Neoexpressionismus

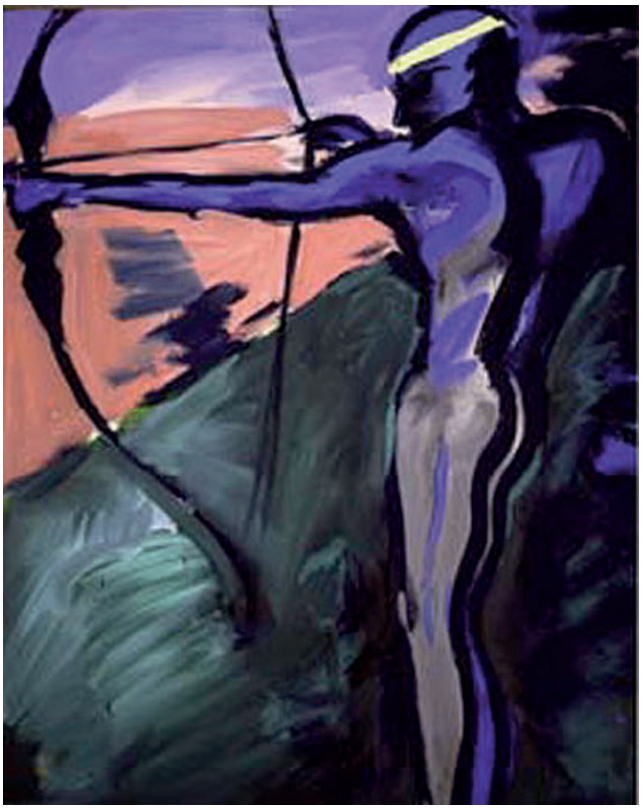
Der internationale Neoexpressionismus der 1980er-Jahre, der oft auch synonym mit den Begriffen „Neue Wilde“ oder „Heftige Malerei“ belegt wird, konnte an expressiv-figurative Tendenzen des „Neuen Realismus“ ab etwa 1960 anschließen, wie sie besonders in Deutschland im „Ersten Neoexpressionismus“ bei Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Bernd Koberling oder Karl Horst Hödicke ausgeprägt waren.

Wie der Terminus „Neoexpressionismus“ deutlich macht, konnten die Künstler formal auch an die Errungenschaften des Expressionismus anknüpfen, wenngleich keineswegs eine Wiederbelebung dieser Epoche gewünscht war. Auch verneinte die Kunst des Neoexpressionismus im Unterschied zum Expressionismus Zukunftsutopien und Weltverbesserungsideen und erwies sich somit als Produkt der „Postmoderne“.

Stilistisch zeigt sich der Neoexpressionismus durchaus heterogen, als verbindende Merkmale können jedoch freie Gegenständlichkeit sowie häufig malerische Spontaneität und gestischer, impulsiver Duktus genannt werden. Zudem sind die Werke des Neoexpressionismus von einer emotional aufgeladenen Subjektivität gekennzeichnet, wodurch auch die manches Mal provokative Ikonographie eine individuelle Vielschichtigkeit erhält. Ironisch und unbekümmert werden im Neoexpressionismus ferner Stile und Motive vergangener Epochen in Bildzitaten aufgegriffen.

Um 1980 trat der Neoexpressionismus international erstmals in ganzer Massivität auf und fand seine Hauptvertreter bei den „Neuen Wilden“ in Berlin (Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer u. a.), bei der Kölner „Mülheimer Freiheit“, der italienischen „Transavanguardia“, dem nordamerikanischen „New Image Painting“ und der französischen „Figuration Libre“. In Österreich formierte sich unter anderem mit Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch, Josef Kern, Alois Mosbacher, Hubert Schmalix und Otto Zitko eine Malerei des Neoexpressionismus. Nicht unberührt blieb auch die Kunst der späten DDR vom Neoexpressionismus.

Auch abseits dieser Zentren wirkten in den 1980er-Jahren viele junge Künstler international im Stil des Neoexpressionismus, der als bedeutendste Strömung des „postmodernen“ 20. Jahrhunderts gilt.



Rainer Fetting: Indianer, 1982

Helmut Middendorf: Karin I, 1982

Bernd Zimmer: Drachenschlucht 2, 2011

Neue Figuration und Neuer Realismus nach 1945

In den Nachkriegsjahren, als die Künstler den Anschluss an die Avantgarden der Zwischenkriegszeit und in besonderem Maße an die Abstraktion suchten, galt die gegenständliche Malerei bald als reaktionär, rückständig und konservativ. Gerade in Deutschland war jeder Realismus geradezu tabuisiert, hatte die „Kulturpolitik" der Nationalsozialisten doch diese Kunstform gezielt gefördert, die Gegenstandslosigkeit dagegen als „entartet" gebrandmarkt. So ist es leicht nachzuvollziehen, dass die Abstraktion, sei sie nun streng geometrisch oder gestisch-spontan, als neue, international zu verstehende Sprache der Kunst gesehen wurde, gleichsam als Instrument der Völkerverständigung und als Symbol der künstlerischen Freiheit.

Dessen ungeachtet gab es auch in den 1950er- und 1960er-Jahren immer wieder Künstler, welche die Figuration suchten. Oftmals war es auch hier die Anknüpfung an Vorkriegstendenzen, die den Stil bestimmte: Der englische „Kitchen Sink Realism" konnte sich auf den neusachlichen Verismus berufen, der Phantastische Realismus führte die surrealistischen Stilformen weiter. Ab den 1960er-Jahren schließlich kam es mit Pop Art, Narrativer Figuration und Kritischem Realismus zu einer neuen und eigenständigen Blüte der figurativen Kunst, die spätestens mit dem Fotorealismus wieder völlig rehabilitiert war.

Teilweise vermengte sich in der figurativen Kunst der Nachkriegszeit die Gegenständlichkeit mit den Neuerungen aus der gestischen Abstraktion (Informel und Abstrakter Expressionismus). Diese Anregungen und Wechselwirkungen waren es auch, welche gemeinsam mit der Anknüpfung an den Expressionismus der Vorkriegsepoche die Entstehung eines „Ersten Neoexpressionismus" begünstigten, der als Vorstufe für den Neoexpressionismus der 1980er-Jahre mit den „Neuen Wilden" oder dem „New Image Painting" verstanden werden kann.

Georg Baselitz: Ohne Titel, 1982

Markus Lüpertz: Schweißtuch der Veronika

A. R. Penck: Polnische Reiter, 1983

Informel

Die Entwicklung des Informel begann in der Mitte der 1940er-Jahre, hatte man sich doch seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf die Suche nach einer neuen abstrakten Kunst begeben.

Der Ausdruck „Informel" selbst leitet sich ab von der französischen Wendung „art informel" (dt.: formlose Kunst), die seit den späten 1940er-Jahren verwendet wurde. Für die kunsthistorische Festschreibung des Begriffes war zudem die von Michel Tapié 1951 im Pariser Studio Facchetti kuratierte Ausstellung „Signifiants de l' Informel" von größter Bedeutung.

Im Rückgriff auf die surrealistische „écriture automatique" und die von Paul Klee als „psychische Improvisation" bezeichneten Kunstäußerungen ist die informelle Kunst gekennzeichnet durch eine Abkehr von der streng rationalen geometrischen Abstraktion zugunsten eines freien und spontanen Schaffensprozesses. Dabei wurde der Formoffenheit – genauer dem Oszillieren zwischen Formverlust und Formerhalt –, dem Gestischen, der Farbe und den bildimmanenten Texturen größte Bedeutung zuerkannt. Bisweilen entstehen fein vernetzte Farbspuren, die an kalligraphische Zeichen gemahnen. Die Quelle allen künstlerischen Schaffens wurde im Unbewussten lokalisiert. Indem diese innere Kreativität ebenso dynamisch wie rhythmisch im Malvorgang impulsiv zutage treten sollte, war der prozesshaft sich gebärdende Malakt selbst wichtiger als das fertige Kunstwerk. Daher ist das Informel weniger eine Stildefinition als vielmehr eine Haltung gegenüber dem Malprozess.

Die informelle Kunst, die sich einmal mehr von Paris aus in ganz Europa verbreitete, teilt sich in verschiedene Ausprägungen auf: In diesem Sinne sind Tachismus, Lyrische Abstraktion, Art autre oder Art Brut als Spielarten des Informel zu werten. Aufgrund der sprachlichen Unschärfe werden die Begriffe gelegentlich auch synonym verwendet. Grundsätzlich sind Gemeinsamkeiten mit der parallel entstandenen gestischen Malerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus fassbar zu machen.

Wichtige Künstler des Informel sind in Frankreich Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Pierre Soulages, Henri Michaux und Jean Dubuffet. In Deutschland erreichte das Informel vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren Höhepunkte. Zu den Hauptvertretern des deutschen Informel gehören unter anderem Hubert Berke, Peter Brüning, Carl Buchheister, Rolf Cavael, Karl Fred Dahmen, Karl Otto Götz, Hans Hartung, Gerhard Hoehme, Peter Kuckei, Otto Ritschl, Hans-Jürgen Schlieker, Bernard Schultze, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg (d.i. Kurt R. Hoffmann), Walter Stöhrer, Fred Thieler, Hann Trier und Fritz Winter. Graphische Arbeiten, vor allem Zeichnungen, Buchillustrationen und Mappenwerke, vervollständigen das breite Spektrum des deutschen Informel. Hervorzuheben ist darüber hinaus das plastische Werk von Norbert Kricke.

Künstlergruppen wie „SPUR", „WIR", „GEFLECHT", „ZEN 49" und „CoBrA" entwickelten die Theorien und künstlerischen Positionen des Informel weiter.

Wols: Komposition Jaune, 1947

Jean Dubuffet: Ontogenese, 1974

Abstrakter Expressionismus

Der Abstrakte Expressionismus entstand zu Beginn der 1940er-Jahre und damit noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Seine Wurzeln liegen in den USA, genauer in New York. Dieses topographische Merkmal ist der Grund dafür, dass die Vertreter des Abstrakten Expressionismus auch als „New York School" bezeichnet werden, womit zugleich ein einprägsames Statement dafür abgegeben wurde, New York gegenüber Paris als pulsierendes Kunstzentrum zu behaupten.

Der Abstrakte Expressionismus verstand sich als Gegenbewegung zu Konstruktivismus, Realismus und geometrischer Abstraktion. Grundsätzlich lässt sich der Abstrakte Expressionismus in zwei Richtungen einteilen: Kennzeichen der ersten Variante ist eine gestisch-expressive Handschrift und ein dynamischer Pinselduktus. Mit ihrem impulsiven Malakt ist diese Richtung des Abstrakten Expressionismus den zeitgleich in Europa entstehenden Kunstströmungen des Informel nahe. Gemeinsam ist Informel und Abstraktem Expressionismus darüber hinaus die spontane und unmittelbare Äußerung des Unbewussten und damit die Orientierung an surrealistischen Automatismen.

Die zweite wichtige Ausprägung des Abstrakten Expressionismus ist die chromatische Farbfeldmalerei (Color Field Painting). Die Bilder der Farbfeldmaler zeigen klar organisierte Farbräume, die eine ruhige und meditativ anmutende Wirkung entfalten.

Gemeinsames Kennzeichen beider Richtungen ist, dass die Künstler des Abstrakten Expressionismus weniger vom Dinglichen abstrahierten als vielmehr eigene bildimmanente Kunstwirklichkeiten erschufen.

Zu den wichtigsten Vertretern des gestischen Abstrakten Expressionismus zählen Willem de Kooning, William Baziotes, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Franz Kline, Lee Krasner und Robert Motherwell. Häufig wird das „Action Painting" mit seinem berühmtesten Vertreter Jackson Pollock (1912–56) als Inbegriff des Abstrakten Expressionismus gewertet. Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko und Clyfford Still sind bedeutende Maler aus dem Bereich des Color Field Painting.

Schließlich ist an dieser Stelle Peggy Guggenheim zu nennen, war es doch die Ehefrau von Max Ernst gewesen, die ab 1942 in ihrer New Yorker Galerie „Art of this Century" die innovativen künstlerischen Positionen des Abstrakten Expressionismus ausgestellt und damit ins öffentliche Bewusstsein gerückt hatte.

Willem de Kooning: Abstraction, 1950

R. Motherwell: Elegy to the Spanish Republic, 54, 1957–1961

Sam Francis: Kreuz, 1983

Action Painting

Das „Action Painting“ (dt.: Aktionsmalerei) ist eine im Abstrakten Expressionismus verortete avantgardistische, in den späten 1940er-Jahren in den USA entstandene künstlerische Ausdrucksweise, die untrennbar mit dem Malakt an sich verbunden ist. Der Begriff selbst geht auf den amerikanischen Kunstkritiker Harold Rosenberg zurück, der im Jahr 1952 einen Aufsatz mit dem Titel „The American Action Painters“ veröffentlichte.

Jackson Pollock (1912–56) gilt als Protagonist dieser Kunstrichtung und beschrieb selbst die Grundlagen seines „Action Painting“: Nur indem er die Malerei von der Staffelei löse und die Leinwand auf dem Fußboden anbringe, könne er sich dem Werk von allen Seiten nähern und sich so bewegen, dass er regelrecht im Bild sei. Dieses Vorgehen verglich Jackson Pollock mit der Arbeit indianischer Sandmaler. Außerdem gab er die Verwendung gängiger Malutensilien auf und gelangte bald zum sogenannten „Dripping“, indem er die Farbtexturen, häufig Farblacke, direkt auf die Leinwand schüttete, tropfte oder fließen ließ. In einigen Fällen wurde die Bildgenese von Hans Namuth (1915–90) mit dem Fotoapparat oder der Videokamera aufgezeichnet, was heute wichtige Rückschlüsse auf Jackson Pollocks Arbeitsweise zulässt, indem sich beispielsweise bestimmte Bewegungsabläufe offenbaren, die mit Farbspuren in den Bildern in Verbindung stehen.

Im Bezug auf den Malprozess erklärte Jackson Pollock, er führe den Malakt zunächst unbewusst aus, erst allmählich lerne er das Bild im Prozess seiner Entstehung kennen und baue gleichsam eine Beziehung zum Bild auf. Damit reiht sich das „Action Painting“ in mancherlei Hinsicht in die Tradition des Surrealismus und der dort propagierten Technik der „écriture automatique“ ein. Vor diesem Hintergrund sind auch Verbindungslinien zur Kunst des Informel zu ziehen.

Resultat der reinen „Drippings“ sind aus der Bewegung entstandene, fein gesponnene, kalligraphisch anmutende und in vielen Schichten übereinander liegende Netze aus Farbspuren und Farbfäden, welche die Leinwand hierarchielos und in Gänze überziehen. Diese Erscheinung wird auch als „All over“ bezeichnet.

Neben Jackson Pollock sind Norman Bluhm, Franz Kline, Willem de Kooning und Helen Frankenthaler, zudem europäische Maler wie Georges Mathieu und César oder japanische Künstler der Gutai-Gruppe, unter ihnen Kazuo Shiraga, Vertreter des „Action Painting“.

Pollock-bei-der-Arbeit

Jackson Pollock: Blue Poles, 1952

Akkumulation und Fallenbild

Bei Akkumulation und Fallenbild handelt es sich um zwei künstlerische Techniken aus dem Bereich der Objekt- und Materialkunst. Einende Charakteristika von Akkumulation und Fallenbild sind einerseits, dass beiden seit den 1950er-Jahren in der Kunst des Neodada und des Nouveau Réalisme ein besonderer Stellenwert zuerkannt wird; andererseits werden jeweils Alltagsgegenstände in den Werken verarbeitet.

