

# Objektkunst – Begriff und Geschichte



Marcel Duchamp: Fahrrad-Rad, 1913, Ready-made. Metall, Hocker: Holz bemalt. Höhe 125 cm. Replik 1964. Privatsammlung



Marcel Duchamp: Fontäne, 1917 Ready-made. Urnal aus Sanitärporzellan, Höhe 62,5 cm. Replik 1964. Privatsammlung

Der Ursprung der Objektkunst als einem der zentralen und bedeutendsten künstlerischen Verfahren in der Kunst des 20. Jahrhunderts geht auf Experimente der Maler des Kubismus zurück, auf den Versuch, Elemente der Wirklichkeit in ihre Bilder einzubeziehen. Pablo Picasso fügte 1912 in sein Bild »Stillleben mit Rohrstuhl« bedruckte Papiere, Schnüre und ein Stück Wachstuch ein, auf das das Geflecht eines Rohrstuhls gedruckt war. Ausgehend von den Theorien Paul Cezannes, die eine Abkehr vom Illusionismus als geltendem Prinzip der Malerei, eine Abwendung der Kunst von der Nachahmung der Wirklichkeit forderten, konfrontierte Picasso in seinem Bild illusionistisch gemalte Wirklichkeit mit dinglicher Wirklichkeit. Nur kurze Zeit später, 1913, montierte der von der Malerei des Kubismus kommende Marcel Duchamp den Teil eines Fahrrads (eine Vorderradfelge) auf einen Hocker und stellte seine als »Fahrrad-Rad« betitelte Plastik im Museum aus. Duchamp nannte seine Plastiken »Ready-mades« (engl., gebrauchsfertig): »... ihrer Funktion entfremdete Gebrauchsgegenstände, die jede Erinnerung an die gewohnten künstlerischen Verfahren verdrängen sollten.« (Herbert Molderings) In der Objektkunst wird der sich seit der Malerei des Impressionismus anbahnende Prozess einer Autonomie von Kunst und Künstler besonders deutlich. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann bezeichnet diese Entwicklung als »schöpferische Befreiung der Kunst«.

Eine exakte Definition dessen, was unter »Objekt« zu verstehen ist, ist schwierig. In der philosophischen Interpretation ist ein Objekt (lat., das Entgegengeworfene) eine Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich die menschliche Erkenntnis und Wahrnehmung richtet, die man sehen und »begreifen« kann, sie sich dadurch aneignen kann: »Das Objekt setzt das Subjekt voraus, es ist nicht dingliches Eigen-

Sein, sondern Realität nur durch Wahrnehmung, durch das Bewusstsein des Subjekts ... Der Mensch hat wohl stets das, was außer ihm war, als Objekt erkannt; er hat über die Nahrungssuche, den Kampf ums Dasein, den Geschlechtstrieb hinaus zu Dingen Beziehungen hergestellt: vielleicht zu auffallend geformten Kieseln am Fluss, zu Erosionsformen im Fels, zu Bäumen, zu Pflanzenbildungen, zur Zeichnung von Falterflügeln. Wir können uns vorstellen, dass eine vom Auge als außergewöhnlich erkannte Formbildung zum Aufmerken veranlasste.« (Willy Rotzler) Diese Beziehung des Menschen zu den ihn umgebenden Objekten ist in der Menschheitsgeschichte ein äußerst umfassender und sehr differenzierter Prozess, der sich in den verschiedenen Kulturen sehr unterschiedlich gestaltete. Dies kann man sich z. B. an der Geschichte der »Fetische« in den verschiedenen Kulturen verdeutlichen, Objekte, denen man magische, helfende oder schützende Zauberkräfte zuschrieb.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch jene Entwicklung, die in der Renaissance dazu führte, dass man Objekte, denen man besonderen Wert zumaß, die exotisch, fremd und wertvoll erschienen, zu sammeln anfang. Gemälde dokumentieren Aussehen und Inhalt solcher »Wunderkammern«, »Kabinettschränken« oder »Kleinodenschränkchen«, die zur Aufnahme und Präsentation von Sammlungen dienen: Muscheln, Reliquien, Pokale, Elfenbein, Knochen, Straußeneier, wissenschaftliche Apparaturen etc. Dieser Prozess des Sammelns und die Präsentation der gesammelten Gegenstände in Kisten und Kästen wird auch zu einem wichtigen Moment in der Objektkunst.

Ein weiterer bedeutender historischer Wendepunkt in der Entwicklung der Beziehung des Menschen zu den Dingen, Gegenständen, Objekten ist das Zeitalter der industriellen Revolution Mitte des 19. Jahrhunderts. Es ist die Ablösung handwerklicher Produktionsweisen durch die massenhafte industrielle Produktion von Waren, die immer mehr den Alltag der Menschen bestimmt. Diese Epoche bereitet auch den Boden für die Entstehung der Großstädte und Kaufhäuser mit ihren Akkumulationen an Waren. In einem Pariser Kaufhaus erwarb Duchamp ein damals weit verbreitetes Haushaltsgerät, ein industriell hergestelltes Objekt, einen Flaschentrockner, den er wie sein »Fahrrad-Rad« als »Ready-made« zum Kunstobjekt erklärt. Die Überführung dieser Objekte in einen Raum der Kunst, einen Ausstellungsraum oder ein Museum, ist dabei von ganz wesentlicher Bedeutung. In der Folge der Arbeiten von Picasso und vor allem Duchamp erfuhr die Objektkunst eine breit gefächerte Entwicklung, die gleichzeitig eine Widerspiegelung der vielfältigen Stiltendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts ist. Dabei hat die Objekt-

kunst in ihrer kunsthistorischen Entwicklung – ein Prozess, der heute immer noch andauert – eine Vielzahl neuer und unterschiedlicher Darstellungstechniken und künstlerischer Verfahren hervorgebracht, die mit Begriffen wie Assemblage, Collage, Montage, Materialbild, Junk-Culture, Objet-trouve, Spurensicherung gekennzeichnet werden. Es gibt im Grunde kein Material, keinen Gegenstand, kein Objekt, das nicht Gegenstand oder Material der Objektkunst sein könnte.

In den 1920er-Jahren waren es zunächst die Dadaisten und in der Folge die Surrealisten, die die Formen und Möglichkeiten der Objektkunst weiterentwickelten. Das Ziel der Dadaisten, mit ihren Kunstwerken gegen bisher gültige ästhetische Normen radikal zu verstoßen, zu provozieren, dem Spiel mit dem Zufall und der Beliebigkeit der Materialien Raum zu schaffen, wird in einem Objekt wie Raoul Hausmanns »Der Geist unserer Zeit« besonders deutlich. Der Surrealismus mit seinen Zielen, Bereiche jenseits der Wirklichkeit bewusst zu machen, neue künstlerische Möglichkeiten und Verfahren als Ausdruck neuer Inhalte zu finden, »Fundgegenstände ans Licht zu fördern«, gestaltete Alltagsobjekte zu »neuen Sinn-Bildern der Lebenserfahrung« um. Die Gegenüberstellung von surrealistischen Objekten von Man Ray, Meret Oppenheim und Joan Miro macht aber auch deutlich, dass dem Surrealismus zwar gleiche Ziele, aber völlig unterschiedliche Realisationsmethoden zugrunde liegen.

Eine vor allem durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochene Entwicklung im Bereich der Objektkunst fand ihre Fortsetzung im »Nouveau realisme« im Frankreich der späten 1950er- und 1960er-Jahre. Zu den bedeutendsten Künstlern des »Nouveau realisme« gehört Arman mit seinen »Akкумуляtionen«, der Anhäufung unterschiedlichster, dem Alltagsgebrauch entzogener Objekte, die ganz unterschiedlich bearbeitet werden. Fast parallel dazu verlief in England und dann in Amerika die Entwicklung der Pop-Art, die auch international zur beherrschenden Stilrichtung in den 1960er-Jahren wurde. Die Reflexion der Ikonografie des Alltags, mit allem, was populär, volkstümlich, massenhaft verbreitet ist, was die alltägliche Wahrnehmung und den alltäglichen Konsum bestimmt, ließ die Pop-Art die Objektkunst wieder in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses rücken.

Neben diesen Stilentwicklungen gibt es unter den Künstlern der Gegenwart viele Einzelgänger, die sich auf ganz subjektive Art und Weise mit der Objektwelt aufs Neue auseinandersetzen, dabei neue Darstellungstechniken und Inhalte finden, so z. B. Louise Nevelson oder Joseph Beuys.

Die beiden Kapitel dieses Kurses über »Schuhe« und »Stühle« dokumentieren an thematischen Beispielen die unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeiten ein und desselben Gegenstandes durch Künstler, die uns die Vielfalt der mit solchen Alltagsobjekten verbundenen Assoziationsmöglich-



Salvador Dalí: Hummer-Telefon, 1936

Das Hummer-Telefon, im Originaltitel »Aphrodisisches Telefon«, ist eine 1936 entstandene Assemblage des spanischen Surrealisten Salvador Dalí (1904–1989). Es wurde zuerst im Mai 1936 in der Ausstellung »surrealistischer Objekte der Pariser Galerie Charles Ratton« gezeigt und gehört zu den bekanntesten Objekten Dalís. Es verbindet einen damals gebräuchlichen englischen Telefonapparat mit der bemalten Gipsattrappe eines Hummers.

Das im Museum für Kommunikation Frankfurt ausgestellte (funktionsfähige) Exemplar wurde für das Wohnhaus des mit Dalí befreundeten schottischen Sammlers Edward James hergestellt. Weitere Exemplare befinden sich im Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam, in der Tate Gallery in London und in der National Gallery of Australia in Canberra. Zwei weiße Exemplare des »Lobster Telephone« befinden sich im Minneapolis Institute of Arts und im Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida).

Das Hummer-Telefon ist Ausdruck für die in Dalís fiktiver Autobiografie »Das Geheime Leben« geschilderte Lust, alles Technische ad absurdum zu führen: »Mein Leben lang gewöhnte ich mich nur schwer an die verwirrende, verblüffende »Normalität« des Menschen in meiner Umwelt. (...) Ich verstehe nicht, dass man mir, wenn ich im Restaurant einen gegrillten Hummer verlange, nie ein gekochtes Telefon serviert; (...) Eisgekühltes Telefon, minzgrünes Telefon, Telefon als Aphrodisiakum, Hummer-Telephon, in einem Zobelfell steckendes Telefon. (...) Edgar Allan Poe-Telephon, in deren Innerem sich eine tote Ratte verbirgt, Böcklin-Telephon, die im Innern einer Zypresse angebracht sind (...).«

keiten zeigen: Objekte, die auch eine eigene bedeutende Kulturgeschichte haben.

Neue Akzente in der künstlerischen Beschäftigung mit Objekten, vor allem der Vergangenheit, setzen die Künstler, die der so genannten »Spurensicherung« in den 1970er- und 1980er-Jahren zugerechnet werden. So wie in ihrer Entstehungszeit, will die Objektkunst auch heute neue Seh- und Wahrnehmungsweisen des Betrachters herausfordern, ihm neue Sinn-Bilder einer Erfahrungswirklichkeit zeigen, die über die materielle Präsenz des Objektes hinausreicht.

# Objektkunst – Kunstobjekt

## Gegenstandslos?

## Grundsätzliches zur abstrakten Plastik

»Fragt man mich, was stellt dieses Werk vor? So antworte ich ihm: Das ist Skulptur«, meinte Auguste Rodin. Gleich ihm erkannten auch andere Bildhauer um 1900 wie z. B. Medardo Rosso die Autonomie der bildnerischen Elemente. Obwohl ihre Arbeiten bereits stark vom Naturvorbild abweichen, von ihm »abstrahieren« (lat. abstrahere, »abziehen, entfernen«), kann man sie nicht als »abstrakt«, sondern höchstens als »abstrahiert« bezeichnen, da das Figurative überwiegt. »Abstrakte Kunst« meint indessen Werke, bei denen ein Naturvorbild entweder nicht erkennbar oder nicht vorhanden ist. Sie bezeichnet keinen Stil, sondern einen Darstellungsmodus, der – in Anlehnung an ein Wort Paul Cezannes – »parallel zur Natur« existiert.

