll von der englischen Malerin Bridget Riley repräsentiert, die allerdings immer auf einer strikten Trennung künstlerischer und wissenschaftlicher Prinzipien bestand. Überraschenderweise berief sie sich gern auf die »multifokalen Räume« Jackson Pollocks; und in der Tat ist ihre objektivierende, jede Spur individueller Handschrift verweigernde Kunst nicht nur der »vehementeste Angriff, der heute von irgendeiner Malerei auf unser Auge geführt wird«, wie Wieland Schmied formulierte, sondern auch eine Art »all-over« mit anderen Mitteln und ohne Pollocks expressive Gestik. Von der aufkommenden Konzeptkunst grenzte Bridget Riley sich entschieden ab: »Ich mache es physisch«, sagte sie in einem Interview 1967, denn »es gibt keine Möglichkeit, es rein konzeptuell zu machen«.

Riley und Vasarely markierten mit ihrem Werk polare Möglichkeiten der Op-art: Die Engländerin beharrt trotz aller »Objektivität« der Mittel auf dem Original und der Zweidimensionalität, der Sozialist Vasarely strebte schon immer die Aufhebung der Gattungsgrenzen im Sinne einer »sozialen« Kunst für jedermann an.

Vermittelnde Positionen nahmen Künstler wie der Venezolaner Jesús Rafael Soto mit seinen von Mondrian inspirierten Arbeiten zwischen Op-art und Kinetik, sein Landsmann Carlos Cruz-Diez, der Amerikaner Richard Anuszkiewicz, der Pole Wojciech Fangor und der Deutsche Ludwig Wilding ein. Der Deutschbrasilianer Almir Mavignier, in den sechziger Jahren besonders einflußreich, versetzte die Bildfläche durch Permutation und Progression gleichmäßig gereihter, aber ungleichmäßig großer Elemente in Vibration, während der Israeli Yaakov Agam, der wie die meisten Op-Artisten heute in den Hintergrund geraten ist, versuchte, seine Vorstellung



Bridget Riley, Wasserfall 3, 1967.

vom Kontrast des vergänglichen Lebens und der realen Zeit durch irreversible »Augen-Blicke« in Werken, in denen sich nichts wiederholt, sichtbar zu machen und sich dadurch vom »ewigen Moment« in der traditionellen Kunst abzusetzen.

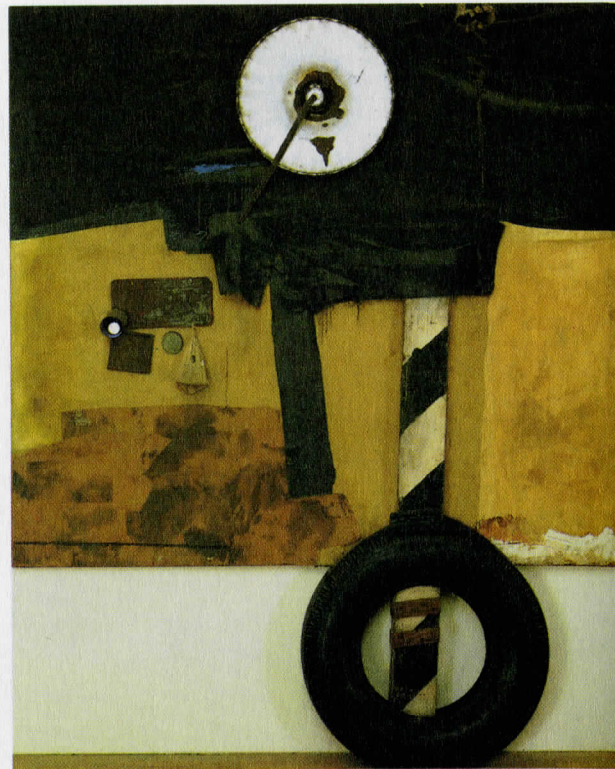
Zumindest zu erwähnen ist die Ausstrahlung der Op-art und Kinetik nach Osten bis in die Sowjetunion. Dort formierte sich um Lew Nus-

berg die Gruppe »Bewegung«, die Anregungen von Mondrian und Stijl, vor allem aber von der revolutionären Kunst des eigenen Landes in den zwanziger Jahren aufzunehmen und weiterzuführen versuchte, wobei schließlich in Nusbergs Denken und in seiner Arbeit der Gedanke an das inszenierte, bewegliche »Gesamtkunstwerk« romantischer Prägung immer mehr in den Vordergrund trat. Nusberg und etliche seiner Freunde sind in den Westen emigriert. Chrustschows »Tauwetter« hatte sich schnell ver-

zogen, und erst jetzt regt sich die Hoffnung, daß die schöpferische Unruhe im Zeichen der Reformpolitik Gorbatschows dauerhaft sein könnte.

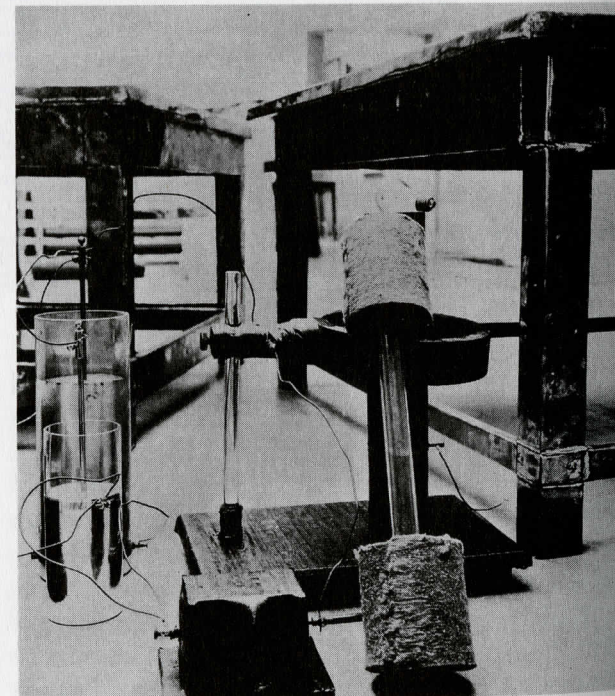
Allen Op-Artisten (vom Black Mountain College und der Yale University in Amerika bis zum Ural) gemeinsam ist die Verweigerung eines Ruhepunkts für das Auge, die serielle Reihung, die Auslöschung der Handschrift. Die Absicht, das Auge zu attackieren und in Bewegung zu versetzen, öffnet die Grenze zur Kinetik, die das Kunstwerk selbst beweglich machte. Die Einbeziehung des Aleatorischen und der Interferenzen ins ästhetische Spiel, die vielfältigen Irritationen und Aporien, der Zwang zu immer neuen, niemals endgültigen Seherfahrten entsprechen dem Erlebnis einer permanent und mit potenziert beschleunigung sich verändernden Welt. Insofern war die Op-art gerade während der sechziger Jahre in hohem Maße »zeitgemäß«. Das machte von vornherein ihre Bedeutung und ihre Gefährdung aus. Denn wo der hohe intellektuelle, oft wissenschaftlich begründete Anspruch nicht erfüllt werden konnte, lauterte die leere, ambitionierte Dekoration.

Bezeichnend für das unmittelbare Nebeneinander, die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen ist die Koexistenz von Op-art und Pop-art, in deren Zeichen die 4. *documenta* in Kassel stand. Doch auch dort meldeten bereits andere, weiterführende Kontrastprogramme und neue Tendenzen nachdrücklich ihren Anspruch an: von der minimalistisch orientierten, von Clement Greenberg so genannten »Post-Painterly Abstraction«, von den plastisch-architektonischen Monumenten der Minimal art selbst bis zur Kunst des Environments, die vor allem durch »Roxy's« von Edward Kienholz und George Segals isolierte, bleiche Figuren in trostlosen Szenerien Furore machte, von der Raumplastik des Joseph Beuys bis zu den Arbeiten von Domenico Gnoli, ersten Zeugnissen eines neuen, peniblen europäisch-amerikanischen Realismus. Pop-art und Op-art vier Jahre vorher von der *documenta III* noch kaum registriert, allein durch Kitaj in ihrer englischen, durch Arbeiten der großen Vorläufer Jasper Johns, Robert Rauschenberg und des Außenseiters Larry Rivers unter der Rubrik »Aspekte« eher flüchtig vermerkt, wurden erst im Jahr der Mairevolte mit erheblicher Verspätung in voller Breite vorgeführt.



Robert Rauschenberg, First Landing Jump, 1961.

Joseph Beuys, Raumplastik, 1968.



Auf die Londoner Anfänge haben wir bereits verwiesen. Trotz unübersehbar ironischer Elemente stehen die frühen Arbeiten Hamiltons, Peter Blakes, Paolozzis und anderer unübersehbar im Zeichen der Faszination des American way of life, der »Schönen Neuen Welt« nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, der Geburtsstätte der Wohlstandsgesellschaft heutiger Prägung. Ihr zivilisatorischer Glamour mußte im erschöpften Großbritannien jener Jahre primär Staunen und Bewunderung auslösen und provozierte zunächst nur leisen Spott. Auch Erinnerungen an Dada, nicht zuletzt an Schwitters, der seine späten Jahre in England verlebt hatte, vor allem aber auch wieder an den – in den sechziger Jahren allgegenwärtigen – Marcel Duchamp, an Dubuffets Art brut und an den Surrealismus à la Magritte, schließlich auch – wie später in Amerika – an das Werk des späten Léger mit seinem »Olymp der Proletarier« wirkten mit in die Szene von Swinging London hinein.