Besonderes Kennzeichen der Akkumulation ist die Anhäufung einer größeren Anzahl gleicher oder ähnlicher Objekte, die in einem gemeinsamen räumlichen wie inhaltlichen Zusammenhang präsentiert werden. Besonders eindringlich setzte dies der französische Künstler Arman (1928–2005) um, wenn er Alltagsgegenstände gleichen Themas wie Zahnprothesen, Kannen oder Schachfiguren, die sinnbildlich für die Überbleibsel der Gesellschaft stehen, in Plexiglasbehälter schichtete oder in Kunstharz eingoss. Weitere Künstler, die Akkumulationen anfertigten, sind Jean Tinguely, César und Martial Raysse.

In seinem sogenannten Fallenbild („tableau-piège"), das der Assemblage nahesteht, verhandelt Daniel Spoerri (geb. 1930) die Wechselwirkung von Kunst und Leben und widmet sich dabei gerne gleichzeitig einem seiner Lieblingsthemen, der Nahrung. Den Herstellungsprozess, der außerdem im Umkreis der ebenfalls von Daniel Spoerri erfundenen Eat Art angesiedelt werden kann, erklärte der Künstler wie folgt: *„In unordentlichen oder ordentlichen Situationen zufällig gefundene Gegenstände werden genau dort, wo sie sich befinden, auf ihrer Unterlage (je nach Zufall – Tisch, Stuhl, Schachtel und anderes mehr) befestigt. Verändert wird nur ihre Lage im Verhältnis zum Betrachter: Das Resultat wird zum Bild erklärt, Horizontales wird Vertikales. Beispiel: Die Reste eines Frühstücks werden auf dem Tisch befestigt und mit dem Tisch an der Wand aufgehängt. Bilder dieser Art stellte ich zum ersten Mal beim ‚Festival d'Art d'Avantgarde' Paris 1960, aus"*.

Arman: Accumulation Renault no. 101, 1967

Daniel Spoerri, Food Crypt

Aktionskunst

Die Entstehung der Aktionskunst ist verbunden mit dem Bestreben, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Einerseits sollten neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen, andererseits auch die Gattungsgrenzen erweitert werden. Entscheidend für alle Spielarten der Aktionskunst ist die Rolle von Akteuren, seien es Künstler oder Publikum, die am Geschehen in einer bestimmten Art und Weise beteiligt sind.

Verfolgt man die Entwicklungslinie der Aktionskunst, dann sind wichtige Voraussetzungen im Dadaismus, in der „serata" der Futuristen, im Bauhaustheater, im surrealistischen Film sowie in den subjektiv-gestischen Äußerungen von Informel und Action Painting zu finden. Noch in den 1950er-, verstärkt aber in den 1960er-Jahren vollzieht sich die parallele Entwicklung von Happening und Fluxus-Event, die beide darauf abzielten, sich als künstlerische Ausdrucksmedien unmittelbar im Leben zu verorten. Beim Happening waren die Reaktionen des Publikums erwünscht, während beim Fluxus-Event die improvisierten Handlungen vor einem eher passiven Publikum vollzogen wurden. Eine spezielle Form des Happening sind die von der französischen Künstlergruppe „Nouveaux Réalistes" praktizierten „Actions-Spectacles", in deren Verlauf Kunstwerke entstanden. Aus dem Fluxus kommen wichtige Anregungen, die beispielsweise Joseph Beuys in seiner Aktionskunst verarbeitet, deren oftmals klamaukhafte Spontaneität er jedoch aufgibt; darüber hinaus deklarierte Joseph Beuys die Objekte, die er in seinen Aktionen verwendet hatte, als „Ausscheidungen", die später zu eigenständigen Kunstwerken wurden.

Ab den 1960er-Jahren begreifen Künstler innerhalb von Performance und vor allem Body Art ihren Körper zunehmend als ihr Arbeitsmaterial und loten hier die unterschiedlichen Dimensionen ihrer Körperempfindungen, allen voran den Schmerz, aus. In ihrer visuellen Umsetzung oft drastisch sind außerdem die Körperanalysen und rituellen Gesten der Wiener Aktionisten.

Abschließend ist auf die mediale Sicherung von Aktionskunst hinzuweisen, ist doch deren filmische und fotografische Dokumentation häufig die einzige Möglichkeit, die einmalig aufgeführten und damit temporären Kunsthandlungen zu fixieren.

Joseph Beuys: I like America, America likes me, 1974

Hermann Nitsch, ein Pionier der Aktionskunst und des Wiener Aktionismus

Marina Abramović während der Performance „The Artist Is Present" im Museum of Modern Art

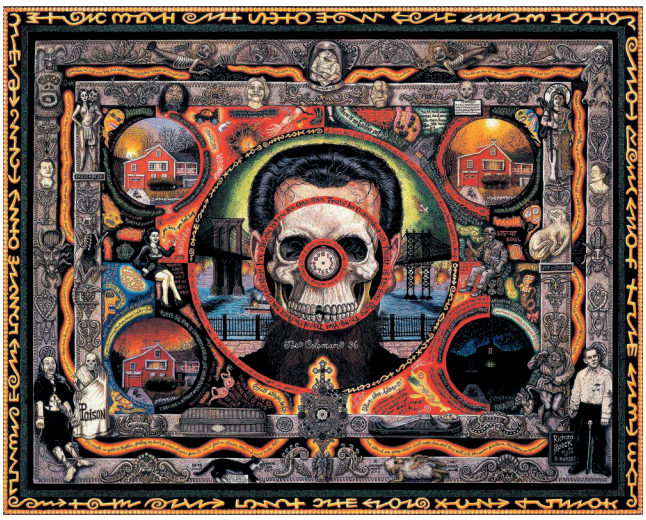
Art Brut

Der Begriff „Art Brut“ ist eine Wortschöpfung des Malers Jean Dubuffet (1901–85), die er im Jahr 1945 kreierte. Im selben Jahr umriss Jean Dubuffet in einem Brief an Charles Ladame erste Überlegungen zur Art Brut: *„Zeichnungen, Gemälde, Kunstwerke aller Art, die von Unbekannten, von Besessenen geschaffen wurden, die durch spontane Impulse entstanden, die von Phantasie und Tollheit beseelt sind und sich nicht in den alten Gleisen der katalogisierten Kunst bewegen.“* Aus diesen Grundgedanken entwickelte Jean Dubuffet im Laufe der Jahre ein Theoriegebäude.

Ob ein Werk als Art Brut-Kunst bezeichnet werden konnte, war in erster Linie abhängig von seinem Schöpfer, der als Autodidakt ohne akademisch-künstlerische Schulung jenseits bestehender Kunstströmungen und Künstlergruppen nicht für ein Publikum, sondern in erster Linie für sich selbst arbeitete. Zu dieser Künstlergruppe zählten demnach unter anderem psychisch Kranke, Kinder und Strafgefangene. Art Brut-Kunst umfasst die verschiedensten Gattungen, wobei Malerei und Graphik gegenüber der Plastik überwiegen. Häufig wurde mit Buntstiften gemalt und gezeichnet, daneben verwendeten die Künstler unterschiedlichstes Arbeitsgerät wie Kugelschreiber, Tinte, Aquarellfarben, Holz, Stoff und Baumrinden. Es existiert kein einheitlicher Stil. Neben dem wichtigsten Vertreter Adolf Wölfli (1864–1930) zählen unter anderem Aloyse, Carol Bailly, Gaston Chaissac, Henry Darger, Paul Goesch, Vojislav Jakic, Hans Krüsi, Reinhold Metz, Armand Schulthess und Josef Wittlich zu den Art Brut-Künstlern.

Die Entstehung der Art Brut wurde begleitet durch die Etablierung des „Foyer de l'Art Brut“ im Jahr 1947 in der Galerie René Drouin in Paris, die als Forum für diese Kunst fungierte. Diese Ausstellung legte zugleich den Grundstein für den 1948 gegründeten Verein „Compagnie de l'Art Brut“, dessen Initiatoren neben Jean Dubuffet unter anderem André Breton und Michel Tapié waren. Die Compagnie widmete sich der Erforschung und Sammlung der Art Brut. Aus der regen Sammlungstätigkeit ging schließlich die „Collection de l'Art Brut“ hervor, die als Schenkung der Stadt Lausanne übereignet wurde und seit 1976 im dortigen Château de Beaulieu zu sehen ist.

Jeroen Pomp: Der Sänger Frans Bauer, 2004



Joe Coleman Umělec, 2008

Josef Wittlich: Stadt am Fluss

Arte Povera

Eine der wichtigsten italienischen Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Arte Povera. In den 1960er-Jahren fanden italienische Künstler zu einer neuen künstlerischen Sprachform, die sich maßgeblich über eine veränderte Materialästhetik ausdrückte. Dabei meint Arte Povera weniger die Verwendung „ärmlicher" Materialien, wie es der Begriff zunächst suggeriert. Im Fokus steht vielmehr die Überwindung des tradierten Verständnisses der Wertigkeit von Materialien. Vor diesem Hintergrund ist innerhalb der Arte Povera der gleichberechtigte Einsatz von Holz, Gips, Erde, Glas, Filz und Steinen, aber auch von Seide, Stahl, Gold und Marmor gerechtfertigt, wenngleich den „armen" Werkstoffen immer ein großer Stellenwert beigemessen wird.

Hauptvertreter der Arte Povera sind Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Giuseppe Penone und Giulio Paolini. Es war schließlich der Kunstkritiker und Kurator Germano Celant (geb. 1940), der den Begriff „Arte Povera" 1967 als Titel für eine Ausstellung wählte und der in der Folge in der Kunstgeschichte Bestand haben sollte.

Die Arte Povera-Künstler fanden zu ganz unterschiedlichen ästhetischen Lösungen. Gegen Ende der 1960er-Jahre definierte Mario Merz (1925–2003) das Iglu als die ursprünglichste Form menschlichen Wohnens. In der Folge variierte Mario Merz das Iglu und dessen charakteristische Halbkugelform, indem er es aus unterschiedlichen Materialien wie Glas, Gips, Ästen oder Leder herstellte. Ein wichtiges Element ist für ihn die Fibonacci-Reihe, die auf einen der berühmtesten Mathematiker des Mittelalters, Leonardo Fibonacci, zurückgeht: Die Zahlenfolge ergibt sich aus der Addition der beiden vorhergehenden Ziffern und lautet damit 0-1-1-2-3-5-8-13-21 etc.. Für Mario Merz erschloss diese Zahlenreihe die wuchernde Kraft der Schöpfung, die daher als Sinnbild allen Lebens in seinem Werk auftaucht.

Jannis Kounellis (geb. 1936) hingegen beschäftigt sich vornehmlich mit Fragen nach dem Anbeginn der Kultur und bezieht vergangene Epochen wie die Antike oder die Renaissance zitathaft, beispielsweise in Form von Abgüssen klassischer Bildwerke, in sein Œuvre ein.

Mario Merz Iglu, 1982

Mario Merz Iglu, 2013

Jannis Kounellis: Ohne Titel, 2008

Michelangelo Pistoletto: Keep Going, 2011

Body Art

Die Body Art ist dem weiten Feld der Aktionskunst zuzurechnen. In der Body Art wird der menschliche Leib zum Arbeitsmaterial. Der Körper fungiert als Medium, mit dem abstrakte Prozesse und kulturelle Phänomene dargestellt werden können. Der Körper, vor allem der nackte Leib, wurde seit den 1960er-Jahren zunehmend zur Projektionsfläche für geschlechtsspezifische Fragestellungen. Beispiele sind hier das „Tapp- und Tastkino" (1968) von VALIE EXPORT (geb. 1940) und deren Auftritt mit der „Aktionshose: Genitalpanik" (1969) sowie die Aktion „Imponderabilia" von Marina Abramovic (geb. 1946) und Ulay (geb. 1943) aus dem Jahr 1977, bei der die nackten Künstler als „lebende Türen" in der Rahmung des Museumseinganges standen und ihn derartig verengten, dass beim Eintreten ein direkter Körperkontakt zwischen Künstlern und Besuchern erzwungen wurde.

Schließlich fanden Aktionen statt, in denen Künstler ihren Körper herausforderten, malträtierten und sich selbst Verletzungen zufügten. Die Arten der Selbstverstümmelungen umfassten ein breites Spektrum, wobei Schmerz und Leiden zentrale Metaphern waren, die über das Medium des Körpers erfahrbar gemacht und gleichsam in den Körper eingeschrieben werden sollten. Exemplarisch angeführt seien hier Chris Burden (geb. 1946), der sich von einem Freund mit dem Revolver in den Oberarm schießen ließ („Shoot", 1971), Gina Panes (1939–90) „Escalade non-anesthésiée" (1971), bei der die Künstlerin ein präpariertes Metallgitter auf- und abkletterte, dessen Sprossen mit Rasierklingen und Dornen besetzt waren, damit sie sich bei jeder Bewegung ins Fleisch bohrten, die „Zerreißprobe" (1970) des Wiener Aktionisten Günter Brus (geb. 1938) oder Vito Acconci (geb. 1940), der sich an sämtlichen für ihn erreichbaren Stellen in den eigenen Körper biss, diese Spuren mit Tinte einfärbte und als individualisierte Stempel verwendete („Trademarks", 1970).

Eine besondere Rolle nimmt das anwesende Publikum ein, wird die Aktion damit doch häufig um den Faktor des Mitleidens, der „compassio", erweitert. Einen Schritt weiter geht Kathy O'Dell in ihrer Studie „Contract with the skin", wenn sie einen imaginären und doch verbindlichen Vertrag zwischen Beobachter und Künstler und damit das aus der frei gewählten Anwesenheit resultierende Einverständnis und letztlich die Teilhabe des Publikums an der Aktion beschreibt.

Marina Abramovic: Linking You in Eyes

Marina Abramovic: Kunst muss schön sein

Gina Panes: Escalade non-anesthésiée

Color Field Painting

Das Color Field Painting (dt.: Farbfeldmalerei) entstand gegen 1948 in den USA. Der Begriff verweist bereits auf das entscheidende formale Kennzeichen, zeigen Gemälde, die dem Color Field Painting zuzurechnen sind, doch im Bildraum angeordnete monochrome Farbflächen. Die Hauptvertreter des Color Field Painting sind Barnett Newman (1905–70), Mark Rothko (1903–70), Ad Reinhardt (1913–67) und Clyfford Still (1904–80).

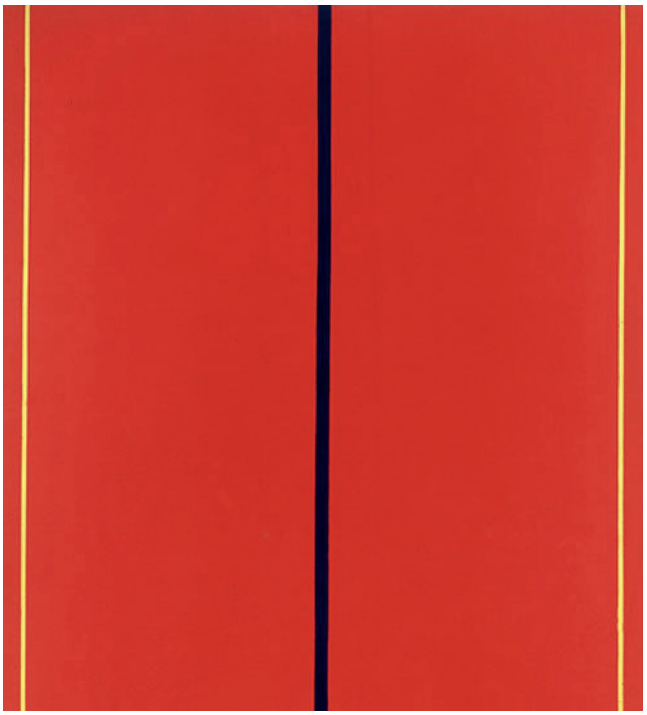
Ein zentraler Wirkmechanismus der Bilder wird umschrieben mit dem Begriff des Sublimen, sollten die Gemälde doch ebenso meditativ wie transzendent das Gefühl des Erhabenen erzeugen. Aus diesem Grund waren die Bilder auf einen nahen Betrachterstandpunkt hin konzipiert, der ein kontemplatives Versenken ins Bild ermöglichte. An dieser Stelle ist Barnett Newman zu nennen, der das Prinzip des Sublimen nicht nur mustergültig in seinen Werken umsetzte, sondern in dem Essay „The Sublime is now" (1948) auch auf theoretischer Ebene reflektierte.