Grundsätzlich gibt es zwei Wege, zur abstrakten Plastik zu gelangen. Den einen beschrieb Oskar Schlemmer so: »Was ist, was heißt, was bedeutet abstrakt? Um es allgemein und kurz zu fassen: Es bedeutet die Vereinfachung, die Reduzierung auf das Wesentliche, auf das Elementare, auf das Primäre.« In diesem Fall handelt es sich um eine vom Naturvorbild ausgehende Abstrahierung oder Abstraktion im Wortsinne, die in unterschiedlichen Abstraktionsgraden vor sich gehen kann. (Genau genommen enthält ja selbst ein naturalistisches Werk, verglichen mit dem Vorbild, stets ein gewisses Maß an Abstraktion.) Die andere, zweite Möglichkeit stellt ein freieres Vorgehen dar. Sie kommt in der Forderung zum Ausdruck, die die Brüder Antoine Pevsner und Naum Gabo im »Realistischen Manifest« von 1920 erhoben: »Die Kunst muss aufhören, imitativ zu sein, um neue Formen zu entdecken.« So entstandene Arbeiten gehen von keinem Vorbild mehr aus. Sie werden oft auch als »absolute« Kunst bezeichnet. Künstler wie Max Bill schlugen für Kunstwerke, die nicht durch Abstraktion von der Natur entstehen, den Begriff »Konkrete Kunst« vor, der sich als Name einer Richtung der abstrakten Kunst durchgesetzt hat.

Trotz ihrer Mehrdeutigkeit hat sich die Bezeichnung »abstrakt« für beide Arten behauptet. Die häufigsten Übersetzungen von »abstrakt«, »ungegenständlich« und »gegenstandslos«, sind mit einem erkenntnistheoretischen Problem verknüpft. Da abstrakte Plastik ja materiell existiert, ist sie erstens immer selbst Gegenstand (im Sinne von »Gegenüber«) zum Betrachter. Zweitens hat auch eine abstrakte Plastik einen Gegenstand (in der Bedeutung von »Thema«), selbst wenn sie nichts abbildet.

Im Jahre 1898 hatte der Jugendstilkünstler August Endell festgestellt, dass wir am Beginn »einer ganz neuen Kunst stehen, der Kunst mit Formen, die nichts Bekanntem gleichen, die nichts darstellen und nichts symbolisieren, die ... wirken wie die Musik durch freie Töne«. Damit war bereits angesprochen, was einen wichtigen Stellenwert einnehmen sollte: die von einer inhaltlichen Bedeutung unabhängige, psycho-physische Wirkung von Plastiken. Abstrakte Gestaltungen werden verstärkt aber erst um 1912 greifbar.

Eine der ersten Arbeiten, die auch im Titel auf ein Abstraktum hinweist, ist die »Symphonie Nr. 1« von Wladimir Baranoff-Rossine. An ihr wird deutlich, welche Rolle dem Titel des Werks zukommt: Wäre es »Musikant« benannt worden, würde sich beim Betrachter unweigerlich die Assoziation an Figürliches verstärken. Selbst wenn abstrakte Kunst den Menschen nicht nachbildet, ist sie doch auf ihn bezogen. In Umkehrung des Titelproblems lässt sich feststellen, dass manche ungegenständlich anmutenden Werke für den Betrachter erst durch Kenntnis des Titels gegenständlich deutbar werden, etwa bei Constantin Brancusi.

Die Arbeiten Brancusis und Baranoff-Rossines veranschaulichen unterschiedliche Verfahren: die Brancusis ein eher traditionell formendes, die Baranoff-Rossines ein konstruktiv zusammenfügendes. Beim Letztgenannten wird deutlich, dass die Entwicklung der abstrakten Kunst durch neue Werkstoffe und Verfahren begünstigt wurde, wie sie auch bei Objektkunstwerken in Kubismus und Dadaismus Verwendung fanden. Für die Industrie entwickelte neue Materialien, z. B. Kunst-Stoff oder Plexiglas, und neue Techniken wie das Elektro- und, ab 1903, Gasschweißen, seit 1960 auch der Laserstrahl, boten der Plastik neue Möglichkeiten.

Die Abschnitte in diesem Kurs wollen und können keinen vollständigen Überblick über die Geschichte der abstrakten Kunst geben. Sie setzen eher thematische Schwerpunkte, die allerdings in etwa chronologisch aufgebaut sind. Eine Werkreihe zeigt zunächst den Weg Brancusis von der Figuration zu immer stärkerer Abstraktion. Anschließend wird die Entwicklung von der geometrisch strengen zur organisch geschwungenen Konstruktion im Werk eines der führenden Künstler des Konstruktivismus, Naum Gabo, nachgezeichnet. Zu seinen eher an der Technik orientierten Werken kontrastieren die an Naturformen erinnernden Arbeiten von Henry Moore, Barbara Hepworth und Hans Arp.

Nachdem diktatorische Regimes in den 1930er- und 1940er-Jahren u.a. auch ungegenständliche Werke verboten hatten, wurde die abstrakte Kunst nach den Schrecken des Zweiten Weltkrieges mehr denn je Ausdruck der Befreiung des Individuums. Die Vielzahl der nun für den öffentlichen Raum entstehenden abstrakten Plastiken sind Belege ihres Siegeszuges. Die abstrakte Kunst entwickelte sich zu einer weltweit gesprochenen »Sprache«, die jetzt allerdings mehr von den amorphen, »formlosen« Spielarten bestimmt war. Noch im Jahr 2000 errichtete der bedeutendste spanische Bildhauer dieser Richtung, Eduardo Chillida, eine große Plastik vor dem Bundeskanzleramt in Berlin.

Die »Schrottplastiken« von John Chamberlain und David Lee Thompson zeigen Parallelen zur emotionalen Malerei des Abstrakten Expressionismus. In den kinetischen, »Mobiles« von Alexander Calder und George Rickey wiederum wird Raum in unendlichen Variationen gestaltet.

Nachdem die Plastik der 1930er-Jahre eher von spielerischen Formen geprägt war, setzen Künstler der Minimal Art wie Carl Andre seit den 1960er-Jahren durch einfache, stereometrische, oftmals seriell angeordnete »Grundstrukturen« klare Gegengewichte. Ulrich Rückriems Steinskulpturen stehen in dieser Tradition. Daneben behält die der Minimal Art verwandte, mit der »Konkreten Kunst« begründete, mathematisch orientierte Richtung ihre Bedeutung, als deren wichtigster Vertreter Max Bill gilt, ebenso wie die farbenfrohe Kunst der Pop-Art, die bei Frank Stellas raumgreifenden Reliefs zu einem neuen Höhepunkt gefunden hat.

Abstrakte Kunst ist oft als L'art pour l'art, aussagelose Kunst um der Kunst willen, kritisiert worden. Zu fragen bleibt, warum im 20. Jahrhundert erstmalig nicht mehr die menschliche Figur das beherrschende Thema darstellt. Als allgemeine

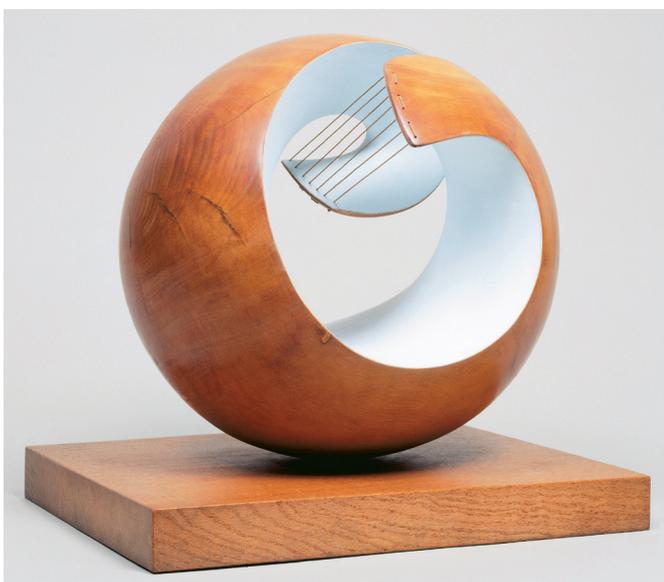
Interpretation lässt sich hier anführen, dass die Abstraktion nicht nur in der bildenden Kunst an Bedeutung gewonnen hat. Die Forschung, vor allem die Physik mit ihren neuen Vorstellungen von Raum, Zeit und Bewegung, hat sowohl die Sehweisen als auch den Alltag der Menschen verändert, sodass sich in der künstlerischen Abstraktion nicht zuletzt auch die zunehmende Abstraktion in den modernen Lebensformen spiegelt.

Die Werke, Texte und Aufgaben dieses Kurses sollen deutlich machen:

- kunstgeschichtliche Entwicklungen von der gegenständlichen zur ungegenständlichen Plastik;
- verschiedene Möglichkeiten individueller bildnerischer Äußerung und Entwicklung;
- die Bedeutung neuer Techniken und Verfahren;
- die psycho-physische Wirkung von Formen und Farben;
- philosophische Aspekte abstrakter Kunst.



John Chamberlain: »Dolores James«, 1962, 184,2 × 257,8 × 117,5 cm



Barbara Hepworth: Pelagos, 1946, Part painted wood and strings, 43 x 46 x 38.5 cm, Tate Gallery, London.



Eduardo Chillida: Berlin, 2000. Höhe circa 6 m, Gewicht 87,5 Tonnen, Schiffsbaustahl. Bundeskanzleramt Berlin

# Die Umwertung aller Werte

## Marcel Duchamps Ready-mades



Marcel Duchamp: *Fahrrad-Rad*, 1913  
Ready-made. Metall, Hocker: Holz bemalt.  
Höhe 125 cm. Replik 1964. Privatsammlung



Marcel Duchamp: *Flaschentrockner*, 1914  
Ready-made. Eisen, Höhe 64,2 cm. Replik 1964.  
Musée National d'Art Moderne, Paris



Marcel Duchamp: *Fontäne*, 1917  
Ready-made. Urinal aus Sanitärporzellan,  
Höhe 62,5 cm. Replik 1964. Privatsammlung



Marcel Duchamp in Paris, um 1960

Fahrrades oder ein auf die Rückseite gestellte Urinal, das er mit dem Pseudonym »R. Mutt« signierte und als »Springbrunnen« titulierte. Duchamp, der eng mit der Bewegung des Dadaismus und Surrealismus verbunden war, löste mit diesen Objekten Skandale aus und provozierte: *»Die Ready-mades verspotten nicht nur den Funktionalismus im Umgang mit den Dingen und dessen theoretische Begründung, die wissenschaftliche Weltanschauung ... Duchamps Arbeiten konnten als Herausforderung eines auf Sicherheit bedachten Denkens nur wirksam werden, wenn sie nicht nur die scheinbar selbstverständlichen Gesten des Alltags, sondern zugleich alle vermeintlich absoluten und unantastbaren Vorstellungen vom Kunstwerk und der künstlerischen Schöpfung für absurd erklärten.«* (Herbert Molderings)

Der Franzose Marcel Duchamp (1887–1968) hat zwar nur ein relativ kleines Gesamtwerk hinterlassen, dafür aber mit wenigen, entscheidenden Handlungen den bis dahin gültigen, normativen Kunstbegriff in Frage gestellt und bedeutende Anregungen und Denkanstöße für die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert geliefert. Duchamp, der seine künstlerische Laufbahn zunächst als Maler begann, vollzog mit seinen so genannten Ready-mades einen radikalen Schritt. Ready-mades (engl., gebrauchsfertig) ist die Bezeichnung für aus der Industrieproduktion stammende Gebrauchsgegenstände, die Duchamp durch ihre Ausstellung zu Kunstwerken erklärte. So entzog er einem Flaschentrockner seine Gebrauchsfunktion und stellte ihn ins Museum, ebenso wie ein auf einen Hocker montiertes Teil eines

Im folgenden Text wird vor allem auf die philosophischen und gedanklichen Hintergründe der Ready-mades eingegangen.