Nicht nur die Bildmittel, sondern auch und vor allem die Thematik wurden »demokratisiert«. Das Alltägliche und das Triviale, Mickey Mouse und Comic strip, Toaströster und Pin-up-Girl, Kühlschrank und Nippesfigürchen, Oberhemd und Badekappe wurden bildwürdig, neue Idole erkoren, nicht zuletzt die Heroen der Popmusik, des Rock und des Beat: Die neuen Lebensformen der Jugend waren voll akzeptiert.

Doch gerade in England hielt man sich an das Postulat Duchamps, der übrigens die Pop-art ganz gerne mochte, Kunst habe vor allem intelligent zu sein. In London hat man die kritische Distanz zur eigenen Thematik nie verloren, sich nie ganz und gar mit der Konsumwelt identifiziert. Bei Kitaj, dem Ezra-Pound-Verehrer und raffinierten Maltechniker, ist der Bezug zur Geschichte evident, seine Kunst das Gegenstück zum Populismus Peter Blakes. Zustimmung, die Lust, »Landschaften, schöne Menschen, Liebe, Reklame und die wichtigsten Begebenheiten meines eigenen Lebens« zu malen, gibt es in dieser ungebrochenen Form eigentlich nur beim homoerotischen Sonnyboy David Hockney, der folgerichtig später sein Domizil ins sonnige, steinreiche Kalifornien verlegte, und – auf ganz andere, weniger subtile Art – bei Allan Jones mit seinen sexuellen Obsessionen.



David Hockney, The First Marriage, 1962.

Hamiltons duchampsche Ironie führte ihn schon bald zu einer kritischen Haltung. Das gilt für seine Thematik, etwa die brutale Verhaftung Mick Jagers und des Galeristen Robert Fraser, für die Bildreflexionen zum Thema des hilflosen Stars Marilyn Monroe, aber genauso für die intensive Befragung der Bildmittel, für die intellektuelle, konzeptuelle Komponente seiner Arbeiten.

Der Kunsthistoriker Laszlo Glozer hat sicherlich recht, wenn er sagt, eine englische Pop-art, die sich auf diesen einen Nenner bringen ließe, habe es nie gegeben. Etikettierungen stimmen eben selten oder nie. Adorno hat diesen Tatbestand mit den Worten beschrieben: »Die größten Künstler waren niemals jene, die Stil am bruchlosesten und vollkommensten verkörpern . . . die großen Künstler haben sich das Mißtrauen gegen den Stil bewahrt und im Entscheidenden sich weniger an diesen als an die Logik der Sache gehalten.«

Dieser Satz läßt sich durchaus auf die englischen Popkünstler anwenden, auf Hamilton ganz besonders, aber auch auf die führenden amerikanischen Repräsentanten dieser für die frühen sechziger Jahre so typischen Strömung, die den Gegenstand zurückgeholt, das Alltägliche, das Gewöhnliche und sogar den Kitsch ins Bild gebracht hat und dennoch so simpel nicht war,



Andy Warhol, 100 Campbell Soup Cans, 1962.

wie sie zu sein vorgab. Das gilt auch für ihre amerikanische Version. Jenseits des Atlantiks hat Pop-art Idole und Fetische der Plakatwelt nicht nur durch Blow-up ins Riesenhafte vergrößert, sondern ihre Thematik auf ebenfalls höchst intelligente und zunehmend kritische Weise reflektiert. Der späte Andy Warhol mit seiner zynischen, vielleicht auch nur scheinbaren Totalanpassung an Jet-set und Kommerz ist die große Ausnahme.

Pop-art als »popular art« – ob nun der Kritiker Lawrence Alloway, der zum engeren Kreis der Londoner Szene gehörte, den Begriff erfunden hat oder nicht – war eigentlich immer ein Mißverständnis. Zwar wurden die Bilder der Zustimmung zum »normalen« Leben im städtischen Ambiente, seinen Banalitäten und Statussymbolen nach den hermetischen, interpretationsbedürftigen, teils geometrisch-platonischen, teils ungestüm expressiven Zeichen der abstrakten

Bilder und Skulpturen von Kunstpublikum und Handel mit einer ähnlichen Art von Erleichterung begrüßt wie zwanzig Jahre später die vehemente Malerei der »Neuen Wilden« und »Transavantgardisten« nach der langen Durststrecke der spröden und infolgedessen auch schwer verkäuflichen Concept-art. Aber populär wie die Popmusik als Klang gewordene Manifestation einer neuen, jugendlichen – oder auf Jugendlichkeit getrimmten – Alltagskultur ist sie nie geworden.

Zwar hat sie ohne Zweifel das Interesse an der bildenden Kunst in Kreisen belebt, die sich Kubismus und Konstruktivismus, Mondrian und Barnett Newman nicht zutrauten. Auch die vordergründige Nähe zur Werbung hat dabei sicherlich eine Rolle gespielt. Aber die Integration der bildenden Kunst in die Massengesellschaft hat auch die Pop-art nicht geschafft. Die Aufhebung aller kompositorischen und thematischen Bildhierarchien, die egalitäre Tendenz der originären, unabgeleiteten Bilder fand zwar mehr Resonanz als Fernand Légers »sozialistischer Realismus« westlicher Prägung im Spätwerk; aber die allgemeine Zustimmung, die viele Künstler, darunter auch der große Bahnbrecher Robert Rauschenberg mit seinen zum allgemeinen Gebrauch vorgesehenen Arbeiten, sich erhofft hatten, blieb schließlich doch aus. Die Zahl der Interessenten nahm zu, aber Brechts Idealvorstellung, aus »einem kleinen Kreis von Kennern einen großen Kreis von Kennern« zu machen, konnte nur teilweise realisiert werden. Auch die Popkünstler mußten die banale Erkenntnis »Kunst bleibt Kunst« akzeptieren, oder – mit Worten des »schwarzen Mönchs« Ad Reinhardt, des Malers von »lauter letzten Bildern« – etwas eleganter formuliert: »Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.« Der geplante Ausbruch aus dem ästhetischen Getto blieb ihnen ebenso versagt wie allen anderen Tabuzerstörern zuvor. Man könnte dieses offenbar unvermeidliche Los mit einer Variante der bereits zitierten schnoddrig-resignativen Bemerkung des Fluxus-Aktivistens Tomas Schmit charakterisieren: »Male eine Coca-Cola-Flasche und hänge sie an die Wand, stapel Brillo-Kartons und stelle sie in eine Galerie – dann haben sie ihren Kunstcharakter weg.«

Dem entspricht die Erkenntnis, daß die künstlerischen Mittel der führenden Pop-Artisten im Gegensatz zur Thematik ihrer Arbeiten durchaus nicht immer trivial sind. In vielen Fällen sind sie sogar sehr kompliziert, um nicht zu sagen: raffiniert. Diese Kunst für Konsumenten ist zugleich eine Kunst für Künstler und Kenner, weit entfernt von dem Dilettantismus, den man vorübergehend im Bereich von Malerei und Plastik ebenso wie bei den – damals – neuen Medien Video, Fotografie, Künstlerfilm und Performance für ein Kennzeichen des Genialen hielt. Pop-art ist eine Kunst auf dem Bewußtseinsstand einer hohen Kultur, ihre scheinbare Simplizität in Wirklichkeit hochartifizuell. Das Medium ist eben doch nicht die Botschaft. Auch zur Pop-art gehört die kritisch-distanzierte Reflexion, und zwar nicht nur bei der Produktion, sondern auch bei der Rezeption. Wir sahen es bereits am Beispiel ihrer britischen Fassung.

Womöglich noch deutlicher wird dieses Faktum bei der Betrachtung des Werks der Proto-Pop-Artisten Jasper Johns und Robert Rauschenberg, des großen Einzelgängers Claes Oldenburg, aber auch der Bilder eines Popkünstlers in Reinkultur, wie es Roy Lichtenstein ist. Bei Johns, einem der bedeutendsten Maler der zweiten Jahrhunderthälfte, steht dem Verzicht auf spekulativen Tiefsinn eine insistierende Nachdenklichkeit gegenüber, die sich nicht mit dem äußeren Schein zufriedengibt, sondern immer nach dem Wirklichkeitsgrund fragt. Durch die Einbeziehung konkreter Alltagsutensilien dringt die äußere Wirklichkeit auf irritierende Weise in die Bildwirklichkeit ein, die Grenzen zwischen der Realität des Abgebildeten und des Abbildes werden fließend. Die Sache selbst – ob Zahlenreihe, Nationalflagge oder Theatervorhang – verändert sich, wenn sie Bildgegenstand wird. Die Frage, ob Johns' Sternenbanner eine Fahne oder ein Bild ist, läßt sich nicht eindeutig beantworten.

Dem tief sinnig-pragmatischen Wechselspiel von äußerer Realität und Bildrealität entsprechen überragende malerische Qualitäten. Ein Bild wie die »Weiße Fahne«, schon 1955 entstanden, gehört zu den Meisterwerken des Jahrhunderts. Ihm folgten in den sechziger Jahren Arbeiten wie die »White Numbers« oder die grandiose Reihe der »Maps«, die sich in ihrer differenzierten

Sensibilität, im Reichtum ihrer Valeurs über die Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg jedem Vergleich stellen können. Wie bei einem großen Stillebenmaler oder wie bei Manet, wenn er ein Spargelbündel malt, bestätigt sich auf eine neue und sehr persönliche Weise am Beispiel der Arbeiten von Jasper Johns, daß große Kunst von der Erhabenheit oder der Banalität des Motivs unabhängig ist: Ein Kohlkopf, das wußten schon die Impressionisten, kann so schön sein wie eine Madonna, eine Zielscheibe aber auch. Jasper Johns hat es bewiesen.