Das Color Field Painting wird dem Abstrakten Expressionismus zugerechnet. Aus diesem Grund gilt das Color Field Painting – wie beispielsweise auch das „Action Painting" – als Ausprägung der New York School. Obwohl die Werke aus dem Umkreis des Color Field Painting auf den ersten Blick scheinbar weit entfernt sind von denen des „Action Painting", so sind doch das Prinzip des hierarchielosen „All over", die Negierung des definierten Bildhintergrundes und die Verwendung großer Formate gemeinsame Merkmale beider Kunstrichtungen.

Innerhalb des Color Field Painting finden sich unterschiedliche Herangehensweisen: Platzierte beispielsweise Mark Rothko unscharf begrenzte Farbflächen auf monochrome Bildgründe, wodurch eine bildimmanente Bewegung evoziert wird, so finden sich demgegenüber in Barnett Newmans Gemälden klar definierte Farbflächen. Barnett Newman war es auch, der mit der Bilderserie „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I–IV" (1966–70) Ikonen der Farbfeldmalerei schuf. Ein Höhepunkt der Entwicklung sind außerdem die „Black Paintings", die Ad Reinhardt zwischen 1954 und 1967 malte und darin die Wahrnehmbarkeit von Farb- und Formwerten bis an die Grenzen führte.

Ferner sind zwei Ausstellungsprojekte für die Positionierung der Farbfeldmalerei von Belang: Zum einen ist die von Clement Greenberg 1964 kuratierte Ausstellung „Post Painterly Abstraction" zu nennen, zum anderen wurden die Maler Gene Davis, Thomas (Tom) Downing, Morris Louis, Howard Mehring, Kenneth Noland und Paul Reed ebenfalls über eine Ausstellung 1965 zusammengeführt und in der Folge als „Washington Color Painters" bezeichnet.

Das Color Field Painting erlebte seine Blütezeit in den 1950er- und 1960er-Jahren und übte wesentlichen Einfluss auf Kunstströmungen wie Hard Edge, Signalkunst oder Minimal Art aus.



Barnett Newman: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II

Rothko: No. 9 Dark over light Earth/violet and yellow in Rose

Concept Art

Die Concept Art (auch Konzeptkunst oder Conceptual Art) entstand in der Mitte der 1960er-Jahre. Das wichtigste Kennzeichen der Concept Art ist die Betonung der Idee, die weit größere Bedeutung einnimmt als die tatsächliche Ausführung des Werkes. Diese gedanklichen Prozesse werden für den Rezipienten nachvollziehbar gemacht, indem sie der Künstler in Form von Listen, Texten, Diagrammen, Fotografien oder auch Handlungsanweisungen festhält. Vor allem im letztgenannten Punkt vollzieht die Concept Art eine radikale Abkehr vom tradierten Kunstverständnis und koppelt den Künstler von der materialisierten, letztlich sichtbaren Erschaffung des Kunstwerkes ab, sodass in der Konsequenz die Fragen nach Autorschaft und Originalobjekt einer kritischen Revision unterzogen werden. Ein Beispiel für ein derartiges Kunstverständnis stammt von Sol LeWitt (1928–2007), der als einer der wichtigsten Vertreter der Concept Art gilt: Seine Arbeit „A Straight Line and a Not Straight Line" (1974) wird vom Besitzer selbst auf die Wand gezeichnet und in ihrem Status als Kunstwerk durch ein vom Künstler ausgestelltes Zertifikat beglaubigt.

Besonders erhellend setzte sich Joseph Kosuth (geb. 1945) in seinen „Protoinvestigationen" mit den Intentionen der Concept Art auseinander, wenn er beispielsweise einen Stuhl oder einen Regenschirm gemeinsam mit einer Fotografie und einer lexikalischen Umschreibung des jeweiligen Gegenstandes präsentiert und mit variablen Titeln wie „One and Three Umbrellas" oder „One and Three Chairs" (beide 1965) auf eine über dem Dinglichen liegende Vorstellung abzielt.

Weitere Vertreter der Concept Art sind Robert Barry, Daniel Buren, Hanne Darboven, Dan Graham, Douglas Huebler, Giulio Paolini, Karin Sander, Seth Siegelaub und Lawrence Weiner.

Sol LeWitt: A Straight Line and a Not Straight Line, 1974

Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965

Lawrence Weiner: A BIT BEYOND, WHAT IS DESIGNATED AS, THE PALE, 2008

Daniel Buren: Monumenta 2012

Karin Sander: Personen und drei Hunde, 2008

Der Anschluss an die Moderne nach 1945

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, der als Scharnierstelle für die Kunst bezeichnet werden kann, begann ab 1945 in der Kunstwelt eine neue Ära.

Ein grundlegender Aspekt betrifft hierbei die topographischen Gegebenheiten: War im ersten Drittel des 20. Jhds Europa der Ort gewesen, an dem sich wichtige Avantgardebewegungen formierten, wurden nun auch die Vereinigten Staaten von Amerika zu einem einflussreichen Kunstzentrum. Vor diesem Hintergrund entstanden in den USA unabhängig von Europa neue Kunstrichtungen wie der Abstrakte Expressionismus. An dieser Entwicklung waren auch Künstler, die aufgrund der Nazidiktatur in die USA emigriert waren, unmittelbar beteiligt, gab doch beispielsweise der Surrealismus dem Action Painting entscheidende Impulse.

In Europa wurden viele bestehende Strömungen – hier ist zum Beispiel die Konkrete Kunst zu nennen – weiterentwickelt und dienten zugleich als Katalysator für neue Kunststile: So ebneten etwa Konstruktivismus und Konkrete Kunst den Weg für die Op Art. Gleichzeitig entstanden mit Tachismus und Informel neue gestisch-expressive Auslegungen der abstrakten Kunst.

Vor dem Hintergrund, dass in den totalitären Diktaturen dem Realismus der Vorzug gegeben worden war, lag nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges der Schwerpunkt auf der ungegenständlichen Kunst, da die abstrakte Kunst, sei sie geometrisch oder gestisch, als Ausdruck von Freiheit verstanden wurde. Trotz dieser Vorrangstellung des Abstrakten formierte sich seit den 1950er-Jahren gleichermaßen in den USA und in Europa eine Gegenbewegung, die sich von der Gegenstandslosigkeit abwandte und zum Figurativen zurückkehrte.

Schließlich wurden mit dem Schlagwort von der „Erweiterung des Kunstbegriffs“ die Grenzen zwischen Leben und Kunst weiter aufgehoben, sodass vermehrt Alltägliches Einzug in die Kunstwelt hielt – stellvertretend sind hier für Europa Nouveaux Réalisme und Neodada, für die USA der New Realism anzuführen. Außerdem entdeckten die Künstler seit den 1950er-Jahren mit Happening, Performance und Body Art ihren eigenen Körper als ausdrucksstarkes Medium für schöpferische Entäußerungen.

EKABA-Künstlergruppe: Abstrakt

Die Erweiterung des Kunstbegriffs

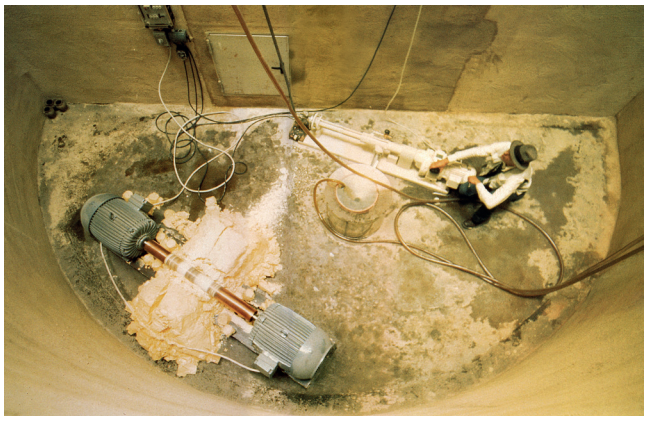
Grundlegend meint die „Erweiterung des Kunstbegriffs“ die Ausdehnung künstlerischen Handelns unmittelbar in die Gesellschaft hinein. Kunst und Leben wurden zunehmend als Einheit verstanden. Dieses Postulat beziehen künstlerische Ausdrucksformen wie Neodada und Nouveau Réalisme oder die Künstler der Spurensicherung in ihre Arbeit ein, weshalb sie aktiven Anteil an der Erweiterung des Kunstbegriffs haben. Daneben sind Spielarten der Aktionskunst wie Fluxus und Happening oder die Technik der Décollage zu nennen, wurde hier doch eine Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben praktiziert.

Auf theoretischer Ebene ist ferner Harald Szeemann (1933–2005) anzuführen, der im Rahmen seiner kuratorischen Arbeit die Frage nach der Erweiterung des etablierten Kunstbegriffs in den Museumsraum hineintrug und in Form von Ausstellungen, in denen er Ideen und geistige Zusammenhänge in Form von „Individuellen Mythologien“ und „Obsessionen“ thematisierte, zur Diskussion stellte. Zu den künstlerischen Positionen, die Harald Szeemann zeigte, gehörten auch Werke von Joseph Beuys (1921–86), dessen Name untrennbar mit dem Schlagwort vom erweiterten Kunstbegriff verbunden ist. Mit seinem Konzept der „sozialen Plastik“ verlieh Joseph Beuys der Vorstellung Ausdruck, dass nicht mehr länger einzig Objekte in einem formalästhetischen Sinne Kunstwerke seien, sondern dass an die Stelle von Kunstwerken das Leben und der gesellschaftsverändernde Prozess des Denkens und Handelns treten sollten. Nicht länger waren bestimmte Personen, sondern vielmehr alle Menschen Künstler, wie es das oft zitierte Postulat verkündet.

Für Joseph Beuys bedeutete seine Arbeit an der sozialen Plastik vor allen Dingen, mit seinen Handlungen alle Bereiche des Lebens zu durchdringen und gleichsam als „Heiler“ in die krankende Gesellschaft hineinzuwirken. Darüber hinaus wurde die Diskussion, beispielsweise im Rahmen der „Free International University“, zu einem zentralen Medium, worüber die „soziale Plastik“ ihre Wirkung zu entfalten vermochte. Ein weiteres Beispiel für Joseph Beuys‘ Vorstellung von der sozialen Plastik ist die Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ auf der documenta 6 im Jahr 1977: Da Joseph Beuys auf der Grundlage von Rudolf Steiners anthroposophischem Denken im Bienenvolk die soziale Plastik verkörpert sah, leitete er Honig über ein weit verzweigtes Schlauchsystem durch die Räume des Kasseler Fridericianums, womit die Kunstausstellung als soziales Gefüge veranschaulicht wurde.

Trotz der Fokussierung auf lebensreformerische Handlungen spielten dennoch Objekte eine wesentliche Rolle im Werk von Joseph Beuys, die er unter anderem in seinen Performances einsetzte und später als deren „Ausscheidungen“ deklarierte. Zentral ist Joseph Beuys‘ Vorstellung, dass Materialien und Objekte mit energetischem Gehalt aufgeladen sind, weshalb er beispielsweise Batterien, Kabel oder Aggregate („Tisch mit Aggregat“, 1958/87) verwendete. Daneben ist das gesamte Beuys‘sche Œuvre durchtränkt mit der von Mythen umrankten Biographie des Künstlers, woraus sich beispielsweise die durchgängige Verwendung von Fett und Filz als Energie- und Wärmespeicher erklärt, die Joseph Beuys auf Kriegserlebnisse zurückführte („Fettstuhl“, 1964 und Multiple „Filzanzug“, 1970).

Installationen, Objekte und Aktionen werden darüber hinaus ergänzt durch das filigrane, häufig in Wasserfarben lasierend ausgeführte graphische Werk des Künstlers.



Joseph Beuys: Honigpumpe am Arbeitsplatz, 1977

Joseph Beuys: Fettstuhl, 1964

Earth Art

Das Material ist das entscheidende Kriterium, um ein Werk dem Umkreis der Earth Art zuordnen zu können, handelt es sich hierbei doch um Kunstwerke, die hauptsächlich oder ausschließlich aus dem Naturmaterial Erde oder ähnlichen Werkstoffen wie Sand und Steinen gefertigt sind.

Es existieren zwei unterschiedliche Varianten der Earth Art. Einerseits gibt es Kunstwerke, die sich in der freien Natur, gewissermaßen an ihrem natürlichen Platz, befinden. In den USA werden diese Werke häufig als „Earthworks" bezeichnet, ein Terminus, der einmal mehr durch eine Ausstellung geprägt wurde: 1968 fand in den Räumen der New Yorker Dwan Gallery die Ausstellung „Earthworks" statt, in der auch Arbeiten gezeigt wurden, die sich an entlegenen Orten außerhalb des Galerieraumes befanden und daher über Fotografien repräsentiert wurden. Auf der anderen Seite können unter dem Stichwort Earth Art Kunstwerke angeführt werden, die als reale Objekte im Galerie- oder Museumsraum zu sehen sind. Auch hier gilt die New Yorker Ausstellung „Earthworks" als wegweisend, waren dort doch Kunstwerke versammelt, deren wichtigster Werkstoff Erde war. Prägend für die Gattung war außerdem die nur kurze Zeit später an der Cornell University realisierte Ausstellung „Earth Art" (1969). Die Wirkmacht dieser beiden Ausstellungsprojekte sorgte dafür, dass sich in den USA die Begriffe „Earthwork" und „Earth Art" anstelle der in Europa insbesondere für Werke in der freien Natur gebräuchlichen Bezeichnung „Land Art" etablierten.

Die Ausprägungen von Earth Art, die im Museumsinneren stattfinden, sind vielgestaltig. Walter De Maria (geb. 1935) füllte Galerie- und Museumsräume mit Erde an („Münchner Erdraum", 1968 oder „The New York Earth Room", 1977). Andere Künstler loteten die Eigenschaften von Erde, Sand und Lehm dahingehend aus, im Material hinterlassene Spuren zu konservieren. Darüber hinaus verwendet beispielsweise Anselm Kiefer (geb. 1945) in seinen Bildern Erde und Ton als Malmaterialien.

Ein wichtiges gemeinsames Kennzeichen vieler künstlerischer Positionen, die sich mit Erde beschäftigen, ist es schließlich, dass neben der materialästhetischen Komponente eine inhaltliche Bedeutungsdimension anklingt, die auf den Zeugnischarakter von Erde als historischem Speicher der Erinnerung verweist.

Michael Heizer: Double Negative, 1969

Walter de Maria The New York Earth Room, 1977

Anselm Kiefer: Deutsche Mythenbildung: „Mohn und Gedächtnis" und im Hintergrund „Wege der Weltweisheit: Die Hermannsschlacht"

Entartete Kunst

Der Begriff „Entartung“ entstammt dem medizinischen Vokabular des 19. Jahrhunderts und beschreibt dort eine pathologische Degeneration. In der Folge wurde die Bezeichnung auf einen allgemeinen Verfall umgemünzt, ehe sie schließlich Eingang in die nationalsozialistische Terminologie fand. Basierend auf der Rassenideologie wurde das moderne Kunstschaffen fortan als „Entartete Kunst“ bezeichnet. Vor diesem Hintergrund stellte man auch eine Analogie her zwischen moderner Kunst und Geisteskrankheit, die Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) in seinem 1928 erschienenen Buch „Kunst und Rasse“ zur diffamierenden Gegenüberstellung von Werken Amedeo Modiglianis oder Karl Schmidt-Rottluffs mit Fotografien behinderter Menschen veranlasste.