Indem Duchamp nun – wie die Kubisten – den Objektbegriff höher bewertete als den Naturbegriff, reagierte er auf den damals vorherrschenden Glauben an unbedingte Modernität und an Fortschritt, an den Triumph der industriellen Expansion in Technik und Industrie, an die damit verbundene Allmacht der Maschinen, wie sie die Industrieausstellungen in Paris vorführten. Das Rütteln an der »total verfügbaren Welt, in der nur dasjenige gilt, was vollständig erkannt, durchschaut und vermessen worden ist, wirkt auf den Menschen zurück, doch nicht als Befriedung, son-



*Sherrie Levine: Fontains after Duchamp, 1991. Bronze. Installationsansicht. Kunsthalle Zürich.*

den als Auslöser von Konflikten«. Duchamps Ready-mades, die aus diesem Milieu stammen, entziehen sich total einer Sinnggebung und verweisen auf Struktur- und auf Wahrnehmungsphänomene, auf die das künstlerische Umfeld nicht vorbereitet war und sie selbst nicht sogleich einlösen konnte. »Die Idee war die«, so Duchamp 1968, »ein Objekt zu finden, das vom ästhetischen Blickwinkel aus keinerlei Anziehung hatte. Dies war nicht Akt eines Künstlers, sondern eines Nicht-Künstlers – eines Handwerkers, wenn Sie wollen ... Dass die meisten meiner Ready-mades Massenprodukte waren und dupliziert werden konnten, ist ein weiterer wichtiger Unterschied. In manchen Fällen wurden sie dupliziert, um dadurch den Kult der Einmaligkeit, der großgeschriebenen Kunst, zu vermeiden.« Nehmen wir als Beispiel dieser bewussten Neutralisierung (des Künstlers und seines Objektes) den »Flaschentrockner«: 1914 kaufte Duchamp in einem Pariser Kaufhaus einen Flaschentrockner, ein damals verbreitetes Haushaltsgerät, signierte ihn und versah ihn mit

einer Inschrift. Seit dem Aufenthalt in New York (ab 1916), wohin sich Duchamp während des Krieges zurückzog, ist dieses Objekt wie die meisten Ur-Modelle verschollen. Dieser »Flaschentrockner« war niemals ausgestellt und fotografiert worden, erst 1921 signierte Duchamp ein zweites Exemplar mit dem Zusatz »Antique, 1921«. Man Ray machte nun von einer weiteren Fassung ein Foto, das aber erst 1936 publiziert wurde, zu dem Zeitpunkt, als der »Flaschentrockner« von 1921 erstmals ... in der Pariser Galerie von Charles Ratton ausgestellt wird ...

Wir stehen hier am Beginn der Konzeptkunst: Die Idee manifestiert sich in der Wahl eines Objektes, das seine Originalität zunehmend einbüßt und selbst den Künstler entbehrlich macht. Dennoch ist es zu einem der berühmtesten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts geworden, »das man nicht einmal mehr anschaut«, so Duchamp, »von dem man aber weiß, dass es existiert«.

# Der Geist unserer Zeit

Raoul Hausmann und Dada



Raoul Hausmann: *Der Geist unserer Zeit*, 1919. Assemblage, 32x21x20cm. Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und aus Protest gegen die Sinnlosigkeit der traditionellen Wertmaßstäbe gründete sich 1916 in Zürich eine Künstlergruppe (u. a. Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck), die den aus der Kindersprache stammenden Begriff Dada (wörtlich aus dem Französischen übertragen bedeutet Dada Pferdchen) zum Schlagwort, Kennzeichen, Symbol ihrer Bewegung machte. Schon durch die (angeblich zufällige) Wahl des Begriffes Dada wird der Protest dieser Künstler gegen Logik und Rationalität, gegen konventionelle künstlerische und ästhetische Mittel deutlich. Zufall und Beliebigkeit werden zum Prinzip künstlerischen Arbeitens. Durch künstlerische Produktionen wie Lautgedichte ohne Sinn, Geräuschkonzerte, Textmontagen, vor allem aber auch Collagen werden die traditionellen Grenzen im Bereich der Kunst aufgehoben. Die Dadaisten wollen dabei bewusst provozieren und schockieren.

Einer der aktivsten Künstler und im Sinne der Ziele des Dadaismus konsequentesten Künstler der Berliner Dada-Gruppe war Raoul Hausmann (1886–1971), der mit seinem berühmten Kopf ›Der Geist unserer Zeit‹ eine Ikone des Dadaismus schuf. Gottlieb Leinz geht im folgenden Text auf die symbolische Bedeutung dieser Objektplastik für den Dadaismus ein.

Im Jahre 1918 trat auch Berlin-Dada erstmals an die Öffentlichkeit und erklärte sogleich, durch das Erleben des sinnlosen Krieges motiviert, dass »Kunst gegen den Spießbürger« gerichtet sein müsse und politische Ziele verfolge. Wie für die Kölner Dadaisten J. Th. Baargeld und Max Ernst zielte auch Berlin-Dada, das »nihilistische Zentrum« der Bewegung, auf »totalen Umsturz« und fand in George Grosz, Hannah Hoch, John Heartfield und Raoul Hausmann seine aggressivsten Künstler. Bevorzugtes Angriffsmittel war die Fotomontage. Gerade Hausmann brachte eine »geistige Angriffs- und Radau-Bereitschaft mit«, wie sie in dem Holzkopf, einer mit verschiedenen Materialien besetzten Schaufensterpuppe, zum Ausdruck kommt. Dieser berühmte Kopf, den Hausmann Der Geist unserer Zeit nannte, gehört zu den Inkunabeln des Dadaismus und führt direkt zu der 1938 von Marcel Duchamp organisierten ›Internationalen Ausstellung des Surrealismus‹ in der Pariser Galerie Beaux-Arts mit den nun ›surrealistisch‹ ausgestaffierten Schaufensterpuppen. Im Geist unserer Zeit zeigt Hausmann das zu Anonymität degradierte Gesicht des Massenmenschen in seiner Abhängigkeit von Technik, Maschine und Konsum. »Ein alltäglicher Mensch besaß nur solche Eigenschaften, die ihm das Schicksal auf den Kopf geklebt hatte, von außen, das Gehirn war leer... Ich krönte ihn mit einem ausziehbaren Becher. Hinten machte ich ihm eine schöne Geldbörse daran ...« (R. Hausmann)



Raoul Hausmann: Tatlin at Home, 1920. Collage und Gouache, 41 x 28 cm. Verbleib unbekannt

Das Gegenstück zu diesem Kopf finden wir in Hausmanns Fotocollage Tatlin at home, in der das Gehirn des gefeierten Maschinenkünstlers durch Apparate ersetzt ist. Die die Arbeit des Menschen ausbeutende Maschinengläubigkeit des Konstruktivismus wird hier ebenso kritisiert wie der alleinige revolutionäre Anspruch der Maschinenkunst in der russischen Revolution.

# Surrealistische Verfremdungen

## Man Ray und Meret Oppenheim

Wesentliche Beiträge zur Objektkunst haben Man Ray (1890–1976) und Meret Oppenheim (1913–1985) geleistet. Ihre Bedeutung als Objektkünstler wurde erst in den 1960er-Jahren im Rahmen neo-dadaistischer Entwicklungen und Aktivitäten entdeckt. Man Ray war bis dahin vor allem als Pionier der abstrakten Fotografie sowie als Fotograf des Surrealismus bekannt geworden. Bei Man Ray steht die Verfremdung und Umfunktionierung von Alltagsgegenständen im Vordergrund, bei Meret Oppenheim spielt, wie bei vielen anderen Künstlern des Surrealismus auch, der Fetisch-Charakter der Objekte eine besondere Rolle.

Viel zu lange nur als Foto-Chronist des Surrealismus sowie als Pionier der experimentellen Fotografie gefeiert – er ist der Erfinder der von ihm ›Ray-ographie‹ genannten Technik des ohne Apparat hergestellten Fotogramms –, gilt Man Ray heute als einer der wichtigsten Manipulatoren des ›Ready-made‹, einer Form der Objektmontage, die vom Dadaismus zum Surrealismus überleitete. In Man Rays Objekten wurde bereits das surrealistische Mittel der Assoziation genutzt und in den Werktiteln klingt ein typisch surrealer Wortwitz an.

unten: Man Ray: Geschenk, 1921. Bügeleisen mit 14 Nägeln auf der Bügelfläche, 16 x 10 cm. Original verschollen, Replik 1963. Privatbesitz

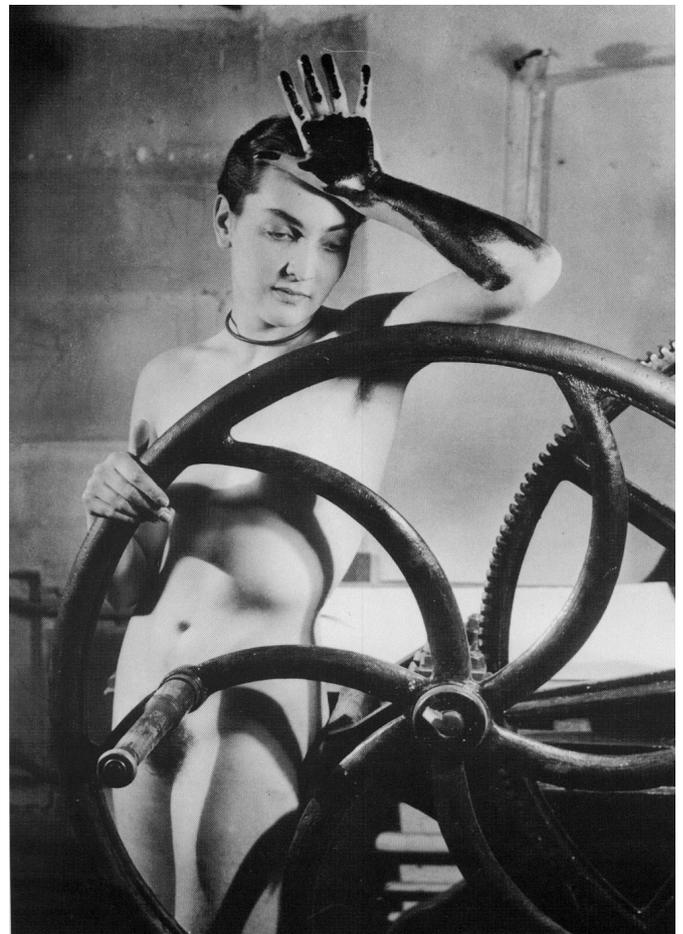
Seit 1921 hält sich Man Ray in Paris auf, aktiv beteiligt an der Ablösung des Dadaismus durch den aus einer rein literarischen Bewegung herauswachsenden Surrealismus.

Zu den stärksten Werken Man Rays, vielleicht der Objektkunst überhaupt, gehört Cadeau, ein aufgestelltes Bügeleisen, dessen Gleitfläche mit einer Reihe böseartig-spitzer Polsternägel besetzt ist. In der Umfunktionierung eines Gebrauchsgegenstandes bereits ein Vorläufer des ›objet desagreable‹ oder ›objet dangereux‹ des Surrealismus, enthält es auch im übertragenen Sinne jenen Stachel, der einer Leichtverdaulichkeit der Kunst entgegensteht.

Wie andere Pioniere, deren Beitrag von einer jüngeren Generation aufgegriffen und ausgebeutet wurde, hat Man Ray um 1960 nochmals aktiv ins Geschehen eingegriffen. »Wer macht Dada?«, fragt er. »Keiner und jeder. Ich machte Dada, als ich ein Baby war und von meiner Mutter dafür Klappe bezog ... Jetzt versuchen wir, Dada wieder zum Leben zu erwecken. Warum? Wen kümmerts? Wen kümmerts nicht? Dada ist tot. Oder lebt Dada noch? Wir können nicht etwas Lebendiges zum Leben erwecken, wie wir etwas nicht lebendig machen können, was tot ist. Ist Dada tot? Lebt Dada? Dada ist. Dadaismus.«



rechts: Meret Oppenheim, 1933. Fotografie von Man Ray, neuer Abzug um 1980, 30 x 24 cm.





Meret Oppenheim: Frühstück im Pelz, 1936. Pelzbesetztes Frühstücksgeschirr, Durchmesser 25 cm. Museum of Modern Art, New York



Meret Oppenheim: Das Paar, 1956. Objekt aus alten Schuhen. Privatbesitz, Paris.

Wohl kein Werk der surrealistischen Objektkunst hat solche Berühmtheit erlangt wie das Frühstück im Pelz. Als junge Frau ist die Basler Malerin Meret Oppenheim, ähnlich wie ihr Landsmann Kurt Seligmann, in den dreißiger Jahren in den Kreis der Pariser Surrealisten getreten. Ihre knabenhafte Schönheit machte sie zu einem von Man Ray wiederholt fotografierten Idealbild den »femme surrealiste«. Während die meisten Maler der Gruppe sich nur sporadisch mit Objekten beschäftigten, hat Meret Oppenheim dieses Feld über Jahre bearbeitet ... Zustatten kommt ihr ein Gespür für die Doppelsinnigkeit und Hintergründigkeit der Sprachen, eine nie versiegende Freude am Objektfund, ein blitzschnell funktionierendes assoziatives Denken. In vielen Objekten steckt ein geheimer Wortwitz. Die übliche Erklärung für das pelzbesetzte Frühstücksgeschirr – Verfremdung von Tasse, Un-

tertasse und Löffel durch einen Pelzüberzug, Zerstörung der ursprünglichen Gebrauchsfunktionen zugunsten eines surrealen »fonctionnement symbolique« – trifft nur die Hälfte des Tatbestands. Der Nichtfranzose muss wissen, dass »dejeuner« nicht Frühstück, sondern Gabelfrühstück bedeutet. Ein »Dejeuner en Fourrure« wäre also das mondäne Mahl mit Austern und Champagner, zu dem sich die Damen im Pelz einfinden.