Entschiedener noch als er hat Robert Rauschenberg auf den Spuren von Schwitters und von Duchamps Ready-mades das Bild zum Objekt gemacht und die Grenzen zwischen Hochkultur und Trivialkultur verwischt. »Monogramme« ist ein auf dem Boden liegendes Bild, das von einem ausgestopften Ziegenbock in einem Autoreifen »monogrammiert« wird. Die »Odaliske«, eine dreidimensionale ironisierende Interpretation des berühmten Ingres-Bildes, wird bekrönt von einem Hahn als Symbol aufgeplusterter Männlichkeit. Die »Combines«, in denen collagierte Elemente der Wirklichkeit mit expressiver, dem Action-painting entstammender Malerei, Banalitäten des Alltags mit Abbrüviaturen zeitgeschichtlicher Ereignisse und Figuren zusammentreffen, hat man nicht zu Unrecht als »Historienbilder unserer Epoche« bezeichnet (Peter Ludwig). Zeitgemäße Tendenzen sind aus den Bildern und Objekten zum Mitmachen ablesbar, die Rauschenberg, dabei Impulse des Happenings aufnehmend, in der Absicht schuf, den Betrachter zu aktivieren: Er wird herzlich eingeladen, das Kunstwerk durch sein Verhalten (Händeklatschen, Reden, Laufen) oder durch Austausch unbefestigter Bildelemente zu verändern. Werke wie »Echolotungen« oder »Black Market« sind zum Benutzen gedacht, auch ihre Abnutzung wäre kein Unglück. Bilder und Objekte wie diese sind nicht für die Ewigkeit gedacht. Daß solche Überlegungen im Museum, dem schönen »Behelfsheim« der bildenden Künste nach dem Verlust ihrer öffentlichen Funktion, nicht umgesetzt werden können und die Werke doch wieder im »ästhetischen Getto« landeten, hat vielfältige Ursachen: mangelndes »Training« des Betrachters aufgrund eines kunst-

fremden bis kunstfeindlichen Erziehungssystemen bis hin zu den Mechanismen eines dem Showbusiness immer ähnlicher werdenden Kunstmarkts. Kein Wunder, daß Rauschenberg diese Versuche längst wieder aufgegeben hat; die beiden wichtigsten unter den genuinen Popkünstlern, Andy Warhol und Roy Lichtenstein, haben sie gar nicht erst gemacht, der Amerika-Deutsche Richard Lindner, der seine persönliche, nicht ins Klischee passende Pop-art-Version aus der Neuen Sachlichkeit und amerikanischen Werbeerfahrungen heraus entwickelte, auch nicht.

Lichtenstein, der nicht nur die Reproduktionstechniken, sondern auch den Comic strip als Inbild der Trivialkultur auf vergleichbare Weise nobilitiert hat wie der bewunderte späte Léger den Sonntag und Alltag der Proletarier, ist mit der »eleganten Verfeinerung und intellektuellen Präzision« seiner Bilder (Diane Waldman), mit den zitierenden und variierenden Anklagen an Ingres, Stijl, die Kubisten und Léger zum heimlichen Klassizisten der Pop-art geworden. Die Malerei des späten Lichtenstein ist »art about art«, »Kunst über Kunst«. Sie steht näher bei Ingres als bei Delacroix, näher bei Cézanne als bei van Gogh, näher bei Mondrian als bei den Expressionisten, deren Ausdruck und Form der Popmaler, wenn er auf sie Bezug nimmt, in das Gerüst seiner immer mehr verfeinerten, distanzierten und distanzierenden Bildkonstruktion einbindet. Damit unterwirft er sie rigoros der eigenen Vorstellung von dem, was im letzten Jahrhundertdrittel ein Bild sei. Kunst ist bei Lichtenstein Bild und Bildkommentar zugleich. Sein Werk ist der anschauliche Beweis für die Richtigkeit der Behauptung des New Yorker Museumsmanns und späteren Kulturbeauftragten Henry Geldzahlers, die Pop-art, deren Prophet er war, sei eine formale Kunst.

In Thematik und Technik des Mannes, dessen Name im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit zum Synonym für Pop-art geworden ist, Andy Warhol, ist alles standardisiert, alles gleichwertig. Die formalen und thematischen Erkennungssignale der Pop-art sind bei ihm am reinsten ausgeprägt: Blow-up, serielle Reihung, technische Herstellungsverfahren unter Auslöschung der letzten Spuren des Individuellen, kom-

mentarlose »Porträtierung« der Konsumgesellschaft, ihrer Fetische und Ersatzwirklichkeiten, Anwendung von Prinzipien der Werbung bei der Beschränkung auf brandneue, unbenutzte Objekte anstelle abgenutzter, »vergammelter« Gegenstände wie bei Rauschenberg und Johns, Eliminierung der letzten Reste von Ausdruck, Metaphorik, Ideologie und Kritik.

Warhols Werk ist – in diesem Fall hatte der Alt-Dadaist Hans Richter bei seiner voreingenommenen Pop-art-Schelte einmal vollkommen recht – das Paradigma einer Kunst der Anpassung; der Künstler selbst ist der Prototyp des geschichtslosen Menschen: »Ich habe kein Gedächtnis«, sagt Warhol, »... Ich versuche mich zu erinnern, aber ich kann nicht.«

Den Streit, ob die Gleichwertigkeit aller Bildelemente, ihre Standardisierung, nun radikal-demokratisch oder totalitär sei, kann man heute auf sich beruhen lassen. Und die Frage, ob Warhol nun der kaltschnäuzige, unbeteiligte Reporter der Zeit oder vielleicht doch ein heimlicher Moralist sei, hat er – das Hätschelkind der »großen Welt«, die er gleichwohl, vor allem als Fotograf, durch unmanipuliertes Abbilden so vorführt, wie sie ist in ihrer künstlich hochgepöppelten Lebensleere – durch seine totale Affirmation längst selber beantwortet. Immerhin: Die nur noch hingefetzten Serien der letzten Jahre sollte man vergessen, wenn man sich die Rolle vergegenwärtigen will, die Warhol in den sechziger Jahren spielte. Der unterkühlte »Berichterstat-ter« und Porträtist der total kommerzialisierten spätkapitalistischen Konsum- und Plakatwelt ist zugleich ihre Symbolfigur.

Das gilt auch für den Filmemacher, ob er nun das Empire State Building in einer einzigen Einstellung acht Stunden lang zeigt und damit Langeweile und Monotonie des immer gleichen Erlebens vorführt oder eine unterkühlte Sexualität in Filmen zum Thema macht (»Nude Restaurant«), die schon zur Zeit ihrer Produktion nur noch scheinbar Tabus durchbrachen und lediglich etwas zur Erscheinung brachten, was schon lange darauf wartete, auch offiziell »Thema Nummer eins« zu werden. Das zeigt bereits ein Blick auf die verklemmte Stammtisch-Pornographie der einschlägigen Illustrierten und Boulevardblätter von heute. Ironischerweise haben



Roy Lichtenstein, M-Maybe, 1965.

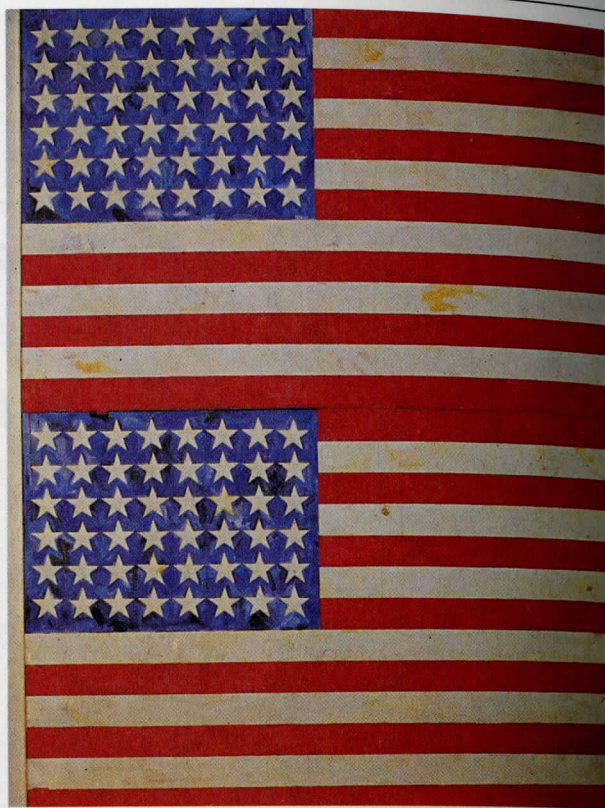
die »linken« Verkünder der »sexuellen Befreiung« dabei längst die Gralhüter einer konservativ-reaktionären spätbürgerlichen Wohlanständigkeit eingeholt oder sogar überholt.