Der Ausstellung „Entartete Kunst“, die ab 1937 zunächst in den Hofgarten-Arkaden in München und später in weiteren Städten gezeigt wurde, war eine Beschlagnahmungsaktion in den deutschen Museen vorausgegangen. Diese „Säuberung“ wurde erst nachträglich 1938 durch die Verabschiedung des Gesetzes über die „Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ legitimiert. Ausgewählte Exponate wurden in demütigender Weise in der Ausstellung „Entartete Kunst“ präsentiert. Zu den als „entartet“ gebrandmarkten Künstlern zählten unter anderem Ernst Barlach, Marc Chagall, Lovis Corinth, Otto Dix, Georg Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc, Emil Nolde und Kurt Schwitters. Einige dieser Künstler erhielten Arbeitsverbot, andere emigrierten.

Nach dem Ende der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurde ein Teil der Kunstwerke 1939 von der Galerie Fischer in Luzern versteigert, um Devisen zu beschaffen; andere Werke wurden im selben Jahr in Berlin öffentlich verbrannt.

Plakat „Entartete Kunst“, München, 1937

Blick in die Ausstellung „Entartete Kunst“, München, 1937

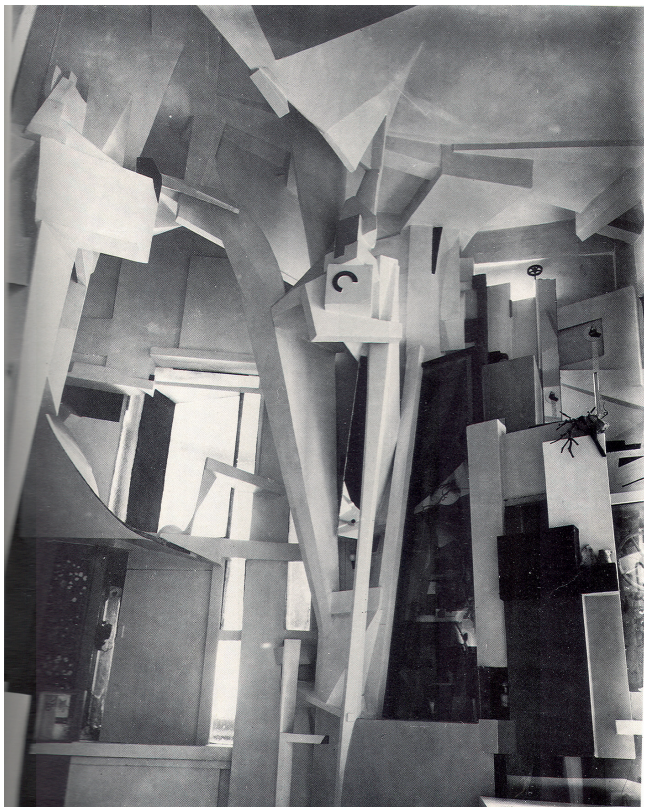
Ausstellung „Entartete Kunst“, München, 1937

Environment und Installation

Bei Environment und Installation handelt es sich jeweils um Formen künstlerischer Raumgestaltung. Materialien, Gegenstände und Objektmontagen werden im Raum arrangiert. Im Unterschied zum Environment, das in seiner formalen wie inhaltlichen Anordnung in sich geschlossen ist, wird die Installation häufig in direkter Bezugnahme auf die Raumsituation mit ihren spezifischen Lichtverhältnissen, Farbgebungen und Ausmaßen erarbeitet, sodass die Installation in gewissem Sinne auf den Raum reagiert.

Die Wurzeln des Environment und der Installation reichen zurück bis zu den Readymades von Marcel Duchamp (1887–1969), die eine bewusste Setzung eines Objektes im Raum zum Gegenstand haben. Gleichermaßen folgenreich waren unter anderem der „Prounen-Raum" (1923) von El Lissitzky sowie der zu Beginn der 1920er-Jahre begonnene „Merzbau" von Kurt Schwitters (1887–1948), mit dem der Künstler die konsequente künstlerische Raumgestaltung vor dem Hintergrund dadaistischer Prinzipien mustergültig umsetzte.

Zu den Protagonisten im Bereich Environment zählen Bruce Conner, George Segal, Paul Thek und insbesondere Edward Kienholz (1927–94), dessen ebenso schockierende wie in ihrer Bildgewalt wirkmächtige Arbeiten häufig vor einem gesellschaftskritischen Hintergrund entstanden und zwischen surrealistischer Verzerrung und Hyperrealismus oszillieren. Wichtige Vertreter im Bereich der Installationskunst sind Louise Bourgeois, Robert Gober, Mark Manders und Bruce Nauman. Im Verlauf ihrer Entwicklung lässt sich verstärkt die Tendenz beobachten, dass sich die Installationen weiter in den Raum ausdehnen und ihn mitunter komplett einnehmen, wie es beispielsweise die Werke von Olafur Eliasson (geb. 1967) eindrucksvoll unter Beweis stellen. Von Fred Sandback (1943–2003) stammen Rauminstallationen, in denen er mit feinem Acrylgarn und Draht geometrische Körper im Raum entstehen ließ, die damit der Minimal Art zuzurechnen sind. Dan Flavin (1933–96) und James Turrell (geb. 1943) erschufen innerhalb ihrer Installationen subtile Lichträume. Außerdem etablierten Künstler wie Tony Oursler (geb. 1957), Pipilotti Rist (geb. 1962) oder Bill Viola (geb. 1951) Video- und Multimedia-Installationen als eigene Spielart. Damit bewahren sich Environment und Installation ihre Aktualität bis in die Gegenwart.



Kurt Schwitters: Merzbau, Hannover, 1930

George Segal : The Holocaust, 1984

Dan Flavin: Lights

Fluxus

Fluxus ist eine Spielart der Aktionskunst und entstand, parallel zum Happening, gegen Ende der 1950er-Jahre. Die Protagonisten der Fluxus-Bewegung entstammen größtenteils der New Yorker Literatur- und Musikszene. Zu den Hauptvertretern zählen George Brecht, Dick Higgins, Alison Knowles, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Nam June Paik und George Maciunas. Einige dieser Fluxus-Künstler hatten John Cages Kurse für experimentelles Komponieren an der New Yorker „New School for Social Research" besucht und hier wichtige Impulse für ihre Arbeit erhalten. Fluxus umfasste vor allem darstellerische, literarische, pantomimische und musische Ausdrucksformen, daneben entstanden auch Objekte, unter denen die sogenannten Multiples eine zentrale Rolle einnehmen, waren diese Auflagenobjekte zunächst doch zu günstigen Preisen zu erwerben. Dieser entgrenzte Zug wurde durch den Begriff Fluxus selbst verstärkt, der in Anlehnung an das lateinische Verb „fluere" (dt.: fließen) das Zusammenfließen unterschiedlicher Kunstformen betont. Fluxus verstand sich als „Antikunst": Man erprobte unkonventionelle künstlerische Ausdrucksformen und forderte, wie im Neodadaismus, eine Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben, weshalb Fluxus vielmehr als Haltung gegenüber der künstlerischen Praxis zu charakterisieren ist. Wichtige Impulse erhielten die Fluxus-Künstler unter anderem von Seiten des Futurismus, des Action Painting oder des Surrealismus. Die Problematik einer Definition von Fluxus wird von den Fluxus-Künstlern selbst kolportiert, wenn beispielsweise George Brecht (1926–2008) erklärt: *„Fluxus versucht eine Synthese von allem, was existiert. Auch Fluxus widerspricht sich. Schon eine Person widerspricht sich über Fluxus."*

George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson und Emmett Williams performen Philip Corner's „Piano Activities" beim „Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik", Wiesbaden 1962

In den 1960er-Jahren erlebte die Fluxus-Bewegung ihre Blütezeit. In Wiesbaden, wo George Maciunas (1931–1978) mittlerweile arbeitete, fand 1962 das dreiwöchige Festival „Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik" statt und bildete den Auftakt für eine Reihe weiterer Veranstaltungen in ganz Europa. Ein Fluxus-Event folgte nicht einem festen Drehbuch, sondern wurde skizzenhaft mit wenigen Stichworten umrissen, wodurch den Akteuren ein gewisser Handlungsspielraum blieb. Charakteristisch für Fluxus-Events ist der witzige, spontane, experimentelle, häufig minimalistische und gleichzeitig verstörende Zug der Aktionen. Im Gegensatz zum Happening war die handelnde Beteiligung des Publikums nicht vorgesehen, wenngleich die Zuschauerreaktionen den Ablauf beeinflussen konnten. Das Geschehen konzentrierte sich auf eine konkrete, nicht symbolisch verstandene Handlung, wie es beispielsweise die Oper „Ja, es war noch da" von Emmett Williams (1925–2007) aufzeigt, da die aufgeführte Handlung einzig daraus bestand, 45 Minuten lang auf eine Pfanne einzuhämmern, wodurch zugleich bislang ungenutztes akustisches Material, nämlich Lärm, erschlossen wurde.

Die vielfältigen Impulse, die von Fluxus ausgingen, wirkten schließlich stichwortgebend für so unterschiedliche Kunstrichtungen wie Videokunst, Mail Art und Konzeptkunst.

Fluxus Interactivities, 50 Jahre Fluxus in Wiesbaden, 2012

Tomas Schmit und Emmett Williams beim „Festum Fluxorum Fluxus, Musik und Antikunst – Das Instrumentale Theater"

Fotorealismus

Die 5. Kasseler „documenta“ im Jahr 1972 bedeutete den Durchbruch für eine neue realistische Kunstform: den Fotorealismus, der auch als Hyperrealismus, Sharp Focus Realism oder Post Pop Realism bekannt ist.

Während die Nachkriegsjahre sich (besonders in Deutschland) dem Realismus gegenüber eher verschlossen hatten, feierte dieser mit dem Fotorealismus in den 1970er-Jahren ein durchaus fulminantes Comeback, das auf den Traditionen des Trompe-l'œil und des Illusionismus aufbauen konnte. In den USA, wo der Fotorealismus schwerpunktmäßig ausgeprägt war, konnten sich die Künstler zudem auf den Präzisionismus der Vorkriegszeit berufen.

Den Fotorealisten ging es mehr um eine Imitation der Fotografie mit den Mitteln der Malerei als um eine exakte Wiedergabe der Wirklichkeit. So standen häufig irritierende Perspektivwirkungen, Oberflächenstrukturen und Spiegelungen, übertriebene Detailsichtigkeit, eine allgemeine Überbetonung der Formen und die fototechnisch bedingten Effekte des Lichts und der Farbe im Zentrum des Interesses. Die Künstler des Fotorealismus suchten aus diesem Grund auch häufig schwer darzustellende Stofflichkeiten, die es ihnen erlaubten, sich ganz den technischen Fragen hinzugeben – die spiegelnden Chromteile von David Parrishs „Motorrädern“ können diese Tendenz beispielhaft veranschaulichen.

Ein derartiges maltechnisches Interesse zog zwangsläufig Spezialisierungen nach sich. Wie schon Jahrhunderte früher im holländischen Barock verlegten sich auch die Fotorealisten zumeist auf ein bestimmtes Themenfeld, auf dem sie höchste Meisterschaft entwickelten: Chuck Close (geb. 1940) schuf riesenhafte Kopfporträts, Ralph Goings (geb. 1928) malte besonders häufig Autos und Fast Food-Restaurants, Richard Estes (geb. 1936) verlegte sich auf seine spiegelnden „Schaufensterbilder“ und Robert Cottingham (geb. 1935) widmete sich vielfach Neonreklamen. Don Eddy (geb. 1944) und der Brite John Salt (geb. 1937) bevorzugten Autos, während David Parrish (geb. 1939) Motorräder zum Thema seiner Kunst machte. Auch John Clem Clark und John Kacere sind zu nennen, die beide Akte ins Zentrum ihres Schaffens stellten, während Ben Schonzeit gerne Verpackungen zeigte. Einen eigenständigen Stil entwickelte schon in den 1960er-Jahren Philip Pearlstein.

Der fotorealistische Stil fand auch in Deutschland in den 1970er-Jahren Aufnahme, etwa im Zusammenhang mit der Gruppe „Zebra“ (Dieter Asmus, Peter Nagel, Dietmar Ullrich und Nikolaus Störtenbecker), bei Franz Gertsch oder Ben Willikens.

Chuck Close: Nat

Ralph Goings: Airstream, 1970

Franz Gertsch: Marina schminkt Luciano

Für die Plastik des Fotorealismus, die auch häufig mit neuartigen Materialien experimentierte und im Unterschied zur fotorealistischen Malerei weniger an fotografischen Effekten als an echter Abbildhaftigkeit interessiert war, sind John de Andrea und Duane Hanson anzuführen.

Graffiti und Street Art

Graffiti und Street Art sind eigenständige Ausprägungen von Kunst im öffentlichen Raum. Im engeren Sinne lässt sich die Street Art als Oberbegriff definieren, wobei Graffiti (im Singular: Graffito) hier eine besondere Stellung einnimmt. Die Charakteristika von Street Art – Kunst, die auf der Straße stattfindet – belegen sogleich den besonderen Status dieser Kunstform: Street Art ist nicht verkäuflich, sie fällt häufig unter den Tatbestand der Sachbeschädigung und sie ist der Vergänglichkeit preisgegeben. Ein Zentrum für Street Art und Graffiti ist New York, gingen von dort doch seit Ende der 1960er-Jahre wichtige Impulse aus.

Street Art vereint unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen. Dazu gehört neben Graffiti auch die Plakatkunst, bei der Werbeplakate übermalt oder überklebt und dadurch umgestaltet werden („affichage détournée", was in der deutschen Übersetzung „indirekte Plakatierung" bedeutet; einer der wichtigsten Vertreter ist hier der 1942 geborene Ernest Pignon-Ernest). Daneben bringen Künstler selbst gestaltete Plakate an.

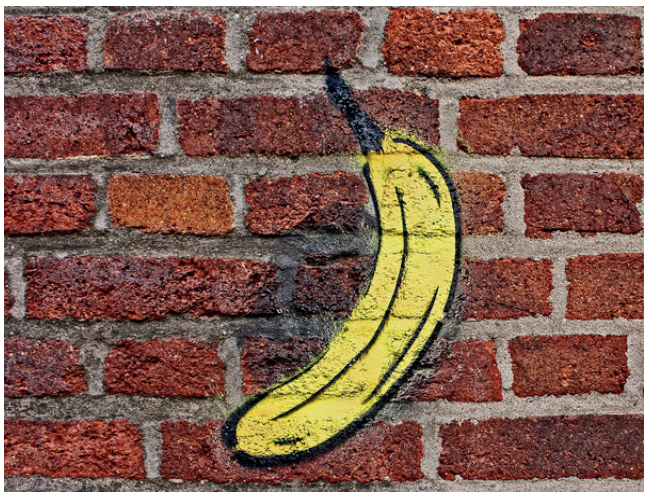
Der Graffiti-Künstler wird auch Sprüher oder Sprayer genannt, was unmittelbar vom Arbeitsgerät, der Sprühdose, abgeleitet wird. Mit Hilfe einer Sprühdose lässt sich die witterungsbeständige Farbe auf nahezu jeden Untergrund aufbringen. Beliebte Orte für Graffiti sind Wände, unter denen die Berliner Mauer einen besonderen Status einnahm. Die Anfänge der Zugmalerei lassen sich in den ausgehenden 1960er-Jahren in New York lokalisieren. Eine Sonderform sind Erinnerungs-Graffiti auf öffentlichen Toiletten, deren Wurzeln bis in die Antike – eingekratzte Spuren waren in öffentlichen Badehäusern in Athen, Pompeji und Rom hinterlassen worden – zurückzuverfolgen sind.

Erinnerungs-Graffiti bildeten zugleich die formale Grundlage der Entwicklung der Graffiti-Bewegung: War der sogenannte „tag" zunächst eine graphisch gestaltete einfarbige Signatur, die auf ihren Schöpfer verwies, so ist das daraus hervorgegangene „piece" ein mit Farben und Formen ausgeschmückter und demzufolge erweiterter Schriftzug. Die spezielle Ästhetik von Graffiti, in der Buntfarbigkeit und Linie betont sind, hinterließ insbesondere im Werk amerikanischer Künstler aus dem Umkreis des Graffiti Movement, darunter Keith Haring (1958–1990) und Jean-Michel Basquiat (1960–1988), deutlich sichtbare Spuren.