In ihrer neo-surrealistischen Schaffensphase hat Meret Oppenheim die schuh-fetischistische Thematik wieder aufgegriffen. Diesmal unter Benutzung altmodischer Damenschnürstiefel mit weich in sich zusammengesunkenen Schäften und breiten Schnürsenkeln. Die Kappen der Schuhe sind so ineinander gearbeitet, dass sie zusammengewachsen erscheinen wie siamesische Zwillinge. Durch den Titel wird das Formenspiel zum Liebesspiel erklärt.

Dahinter steht ein Jonglieren mit Begriffen, das Vertrautheit mit dem Deutschen wie dem Französischen voraussetzt: Kann sich im Deutschen der Begriff »Paar« sowohl auf zwei zusammengehörige Schuhe wie auf ein Liebespaar beziehen, so kennt umgekehrt das Französische diesen Doppelsinn nicht; zwei Schuhe bilden »une paire«, zwei Liebende »un couple«. Nur die deutsche Sprache also bietet die Voraussetzung für eine verbale Assoziation von Schuh-Paar und Liebes-Paar.

# Pop-Art oder die Poesie des Banalen

Robert Rauschenberg und Claes Oldenburg



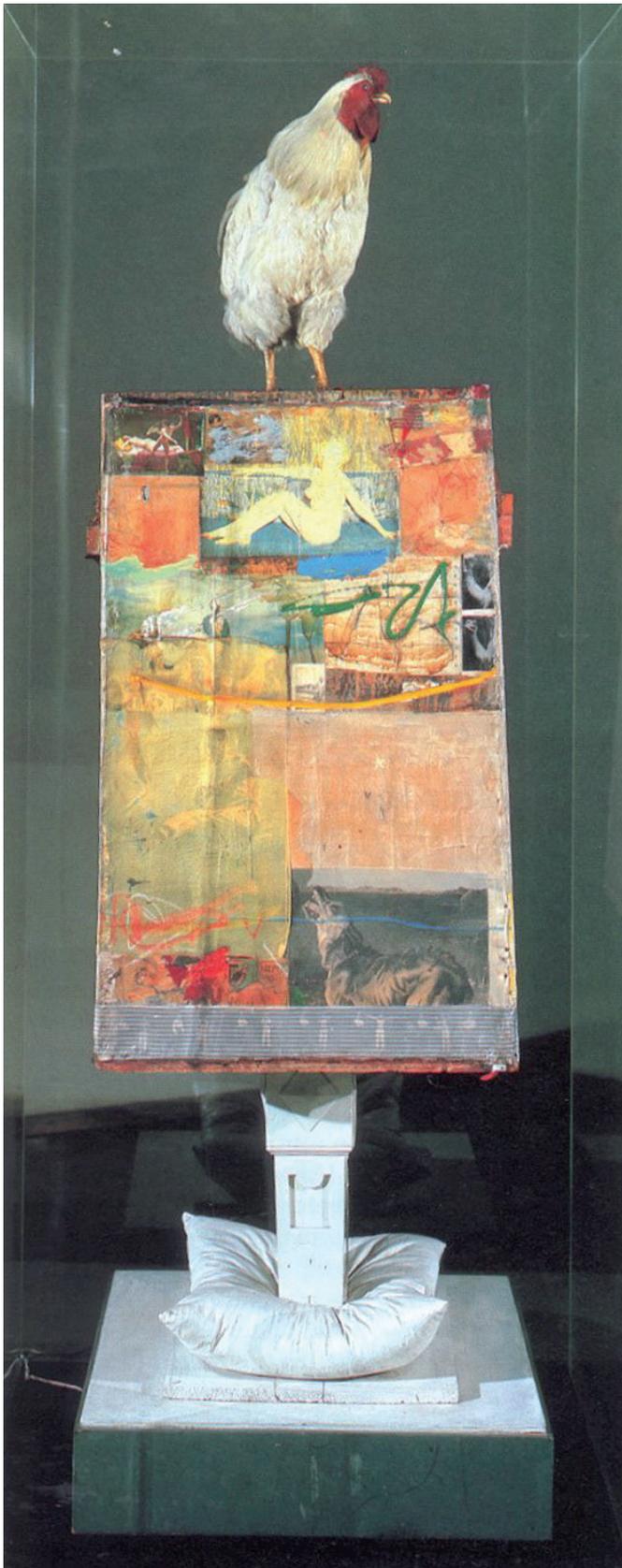
Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Gift for Apollo*, 1959. *Combine painting*: Öl, Stoff, Papier auf Holz, Gummi, Metall, 111 x 74,9 cm. *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*

Die Bildwelt des Alltags, der Werbung und Medien, des Konsums und der Großstadt steht im Mittelpunkt der Pop-Art, die sich in den 1950er-Jahren gleichzeitig in England und Amerika entwickelte und zur beherrschenden Stilrichtung in der Kunst der 1960er-Jahre wurde. »Pop« ist die Abkürzung von »populär«, das populär, volkstümlich, massenhaft verbreitet bedeutet. In der Folge von Dada versucht auch die Pop-Art, die Trennung zwischen Kunst und Leben, Kunst und Trivialität aufzuheben und alles zur Kunst zu erklären. »All is pretty« (Alles ist schön), so lautet die Maxime des Pop-Künstlers Andy Warhol. So ist es fast zwangsläufig, dass Objekte des Alltags im Sinne des »objet trouve« in den Mittelpunkt künstlerischer Arbeiten rücken. Obwohl die inhaltlichen Bezugspunkte der Künstler ähnlich oder gleich sind, unterscheiden sich ihre künstlerischen Ausdrucksformen. Wie breit gefächert die Auseinandersetzung mit der Realität und Banalität des Alltags in der Pop-Art sein kann, macht Gerhard Kolberg in der Gegenüberstellung und Analyse von Arbeiten von Robert Rauschenberg (\*1925) und Claes Oldenburg (\*1929) bewusst, die wegen der darin enthaltenen Abfallteile auch »Junk-Culture« (engl., Müll-Kultur) genannt werden.

Unter dem Einfluss der Collagen Kurt Schwitters' schuf Robert Rauschenberg um 1953/54 seine ersten so genannten »Combine paintings«, in denen Gebrauchsgegenstände, Illustriertenseiten, Postkarten und plastische Abfallstoffe mit traditioneller Malerei und Zeichnung kombiniert sind. Diese Aufhebung der Grenzen zwischen Bild und Objekt, zwischen Hochkultur und Trivialkultur, wie sie polemisch und gesellschaftskritisch schon in der »Antikunst« der Dadaisten der zwanziger Jahre anklingt, wird anschaulich durch Robert Rauschenbergs Collage *Odalisque* (*Haremsdame*) von 1955/58 belegt. Der Titel bezieht sich auf das gleichnamige lasziverotische Bild von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahre 1814. »Daran – und an *Die Badende* von Valpincon desselben Malers – erinnert zudem das Kissen, in das sich die Stütze, die den erleuchteten Bildcollage-Kasten trägt, eingedrückt hat wie der Körper der nackten Ingres-Dame ins sündige Pfluch«, schrieb Karl Ruhrberg. Auf dem Kasten, dessen durch Gaze verhangenes Innere abwechselnd hell und schummerig blau durch vier Glühbirnen stimmungsvoll beleuchtet wird, steht stolz ein ausgestopfter Hahn, als Zeichen männlicher Eitelkeit. Die hölzernen Seitenwände des Verschlags zieren Fotos von Pin-up-Girls, Comic Strips sowie die verschiedensten Reproduktionen von berühmten Kunstwerken, wie Leonardos *Abendmahl* als Kitschpostkarte, *Amor und Psyche* von dem französischen Maler Picot, das Fragment von Giorgiones Gemälde *Das Konzert* ...

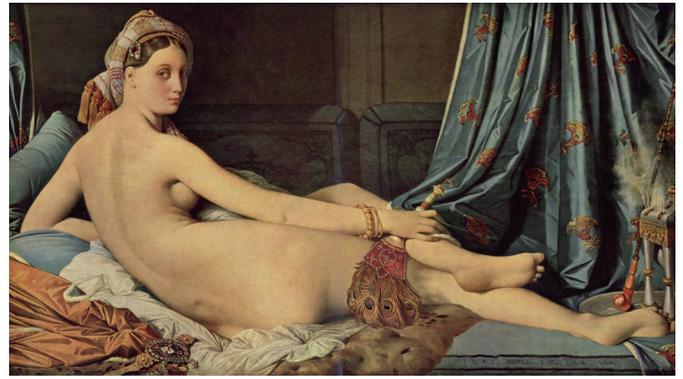
So gesehen ist die *Odalisque* ein Kunstwerk, welches die Träume der Menschen im Alltag widerspiegelt, in dem die Liebe – egal, ob man sie gefunden hat oder sie sucht – wohl den höchsten Stellenwert einnimmt ...

Die Jacke ist von einem einheitlichen braunen Lack, in ihren »schattigen« Teilen sparsam mit Blau akzentuiert, überzogen. Die Lichtreflexe im glänzenden Lack weisen ohne Täuschungsabsicht sofort auf das »Künstliche« der Jacke und ihre eigentümliche Materialität hin, die Oldenburg ebenfalls in seiner näheren Umwelt entdeckt hat. Denn »die Verdickungen und mysteriösen Unregelmäßigkeiten in den verputzten Wänden seines Treppenhauses, die durch die glänzende Lackfarbe hervortreten«, haben Oldenburg sehr fasziniert, wie seine Frau, Coosje van Bruggen, es beschrieb. Ein Verfremdungseffekt des Dargestellten wird somit mittels des Materials erzielt, der bewusst macht, dass es sich nicht um die illusionistische Vortäuschung von Realität handelt, sondern, dass gerade durch den deutlichen und irritierenden Widerspruch zum originalen Ding unsere Wahrnehmung auf das Triviale gelenkt wird. ... Alles ist wichtig, alles ist schön. In diesem Sinne ist der amerikanische Künstler bis

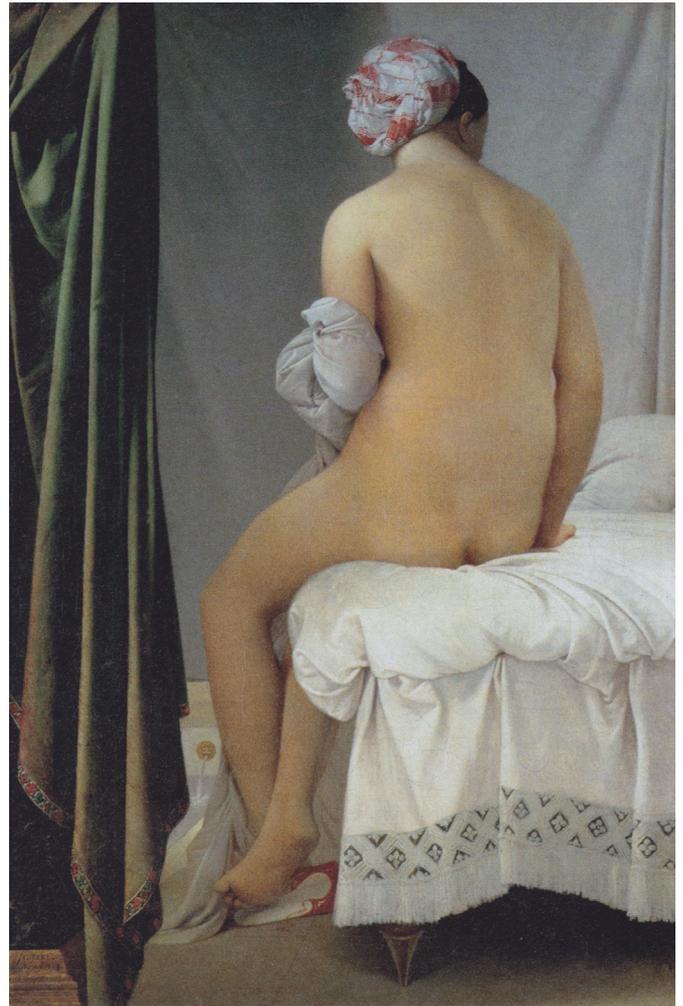


Robert Rauschenberg: *Odalisque*, 1955/58. Material-Assemblage, 205 x 64 x 64 cm. Museum Ludwig, Köln

heute seinem Statement von 1961 ... treu geblieben. In einer ironischen Litanei bekannte er unter anderem: »Ich bin für die Kunst des billigen Gipses und der Emaille. Ich bin für die Kunst des abgewetzten Marmors und des zertrümmerten Schiefers ... Ich bin für die Kunst der Unterwäsche und für die Kunst der Autotaxen. Ich bin für die Kunst der