Das genaue Gegenteil der seriellen Methoden Warhols ist die altmeisterlich-geduldige Technik Richard Lindners, die auf den Spuren von

Otto Dix oder Christian Schad in der Neuen Sachlichkeit wurzelt und – in geringerem Maße – auch von den surrealen Szenerien des frühen Balthus beeinflusst ist. Lindners Malerei ist auf ihre sehr persönliche Art ebenfalls eine Kunst des Einverständnisses, der Zustimmung zum heutigen urbanen Leben, seiner Verführungen und seiner Gefahren. Der Maler war fasziniert vom Leben im Neu-Babylon des 20. Jahrhunderts, in New York, von seinem »Milieu« einschließlich

der Halbwelt und Unterwelt, vor allem aber von der Macht der Frau als Dämon und Mutter, Göttin und Hure. In seinem Werk mischt sich jedoch die Distanziertheit des unbeteiligten Beobachters mit Sympathie. Nicht pure Abbildlichkeit, sondern Interpretation des Realen durch freie Gestaltung in der Art einer gemalten Collage durch Zerlegung und Akzentuierung von Figur und Gegenstand kennzeichnen Lindners Bildwelt. Die europäische Herkunft ist unverkennbar.

Das gilt auch für die Objekte des in Stockholm geborenen Diplomatensohns Claes Oldenburg. Sie wurden aus dem Action-painting entwickelt und verweigern sich der Etikettierung. Mit der Pop-art sind sie vor allem thematisch verbunden: durch die Rehabilitierung und Monumentalisierung des Trivialen und durch dessen Einbeziehung in eine Bildwelt ohne hierarchische Ordnungen. Oldenburg, ursprünglich Maler, hat die vehemente Revolte gegen den Subjektivismus der abstrakten Expressionisten mit angeführt, ist aber weder im Protest noch in der Routine steckengeblieben, weil ihn, der immerhin auch zu den Protagonisten des Happening gehörte und der von diesem Ansatzpunkt aus seine persönliche Form des Environments und des Künstlermuseums entwickelte, das bloß Sensationelle, die professionelle Novitätenjagd nie interessierten. So hat ihn, anders als Rosenquist, Wesselman und Jim Dine, die Krise der Pop-art nicht irritieren können. Er ist nicht in Versuchung geraten, sich im vordergründig Dekorativen zu verlieren. Ihm ging es stets um ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, um die Bewußtmachung von Realität mit künstlerischen Mitteln. Diese Mittel sind für ihn Zeichnung, Objekt und Environment: jenseits von romantischer Verklärung und symbolischem Tiefsinn, dafür aber mit einer unpathetischen Vorliebe für Paradoxien. Vom Oberhemd bis zum Gartenschlauch werden weiche Sachen hart, vom Lichtschalter bis zum Waschbecken harte Sachen weich gemacht. Oldenburg verleiht den alltäglichen, verachteten Gebrauchsgegenständen zugleich eine vorher nicht gekannte Würde, er erhebt sie zu »Denk-Malen« unseres täglichen Lebens. Sein Humor ist nicht zynisch, sondern human: »Ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist, die nicht einfach



Jasper Johns, Two Flags, 1962.

Claes Oldenburg, London 1966.



auf ihrem Hintern im Museum sitzt . . . Ich bin für eine Kunst, die sich in dem alltäglichen Kram verwickelt und trotzdem nach oben kommt. Ich bin für eine Kunst, die das Menschliche imitiert, die komisch ist, wenn nötig, oder heftig oder was immer notwendig ist.« So schrieb er in einem programmatischen Text für eine New Yorker Ausstellung 1961.

Tatsächlich haben Oldenburgs Objekte immer etwas Physiognomisches, das auf den Menschen bezogen, aus seiner Erscheinung und aus seinen Verhaltensweisen abgeleitet ist. Der Kunstcharakter seiner Arbeiten wird von ihm nie in Frage gestellt, im Gegenteil, obwohl er natürlich, wie alle seine Kollegen und Freunde, einen Horror vor Pathos und Bedeutungsschwere empfindet: »Wenn ich nicht davon überzeugt wäre«, sagte er einmal mit Blick auf seine *Soft sculptures*, »daß das, was ich mache, etwas mit der Erweiterung der Grenzen der Kunst zu tun hat, würde ich diese Richtung nicht weiterverfolgen.«

Solche Grenzüberschreitungen waren es, über die zu jener Zeit nicht nur die ewigen »Hüter des Erbes«, sondern auch viele Intellektuelle, darunter selbst einige der Teilnehmer am bereits zitierten Kolloquium über »Die nicht mehr schönen Künste« sich die Köpfe zerbrachen: ob Pop-art, vor allem in ihrer dominierenden amerikanischen Version, denn »noch Kunst« sei. Der Diskussionsleiter, der Philosoph Hans Blumenberg, brachte die Gründe für diese Irritation schon in seiner einleitenden Moderation – in nicht ganz einfacher, aber präziser Formulierung – auf den Punkt: » . . . gerade durch das Phänomen Pop-art wird die Destruktion der Gegenständlichkeit in der bildenden Kunst als ganz heterogen indiziert: Die Ungegenständlichkeit thematisiert nicht den Zerfallsprozeß der Gegenständlichkeit, sondern deren ästhetische Gleichgültigkeit . . . Insofern ist die vermeintliche Gegenständlichkeit der »Pop-art« erst nach der völlig durchgespielten Entgegenständlichung der abstrakten Phase möglich und verständlich; der Gegenstand kann in seiner ostentativ »gewöhnlichsten« Gestalt wieder hervorgeholt und ohne Vermittlung brutal hingestellt werden, weil eine mutierte Sichtweise vorausgesetzt werden darf, die nicht mehr in der Gefahr steht, das faktisch

hingestellte »Objekt« als Träger der ästhetisch zu erfahrenden Qualität gelten und wirken zu lassen. Die »Pop-art« ist gleichsam das experimentum crucis auf dem geschichtlichen Wandel der ästhetischen Einstellung.«

Dieser Wandel wirkte damals – man kann es sich heute kaum mehr vorstellen – wie ein Schock und machte vor allem jenen klugen Leuten zu schaffen, die Kriterien und Kategorien zur Einordnung wieder einmal schmerzlich vermißten, so daß Blumenberg sich veranlaßt sah, festzustellen, daß »mit jedem neuen bedeutenden Konzept die Geschichte der Kunst an ihrem Ende zu sein scheint« wie auch »mit jeder Renaissance der Geschichte der Renaissancen«. Imdahl ergänzte diese Sätze mit der gestern wie heute gültigen Feststellung, der Versuch, »die Kunst oder das Wesen der Kunst zu theoretisieren«, komme dem Versuch »der Theoretisierung der Nicht-Theoretisierbaren« gleich. Denn: »Die »veritas aesthetica« ist nicht die »veritas logica« . . . Kunst läßt sich nicht wissenschaftlich attestieren.«

Heute, da Pop-art längst historisch geworden und sogar – zumindest vorübergehend – aus den geheiligten Räumen des musealen Mekka der Kunst des 20. Jahrhunderts, dem New Yorker Museum of Modern Art, fast vollständig verschwunden ist, fällt es in der Rückschau des besserwissenden Zeitgenossen zwanzig Jahre später schwer, sich zu vergegenwärtigen, daß die oben zitierte gedankenreiche Diskussion zu einer Zeit geführt wurde, als Minimal-art und Concept-art bereits vor der Tür standen und die Studentenrevolte mit ihrer Forderung nach einer »gesellschaftlich relevanten Kunst« sich bereits wetterleuchtend am Horizont ankündigte.

Von uns aus gesehen, ist der Kunstcharakter der Pop-art unbezweifelbar, wie an einigen Beispielen gezeigt wurde. Die ästhetischen Kategorien, die sie aus sich heraus entwickelt hatte und die damals so ungewohnt und so schockierend neu waren, sind genauso Geschichte geworden wie die Werke. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß Pop-art die beherrschende Kunstform der sechziger Jahre war. Sie bestätigte nicht nur die absolute Vorherrschaft New Yorks, nachdrücklicher noch als vorher das Action-painting, sie brachte vielmehr in Europa

ganze Heerscharen von Epigonen in ihre Abhängigkeit. Vor allem aber inspirierte sie einen ganz neuen Typ des Sammlers zeitgenössischer Kunst, wie ihn Karl Ströher und Peter Ludwig repräsentieren, deren Initiative die deutsche wie europäische Kunstlandschaft aktivierte und veränderte. Von Ludwig läßt sich sagen, daß mit ihm der erste europäische Großsammler amerikanischen Zuschnitts in den sechziger Jahren die Bühne betrat. Er hat Museen und Handel in Bewegung gebracht wie kaum einer vor ihm.

Pop-art in all ihren Spielarten entsprach alles in allem der optimistischen Grundstimmung jener Jahre, von der affirmativen Kaltschnäuzigkeit Andy Warhols bis zur geheimen Klassizität Lichtensteins und zur europäisch grundierten Vielschichtigkeit Oldenburgs. Diejenigen, die von sich sagen konnten, sie seien dabeigewesen, hatten vorübergehend das beseligende Gefühl, zwar die »Goldenen Zwanziger« infolge »Un-Gnade der späten Geburt« verpaßt, dafür aber die »Silbernen Sechziger« als Trostpreis gewonnen und intensiv miterlebt oder gar mitgestaltet zu haben.

In Paris nahm man, wie schon erwähnt, die amerikanischen Anregungen auf und entwickelte, basierend auf Rauschenbergs Axiom, einen Realismus der Realien, den »Nouveau Réalisme« mit seiner großen Spannbreite zwischen Tinguelys absurden Maschinen und den fröhlich-poppigen Neuformulierungen der Venus von Willendorf oder anderer Ur-Mütter in den bunten Gestalten von Niki de Saint Phalles wohlbeleibten »Nanas«, zwischen den »Fallenbildern« Daniel Spoerri und Christos verpackten Objekten.