Diese Banane stammt von dem Kölner Künstler Thomas Baumgärtel

Es gibt unterschiedliche Arten, Graffiti anzufertigen, wobei die freie Ausführung von der Schablonen-Technik zu unterscheiden ist. Zu den bekanntesten Schablonen-Graffiti-Künstlern zählen Banksy (geb. 1974) und Thomas Baumgärtel (geb. 1960), der seit 1986 die „Banane" an Museen oder Galerien anbringt.

Banksy: Dienstmädchen



Gruppe CoBrA

„CoBrA“ zählt zu den wichtigsten Künstlergruppen des Informel. Die Gründungsmitglieder sind der Däne Asger Jorn (1914–73), die Holländer Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) (1920–2005), Corneille (Cornelis Guillaume van Beverloo) (geb. 1922) und Karel Appel (1921–2006) sowie die Belgier Christian Dotremont (1922–79) und Joseph Noiret (geb. 1927), die alle als Vertreter unterschiedlicher Künstlervereinigungen ihrer Länder an einem Surrealistenkongress in Paris teilnahmen. Unzufrieden mit den dortigen Ergebnissen fassten sie an Ort und Stelle den Beschluss, eine eigene progressive Vereinigung ins Leben zu rufen, die am 8. November 1948 unter dem Namen „CoBrA“ geboren wurde. Mit diesem Namen, der die Anfangsbuchstaben der Hauptstädte Copenhagen, Brüssel und Amsterdam kombiniert, markierten die Künstler die internationale Ausrichtung der Gruppe.

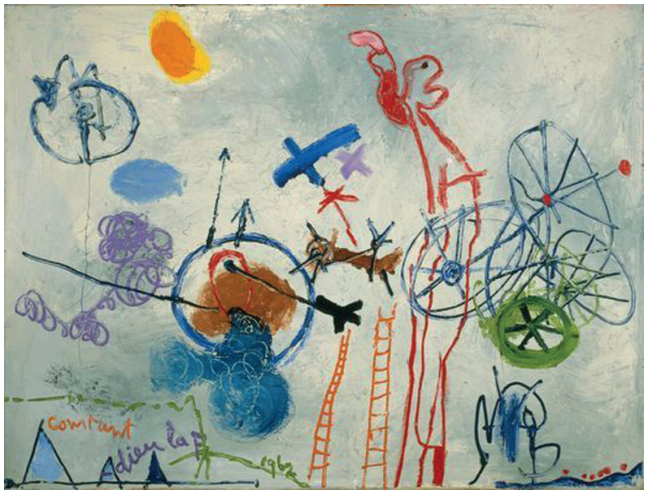
Obwohl „CoBrA“ keinen homogenen Stil entwickelte, finden sich dennoch einende Positionen, die in zahlreichen Manifesten formuliert wurden. Oberstes Ziel der „CoBrA“-Künstler war es, strengen künstlerischen Positionen wie dem Konstruktivismus oder der geometrischen Abstraktion eine neuartige, spontane und expressive abstrakte Kunst entgegenzusetzen. Stichwortgebend wirkten daher die von Jean Dubuffet definierte naive Art Brut, die primitive Kunst und die nordische Volkskunst. Vor diesem Hintergrund sind der für das Informel und den Tachismus typische vitale und impulsive, häufig pastos geschichtete Farbauftrag, das oftmals kräftig leuchtende Kolorit und die generelle Vorrangstellung des Malerischen vor der Zeichnung formale Charakteristika der Werke der „CoBrA“-Künstler. Die spontanen Kunstäußerungen wurden gerne mit schnell ausgeführten Pinselstrichen auf die Leinwand übertragen, wodurch der Malprozess an sich eine hohe Wertigkeit erhielt. Höchstes Ziel war es, Gefühle und erlebte Empfindungen auszudrücken. Ergebnis des Malaktes sind abstrakt-figurative Bilder, die ihren Gegenstand – häufig waren dies archetypische oder mythische Figurationen wie Leiber, Masken und Phantome – mitunter an den Rand der Sichtbarkeit führen.

Die ersten öffentlichen Auftritte der „CoBrA“-Künstler, unter anderem die 1949 im Stedelijk Museum in Amsterdam gezeigte Gruppenausstellung oder ein im selben Jahr von Karel Appel im Amsterdamer Rathaus ausgeführtes Wandbild unter dem Titel „Fragende Kinder“, riefen Unverständnis beim Publikum hervor.

1951, nur drei Jahre nach ihrer Gründung, löste sich „CoBrA“ aufgrund zunehmender Differenzen auf.

Asger Jorn: Brief an meinen Sohn, 1956

Karel Appel: Leute, Vögel und Sonne, 1954



Constant: Adieu la P

Gruppe 53

Das Gründungsjahr diente der „Gruppe 53“ als prägnante Grundlage für ihren Gruppennamen, denn es war das Jahr 1953, in dem sich mehrere junge Düsseldorfer Künstler zunächst als „Künstlergruppe Niederrhein 1953 e.V.“, ein Jahr später schließlich unter dem Namen „Gruppe 53“ zusammenschlossen, um gemeinsam Ausstellungen und andere kulturelle Veranstaltungen zu organisieren. Zunehmend richtete die „Gruppe 53“ den Fokus ihrer Ausstellungstätigkeit darauf aus, zeitgenössischer abstrakter Kunst ein Forum zu bieten und deren Position in der öffentlichen Wahrnehmung zu stärken. Zwar existieren weder ein Manifest noch ein verpflichtender Kunststil, doch erteilten alle Künstler der „Gruppe 53“ der geometrischen Abstraktion eine Absage und wandten sich vielmehr der expressiv-gestischen, dem spontanen Malakt verpflichteten Kunstauffassung des Informel zu.

Zu den Mitgliedern der „Gruppe 53“ gehörten Peter Brüning, Winfried Gaul, Gerhard Hoehme, Horst Egon Kalinowski, Herbert Kaufmann, Rolf Sackenheim und Friedrich Wertmann. Daneben zeigten viele andere Künstler wie beispielsweise Emil Schumacher, Karl Fred Dahmen, Konrad Klapheck, der „Quadriga“-Künstler Bernard Schultze oder auch Mitglieder der Düsseldorfer Gruppe „ZERO“ wie Otto Piene und Günther Uecker ihre Werke in den von der „Gruppe 53“ organisierten Ausstellungen.

Die große Bedeutung der „Gruppe 53“ für das deutsche Informel liegt einerseits im enormen künstlerischen Entwicklungspotenzial, das die Mitglieder für sich reklamierten. Andererseits waren die Ausstellungen zunehmend etablierte Spiegelbilder der Entfaltung informeller Kunst. Damit hatte die „Gruppe 53“ ein wesentliches ihrer Ziele erreicht, so dass 1959 ihre Auflösung erfolgte.

Peter Brüning

Winfried Gaul

Horst Egon Kalinowski: Jericho (Detail), 1959

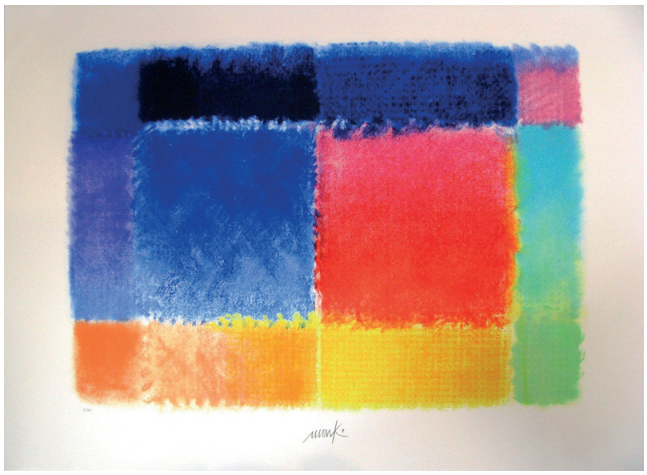
Gerhard Hoehme

Gruppe Zero

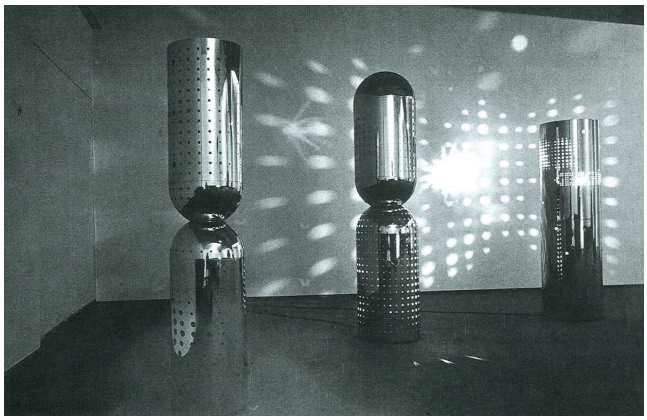
„ZERO“ (arabisch: null, nichts) bezeichnet eine Künstlergruppierung, die sich Ende der 1950er-Jahre im Kontext einer Reihe von Abendausstellungen in Düsseldorf bildete: Der kleine Katalog zur siebten Abendausstellung im Jahr 1958 wirkte namensgebend und trug den Titel „ZERO 1“. Diese spontan gewählte Bezeichnung spielte auf eine gleichsam meditative Konzentration an, die als Grundzug der Kunst von „ZERO“ gewertet werden kann. Zugleich war es der Neubeginn, sozusagen die „Stunde Null“, die mit „ZERO“ assoziiert wurde. Mit „ZERO 2“ und „ZERO 3“ folgten bis 1961 zwei weitere Ausstellungen unter dem neuen Titel.

Die Begründer der Gruppe „ZERO“, die auf die Ausprägung von Op Art und Kinetik prägend wirkten, sind Heinz Mack (geb. 1931) und Otto Piene (geb. 1928). Seit Ende 1961 rechnete auch Günther Uecker (geb. 1930) zur Kerngruppe. Anregend für die Kunst von „ZERO“ wirkten die Arbeiten und Ideen von Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni und auch Jean Tinguely.

Die wichtigsten „ZERO“-Ausstellungen fanden 1959 in Wiesbaden („Dynamo 1“) und Antwerpen („Bewegung und bewegte Objekte“) statt. Schon deren Titel verraten, was die Kunst von „ZERO“ charakterisiert: die Bewegtheit einer kinetischen Kunst, aber auch die Fragen von Licht und Raum. Ziel der „ZERO“-Kunst war das Erreichen einer harmonischen Einheit, die sich in gattungsspezifisch äußerst vielfältigen Ergebnissen widerspiegelte: Malerei, Objektkunst, Installation und happeningartige Aktionen rechnen zu den künstlerischen Äußerungen von „ZERO“. Die drei Künstler betätigten sich in diesen verschiedenartigen Gattungen ebenfalls in ihrem individuellen, charakteristischen Stil: Heinz Mack bevorzugte das lichtreflektierende, kühle Metall als Werkstoff (z. B. in den „Dynamos“). Otto Piene konzentrierte sich dagegen auf die Wirkkraft der Farbe, die er beispielsweise in den Projektions-Installationen seines „Lichtballetts“, aber auch in Gemälden zur Geltung brachte. Günther Uecker machte den Nagel zum Erkennungsmerkmal seiner Kunst, wobei seine benagelten Flächen oder Objekte gekonnt mit den Effekten der Op Art spielen. 1966 löst sich die Gruppe „ZERO“ auf.



Heinz Mack: Garten der Träume, 2009



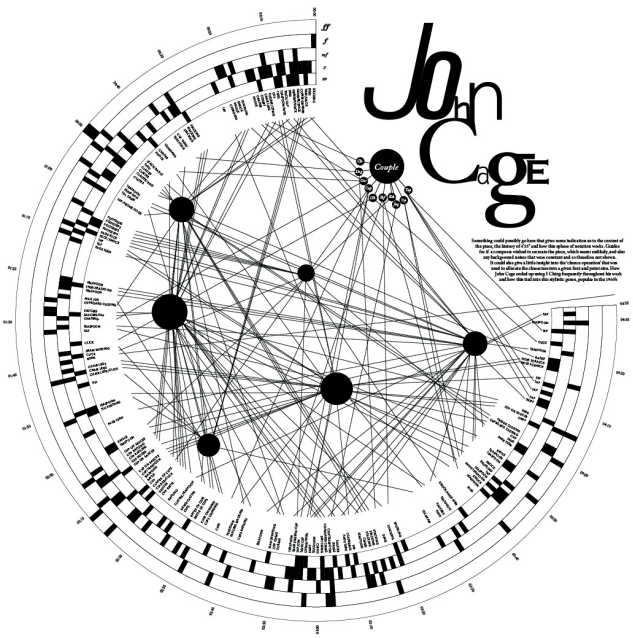
Otto Piene: Automatisches Lichtballett, 1962

Günther Uecker: Sandmühle

Happening

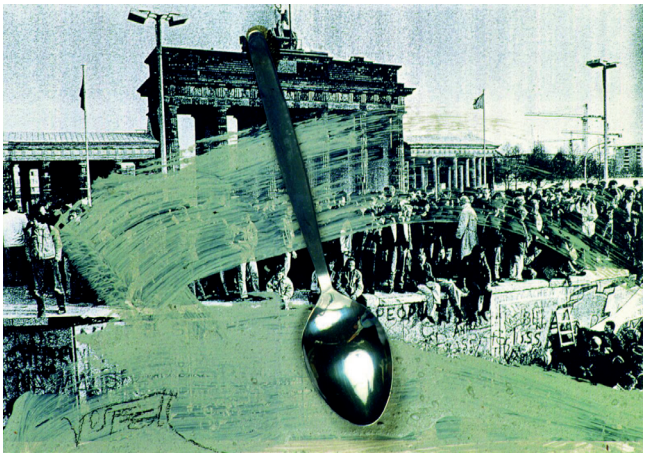
Das Happening ist eine spezielle Form der Aktionskunst. Der Begriff selbst geht auf die Aktion „18 Happenings in 6 Parts“ zurück, die einer der Protagonisten des Happening, Allan Kaprow (1927–2006), 1959 in der Reuben Gallery in New York durchführte. An dieser Aktion sind die Charakteristika des Happening ablesbar: Der Ablauf ist durchgeplant, dennoch erhält das Happening durch die explizit erwünschte Beteiligung und Reaktion des Publikums eine offene, nicht in Gänze kalkulierbare Struktur, die in ihrer Ordnung einer Collage aus unterschiedlichen Gegebenheiten ähnelt. Darüber hinaus war ein Happening weder orts- noch zeitgebunden und sollte nur ein einziges Mal stattfinden. Der Einbezug der Zuschauer, wodurch sich das Happening im Übrigen vom Fluxus-Event unterscheidet, steht außerdem für die Überwindung der Trennung zwischen Kunst und Leben, da die künstlerisch arrangierten Ereignisse in die Lebenswirklichkeit hineingreifen. Gelegentlich wird John Cages (1912–92) Stück „4‘33““ (Uraufführung 1952), bei dem der Pianist 4 Minuten und 33 Sekunden lang auf der Bühne am Flügel sitzt, ohne auch nur eine einzige Taste anzuschlagen, als Urform des Happening bezeichnet, da die zentrale Wirkung des Werkes einerseits auf der Inszenierung der Stille, andererseits auf den unterschiedlichen, nicht vorhersehbaren Reaktionen des Publikums beruhte.

Neben Allan Kaprow sind Charlotte Moorman und Robert Whitman wichtige Happening-Akteure. Bedeutendster deutscher Vertreter ist Wolf Vostell (1932–98), der die Technik der Décollage, das Abreißen von Plakaten mit dem Ziel, daraus neue Kunstwerke zu erschaffen, zum Prinzip seiner Happenings erhob, um damit die offene und fragmentarische Form der Ereignisse sowie den allgegenwärtigen Verschleißprozess des Lebens zu beschreiben.