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Große Odaliske*, 1814. Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm. Louvre, Paris

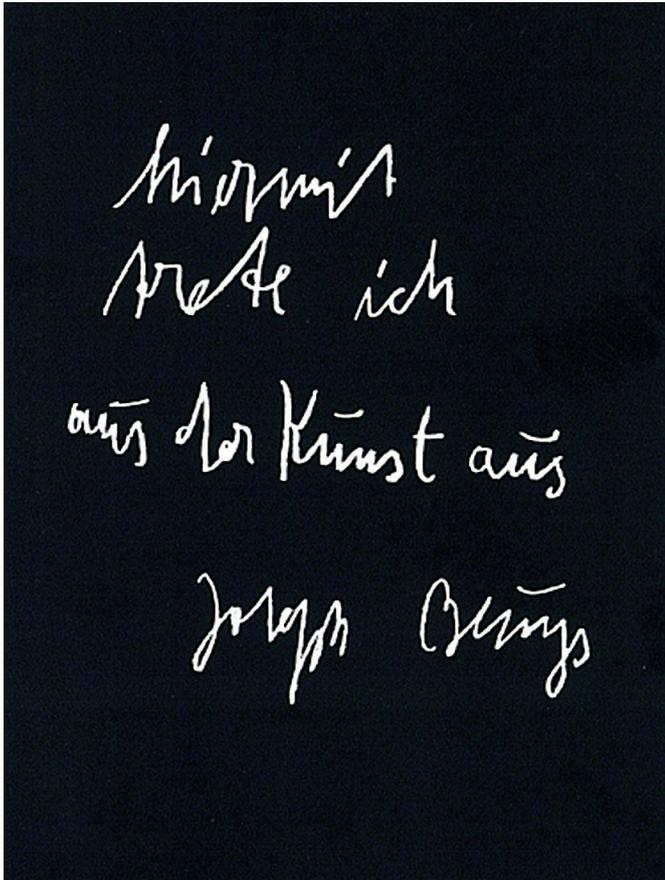


Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Badende von Valpinçon*, 1808. Öl auf Leinwand, 146 x 97,5 cm.

Eiskremtüten, die wirklich tropfen ... Ich bin für die braune, betrübte Kunst verfallender Äpfel ... Ich bin für die Kunst der verlorenen oder weggeworfenen Dinge ... Ich bin für die Kunst der Teddybären und Pistolen und enthaupteten Hasen, der explodierten Regenschirme, der geschändeten Betten, der Stühle mit ihren gebrochenen braunen Knochen, der brennenden Bäume, Feuerwerkskörpernden, Hühnerknochen, Taubenknochen und Kartons mit Menschen, die in ihnen schlafen ...« Kurz: Claes Oldenburgs Kunst ist überall, sie ist unter uns. Banales kann man ernst nehmen, Pathetisches ist oft banal.

# Der veränderte Kunstbegriff

Joseph Beuys



»hiermit trete ich aus der Kunst aus, Joseph Beuys«, 1985. Postkarte

Wohl kein Künstler der Nachkriegszeit hat mit seinem Werk solche, z. T. auch kontroverse Diskussion hervorgerufen wie Joseph Beuys (1921–1986), der durch seine weltanschaulich fundierten Happenings, Aktionen, Environments und Objekte bekannt wurde. Beuys entwickelte für seine Arbeiten ein bis dahin in der Plastik unbekanntes Materialrepertoire: Asche, Filz, Fett, Honig, Knochen, Schwefel u.a.

In Zusammenhang mit dem Verständnis und der Interpretation Beuys'scher Materialien und Mythologien wird immer wieder auf ein zentrales biografisches Ereignis hingewiesen, das sein Leben und seine Kunst bestimmte: Beuys wurde als 19-jähriger Flakhelfer an Bord eines Kampfbombers 1944 über der Krim abgeschossen. Tartaren, die als Nomaden umherzogen, fanden den schwer Verwundeten. Sie nahmen sich seiner an und pflegten ihn in einem Zelt mit tierischem Fett, hüllten ihn in wärmenden Filz. Beuys' Biografen sprechen immer wieder vom »nachhaltigstem Einfluss« durch diese Ereignisse auf sein Werk. In seinem Frühwerk spielen deshalb Tiermotive eine besondere Rolle: Hase, Elch, Hirsch u. a. Beuys selbst forderte einen erweiterten Kunstbegriff, der einem einseitig diskursiven Wissenschaftsbegriff in unserer

Zeit entgegengestellt werden sollte. Er engagierte sich auch politisch, vor allem in der Friedensbewegung und in Fragen der Ökologie (vgl. Kurs Kunst im öffentlichen Raum).

Der folgende Text geht auf die Bedeutungen von Gegenständen und Materialien eines Environments von Joseph Beuys ein.

Beuys' Arbeiten stehen außerhalb der herkömmlichen Kunstgattungen. Im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffs sind nicht so sehr die künstlerischen Endprodukte der Malerei und Plastik wichtig, sondern vielmehr der Gestaltungsweg in seiner vielschichtigen Bedeutungsbildung. Auch die Installation *Zeige Deine Wunde* soll in ihrer Verweisfunktion den Bewusstseinsprozess des Betrachters anregen. Im Mittelpunkt stehen zwei ausrangierte Leichenbahnen, deren Eindeutigkeit zunächst die ganze Installation zu prägen scheint. Darunter befinden sich zwei mit erstarrtem Fett gefüllte Blechkästen, über deren Rand zwei Thermometer und zwei Reagenzgläser mit je einem Amselschädel ragen. Für Beuys hat Fett eine stringente Symbolfunktion. Flüssig verweist es auf Gedankenprozesse, auf geistige und seelische Wärme; in erkaltetem Zustand, wie hier, bedeutet es erstarrte Prozesse und damit Tod. Das Leben ist verflüchtigt (Thermometer), zurückgeblieben ist nur die erstarrte Form (Amselschädel), das mineralisch Tote. Zwei Schepser lehnen an einer Wand, Geräte aus dem Voralpenland, mit denen die Rinde von Bäumen entfernt wurde. Ebenso archaisch, aus einer anderen, verlorenen Zeit stammend, wirken die beiden Forken an der anderen Wand, mit denen man früher Schotter unter den Geleisen festigte. Die an den Stiel geknüpften Tuchfetzen weisen auf die ehemalige Benutzung, die verlorene lebendige Funktion. Beide Geräte stehen auf kleinen Schieferstücken, wobei die Spitzen unvollendete Zirkelschläge markieren. Die abgelebten Dinge wecken Erinnerungen an andere Lebensumstände, verweisen aber auch auf die schnelllebige Industriegesellschaft, die nur im hektischen Wechsel bestehen kann. Auch die in Glaskästen montierten vergilbten Zeitungen sind nicht in letzter Eindeutigkeit interpretierbar. Die an Beuys und seinen Galeristen adressierten, aber nie geöffneten Zeitungen könnten auf eine sich überstürzende, nicht mehr zu verarbeitende Medieninformation schließen lassen oder, vom Titel her (»La lotta continua«), auf nicht eingelöste, revolutionäre Utopien. Auch das letzte Doppelobjekt, die Schultafeln in der Mitte des Raumes, zeigt Dualität von Leben und Sterben, Individuum und Gesellschaft, Gegenwart und Vergangenheit, Aktualität und Geschichte. Fast unleserlich steht darauf geschrieben: »Zeige Deine Wunde«. Nicht nur auf die Lä-



Joseph Beuys: *Zeige deine Wunde*, 1974/75. Installation.  
Jetzt in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München

Bilder rechts: *Aktion Friedenschase*, 1982. In die Wand eingelassene Plastik und Relikte der umgeschmolzenen Nachbildung der Zarenkrone Iwan des Schrecklichen. Gold, Edelsteine, 33 x 33 x 16 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Sammlung Fröhlich.



dierung des Menschen im Spannungsfeld der angedeuteten Konflikte soll hingewiesen werden. Das Bewusstsein der Verwundbarkeit trägt die Hoffnung auf Veränderung in sich.

Die Aktion, die dieser tabernakel hafte Tresorkasten dokumentiert, fand am 30. Juni 1982 zu Beginn der documenta 7 in Kassel statt. Beuys schmolz eine aus Düsseldorf Privatbesitz zur Finanzierung seines »Stadtverwaltung-Projektes 7000 Eichen« gespendete Nachbildung der Zarenkrone Ivan IV. (»Der Schreckliche«) ein und goss dieses Symbol für staatliche Willkürherrschaft und Repression in ein Zeichen des Friedens um. Damit dieses Staatssymbol schrumpfen, zerfließen und schließlich in etwas Neues umgebildet werden konnte, war Wärme notwendig (Einschmelzen). Es ist die Energie, die elementares plastisches Formen, Kreativität erlaubt ... In Beuys' plastischer Theorie stellt Wärme die zentrale Kategorie dar ...: »Unser Denken muss wärmer werden«, war eine seiner Forderungen. Denn vor der verändern den Tat, muss das Denken verändert, ein Prozess des »Umschmelzens verhärteter Begrifflichkeiten und Theorieansätze« (Manifest von 1982) in Gang gebracht werden. Erst dann kann aus dem blind und aggressiv, rein materiellen und primitiven Machtinteressen hinterherjagenden Menschen ein friedliches, sozialverantwortliches Wesen höherer Ordnung werden.



# Akkumulationen

Arman



Arman. *Torso mit Handschuhen*, 1967. Kunststoff, Höhe 85 cm.  
Museum Ludwig, Köln

Zu den Künstlern, die die Auseinandersetzung mit dem »objet trouvé« am systematischsten und konsequentesten betrieben haben, gehört der Franzose Arman (eig. Armand Fernandez, \*1928). Dabei interessiert ihn nicht das einzelne Objekt oder Fundstück, sondern die Verbindung einer Vielzahl gleichartiger Objekte und Gegenstände. Es handelt sich vor allem um Gegenstände unserer Zivilisation, unseres alltäglichen Konsums: Brillengestelle, Geldbeutel, Uhren, Pistolen, Gummihandschuhe, Puppen, Kleidungsstücke, Rasierapparate, Zahnbürsten, Kaffeemühlen, Kaffeekannen und vieles mehr. Diese Gegenstände werden von Arman in Kästen gefüllt, seriell angeordnet oder auf andere Weise angehäuft, eingegossen, miteinander verbunden. Für seine Arbeitsweise hat der Künstler den Begriff, »Akkumulation« (franz. Anhäufung) gewählt.



Arman. *Birth Control*, 1963. Akkumulation von Puppen im Koffer und Holzplatte, 153 x 118 x 28 cm. Privatbesitz

Im Text werden Armans Arbeitsmethoden analysiert.

Solche Anhäufung veranschaulicht zunächst die Tatsache, dass Gegenstände gleicher Funktion zwar gleichartig sind, aber keineswegs gleich aussehen. Sie unterscheiden sich in vielen wesentlichen Einzelheiten. In diesem Sinne legen die Akkumulationen Zeugnisse ab vom Willen des Menschen, sich gegen die Gleichmacherei, wie sie durch die Industrieproduktion nahe gelegt ist, zu wehren, als Produzent wie als Konsument die eigene Individualität zu wahren, und sei es nur in geringfügigen Nuancen der Farbe, der Proportion, des formalen Details. Noch etwas zeigen die Akkumulationen: Befreit von den Fesseln, in denen sie ursprünglich als Einzelstücke im Gebrauch standen, legen die Gegenstände, zweckfrei »demokratisch« vereint, ihre individuellen farbformalen Ausdruckskräfte zu einem einzigen, starken, neuen Ganzen zusammen. Dass eine solche Masse des Gleichartigen mehr ist als die Summe der Einzelstücke, ist eine der überraschendsten Einsichten, die Armans Kästen und Vitrinen vermitteln. Sie entfalten Reize der Formgestaltung, der Farbspiele, die im Einzelstück nicht zu bemerken sind. Damit werden diese Reliquienschrine der Abfall-Realität Einladun-



Arman. Ohne Titel, 1994. Akkumulation von Kaffeemøhlen und Kaffeekannen in Stahlkasten, 140 x 70 x 40 cm. Privatsammlung.

gen zu Reisen in Zauberwelten der Fantasie, von deren Existenz keiner zu tråumen gewagt hätte, bevor Arman sie vor uns errichtete.

Für die Herstellung seiner Akkumulationen hat Arman wechselweise zwei gegensätzliche Prinzipien angewandt: einerseits die systematische, sozusagen rationale oder konstruktive Ordnung, bei der ein repetitives Muster, eine regelmäßige Struktur entsteht; andererseits die zufällige, sozusagen gestische oder chaotische Ordnung, die den Charakter des Zufälligen, des Amorphen hat.