Diesseits und jenseits des Atlantiks führten derartig heterogene Ansätze zu neuen Formen und neuen Inhalten. Im Fall Christos, der allerdings den »Neuen Realisten« nur kurze Zeit nahe stand, wurde daraus eine spezifische, transitorische Form der Land-art, erweitert um »Empâquetages« – Verpackungen – urbaner Zeugnisse der Geschichte wie römischer Stadtmauern, Kunsthaus, Seinebrücke oder – als Plan – des deutschen Reichstagsgebäudes: das monumentale Denkmal auf Zeit, lokalisiert entweder in der Weite der Landschaft oder mitten in der Stadt.

Der wichtigste, geistreichste, heiterste Beitrag der Niki, damals in mehrfacher Hinsicht als

epochemachend und tabubrechend empfunden, war »Hon«, die riesige Figur einer liegenden Frau im Stockholmer Moderna Museet, die jeder mann und – wie man hier wohl ergänzen muß – jedefrau einlud, durch ihren Schoß zwischen weit gespreizten Beinen ihr reich ausgestattetes Innere zu betreten und sich dort mit Spielen, vor dem Aquarium oder in der Bar auf kurzweilige Weise zu unterhalten (1966). »Hon« war die frechste, aber auch vergnüglichste Version der neuen Kunstform des Environments. Nikis Riesenweib steht in diesem Bereich der Pop-art am nächsten.

Der amerikanische Beitrag entwickelte sich dagegen aus Happening und Action-painting. George Segal war Schüler der Maler William Bazotes, Willem de Kooning und Hans Hofmann. Doch die Malerei schien ihm, Symptom des zeitgemäßen Unbehagens an den begrenzten Möglichkeiten des Tafelbilds, Ende der fünfziger Jahre nicht mehr auszureichen, »die dramatische Kraft« des Lebens künstlerisch auszudrücken. Mit Allan Kaprow probierte er Happenings aus, aber er wollte das dauerhafte bildnerische Gleichnis. So wurde, wie Kaprow gesagt hat, das Happening zu einer »Station auf der Reise vom Bild zum Environment«.

Alltägliche Szenerien bestimmen Segals Werk, Gipsabgüsse vom lebendigen Modell werden in der Snackbar, am Waschbecken, im Wartesaal gezeigt: Stellvertreter-Figuren, die auf bewegende Weise Vereinsamung, Isolation und Verlorenheit des Lebens in der Massengesellschaft einer späten Kultur vor Augen führen.

Anders als bei Segal, für den das Weiß der Abgüsse als surrealer Verfremdungseffekt wichtig war, wurden die Figuren des Farmersohns Edward Kienholz, der ebenfalls, aber ohne akademische Ausbildung, als vitaler Maler begonnen hatte, farbig gefaßt. Auch seine Gestalten sind vom lebenden Modell abgenommen, auch seine »Tableaux« sind exakt lokalisierbar. Seine Environments zeigen Fehlverhalten, Brutalität, Hexenjagd, Verstümmelung, Einsamkeit des Menschen, das Verrinnen der Zeit und die Präsenz des Todes im Leben. Eine Ausstellung seiner zwischen 1960 und 1970 entstandenen Arbeiten bestätigte den Sensationserfolg seines Environments »Roxy's«, der von 1961 figurenreichen



Edward Kienholz, Ausschnitt aus »Roxy's«, 1961.

Darstellung eines Soldatenpuffs der MacArthur-Zeit in Las Vegas, auf der *documenta* von 1968. Sie wurde zu einem Triumphzug, wie ihn kein anderer amerikanischer Künstler vorher während seiner Tournee durch Europa zu verzeichnen gehabt hatte.

Was die radikal-kritische Kunst des Mannes von der West coast, in der das Surreale als äußerste Steigerung des Realen, das Expressive als Ausdruck eines unbändigen künstlerischen Temperaments erscheint, von den Arbeiten anderer engagierter Künstler des Jahrhunderts unterscheidet, ist der Verzicht auf Polemik und Agitation. Von dieser Haltung ließ Kienholz, für den Politik nichts anderes ist als ein »absolut stupider Versuch, Macht über andere zu gewinnen«, sich auch zur Zeit der Studentenrevolte nicht abbringen. Sie wurde von den jungen Leuten in erstaunlichem Maße respektiert, sogar

in Berlin, was damals gewiß nicht selbstverständlich war.

Anders als die beiden großen Environmentalisten knüpften die Hyperrealisten unmittelbar an die Pop-art an. Schon auf der *documenta* 1972 standen sie im Schatten der »Individuellen Mythologien«, heute wird ihr Werk von den Meinungsmachern glatt verschwiegen. Den besten unter den »Präzisionisten« geschieht großes Unrecht, wenn man sie der Einfachheit halber mit den Vertretern eines platten Naturalismus in die gleiche Schublade steckt. Das belegt allein eine Bemerkung des Schweizer Fotorealisten Franz Gertsch: »Das Bild muß immer ein Bild bleiben und kein Ersatz der Wirklichkeit werden.«

Gertsch ist neben dem früh verstorbenen Domenico Gnoli, der statt des Menschen dessen alltägliche Gebrauchsgegenstände porträtierte und ins Magische erhöhte, der bedeutendste europäische Vertreter der Strömung. Er wandte sich vor allem unangepaßten, »exzentrischen« Menschen und ihren aus der Norm ausbrechenden

neuen Lebensformen zu. Seine besondere Sympathie gehört den Außenseitern und Aussteigern, ob Transvestiten oder Hippies. Gertschs monumentale »Freundschaftsbilder«, ebenso virtuos wie penibel gemalt, sind nicht nur malerische Dokumentationen, sondern auch autonome farbige Flächen mit strenger formaler Ordnung und von außerordentlicher Qualität der *peinture*.

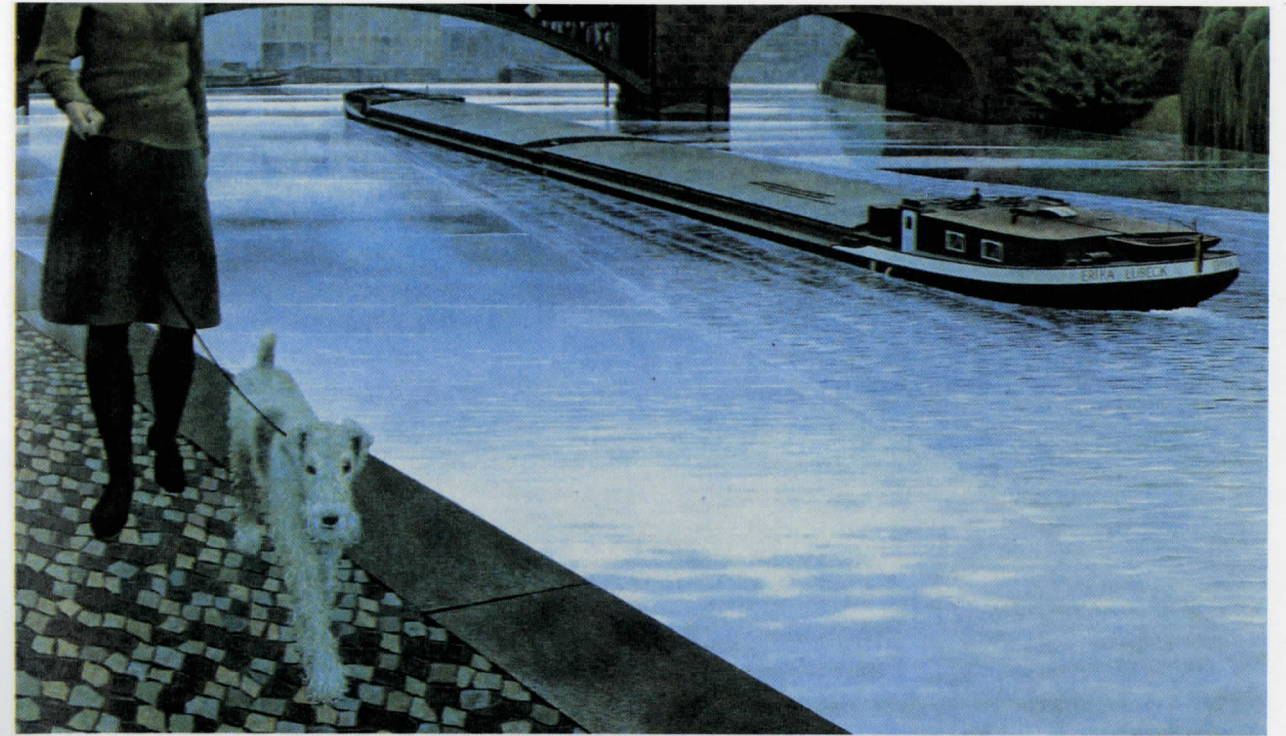
Das Thema des Kanadiers David Alexander Colville, der aus sorgfältigen zeichnerischen Vorarbeiten geometrische Modellstrukturen entwickelt, ehe er sich daranmacht, sie über Monate hinweg in komplizierten Arbeitsprozessen mit einer höchst unkonventionellen »Mischtechnik« geduldig auf Holz- oder Hartfaserplatten zu übertragen, ist die bildnerische Gestaltung einer Mythologie des Alltags analog zu den Dichtungen von James Joyce.