Cohn Cage: Plakat

Allan Kaprow: Schichtwechsel. Ausweitung der Museumsfunktion in der Reuben Gallery New York



Wolf Vostell: Der Fall der Berliner Mauer 1989, 1990

Wolf Vostell: Coca Cola, 1961

Konkrete Kunst

Den Begriff „Konkrete Kunst“ führt 1924 der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Theo van Doesburg ein, 1930 legt er ihn in dem Manifest anlässlich der Gründung der Gruppe „Art Concret“ fest. Diese Bezeichnung sollte hervorheben, dass die Konkrete Kunst als nicht „abstrakt“ angesehen wird, da sie nichts in der materiellen Wirklichkeit Vorhandenes abstrahiert, sondern vom unmittelbaren Umgang mit den konkreten Bildmitteln Linie, Farbe, Fläche, Volumen und Raum ausgeht. Es wird also unterschieden zwischen abstrakter und gegenstandsloser Malerei und Plastik. Die Konkrete Kunst materialisiert Geistiges, besitzt keinerlei symbolische Bedeutung.„Die Malerei ist ein Mittel, um auf optische Weise den Gedanken zu verwirklichen“, erläutert Doesburg. Max Bill schreibt 1947: *„Das Ziel der Konkreten Kunst ist es, Gegenstände für den geistigen Gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der Mensch sich Gegenstände schafft für den materiellen Gebrauch. (…) Konkrete Kunst ist in ihrer letzten Konsequenz der reine Ausdruck von harmonischem Maß und Gesetz. Sie ordnet Systeme und gibt mit künstlerischen Mitteln diesen Ordnungen das Leben.*“ Im Gegensatz zum Konstruktivismus konzentriert sich die Konkrete Kunst auf das Zusammenspiel von Form und Farbe, ihr Interesse gilt der Erforschung der Farbe und dem wissenschaftlichen Denken.

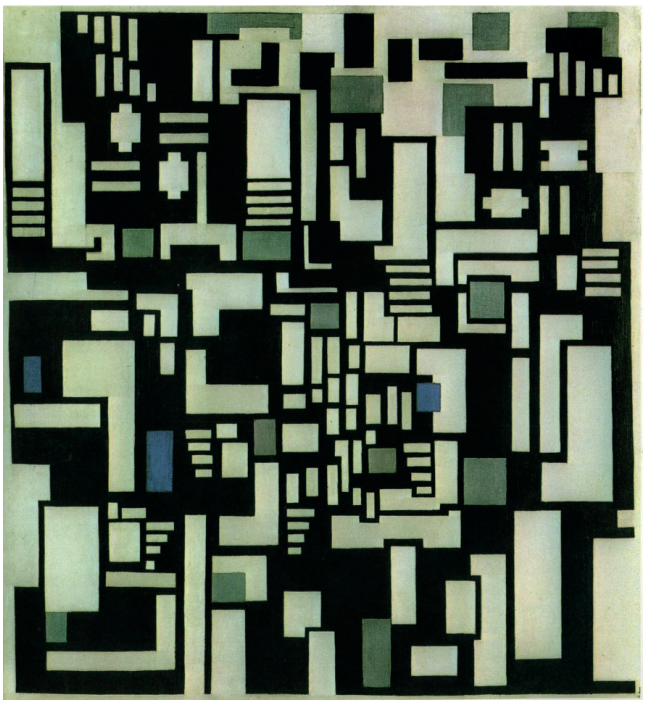
Konkrete Kunst vor 1945

Die Konkrete Kunst entwickelte sich in den 1920er-Jahren als bewusster Gegenentwurf zur abstrakten Kunst. Gerade im Vergleich beider Kunstformen manifestiert sich der ebenso revolutionäre wie radikale Anspruch der Konkreten Kunst. Zwar bediente sich die Konkrete Kunst derselben bildnerischen und gestalterischen Mittel wie die geometrisch-abstrakte Kunst, doch liegt der fundamentale Unterschied darin, dass Konkrete Kunst nicht länger vom Gegenständlichen abstrahiert und somit auch keine Bezugnahme auf die erfahrbare Realität herstellt. Vielmehr verweisen Winkel, Linien und klar umrissene geometrische Farbflächen einzig auf sich selbst und schaffen dadurch eine eigene bildimmanente Kunstwirklichkeit. In Anlehnung an G.W.F. Hegel findet darüber hinaus der geistige Vorgang des Kunstschaffens in den klar strukturierten Werken visuellen Ausdruck. Charakteristisch für die Konkrete Kunst ist ferner, dass der Einsatz der bildnerischen Mittel Farbe, Linie, Fläche und Raum nach logischen Gesetzmäßigkeiten vonstattengeht.

Obwohl Theo van Doesburg (1883–1931) die Bezeichnung Konkrete Kunst bereits 1924 prägte, erfolgte erst 1930 im Zuge der Gründung der Gruppe „Art Concret“, zu deren Kreis unter anderem Jean Hélion, Léon Tutundjian und Marcel Wantz gehörten, die theoretische Fundierung dieser Kunstform. In der ersten – und einzigen – Nummer der Zeitschrift „Art Concret“ veröffentlichte Theo van Doesburg das Manifest der Konkreten Kunst und erläuterte, dass ein Bildelement keine andere Bedeutung als sich selbst habe und folglich auch das Gemälde nichts anderes als sich selbst bedeute.

Für die Verbreitung der Konkreten Kunst noch in den 1930er-Jahren sorgte neben der Gruppe „Art Concret“ auch die 1931 gegründete Vereinigung „Abstraction-Création“. Die wegweisenden Impulse der Konkreten Kunst fielen insbesondere in der Schweiz auf fruchtbaren Boden, entstanden hier doch mit der Zürcher Schule der Konkreten und der Gruppe „Allianz“ wichtige Künstlervereinigungen. Die wichtigsten Schweizer Konkreten Künstler sind Max Bill, Camille Graeser und Richard Paul Lohse.

Auch nach 1945 fand ein reger künstlerischer Austausch statt, der bis weit über die Grenzen der Konkreten Kunst hinaus auf Kunstströmungen wie Hard Edge und Colour Field Painting wirkte.



Theo van Doesburg: Compositie IX, 1917/1918

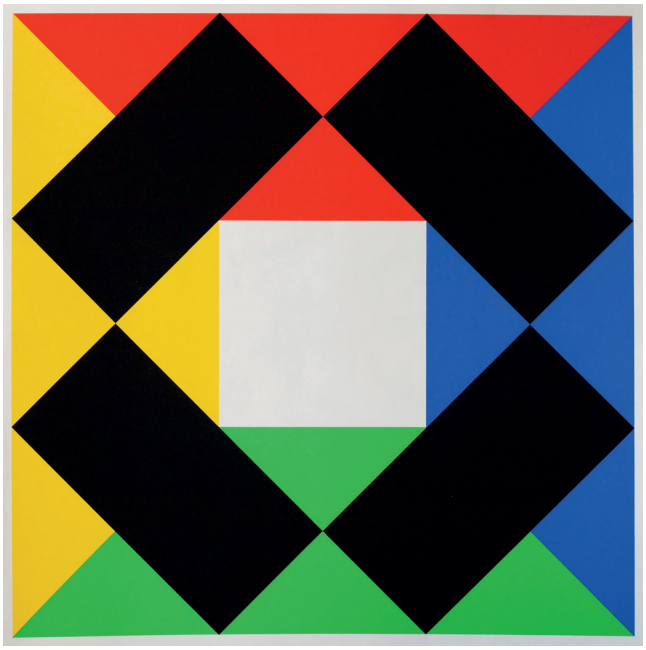
Konkrete Kunst 1945–1960

Seitdem Theo van Doesburg in der Zeitschrift „Art Concret“ im Jahr 1930 erstmals die grundlegenden Prinzipien der Konkreten Kunst formuliert hatte, ist die Entwicklung dieser Kunstform vor allem in der Zeitspanne zwischen 1945 und 1960 gekennzeichnet durch eine fortschreitende Systematisierung ihrer Formensprache. Die werkimmanente Ordnung erhielt immer größere Bedeutung. Dieser Prozess, der die unmittelbaren Voraussetzungen für die Op Art lieferte, als deren wichtigste Künstlerin Bridget Riley (geb. 1931) gilt, lässt sich formal daran erkennen, dass die Bildräume zunehmend mit seriell erzeugt wirkenden, kleinteiligen Formen gleichmäßig ausgefüllt werden; beim Betrachter wird dadurch der Eindruck von Dynamik und Bewegung evoziert. Der theoretisch fundierte Anspruch der Konkreten Kunst, nicht länger vom Gegenständlichen zu abstrahieren, sondern eine eigene bildimmanente Realität zu kreieren, blieb jedoch stets erhalten.

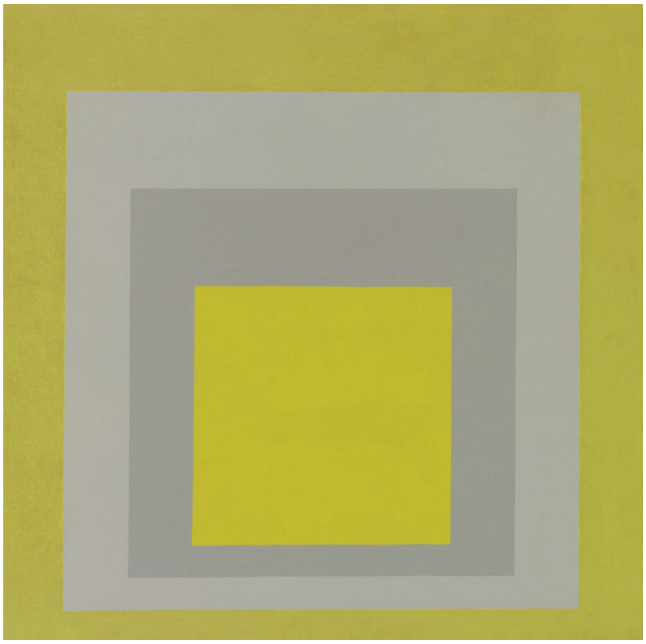
Zu den bedeutendsten Vertretern der Konkreten Kunst nach 1945 zählen unter anderem Julio Le Parc, François Morellet, Gerhard von Graevenitz und Richard Paul Lohse. Richard Paul Lohse (1902–1988) gehörte ferner, zusammen mit Max Bill und Camille Graeser, zur bereits seit den 1930er-Jahren bestehenden Gruppe der Zürcher Konkreten, die auch nach 1945 aktiv war.

Max Bill (1908–1994) reflektierte überdies auf theoretischer Ebene die strukturellen Erfordernisse, die er an die Konkrete Kunst stellte. Er hielt seine Gedanken in dem Essay „Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit“ (1949) fest und veröffentlichte zwischen 1944 und 1945 das Magazin „abstrakt konkret“. Für die Positionierung der Konkreten Kunst sind außerdem die von Max Bill organisierten Werkschauen „konkrete kunst“ (Basel 1944) und „konkrete kunst. 50 jahre entwicklung“ (Zürich 1960) von größter Bedeutung. In Italien ist mit dem „Movimento Arte Concreta“ ebenfalls eine eigene Bewegung zu verzeichnen.

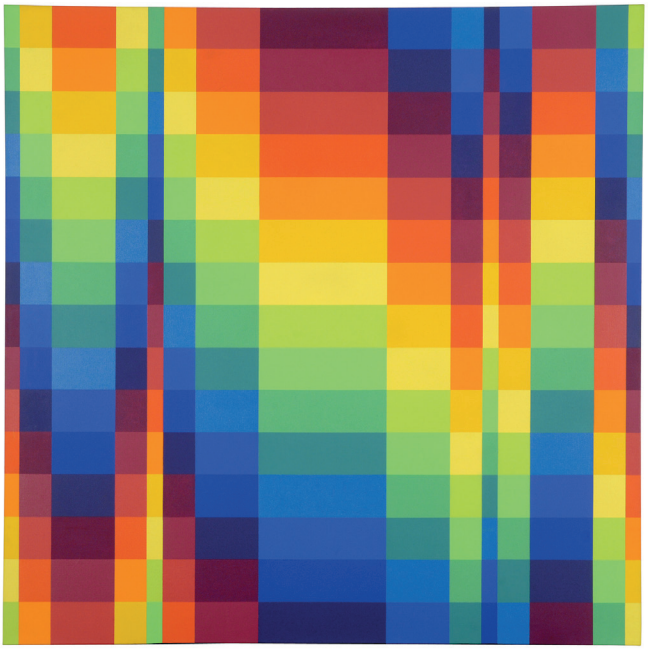
Jenseits dieser Entwicklung nimmt das Werk von Josef Albers (1888–1976), der 1933 in die USA emigrierte, eine herausragende Stellung innerhalb der Konkreten Kunst ein: In seinem Spätwerk führte er die Variation des Quadrates („Homage to the Square“, ab 1949) in technisch präziser Ausführung und höchster Fokussierung auf die konzentrierten bildnerischen Mittel Form und Farbe zur Vollendung.



Max Bill: Lecture Poster on Behance



Josef Albers: Homage to the Square Two Grays Between Two Yellows, 1960

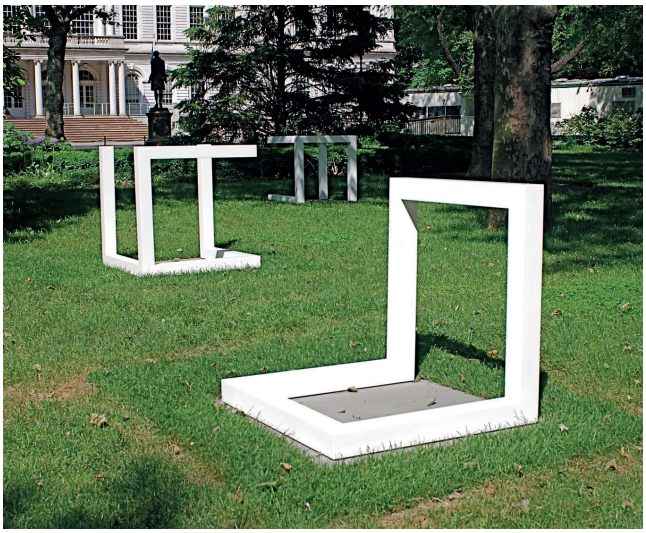


Richard Paul Lohse: Fünfzehn systematische Farbreihen in progressiven Horizontalgruppen, 1950/62

Konzeptkunst

Konzeptkunst ist eine künstlerischer Stilrichtung, die in den 1960er-Jahren vom US-Künstler Sol LeWitt geprägt wird (Conceptual Art). Die Ursprünge der Konzeptkunst liegen in der Minimal Art, und mit ihr werden die Theorien und Tendenzen der abstrakten Malerei weiterentwickelt. Die Konzeptkunst umfasst so verschiedene Kunstrichtungen wie Objektkunst oder Happening. Bei allen steht das Konzept vor der Ausführung eines Kunstwerks. Der Idee kommt mehr Bedeutung zu als der Ausführung, die nicht einmal vom Künstler selbst erfolgen muss. Insofern treten an die Stelle des fertigen Werkes die Skizzen, Anleitungstexte, Notizen etc., auch Künstlerbücher, die eigene ästhetische Qualitäten entfalten. In der Konzeptkunst wird das Kunstwerk „entmaterialisiert". Der Betrachter wird mit einbezogen, Assoziationen und der Kontext spielen eine wichtige Rolle. Um das Konzept-Kunstwerk verstehen zu können, ist es notwendig, sich mit dem Künstler und seinem Denken auseinanderzusetzen. Als Vorreiter der Konzeptkunst gelten Marcel Duchamp und René Magritte, wichtige Theoretiker der Konzeptkunst sind Marcel Broodthaers sowie Sol Le Witt.