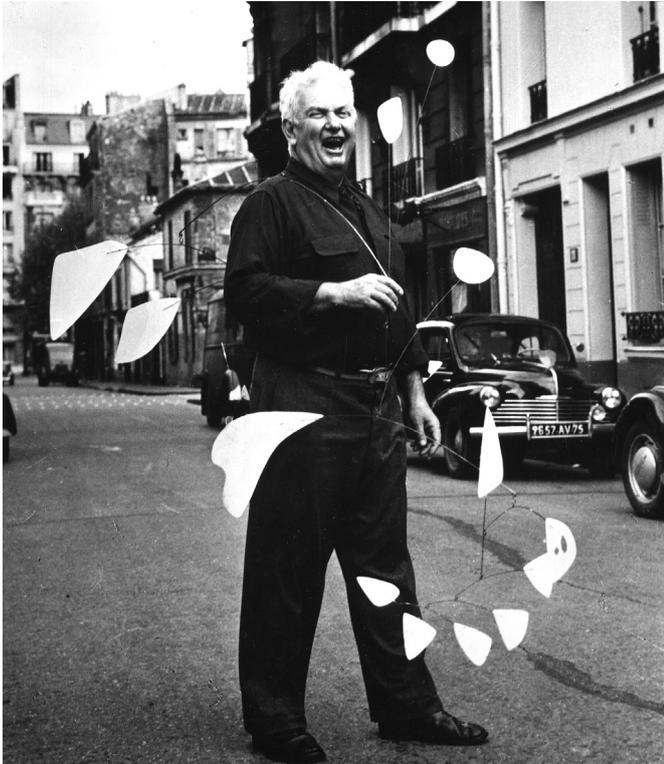
Arman: Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet, 1962. Schreibmaschinen und Holzrahmen, 183 x 175 x 30 cm. Mart, Ileana Sonnabend Sammlung, Rovereto



Arman. Portrait von Mike (Michael Sonnabend), 1969. Akkumulation von Objekten in einer Plexiglastiste, 25,4 x 69,9 x 69,5 cm. The Sonnabend Collection.

# Kinetische Plastik

Alexander Calder und George Rickey



Alexander Calder, 1928

»Kinetische Plastik« bezeichnet keinen künstlerischen Stil, sondern Werke, die Bewegung (griech. kinesis) als Gestaltungsmittel enthalten und damit unendlich viele Konstellationen von Körper und Raum ermöglichen. Sie tritt nicht ausschließlich, aber vorrangig in Verbindung mit abstrakten Formen auf.

Arbeiten aus dem Umkreis des Konstruktivismus setzten die Maßstäbe: etwa Tatlins »Turm der III. Internationalen« und Naum Cabos »Kinetische Konstruktion Nr. 1«, die

erste Plastik, die von einem Elektromotor angetrieben wurde und durch ihr Kreisen ein virtuelles Volumen umschreibt. Elektrizität wird heute noch als Antriebskraft beweglicher Plastik genutzt, beispielsweise bei den absurden Maschinen Jean Tinguelys. Der Plastiker, der sich als Erster überwiegend mit windgetriebenen kinetischen Gestaltungen beschäftigte, ist der Amerikaner Alexander Calder (1898–1976), dessen Werke Jean-Paul Sartre mit »kleinen Jazzmelodien« und »lyrischen

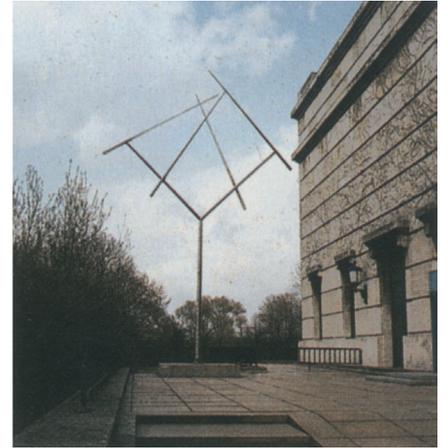
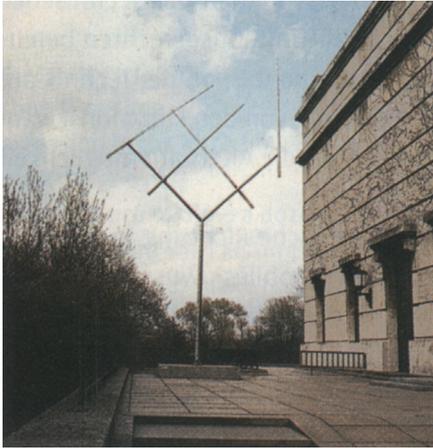
Schöpfungen« verglich. Calder begann um 1930 mit ersten »Mobiles«, die er bis in die 1970er Jahre immer weiter variierte.

Von Calder inspiriert, schuf George Rickey (\*1907) später strenge, der Minimal Art nahe stehende, kinetische »Raumzeichen« (Abb. S. 204). Peter Anselm Riedls Text widmet sich dem Einfluss Calders auf Rickey und beschreibt das Verhältnis von kinetischer Kunst zu Natur und Technik.

Dass in einer Ära stürmischen technischen Fortschritts das Thema der Bewegung auch jenseits des Funktionalen interessant werden konnte, ist nicht erstaunlich. Künstliche Bewegung in tausenderlei Spielarten prägt unsere Erfahrung, manifestiert sich als ein Durchschaubares oder Unverständliches, als ein Gewohntes oder Verblüffendes, verweist auf natürliche Prozesse oder hält deutliche Distanz zum Vertrauten. Die Maschine als helfende und fordernde Instanz ist zu einem unabdingbaren Korrelat des Menschen geworden. Ihre Formen und Bewegungen künden nicht nur von Zweckangemessenheit und Verlässlichkeit: Die Vorstellung von der Schönheit des Technischen hat sich so weit durchgesetzt, dass dem optimal Funktionsgerechten bereitwillig ästhetische Qualitäten zuerkannt werden. Und die von der Technik angebotenen Werte verlocken wiederum zur Befreiung von den Funktionszwängen und zur Umdeutung in künstlerische Elemente (die Alternativmöglichkeit der Dämonisierung nicht zu vergessen!) ...

Erst mit Calders Inventionen gewann die kinetische Richtung in den dreißiger Jahren Profil. Vor allem die luftbewegten »Mobiles« wussten sich die Gunst eines Publikums zu erobern, das spielerischen Reizen vielleicht oft mehr aufgeschlossen war als ästhetischen Qualitäten. Nicht so sehr technisches Raffinement, nicht der Eindruck intellektualistischer Kompliziertheit kennzeichnen Calders Mobiles. Eher eignet ihnen eine Schlüssigkeit, die spontan überzeugt. Sie geben nicht vor, Naturgesetze gewagt zu interpretieren oder gar zu überlisten, sondern stiften gleichsam Natürlichkeit auf einer neuen Ebene.

... Nun wird man weder die Vielfalt der Ausdrucksmittel Calders verkennen noch den Einfluss Calders auf Rickey unterschätzen dürfen. Calder hat im Laufe seiner Entwicklung nicht nur verschiedene Antriebssysteme erprobt, sondern auch die ihm offenkundig adäquateste Gattung »wind mobile« reich differenziert: Hängemobiles, Wandmobiles, Standmobiles, Stabile-Mobiles und andere Varianten zeugen von seiner schöpferischen Fantasie. George Rickey wiederum hat das Prinzip des labilen, nicht auf Hilfsmotorisierung angewiesenen kinetischen Gebildes adaptiert, darüber hinaus aber auch Formen aus Calders Vokabular aufgegriffen ...



George Rickey: *Four Lines Oblique* (vier Schräglinien), 1968. Edelstahl, Höhe 6,7 m. Fotos von drei verschiedenen Konstellationen. Aufstellung vor dem Haus der Kunst, München

Gerade in der Konfrontation mit Naturgebilden oder Produkten der Technik wird die eigentümliche Qualität bestimmter kinetischer Objekte Rickeys erfahrbar. ... Auch wenn man versucht, den Träger als Stamm zu deuten, die »Zeiger« als Äste und die Bewegungszone als imaginäre Baumkrone, wird man in keinem Augenblick die technisch-amimetische Struktur des künstlichen Erzeugnisses aus den Augen verlieren, seinen autonomen Charakter vergessen können.

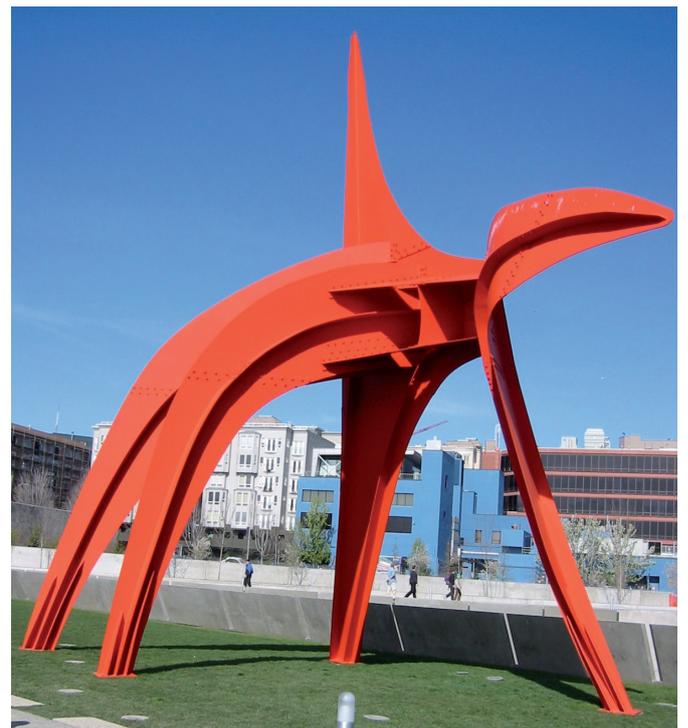
Andererseits wird man vor der Kulisse einer straff gegliederten Architektur ein Mobile wie »Four Lines Oblique« als eher kritisch pointieren den Partner empfinden. Indem der Vertikalträger ein Paar schräger Holme entsendet, denen insgesamt vier, teilweise zu Schrägpositionen tendierende »Zeiger« angelenkt sind, wird dem Orthogonalraster des Baus eine spielerisch freie Antwort erteilt – der Antwort der Bäume nicht unähnlich, aber wiederum frei von allen imitativen Zügen. Zwischen Naturgebilde, technisch-funktionsgebundenem Gebilde und kinetischem Objekt besteht sozusagen ein Dreiecksverhältnis.



Alexander Calder: *Stabile-mobile* »Little Janey-Waney«, 1964/76. Stahl, Höhe 4,75 m. Louisiana Freilichtmuseum, Humblebæk, Dänemark.