Wie bei Franz Gertsch zeigt auch ein Blick auf das Werk des vielleicht wichtigsten neorealistischen Malers in den Vereinigten Staaten, Richard Estes, daß es im seriösen, nicht platt vordergründigen Fotorealismus keine Identität zwischen Fotovorlage und fertigem Bild gibt. Die lautlose Stille seiner Szenarien in ihrer »surrealen« Überdeutlichkeit erinnert mitunter an Beispiele der *Pittura metafisica* des frühen de Chirico. Malcolm Morley, dessen Werk erhebliche Qualitätssprünge aufweist, benutzte hingegen bei seinen Darstellungen banaler Alltäglichkeiten eine vergleichsweise pastose »Handschrift« als verfremdendes Stilmittel.

Unter den realistischen Bildhauern hat sich John De Andrea gerade darum für die Plastik entschieden, weil ihm zur Darstellung der unwiederholbaren, einmaligen Individualität des Menschen die flache, zweidimensionale Fotografie nicht ausreicht. So bevorzugt er die dreidimensionale »Momentaufnahme« für die Darstellung intimer Szenen aus dem privaten Bereich, in denen die Zeit stillzustehen scheint. Duane Hanson geht thematisch weit darüber hinaus. Sein Thema ist die »Comédie humaine« im Sinne Balzacs; seine Forderung an die Kunst lautet, sie habe als »Dokument« verbindliche Auskunft über die Zeit und ihre Gesellschaft zu geben. Die Überschärfe der Porträts des jüngeren Holbein ist für ihn das große Vorbild, weil sie charakteristische Züge sichtbar mache, über die das

unbewehrte Auge sonst hinweggleiten würde. Präzision erscheint dem Amerikaner als das ideale Mittel, eine äußerste Steigerung und Verdichtung bei der Darstellung des Realen zu erreichen.

An dieser Stelle ist auf das Werk eines der großen Maler des Jahrhunderts hinzuweisen, dessen frühe Arbeiten vom Surrealismus im allgemeinen, von seinem Freund Graham Sutherland im besonderen angeregt wurden. Durch die grandiose Reihe seiner Van-Gogh-Darstellungen geriet er am Ende der fünfziger Jahre auch für kurze Zeit in die Nähe des Expressionismus. Er versteht sich selbst aber als Realisten, und das nicht zu Unrecht. Die Rede ist von dem in Dublin geborenen Engländer Francis Bacon, dessen Durchbruch zu weltweitem Ruhm in die sechziger Jahre fällt. Die gemeinsame Ausstellung des Pariser Grand Palais und der Düsseldorfer Kunsthalle 1971/72 bestätigte endgültig den überragenden Rang dieses Einzelgängers, dessen Bilder sich jedweder Etikettierung verweigern. Mit Foto- oder Hyperrealismus hat Bacons Arbeit zwar nichts zu tun, aber auch er ist fasziniert von der Fotografie als Mittel, sich der authentischen Wirklichkeit zu versichern. Allerdings ist die Momentaufnahme für ihn nur der Ausgangspunkt für seine malerischen Visionen. Wieland Schmied hat sie als »besonderen inneren psychischen Realismus« bezeichnet, zugleich aber betont, daß es sich bei Bacons Werk – von den frühen »Drei Figuren am Fuße einer Kreuzigung« über die von Velázquez inspirierten Papst-Darstellungen, die aus dem Gefühl der Wahlverwandtschaft heraus entstandenen Van-Gogh-Bilder bis zu den menschlichen Figuren in entfremdeten Räumen, höchst merkwürdigen »Freundschaftsbildern« ohne historisches Vorbild – um eine Kunst handelt, »die noch keinen Namen hat«. Die suggestiven Beschwörungen des beschädigten Lebens in einer beschädigten Wirklichkeit entstanden zur gleichen Zeit wie die Bilder der Pop-Artisten und Hyperrealisten. Sie sind gemalt mit einer souveränen Meisterschaft, die das Schreckliche und das Erschreckende, das Zerstörte und das Zerstörbare, den Anblick geschundener Menschen und der ausgeweideten Kreatur, mit einem Wort: das eigentlich Unerträgliche, erträglich macht. Kafkas auf Picasso bezogene Bemerkung, im ver-



Alexander Colville, Die Spree, 1971.

Franz Gertsch, Barbara und Gaby.



zerzten Spiegel der Kunst erscheine die Wirklichkeit unverzerrt, ließe sich auch auf Bacons Werk anwenden.

Der widerspruchsvollen extremen Steigerung realistischer Tendenzen wurden – typisch für das widerspruchsvolle Jahrzehnt – die radikalen Reduzierungen der Minimal art programmatisch entgegengestellt, Stilmittel, die der deutsche Bildhauer Norbert Kricke, damals als Einzelgänger, schon in den frühen fünfziger Jahren formuliert hatte. Schon die Post Painterly Abstraction ging, von den monumentalen Farbfeldern Barnett Newmans und dem schweigenden Ernst der »Black Paintings« seines Gegenspielers Ad Reinhardt inspiriert, den Weg zurück zum »konkreten« Bild, das, statt Gegenständliches wiederzugeben, selber Objekt wird. Natürlich stehen dabei Überlegungen der Konstruktivisten und des Stijl im Hintergrund, die man auf einer höheren Drehung der Spirale wiederaufnimmt. Aber auch Marcel Duchamp, der große Lehrer der sechziger Jahre, ist durch das Vorbild seiner Ready-mades wieder einmal mit von der Partie.

Morris Louis, der schon 1962 vor der Zeit starb, hatte mit seinem Color-painting auf ungrundierter Leinwand die Farbe und ihren Verlauf verabsolutiert. Sein Freund Kenneth Noland brachte sie in eine strenge, geometrisch-horizontale Ordnung ohne Anfang und Ende. Nolands Absicht, die Trennung von Farbe und Bildgrund aufzuheben, sie zur Einheit zu binden und somit dem Bild Objektcharakter zu verleihen, wurde von Ellsworth Kelly weiterentwickelt: Die Individualität des Künstlers verbirgt sich hinter dem Werk, die Vorstellung vom Originalgenie gehört für ihn und seine Weggenossen als romantische Schwärmerei endgültig ins Kuriositätenkabinett. Das Kunstwerk hat anonym, objektiv und unpersönlich zu sein.

Die gleiche Einstellung liegt auch den frühen Bildern Frank Stellas mit ihren schmalen hellen Streifenstrukturen auf Schwarz zugrunde. Dahinter stand die »heilige Nüchternheit« eines Ad Reinhardt, der schon 1960 in seinen »Dreizehn Regeln zu einem ethischen Kodex für bildende Künstler« postuliert hatte: »Es ist nicht recht von einem Künstler, aus einer Handvoll Tricks eine Sache um Leben und Tod zu ma-

chen.« Jeder Bezug war ihm suspekt, Tragödie und Drama hatten in Malerei und Skulptur nichts verloren, denn: »Kunst kommt nur von Kunst« (Reinhardt 1966). Die enormen Spannungen, die extremen Kontraste des Jahrzehnts werden von solchen Äußerungen schlaglichtartig erhellt, wenn man sich klarmacht, daß sie nur ein Jahr vor dem verhängnisvollen Schah-Besuch in Berlin und zwei Jahre vor dem Pariser Aufstand getan wurden.

Unter solchen Auspizien ist es kein Wunder, daß es Anfang 1969 in der Düsseldorfer Kunsthalle ein »Go-in« gab, als dort, von Den Haag kommend, die erste Minimal-art-Ausstellung in Europa gezeigt wurde. Dennoch war es ein Mißverständnis, wenn die von der »gesellschaftlichen Relevanz«, der unmittelbar weltverändernden Effizienz der Kunst träumenden protestierenden Studienräte, Studenten und Künstler die spröden Monumente eines Tony Smith, Ronald Bladen oder Robert Grosvenor, die Lichträume Don Flavins, die Stahlplatten Carl Andrés, die mathematisch präzisen Skulpturen Sol LeWitts oder die Objekte Don Judds für »affirmativ« hielten. Denn Minimal art stand quer zur Konsumwelt und ideologisch durchaus in der Nachbarschaft der revolutionären frühen Russen. Es war falsch, sie als ästhetisierend abzuqualifizieren. Denn auch ihre Vertreter wollten die Welt, konkret: die Umwelt, verändern. Sie stellten ihre Monumente der geisttötenden Architektur jener Jahre bewußt gegenüber und übten damit genauso Gesellschaftskritik wie mit ihren Attacken auf ein überliefertes, sentimental-verlogenes Kulturverständnis, auf den Kulturkolonialismus des alten Europa und schließlich auch auf das Einverständnis der Pop-art mit der Welt des Konsums und die vermeintliche Akzeptanz eines rein materiellen »Wohlstands für alle«. Es gibt dafür keinen besseren Beweis als den Widerstand des entfesselten »gesunden Volksempfindens« unserer Tage gegen die grandiosen Skulpturen Richard Serras, des größten unter den Minimalisten.

Minimal art war eine urbane Kunst, sie wollte vor allem den städtischen Raum neu artiku-

Francis Bacon, Portrait Isabel Rawthorne auf einer Straße in Soho.



lieren. Die Kehrtwendung zur Landschaft, vor allem in die Weite der freien, noch unberührten Natur, vollzog erst die Land- oder Earth-art kurze Zeit später. Sie probte nicht nur den Aufstand gegen Großstadt und Umweltverschmutzung, sondern auch gegen Kunstkonsum und Museum. Ihr Ziel war eine unkorrupte Kunst, nicht *gegen* die Natur, auch nicht *parallel* zu ihr, sondern *mit* ihr, in deren unermeßliche Räume unter smogfreiem Himmel der Mensch seine Spuren setzt und die somit selber zum »Bildgegenstand« wird.