Sol LeWitt: Wall Drawing 1136



Sol LeWitt:Structures, 1965-2006

Marcel Duchamp: Fountain, 1917/1964

Skulptur von Sol LeWitt, Yorkshire Sculpture Park

Pionier der Konzeptkunst: Timm Ulrichs

Land Art

Land Art ist eine Kunstrichtung, die gegen Ende der 1960er-Jahre in den USA entstand. Getrieben von dem Bestreben, die Grenzen des etablierten Kunstbetriebes aufzubrechen, suchten die Künstler nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die außerhalb des Galerieraumes lagen. Vor diesem Hintergrund entdeckten sie die freie Natur und die ursprüngliche Landschaft als ihr Material. 1968 reisten Michael Heizer (geb. 1944) und Walter De Maria (geb. 1935) in die Mojave-Wüste, wo sie Zeichnungen in den Sand ritzten und den Erdboden aufgruben. Diese frühen Beispiele verweisen bereits auf die Problematik, Land Art-Projekte ins öffentliche Bewusstsein zu rücken, waren sie doch durch die Witterung der Vergänglichkeit preisgegeben. Die Präsentation von Land Art-Werken, die außerdem an mitunter entlegenen und schwer erreichbaren Orten realisiert wurden, erfolgte darum häufig über filmische oder fotografische Aufzeichnungen. Dies war die Grundlage für den Fernsehfilm „Land Art“ aus dem Jahr 1969, in dem ephemere, eigens für diesen Beitrag ausgeführte Projekte aufgezeichnet und, initiiert von der Fernsehgalerie Gerry Schum, in Form einer „Fernsehausstellung“ ausgestrahlt wurden.

Eine weiterführende theoretische Erweiterung des in der Land Art so bedeutungsvollen Wechselverhältnisses von Innen und Außen lieferte Robert Smithson (1938–1973), der das dialektische Begriffspaar „site“ und „nonsite“ definierte: Meint „site“ einen real existierenden Ort im Außenraum, so ist „nonsite“ ein Werk im Innenraum, das aus dem realen Ort transformiert wurde und gleichzeitig auf ihn verweist. Meisterhaft wurde dieses Konzept von Robert Smithson selbst umgesetzt, wenn er beispielsweise für das Werk „A Nonsite, Franklin, New Jersey“ (1968) Materialien von diesem Ort in den Galerieraum verlagerte und dort als Stellvertreter dieses Ortes präsentierte.

Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970

In den späten 1960er- und den 1970er-Jahren entstanden Schlüsselwerke der Land Art, zu denen unter anderem die verhüllte Küste Sidneys von Christo und Jeanne-Claude („Wrapped Coast“ 1968–1969), Robert Smithsons am Ufer des Großen Salzsees in Utah gelegene spiralförmige Aufschüttung „Spiral Jetty“ (1970) oder das „Lightning Field“ (1977) von Walter de Maria gehören. Insbesondere den Arbeiten von Richard Long (geb. 1945) eignet eine reduzierte Formensprache sowie häufig ein konzeptueller Ansatz, wenn er beispielsweise durch wiederholtes Auf- und Abgehen eine gerade gezogene Spur im Gras hinterlässt („A Line Made by Walking, England“, 1967), weshalb Verbindungslinien zur Minimal Art ebenso wie zur Konzeptkunst gezogen werden können.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass in Europa und in den USA unterschiedliche Begrifflichkeiten für die Kunstrichtung verwendet werden: Während sich in den USA im Zuge der beiden wegweisenden Ausstellungen „Earth Works“ (1968) und „Earth Art“ (1969) die Ausstellungstitel als Termini etablierten, setzte sich in Europa – in Anlehnung an die gleichnamige Fernsehausstellung von 1969 – die Bezeichnung „Land Art“ durch.

Walter de Maria: Lightning Field, 1971

Nancy Holt: Sun Tunnels

Minimal Art

Die Minimal Art ist eine genuin amerikanische Kunstrichtung, die gegen Ende der 1950er-Jahre entstand. Der Begriff wurde von der Kunstkritik geprägt, die dafür den Titel eines Essays entlehnte, den der Kunstphilosoph Richard Wollheim 1965 über moderne amerikanische Kunst publiziert hatte.

Für die Entwicklung der Minimal Art waren vor allem die Tendenzen des Hard Edge und des Color Field Painting eine notwendige Voraussetzung, da diese Kunstrichtungen die Verwendung einfachster reduzierter Formen grundlegend vorbereitet hatten. Dieser Traditionslinie folgend etablierte sich die Minimal Art zunächst in der Malerei, ehe sie zunehmend auf die Skulptur übergriff und hier ihre größte Wirkung entfaltete.

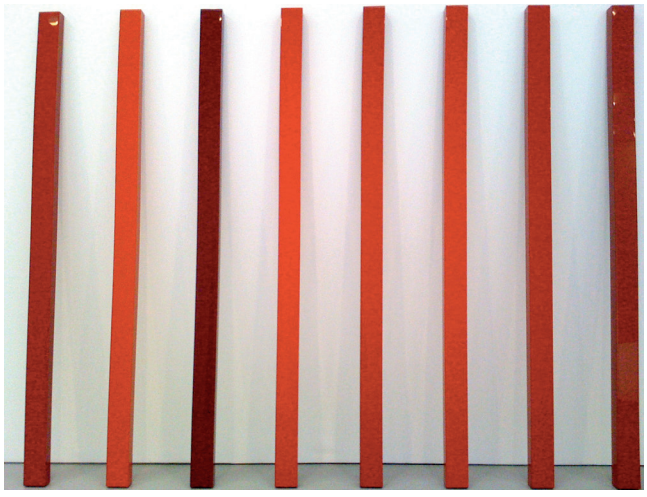
Minimal Art-Skulpturen sind vorzugsweise aus Industriematerialien wie Aluminium, Stahl, Glas, Beton, Holz, Kunststoff oder Stein gefertigt. Indem die häufig auf einfachste geometrische Körper reduzierten Objekte industriell gefertigt wurden, war eine individuelle künstlerische Handschrift nicht länger zu erkennen. Charakteristisch sind ferner die serielle Anordnung mehrerer gleicher Raumkörper sowie die daraus resultierenden groß dimensionierten Ausmaße der Werke.

Hauptvertreter der Minimal Art sind Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, John McCracken und Robert Morris.

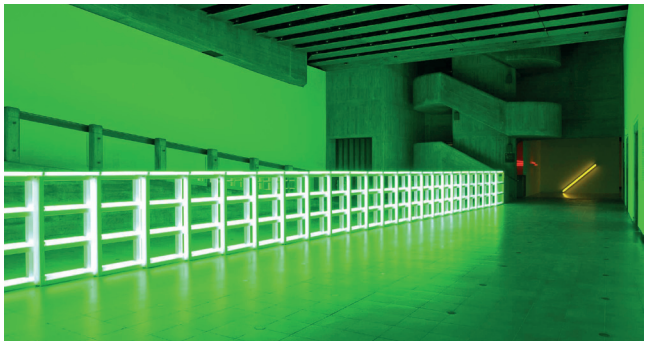
Im Gegensatz zum Abstrakten Expressionismus mit seinem impulsiven und gestischen Ausdruck des Unbewussten hatten es sich die Vertreter der Minimal Art zur Aufgabe gemacht, die Wirkung ihrer Werke über die Materialästhetik, das Verhältnis der Objekte zum Raum, die Lichtwirkung und die streng reduzierte Ordnung zu erzielen. Mit diesen Grundsätzen einhergehend ordnete Donald Judd (1928–1994) farbig gespritzte Aluminiumkästen in unterschiedlichen Formationen über- oder nebeneinander an; von Carl Andre (geb. 1935) stammen gestapelte oder aneinandergereihte, quaderförmige Holzpflöcke; Dan Flavin (1933–1996) schuf mit gleichförmig angeordneten Neonröhren subtile Lichträume.

Nicht nur in den bildenden Künsten, auch in den Bereichen Tanz und Musik sind seit den 1960er-Jahren minimalistische Tendenzen richtungsweisend. Die minimalistischen Prinzipien wirkten außerdem prägend auf Kunstphänomene wie Land Art, Arte Povera und Konzeptkunst.

Donald Judd: Ohne Titel, 1980



John McCracken: Song, 2008



Dan Flavin: Ohne Titel

Neue Wilde

Unter dem Begriff der „Neuen Wilden“ oder auch „Jungen Wilden“ wird im Allgemeinen die deutsche neoexpressive Kunst der 1980er-Jahre zusammengefasst, die sich in Berlin, Hamburg und Köln zentrierte. Gelegentlich findet der Terminus auch in Bezug auf den internationalen Neoexpressionismus Verwendung.

Die deutschen „Neuen Wilden“ konnten an den „Ersten Neoexpressionismus“ der 1960er-Jahre anknüpfen, als Georg Baselitz, A. R. Penck, Markus Lüpertz, Bernd Koberling, Karl Horst Hödicke und andere einen expressiven Weg zurück zur Figur gesucht hatten. Auf dieser Grundlage konnte der Neoexpressionismus in Deutschland aufbauen, der 1980 im Zuge einer ebenso benannten Ausstellung in Aachen mit den „Neuen Wilden“ gleichgesetzt wurde. Der Begriff ist problematisch, zumal er sich nicht auf eine „wilde Kunst“, sondern vielmehr auf „wilde Künstler“ bezieht – eine Alternativbezeichnung der Strömung, „Heftige Malerei“, sucht dagegen den direkten Kontakt zum Werk.

Da aber Subjektivität zu einem grundlegenden Kennzeichen der „Neuen Wilden“ wurde, charakterisiert das „Wilde“ im Gegenzug auch ihre Malerei, denn in persona wurden die „Neuen Wilden“ dieser Bezeichnung durchaus gerecht: In Hamburg feierte man gerne mit reichlich Alkohol, die Berliner „Wilde Szene“ war berüchtigt für sexuelle Exzesse.

Die beteiligten „Wilden“, meist in den 1950er-Jahren geboren, wandten sich gegen die intellektuelle Kühle von Concept Art und Minimal Art und wollten eine neuartige figurative, emotionale und subjektive Kunst etablieren. Die neue Subjektivität zog einen stilistischen Pluralismus nach sich, geeint wurden die „Neuen Wilden“ aber durch lustvolle Erzählfreude, private Chiffrensprache, kraftvolles Kolorit, einen spontan-gestischen Zugriff und freizügige Selbstbekenntnisse.

Zu den Hauptvertretern in den großen Zentren der „Neuen Wilden“ rechnen Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer in Berlin, Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Gerard Kever und Gerhard Naschberger in Köln und Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen in Hamburg.

Bernd Koberling: Das momentane Stillstehen der Kieselsteine im Flug, 2005/2006

Karl Horst Hödicke, Holland Hd. Kl. A, 1964

Hans Scheib und Reinhard Stangl: Scheib malt Stangl. Stangl malt Scheib, 1981

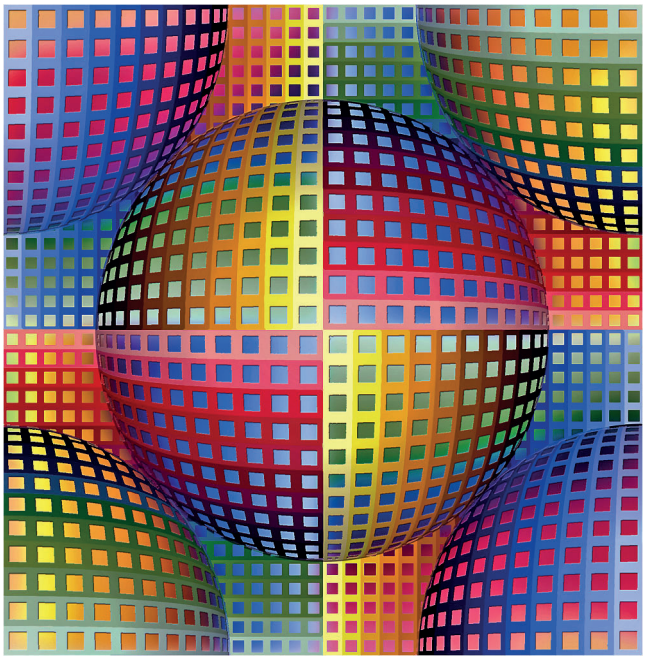
Op Art

Op Art ist die Abkürzung für den englischen Terminus „optical art“ (deutsch: optische Kunst). Dieser Betitelung gemäß ist die Op Art als eine Kunstrichtung zu verstehen, die mit der optischen Wahrnehmung des Betrachters spielt. Die Op Art entstand seit der Mitte der 1950er-Jahre und prägte sich um 1960 erstmals voll aus, die Bezeichnung ist seit 1964 geläufig.

Ziel der wahrnehmungstheoretisch basierten Op Art ist die optische Täuschung des Betrachters, wobei unter Verwendung von reduzierter, geometrischer Formensprache die optischen Wirkungen von Licht, Luft, Bewegung und Raum imitiert werden sollen. Musterartige Strukturen folgen dabei häufig wiederholt aufeinander, und kleinste Veränderungen innerhalb dieser regelmäßigen Abfolgen sowie die Voraussetzung eines „bewegten Betrachters“ führen zu verblüffenden Effekten wie imitierter Räumlichkeit oder dem „Flimmereffekt“. Auch die Wirkung von Farbgesetzen wie dem Simultankontrast wurde von der Op Art gezielt genutzt. Medien der Op Art waren Malerei und Relief, in der zeitgleich entstandenen kinetischen Op Art treten auch dreidimensionale Objekte auf. Oftmals entstanden Werke der Op Art in serieller Konzeption.

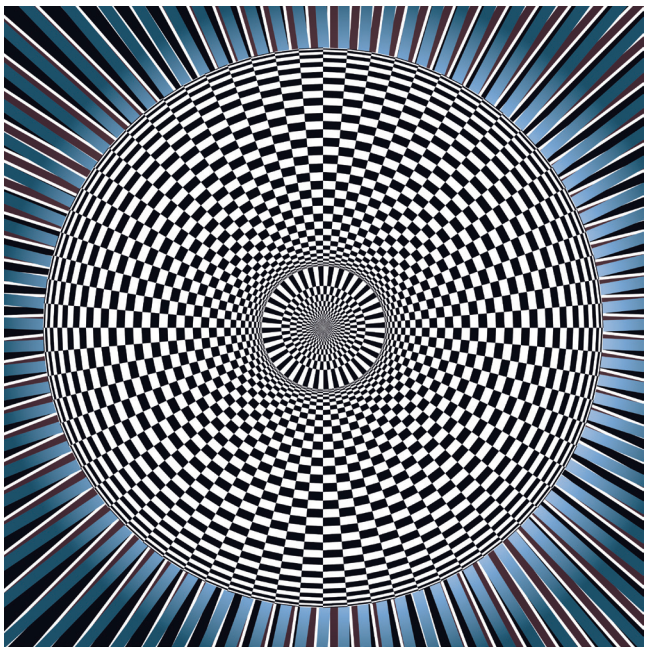
Eine Vorläuferrolle haben bezüglich einer „optical art“ Futurismus, Dada und Konstruktivismus inne, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg mit derartigen Effekten experimentierten. In den 1930er- und 1940er-Jahren sind bereits erste Vorstufen der Op Art auszumachen. Ihre endgültige Ausprägung wurde von Victor Vasarely (1908–1997) und Josef Albers (1888–1976) getragen, die beide Einflüsse des Bauhauses verarbeiteten, insbesondere den effektvollen Konstruktivismus von László Moholy-Nagy.

Ab der ersten bedeutenden Op Art-Ausstellung von 1964/1965 in New York verbreitete sich die Strömung. Jésus Raphael Soto, die Engländerin Bridget Riley, Victor Vasarelys Sohn Jean-Pierre Yvaral, die Gruppe „ZERO“ mit den Lichtreliefs von Heinz Mack, Cruz Diez, Julio Leparque und Youri Messen-Jaschin sind neben den bereits Genannten als Hauptvertreter anzuführen.