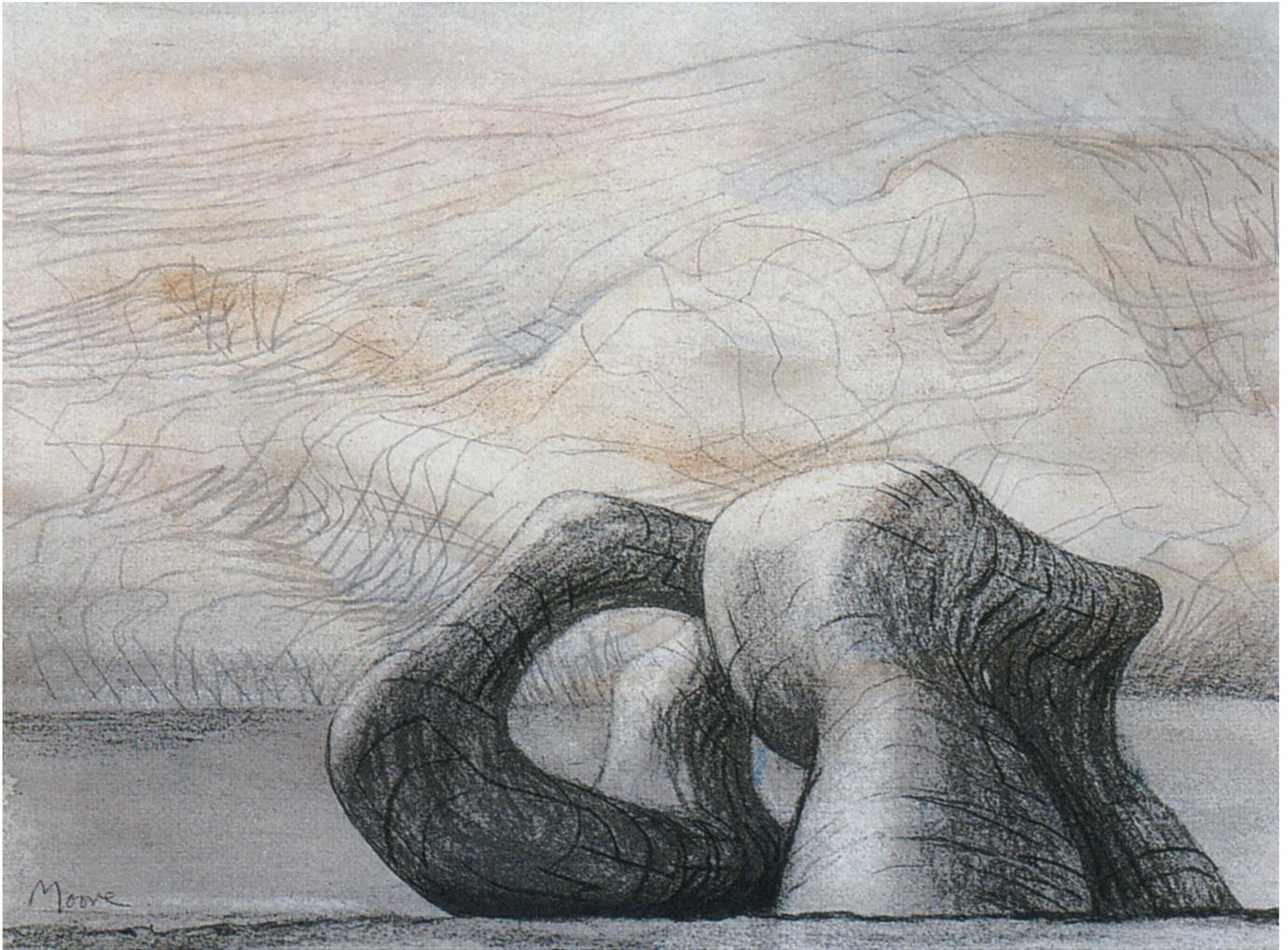
George Rickey: *Anordnung von Würfeln*, Dortmund, Harenberg-Center beim Hauptbahnhof



Alexander Calder: *Stabile* »Eagle«, 1971.

# Die Natur als Quelle der Inspiration

Henry Moore



Henry Moore: *Large Two Forms in Landscape*, 1973/74. Bleistift, Kohle, Aquarell auf Papier, 20,5 x 28,2 cm. The Henry Moore Foundation, Much Hadham.

Gleichsam als Gegensatz zum technikorientierten Konstruktivismus und als Weiterentwicklung des Formenschatzes von Brancusi schufen Künstler wie der Elsässer Hans Arp (1887–1966) und der Engländer Henry Moore (1898–1986) Werke, die organischen Formen aus der Natur ähneln. Während Arp der Kernplastik und ihren Variationen verbunden blieb, verlieh Moore dem Raum in Durchbrüchen mehr Gewicht. Vom Herstellungsverfahren eher traditionell, haben seine fließenden, biomorphen Formen etwas surrealistisch Überwirkliches.

Moore's abstrakte »Two Forms« von 1934 auf der einen und seine figürlichen Arbeiten auf der anderen Seite verraten eine große Vielseitigkeit im Gesamtwerk dieses Künstlers. Ein Vergleich der »Two Forms« von 1934 zu den über drei Jahrzehnte späteren »Large Two Forms« von 1966/68 macht aber auch deutlich, dass Moore sich über lange Zeiträume hinweg immer wieder ähnlichen formalen Problemen zuwandte. Seine größeren Werke bereitet Moore mit vielen so genannten »Maquetten« vor. Probleme der Aufstellung

umkreiste er u. a. mit Zeichnungen. So hatten dann auch die »Large Two Forms« eine lange Entstehungsgeschichte, bis sie 1979 vor dem damaligen Bundeskanzleramt in Bonn aufgestellt wurden. Da die Basis für ihre Formsprache in den 1930er Jahren gefunden wurde, soll der Text von Doris Schmidt, der die »Large Two Forms« in ihrem architektonischen Kontext sieht, bereits hier zitiert werden.

Wenn dieses Werk überhaupt etwas »repräsentiert« oder »darstellt«, dann etwas vom Wesen und den Kräften der Natur. Natur ist bis heute für Henry Moore eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration ... die in Stein, in Bronze oder Holz von Moore materialisierte Form fällt nie aus der Natur heraus; immer gehört der Raum – der begrenzte wie der unbegrenzte – integrierend zu Moores Skulpturen. Wenn er eine seiner Arbeiten in eine besondere Situation stellt, vermeidet er grundsätzlich jede Symmetrie; das Asymmetrische ist für ihn ein verbindliches natürliches Gesetz. Noch nie hat Moore eines seiner Werke in ein Zentrum oder eine zentrale Achse gestellt. Moore folgt stets den »Gesetzlichkeiten von



Henry Moore: *Large Two Forms*: 1966–68, Bronze, ca. 6 x 6 m.  
Ehemaliges Bundeskanzleramt, Bonn

Form und Rhythmus«, die er beim Studium von »Gebilden der Natur« – als da sind Kieselsteine, Felsen, Muscheln oder Bäume – für sich entdeckt hat. Auch die »Grundsätze der Asymmetrie«, fand er in der Natur; von ihr lernte er, dass man »verzerren muss, um Raum zu schaffen«.

Die Skulptur ist im Vergleich mit den Abmessungen des [ehemaligen] Kanzleramtes (die Trakte sind so lang wie der Regensburger Dom!) eher bescheiden. Von oben, vom Haus aus betrachtet, wachsen die beiden aufeinander bezogenen Formen mit ungeheurer Kraft aus der Erde und diese in der Skulptur verschlossene Energie ist es auch, die den düsteren Kasten des Kanzleramtes balanciert: ziemlich weit nach außen vom Hause weggeschoben, wie ein Gewicht an einer primitiven Waage, das man verschiebt, um eine Last aufzuwiegen.

*rechts Henry Moore: Large Butterfly, 1985, vor dem »Haus der Kulturen der Welt«, Berlin. Die Skulptur scheint sich im Spiel des Lichts und des reflektierenden Wassers nach oben zu öffnen und sich ständig über die Grenzen ihrer Gestalt hinaus zu erweitern. Sie spielt mit der Anmutung eines Flügelpaares und erweckt somit in faszinierender Weise das Bild des Schmetterlings zum Leben. (Im Frühjahr 2010 wurde die Plastik vollständig überarbeitet, neu patiniert und poliert. Im alten, bronzefarbenen Glanz steht sie nun wieder an ihrer angestammten Stelle.)*



# Minimal Art

Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Anne Truitt



Carl Andre: 44 Roaring Forties, 1988. Stahlplatten, je 100 x 100 cm, insgesamt 400 x 1100 cm.

*»Es traf mich wie ein Blitz, als ich im März 1966 in die Tibor de Nay Gallery kam und auf dem Boden Ziegelsteine liegen sah: acht säuberliche niedrige Packen. Bauarbeiten, dachte ich und wollte schon wieder gehen. Da ergriff mich ein anderer Gedanke: Und wenn es Kunst ist? Ich wagte kaum, auf etwas so Wundervolles zu hoffen (vielleicht hielt ich die Luft an), doch dann fragte ich jemanden, und mir wurde versichert, ja, das ist eine Skulpturenausstellung von Carl Andre. Ich war in Ekstase. Von einem Gefühl des Triumphs erfüllt, studierte ich die Ziegel bis ins kleinste Detail.«*

So beschrieb der Kunstkritiker Peter Schjeldahl die wohlthuende Wirkung, die von den schlichten Werken ausgeht, die Mitte der 1960er-Jahre als Gegenreaktion auf die emotionalen Bilder und Skulpturen des Abstrakten Expressionismus in New Yorker Galerien gezeigt wurden. Meist als »Minimal Art« bezeichnet, enthalten sie keine illusionistischen Anspielungen mehr, treffen keine literarische Aussage, sondern verweisen nur auf sich selbst, das spröde Material und die entpersönlichte Form. Eine Gemeinsamkeit vieler Vertreter der Minimal Art besteht in der Verwendung des »Moduls«

und des Prinzips der »Reihung«, bei dem sie sich auf Brancusis »Endlose Säule« als Vorläufer berufen können.

Erstaunlich, dass innerhalb der engen Beschränkungen der Minimal Art persönliche Handschriften entstehen konnten. Die Bodenplastiken von Carl Andre (\*1935) der unten näher zitiert wird, sind Sockel und Kunstwerk in einem, sie werfen sich dem Betrachter gewissermaßen zu Füßen und machen ihm gleichzeitig das Territorium streitig; die Elemente sind massiv, ohne Hohlräume, und berühren einander. Donald Judd (\*1928) dagegen reiht seine Module in gleichen Abständen: industriell gefertigte, hohle Körper, die er »specific objects« nannte, um Erinnerungen an traditionelle Malerei und Skulptur auszuschalten. Dan Flavin (1933–1996) arbeitet mit Ready-mades, handelsüblichen Leuchtstoffröhren, die, an signifikanten Stellen installiert, die Wahrnehmung des Raumes verändern, in den der Betrachter wie in ein Fluidum eintritt. Anne Truitts (1921–2004) säulenartige Konstruktionswiederholungen wiederum besitzen eine fast sakrale Wirkung und sind deshalb auch schon als »Ikonen« bezeichnet worden.

Ich glaube, dass Kunst etwas zum Ausdruck bringt, aber sie drückt das aus, was man anders nicht ausdrücken kann. Also, zu sagen, dass Kunst eine Bedeutung hat, ist falsch, denn dann glaubt man ja, die Kunst würde irgendwie eine Botschaft befördern, ähnlich einem Telegramm ... Kunst ist expressiv, aber sie drückt aus, was man auf keine andere Art sagen kann. Man kann also nicht behaupten, dass Kunst eine Bedeutung hätte, die man von ihrer Existenz in der Welt trennen kann. Nein, ich denke an keine explizite Bedeutung, wenn ich an etwas arbeite, überhaupt nicht. Ganz im Gegenteil, ich finde, dass es meine größte Schwierigkeit und der aufreibendste und schwierigste Teil meiner Arbeit ist, meinen Geist von der Bürde der Bedeutungen, die ich durch die Kultur aufgenommen habe, zu säubern und zu befreien.



Dan Flavin: Abwechselnd Pink und Gold, 1967.



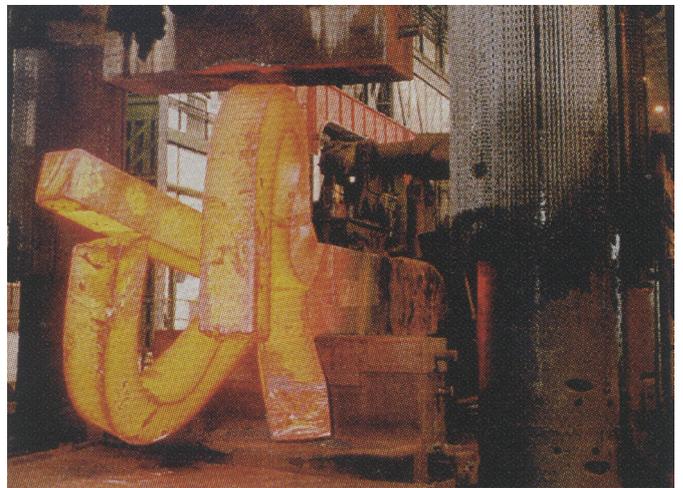
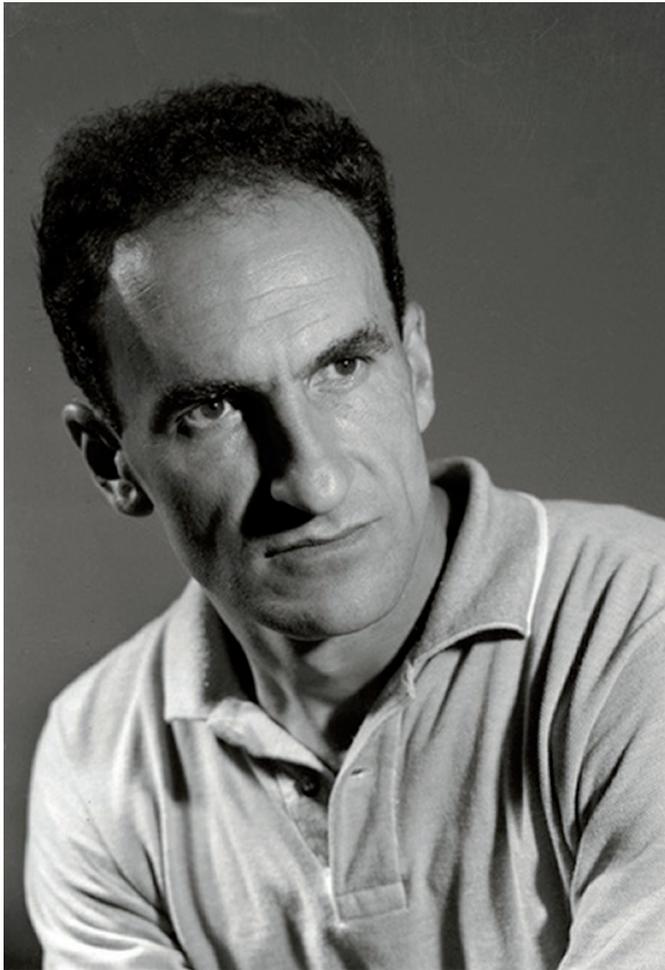
Donald Judd: *Stack*, 1972, Installation, Stahl, Plexiglas, 10 Elemente, je 23 x 101,5 x 79 cm, Collection Centre Pompidou



Anne Truitt: *King's Heritage*, 1973. Holz, bemalt, 243,8 x 48 x 20,3 cm. André Emmerich Gallery, New York

# Die Symbolik abstrakter Formen

Eduardo Chillida



Mit dem Wechsel der deutschen Hauptstadt von Bonn nach Berlin wurde der Bau eines neuen Bundeskanzleramts nötig, das die Architekten Axel Schultes und Charlotte Frank entwarfen. Altkanzler Helmut Schmidt empfahl, Henry Moores Plastik davor aufzustellen, doch stattdessen erging an Eduardo Chillida der Auftrag für eine neue Skulptur, deren Herstellung das Verlegerehepaar Rolf und Irene Becker sponserte.