Ein unterschwelliges Pathos, eine geheime Romantik, eine neue metaphysische Sehnsucht, die man ein für allemal verabschiedet zu haben glaubte, schleichen sich am Ende des Jahrzehnts durch die Hintertür wieder ein ins Bewußtsein der Künstler. Von einem Mann wie Walter de Maria wird dieses Faktum auch gar nicht geleugnet. Und in den Träumen des ungewöhnlich klugen, früh tödlich verunglückten Robert Smithson von einer »Aerial Art«, einer ätherischen Kunst, die dem Menschen das Gefühl unermeßlicher Weite und Freiheit vermittelt, ist es ebenso präsent wie in Michael Heizers Arbeiten in der Wüste von Nevada.

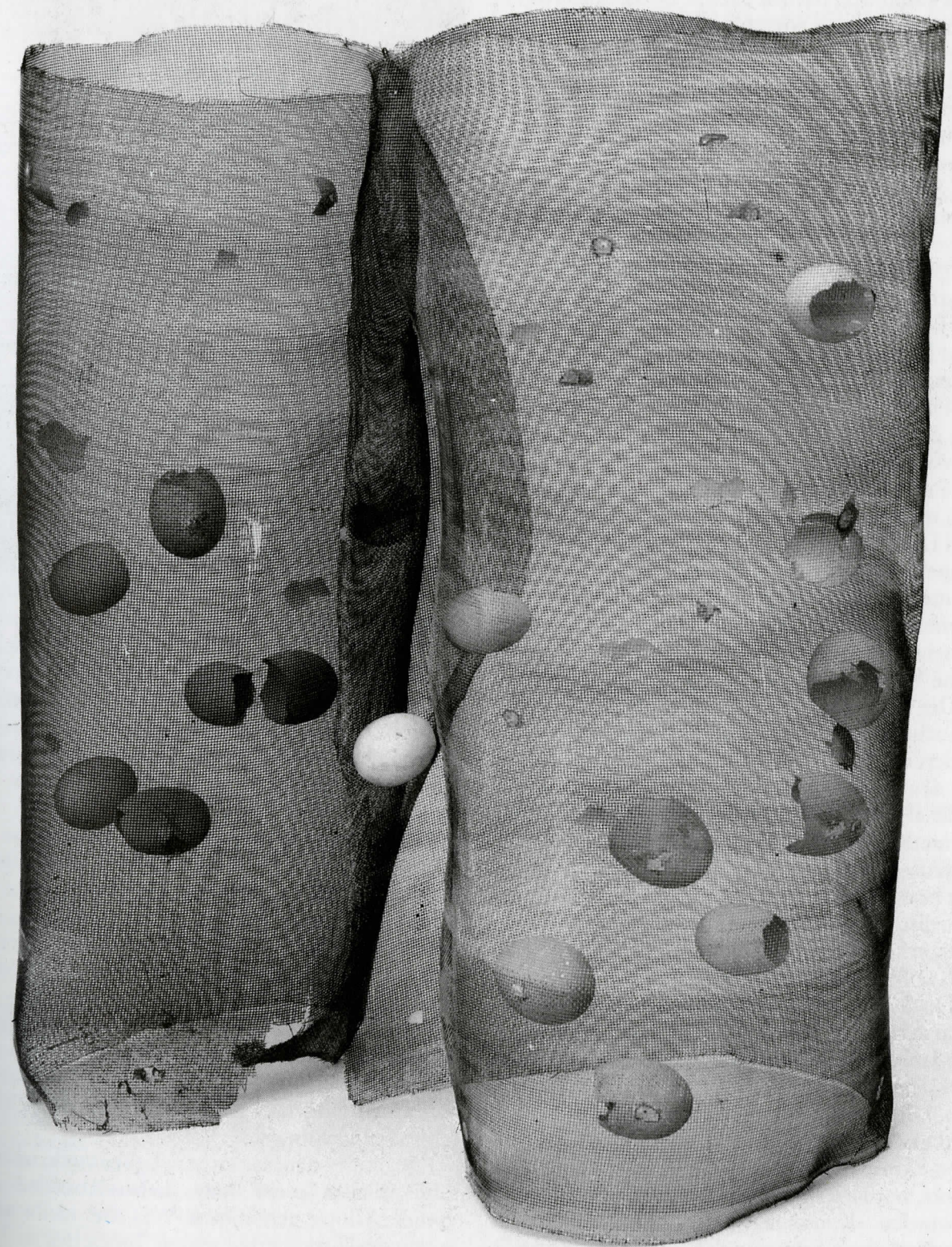
Wieder einmal spielt auch die Vision von einer unkorruptierbaren, dem spätkapitalistischen Markt und seinen Manipulationen entzogenen »reinen« Kunst eine wichtige Rolle. Auch diese hochfliegende Vision stieß bald an die Grenzen zur Realität, zumal gerade die Werke der Landart nicht ohne »Sponsoren«-Geld zu realisieren sind. Eine in diesem Kontext bemerkenswerte Variante hat schon früh Christo entwickelt, der seine Denkmäler auf Zeit – von der verpackten australischen Küste bis zum kalifornischen »Running Fence«, den »Surrounded Islands« in Florida und zum Pont-Neuf in Paris – durch Verkauf seiner Entwürfe und Vorstudien finanziert, ohne Hilfe von außen oder gar Steuergelder in Anspruch zu nehmen.

Das wichtigste Ferment des Kunstwerks ist die schöpferische Idee. Wäre dem nicht so, müßte man auch perfekte Kopisten und Fälscher für große Künstler halten. Die Befreiung vom »verdinglichten Kunstwerk« (Georg Jappe), also der Verzicht auf seine vollständige Realisierung, wurde am Ende der sechziger Jahre zur Leitvor-

stellung, ebenso erbittert wie vergeblich bekämpft von der revoltierenden Studenten, die nach einer agitierenden, unmittelbar ins politisch-soziale Leben hineinwirkenden und nur insofern »aktuellen« Kunst als Instrument im politischen Kampf verlangten. Ihr Schlachtruf: »Verändert die Welt!« und Lautréamonts – aus dem Zusammenhang seines satanistischen Werks gerissenes – Postulat »Poesie muß von allen gemacht werden« verband sich mit der Lust auf die Wonnen der »schönen Revolution« als Fest für die Massen.

Die Gegenposition, im Grunde genauso idealistisch, wenn auch nicht ohne resignative Züge, präsentierte Harald Szeemanns Ausstellung »When attitudes become form – Wenn Attitüden Form werden«. Sie wurde dann in der dominierenden Abteilung der »Individuellen Mythologien« 1972 im Rahmen der *documenta V* als Rückblick und Ausblick zugleich zusammenfassend dargestellt. Die italienische »Arte povera« mit Jannis Kounellis, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Giulio Paolini und anderen, die – auch dies eine Rehabilitierung des Alltäglichen – mit einfachsten Materialien operierte, die nur »minimal« verändert wurden, und schließlich die Concept-art, für die der Entwurf zugleich die Endform darstellte, bildeten den Auftakt zur Reise der Kunst in die siebziger Jahre. Auf Euphorie und Ernüchterung folgte eine Kunst mit ausgeprägt esoterischen bis privatistischen Zügen, eine Kunst, die »zu sich selbst zurückkehrte«. Auch die Vertreter der damals »neuen Medien« Foto, Diapositiv, Film und Videotape, deren Arbeiten zum erstenmal 1971 als weltweiter Überblick in der Düsseldorfer Kunsthalle vorgestellt wurden (»Prospect Projection«), kamen überwiegend aus dem Umkreis von Minimal art, Concept-art und der – auf die Performance vorausweisenden – Process-art. Der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich ihre Arbeiten mit der Agitationskunst der Zeit gerade noch bringen ließen, war die klare Absage an die ästhetischen Lehren der Vergangenheit, an »Kunst als Kunst und nichts anderes«, sowie an handwerklich-technisches Virtuositum. Die nicht manipulierte, unvermittelte Reproduktion der Wirklichkeit war das Ziel.