Victor Vasarely: Vega-Nor-Improvisation1

Bridget Riley: Zephyr, 1976



Grasshoppermind: Doppelkreis, 2012

Pop Art

Pop Art kann sowohl als Abkürzung für „popular art“ (engl. popular = beliebt, volkstümlich) als auch in Bezug auf das englische Wort „pop“ (zu deutsch: Knall) verstanden werden. Allgemein wird der begriffliche Ursprung des Terminus Pop Art, der 1955 durch den englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway geprägt wurde, in der zweiten Variante vermutet.

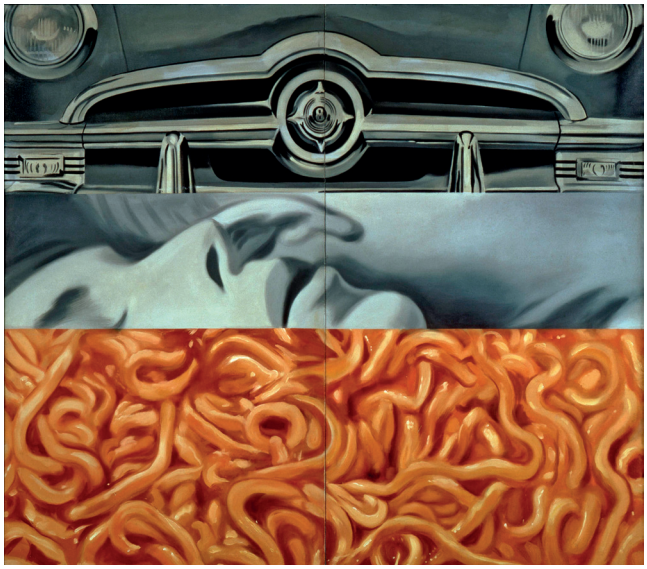
Die Pop Art stellt eine Kunstrichtung dar, die in England und den USA in den 1950er-Jahren nahezu parallel entstand und zeitweise als eine der prägendsten Stilrichtungen der Nachkriegskunst gelten kann. Die Pop Art kann als figurative Gegenbewegung zu Informel und Action Painting gewertet werden und bezog sich in ihrer Material- und Objektästhetik auch auf die Errungenschaften des Dadaismus.

Das „Populäre“ an der Pop Art ist auf die trivialen Bildmotive zurückzuführen, die häufig Werbetafeln, Konsumgütern oder anderen Elementen des Großstadtlebens entlehnt sind. Die Pop Art will somit das Massentaugliche zur Kunst erheben: Alltagsgegenstände werden aus ihrem Ursprungszusammenhang isoliert und dadurch fokussiert und in ihrem Bedeutungsgehalt verändert. In diesem Zuge reflektiert die Pop Art auch den durch die Industriegesellschaft bestimmten modernen Lebensalltag des Einzelnen.
Eine beliebte Darstellungsform der Pop Art war die serielle Reihung der thematisierten Objekte, welche die Massenfertigung des Industriezeitalters somit auch technisch zum Thema der Kunst machte. Siebdruck und Fotomontage wurden zu beliebten Verfahren der Pop Art.

Zu den wichtigsten Künstlern der Pop Art zählen Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg und Richard Hamilton. In Frankreich zeigten sich die Künstler der „nouvelle figuration“ bzw. „figuration narrative“ von der Pop Art beeinflusst; in Deutschland fand die Pop Art im „Kritischen Realismus“ und verwandten Strömungen eine auch politisch motivierte Rezeption. In Italien wurde die Strömung von Enrico Baj, Mimmo Rotella und anderen aufgenommen, auch die Mitglieder der Florentiner „Gruppo 70“ zeigten sich beeinflusst.

Andy Warhol: Marilyn

Roy Lichtenstein: Crying Girl, 1963



James Rosenquist: I Love You with my Ford, 1961

Gruppe SPUR

Die Gruppe „SPUR“ zählt zu den wichtigsten Künstlergruppen der deutschen Nachkriegskunst und nimmt eine Schlüsselstellung innerhalb der Entwicklung des deutschen Informel ein. Zu den Gründungsmitgliedern zählen die Maler Heimrad Prem (1934–1978), Helmut Sturm (1932–2008) und HP (Hans Peter) Zimmer (1936-92) sowie der Bildhauer Lothar Fischer (1933–2004), die alle an der Münchner Akademie der Bildenden Künste studiert hatten. Die Geschichte ihrer Gründung kolportierten sie selbst in der „SPUR-Historie“, die im „SPUR-Buch“ 1962 veröffentlicht wurde: *„[…] Gruppe Spur made in Germany 1957, Name auf der Schneematschstraße gefunden im Januar 1958.“*

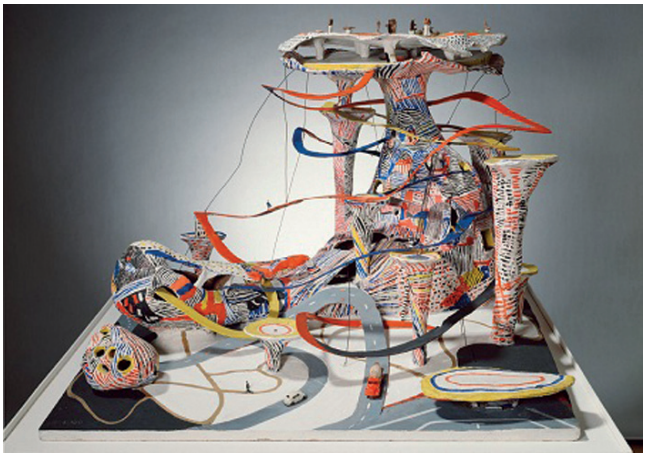
1958 erschien das erste, 21 Thesen umfassende Manifest, das neben Heimrad Prem, HP Zimmer, Helmut Sturm und Lothar Fischer unter anderem auch Asger Jorn, Erwin Eisch und Gretel Stadler unterzeichneten. Darin wurde ebenso provokant wie ironisch der bevorstehende „kulturelle Putsch“ proklamiert, mit dem man sich gegen die moderne abstrakte Kunst wandte und ankündigte, die neue Malerei werde „polydimensional“ sein. Darüber hinaus findet sich im Manifest der Begriff „Situationismus“ und damit ein unmittelbarer Verweis auf die 1957 gegründete revolutionäre Künstlerbewegung „Situationistische Internationale“, auf deren dritter Konferenz 1959 die Gruppe „SPUR“ Mitglied wurde. 1960 kam Dieter Kunzelmann (geb. 1939) zu „SPUR“, und auch Uwe Lausen (1941–1970) knüpfte Kontakte mit der Gruppe, die ihm wichtige künstlerische Impulse gab.

„SPUR“ begriff sich selbst als offene Plattform, die unterschiedlichen künstlerischen Positionen ein Forum bot. Nichtsdestotrotz war es das Ansinnen der „SPUR“-Vertreter, eine bindende künstlerische Ausdrucksweise zu etablieren. Daher hinterließen im Lauf der Jahre unterschiedliche Einflussquellen, zu denen um 1960 der verzerrende, von der Gotik und der Kunst Max Beckmanns geprägte „Facettenstil“ oder ab etwa 1962 verstärkt figurative Tendenzen zählten, sichtbare Spuren in den Werken. Wenngleich man sich intensiv mit diesen Formexperimenten beschäftigte, so sind in der Malerei doch durch alle Phasen hindurch der für das Informel charakteristische impulsive, vitale und gestische Duktus, der souveräne Umgang mit Farbe und die formatfüllende, die Bildfläche beinahe sprengende Dynamik fassbar zu machen. Ferner finden sich auch Einflüsse von Seiten der „Art Brut“ und der „CoBrA“-Künstler. Immer wieder entstanden Gemeinschaftsarbeiten wie beispielsweise der „SPUR-Bau“ oder „Canal Grande Crescente“ (beide 1963).

Ab 1960 wurde die Zeitschrift „SPUR“ veröffentlicht, von der sieben Ausgaben erschienen. Die bisweilen provokanten Inhalte, vor allem in der sechsten Ausgabe „SPUR IM EXIL“, führten zu einem Strafprozess gegen Dieter Kunzelmann, Helmut Sturm, Heimrad Prem und HP Zimmer. Die Anklage lautete auf Gotteslästerung und Verbreitung unzüchtigen Schrifttums, das Verfahren wurde jedoch Jahre später eingestellt.

1965 vereinigte sich die „SPUR“ mit der Münchner Künstlergruppe „WIR“. Aus diesem Zusammenschluss erwuchs ein Jahr später die Gruppe „GEFLECHT“.

Poster Gruppe SPUR



SPUR-Bau, 1963

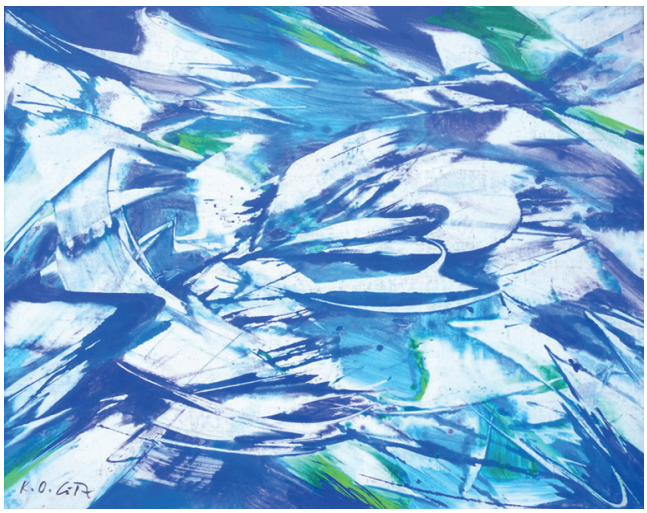
Tachismus

Der Tachismus ist eine genuin französische Ausprägung des Informel und entstand in den 1940er-Jahren in Paris. Die Bezeichnung selbst geht wohl auf Bemerkungen von Kritikern zurück, die Gemälde seien aus Farbflecken zusammengesetzt, wobei das französische Wort für Fleck, „tache“, die Grundlage der Begriffsbildung ist. Vereinzelt wurde der Begriff, unter anderem von Pierre Guégin, geringschätzig verwendet, indem man die Bilder bezichtigte, nichts als Fleckwerke (franz.: „tachisme“) zu sein.

In ihrem formalen Ausdruck wie im Bezug auf den künstlerischen Schaffensprozess verlaufen die Grenzen zwischen Informel und Tachismus fließend, ist beiden Kunstrichtungen doch der Versuch gemein, im spontanen Malakt die dem Künstler innewohnende kreative Kraft intuitiv auf die Leinwand zu bringen. Im Tachismus sind abstrakte und konturlose, dynamische Äußerungen das Ergebnis des Malvorgangs. Nicht selten finden sich abbildende Tendenzen. Die sinnliche, lyrische und expressive Wirkung der Bilder resultiert dabei vornehmlich aus der kraftvollen und gestischen Setzung hingeworfener Pinselstriche, Farbschlieren, flirrender Kleckse und Tropfen. Im Gegensatz zu den Künstlern des Informel legten die Tachisten jedoch – in Korrespondenz zur Lyrischen Abstraktion – ihr verstärktes Augenmerk auf die stimmige Wirkung der Farbvaleurs.

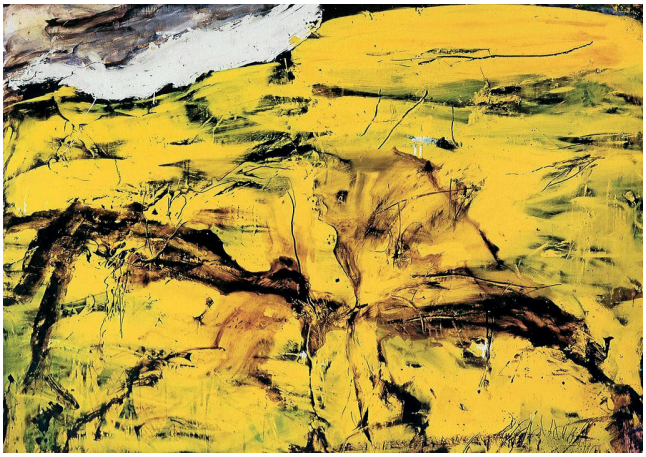
Theoretisch wie praktisch begleiteten beispielsweise die surrealistische „écriture automatique“ und der Abstrakte Expressionismus die Entwicklung des Tachismus, strebten all diese Kunstrichtungen doch nach einem spontanen und ungesteuerten bildnerischen Ausdruck des Unbewussten.

Wichtige Künstler des Tachismus sind unter anderem Roger Bissière, Karl Fred Dahmen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Simon Hantaï, Emil Schumacher und Wols (d.i. Alfred Otto Wolfgang Schulze).



Karl Otto Götz: Giverny Ex IV, 1993

Hans Hartung: gravure n° 26, 1953



Emil Schumacher: Gorim II, 1995

Karl Fred Dahmen: Ohne Titel, 1965

Videokunst

Die Videokunst ist eine Richtung der Medienkunst. Innerhalb der Videokunst beschäftigen sich Künstler seit den 1960er-Jahren mit den Möglichkeiten, die ihnen die Entwicklung der Videotechnik und damit einhergehend die mediale Speicherung von Geschehnissen erschließt. Darüber hinaus wurden die Aufzeichnung, die Bearbeitung und die Wiedergabe von Videobändern und die daraus resultierenden ästhetischen Konsequenzen erkundet.

Grundsätzlich lassen sich zwei Herangehensweisen unterscheiden: Einerseits beschäftigten sich Künstler mit bereits vorhandenem Videomaterial, das sie verfremdeten, um daraus Kunstwerke zu erschaffen. Andererseits zeichneten die Künstler selbst gewählte oder auch selbst inszenierte und vorgeführte Handlungen oder Ereignisse auf. Dabei geht es nicht nur um die Qualität des Filmmaterials an sich, sondern auch um die Vorführung desselben. Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass zur Videokunst nicht nur das Videoband („Tape"), sondern in der Regel auch die Inszenierung eines Bildschirms oder gleich mehrerer Monitore oder Leinwände notwendig sind. Hier gelangten die Künstler zu unterschiedlichen Lösungen, die vom einfachen Abspielen des Tapes auf einem freistehenden Monitor (Ulrike Rosenbach, „Glauben sie nicht, dass ich eine Amazone bin", 1975) über den Einbau von mehreren Bildschirmen in eigens dafür angefertigte Objekte oder Behältnisse (Nam June Paik, „TV-Buddha", 1974 oder Shigeko Kubota, „Akt, eine Treppe hinabsteigend", 1975/1976) bis hin zu raumfüllenden Videoinstallationen reichen (Bruce Nauman, „Clown Torture", 1987 oder Pipilotti Rist, „Ever Is Over All", 1997). Im letztgenannten Umkreis sind auch die sogenannten Closed-Circuit-Installationen anzusiedeln, bei denen die Videoaufnahmen innerhalb der Kunstinstallation hergestellt und unmittelbar auf deren Monitore übertragen werden, so dass der Betrachter als Teil des Kunstwerkes notwendigerweise mit einbezogen wird. Nicht selten werden Videoprojektionen in Objektinstallationen integriert und damit die Grenzen des Skulpturalen aufgebrochen, wie es beispielsweise die auf Puppenköpfe projizierten Gesichter, die sich durch Tony Ourslers Œuvre ziehen, veranschaulichen. Zur Videokunst zählen ferner Arbeiten, die sich sowohl in ihrer Länge als auch im Hinblick auf die vor der Kamera inszenierte Handlung dem Spielfilm annähern, wie es beispielsweise Matthew Barneys Zyklus „Cremaster 1–5" (1994–2002) oder Werke von Douglas Gordon und Steve McQueen zeigen.

Nam June Paik: Buddha-TV, 1974

Bruce Nauman: Clown Torture, 1987

Pipilotti Rist: Ever Is Over All, 1997