Bereits in den Anfängen ließ sich jedoch – trotz

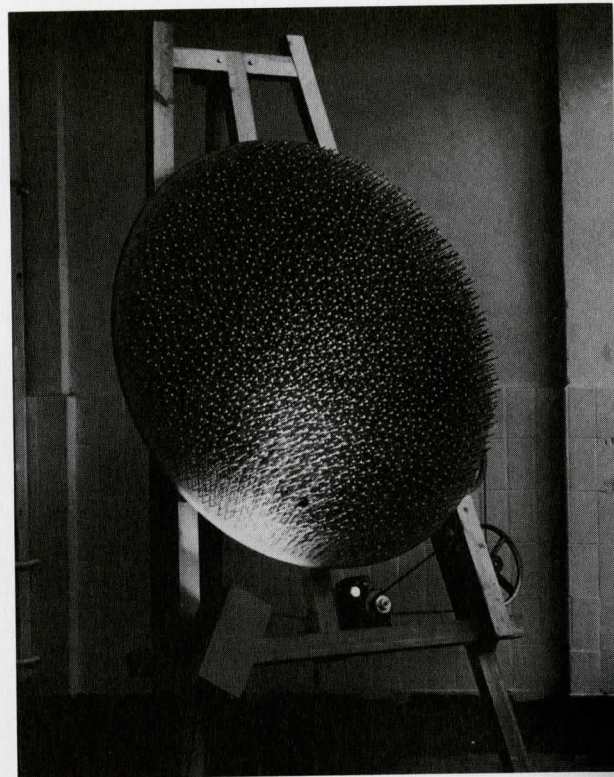


Marcel Broodthaers, Ohne Titel, 1966.

der Propagierung etwa von »Volksfotos« und dem zumindest partiell naiven Bekenntnis zum Dilettantismus als »demokratisches« Prinzip – klar erkennen, daß daraus keine »Kunst für alle« und keine »von allen« gemachte Poesie werden konnte. Der Belgier Marcel Broodthaers, Schüler und Bewunderer René Magrittes, Radikalhumanist und Kritiker des Visionärs Joseph Beuys aus Wahlverwandtschaft und Sympathie, hat dies in seiner intelligenten skeptischen Melancholie von vornherein klar erkannt. Er kritisierte die gesellschaftlichen, moralischen und politischen Maximen der Vergangenheit genauso wie die der konsumorientierten Gegenwart und deren falsche Mythen mit präzisen verbalen und bildnerischen Kundgebungen. Er stellte künstlerische Überlieferungen genauso entschieden in Frage wie die Institution Museum, aber er tat es nie mit Gewalt. Broodthaers warnte vor Euphorien, die in Desillusionierung und Katzenjammer enden müßten. André Gides Aufforderung an den Leser: »Bitte, verstehen Sie mich nicht zu schnell!« erweiterte der französisch sprechende Flame in seinem Denken und Handeln zur Mahnung: »Bitte verstehen Sie Ihre Zeit nicht zu schnell!« Wir wissen heute, wie berechtigt seine Warnung war.

Der schwedische Museumsmannt Pontus Hulten schrieb im Vorwort zur Ausstellung »Verändert die Welt!« in Stockholm und Düsseldorf, die den Stand der Entwicklung an der Nahtstelle zwischen den sechziger und siebziger Jahren zu markieren versuchte: »Die Aufrichtigkeit, Verantwortlichkeit, Erfindungsgabe etc., welche in der besten Kunst dominieren, sollen . . . für die Gesellschaft im allgemeinen maßgebend werden. Dies erfordert eindeutig, daß die Gesellschaft sich vollkommen ändern muß.«

Doch die Gesellschaft hat sich nicht »vollkommen geändert«. Sturm und Drang der sechziger Jahre, schon in den siebzigern von quälenden Gefühlen der Machtlosigkeit zersetzt, sind dahin. Die Kunst ist zu sich selbst zurückgekehrt und in den achtziger Jahren, aller »Wildheit« der Neo-Expressionisten und Neo-Mystiker zum Trotz, nostalgisch, retrospektiv und affirmativ geworden. »Kunst«, hatte Boris Arvatov mit dem revolutionären Schwung der frühen russischen Avantgarde 1920 behauptet, »Kunst ist nicht ein



Günther Uecker, Lichtmühle, 1964.

Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet.«

Wenn ein Großmaler wie Gerhard Richter, der 1963 mit ironischer Aggressivität gemeinsam mit Sigmar Polke den »Kapitalistischen Realismus« kreierte, heute sagt, Günther Grass hätte lieber ein gutes Buch mehr schreiben sollen als sich politisch zu engagieren; wenn Georg Baselitz auf den Spuren von Ernst Ludwig Kirchner, der den moralischen Impuls seiner frühen Jahre später als »Jugendeselei« bezeichnete, seine eindrucksvoll-aufmüpfigen Bilder aus den Jahren der beiden »Pandämonium«-Pamphlete als »Pupertätsschlamm« abqualifiziert, so sehen wir, wohin der Abschied vom Jahrzehnt der schönen Täuschungen in gesellschaftlicher Hinsicht schließlich geführt hat.

Alle, außer dem bis an sein Lebensende unerschütterlichen Joseph Beuys, haben Abschied von der Utopie genommen. Was aber bleibt uns in den desillusionierten späten Tagen des zu Ende gehenden zweiten Jahrtausends mit der To-

talkapitalisierung aller Lebensbereiche einschließlich Kunst und Musik? Was bleibt uns in einer Zeit, in der die Politiker auch die von ihnen gestern noch so rigoros abgelehnte Kunst der Gegenwart als »Wirtschaftsfaktor«, Touristenattraktion und beschwichtigende Unterhaltungsware, aber beileibe nicht als kritisches Instrument akzeptieren? Ist von der Aufbruchstimmung der sechziger Jahre weiter nichts übriggeblieben als die Befolgung der zynischen altrömischen Devise: »panem et circenses«, Kunst als »Opium fürs Volk«? Wir wollen und können es noch immer nicht glauben. Die schönen oder – je nachdem – auch nicht mehr schönen Künste dürfen weder zum sozialistischen noch zum kapitalistischen Führungsinstrument – auch nicht dem der »Marktführung« – herunterkommen. Was uns bleibt, ist die Hoffnung auf den verantwortlich denkenden und handelnden Künstler, die Hoffnung, daß Kunst in Theorie und Praxis allen vulgärmarxistischen und spätkapitalistischen Unterwerfungsversuchen zum Trotz jener »unkorruptierbare Raum« bleibt, von dem Theodor W. Adorno gesprochen hat, ein Raum, in dem man sich die Hände nicht schmutzig machen darf. Nur dann wird Kunst den Versuchungen der von Hans Magnus Enzensberger schon früh hell-sichtig diagnostizierten »Bewußtseinsindustrie« widerstehen können, nur dann wird sie, trotz allem, ein Reservat des Humanen bleiben.

Literatur:

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973.
 Theodor W. Adorno, *Stichworte*, Frankfurt 1969.
 Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Beuys*, Köln 1981.
 Jürgen Becker u. Wolf Vostell (Hg.), *Fluxus-Happening-Pop-art*, Reinbek 1965.
 Jan Bialistocki, Krisen in der Kunst. In: Krystof Michalski (Hg.), *Über die Krise*, Stuttgart 1986.
 Jürgen Claus, *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek 1963.
 Jürgen Claus, *Kunst heute*, Reinbek 1985.
 Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst*, Düsseldorf 1970.
 Jürgen Habermas, *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt 1969.

- Jürgen Habermas, *Antworten auf Herbert Marcuse*, Frankfurt 1968.
 Jürgen Harten, Horst Richter, Karl Ruhrberg u. Wieland Schmied (Hg.), *Kunstjahrbuch 1, 2, 3*, Hannover 1970–72.
 Werner Hofmann, *Kunst und Politik*, Köln 1969.
 Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1971.
 Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*, New York o. J.
 Sam Hunter, Edward Lucie-Smith u. Adolf Max Vogt, *Kunst der Gegenwart*. Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband 2, Frankfurt a. M., Berlin, Wien.
 Ad Reinhardt, *Schriften und Gespräche*, München 1984.
 Horst Richter, *Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln 1985.
 Babara Rose, *Amerikanische Malerei*, Genf 1969.
 Karl Ruhrberg, *Kunst des 20. Jahrhunderts. Das Museum Ludwig Köln*, Stuttgart 1986.
 Karl Ruhrberg, *Die Malerei unseres Jahrhunderts*, Düsseldorf, Wien 1987.
 Karl Ruhrberg, *Die wiedergefundene Zeit*. In: Manfred Leve, *Aktionen, Vermisungen, Personen*, Köln 1982.
 Klaus Schrenk (Hg.), *Aufbrüche. Manifeste, Manifestationen*, Köln 1984.
 Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1984.
 Thomas Strauss, *Op-art*, Prag 1969.
 Armin Zweitel (Hg.), *Beuys zu Ehren*, München 1986.
Zero: 1-2-3, Köln 1973.
 Kataloge:
 50 ans d'art moderne, Brüssel 1958.
 documenta 2–5, Kassel 1959–1972.
 Kunst – Licht – Kunst, Eindhoven 1966.
 Lumière et Mouvement, Paris 1967.
 Nicolas Schöffer, *Kinetische Plastik, Licht, Raum, Bewegung*, Düsseldorf 1968.
 Sammlung Karl Ströher, Düsseldorf 1968.
 Minimal art, Den Haag, Düsseldorf 1968/69.
 West Coast 1945–1969, Pasadena 1969.
 Konzeption – Conception, Köln–Opladen 1969.
 Op-art, Wuppertal, 1969.
 Edward Kienholz, Stockholm, Amsterdam, Düsseldorf 1969/70.
 Verändert die Welt!, Stockholm, Düsseldorf 1970.
 Claes Oldenburg, Düsseldorf 1970.
 Happening und Fluxus, Köln 1970.
 22 Realists, New York 1970.
 Bridget Riley, Hannover, Düsseldorf 1972.
 Realismus – Realität – Realismus, Düsseldorf 1972.
 Prospect – Projection, Düsseldorf 1971.
 Julio Le Parc, Düsseldorf 1971.
 Ad Reinhardt, Düsseldorf 1972.
 Duane Hanson, Stuttgart 1974.
 Pop-art in England, Hamburg 1976.
 Jasper Johns, Köln 1978.
 Andy Warhol, Zürich, 1978.
 Handbuch Museum Ludwig, Köln 1979.
 Franz Gertsch, Zürich 1980.
 Marcel Broodthaers, Köln 1980.
 Robert Rauschenberg, Berlin 1980.
 Westkunst, Köln 1981.
 Roy Lichtenstein, Köln 1982.
 Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Aarau, Köln 1983.
 Colville, Köln 1983.