Der baskische Bildhauer (1924–2002) schuf eine Stahlplastik, in der er seine Berlin-Eindrücke verarbeitete. Das 87,5 Tonnen schwere Werk stand anfangs zu nah an der zwar transparenten, aber oft auch als »monumental« kritisierten Architektur und wurde deshalb später weiter abgerückt.

In jedem Fall provoziert es im Betrachter die – bei abstrakter Kunst häufig geäußerte – Frage, was es darstellen soll. Die Deutungen in der Presse reichten von »ineinander greifende Hände« und »Eisenfäuste für den Kanzler« über »Schwierigkeiten auf dem Weg zu einer Vereinigung« bis hin zu »großartiges Symbol für Verständigung und Hoffnung«. Zu diesen Interpretationen hatte vermutlich beigetragen, dass die Plastik anfangs unter dem Titel »Einheit« vorgestellt worden

*Eduardo Chillida: Berlin, 2000. Corten-Stahl, Höhe ca. 6 m. Vor dem Bundeskanzleramt, Berlin. Im Bild oben, die neue Aufstellung seit Juni 2002, ca. 30 m vor dem Gebäude, seitlich der Mittelachse des Ehrenhofs. Darunter. Der im Hochofen in Reinosa, Spanien, geschmiedete, glühende Corten-Stahl.*

war. Peter-Klaus Schuster plädiert dafür, sie »als vieldeutig offenes Kunstwerk« zu sehen, und nähert sich ihr formal.

Kein abstrakter Begriff wird illustriert, sondern ein Ort und damit die Vorstellung von einem Raum ist Chillidas Gegenstand. Dieser Raum wird bei Chillida ganz offensichtlich aus spannungsreichen Kräften geformt, die sich mit stählernen Fangarmen annähern, sich zu verschlingen scheinen und doch stets Abstand halten. Zwischen den Tentakeln oder Fingern dieser beiden stählernen Baumgebilde, die kompliziert aufeinander zustreben, findet offensichtlich keinerlei Berührung statt. Chillidas Skulptur, die in ihrer Zweiteiligkeit auch eine deutliche Hommage an Henry Moores Large twoforms ist, kann also ebenso als Sinnbild der Teilung oder unaufhebbaren Trennung wie als mühevoller Versuch nach Nähe und Berührung gelesen werden.

Den wie eine Hand aufgespreizten Stahlblock, ein wichtiges Grundmotiv seiner Skulpturensprache, das Wachstum ebenso wie Energie und Raum verdeutlicht, hat Chillida hier horizontal auf einen zweiten, vertikal stehenden Stahlblock aufgelegt. Die daraus entstehende Kreuzformation attackiert mit einem ausgreifenden Kreuzarm ein ebensolches Gegenüber. Zusammen bilden Sie jenes expressive Raumgefüge, das an Passion erinnert und von Chillida als Grobform aus zwei sich annähernden Teilen höchst anspielungsreich Berlin genannt wird. Berlin wird so bei Chillida zum Sinnbild eines noch offenen und schmerzhaften Prozesses, den manche Betrachter als Anspielung auf die Teilung und andere auf die noch nicht abgeschlossene Einheit beziehen werden.

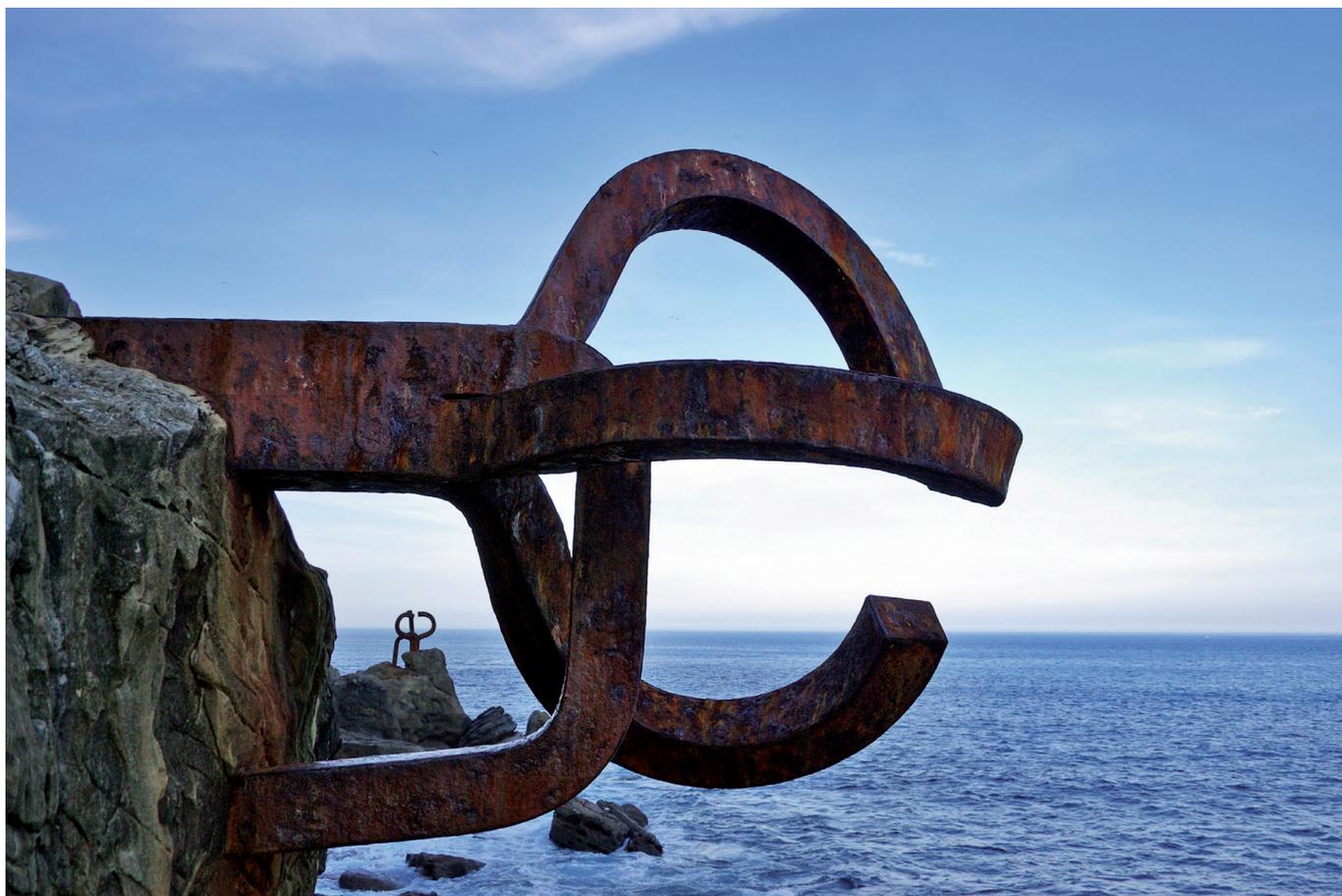


Chillida: Monumento 1971, vor dem Thyssen-Hochhaus, Düsseldorf

Chillida: Peine del viento (Windkämme), 1977, Bucht von San Sebastian

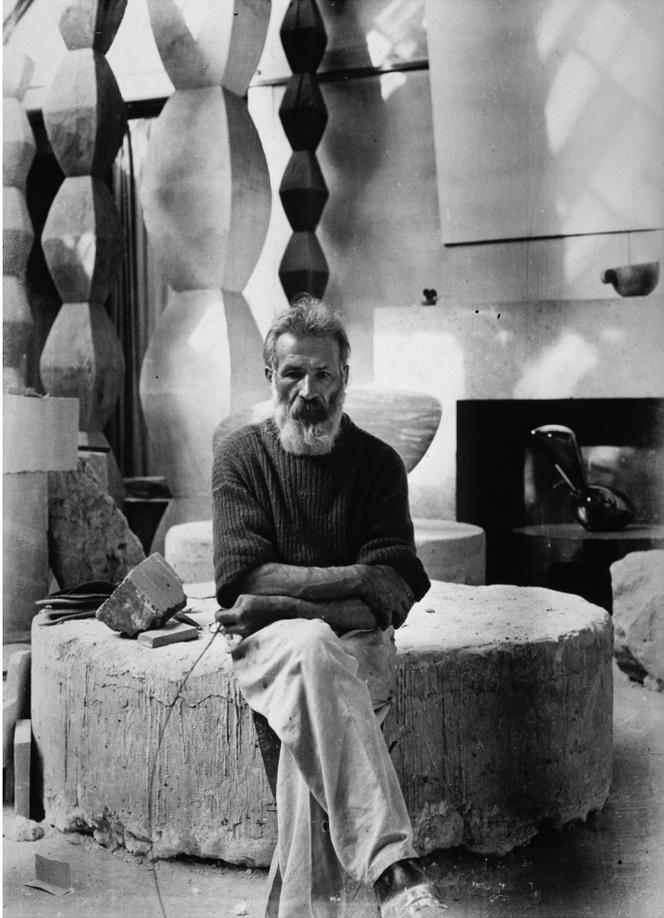


Eduardo Chillida: Buscando la Luz (Suche nach dem Licht), 1997, Pinakothek der Moderne, München



# Einfachheit als Prinzip

Constantin Brancusi



Constantin Brancusi in seinem Atelier, 1933.

Der Rumäne Constantin Brancusi (1876–1957) kam 1904 nach Paris, wo er, wie viele andere Bildhauer seiner Generation, durch die Bekanntschaft mit Auguste Rodin wichtige Impulse für seine bildhauerische Arbeit erhielt. Brancusi wandte sich jedoch schon sehr bald von einer spontanen, direkten Erfassung und Darstellung der Natur ab und gelangte zu »einfacheren«, stark abstrahierenden Lösungen: Alles Persönliche in der Bearbeitung des Materials wurde zurückgenommen. Der Formkern wurde zu größter Schlichtheit und elementarer Ursprünglichkeit in völligem Einklang mit den Gegebenheiten des Materials herausgearbeitet.

Das wichtigste Mittel, um dies zu erreichen, war für Brancusi die Verwendung von Grund- oder »Urformen«. Auf solche Grundformen sind auch die beiden Torsi »Mädchentorso« und »Jünglingstorso I« reduziert. Der männliche Torso ist aus polierter Bronze hergestellt, die das Licht hart und metallisch reflektiert. Die starre Symmetrie war für Brancusi Ausdruck und Symbol für Macht. Beim weiblichen Torso dominieren sanft geschwungene Bogenformen und eine sensible, fast durchsichtig erscheinende Oberfläche des Marmors.

Viele Äußerungen und Arbeiten Brancusis offenbaren in ihrem vergeistigten und meditativen Charakter starke Verbindungen mit außereuropäischem Gedankengut.

Unter dem Stichwort »Einfachheit als Prinzip« analysiert Pontus Hulten im folgenden Text Grundlagen der Skulpturen Brancusis.

Die Einfachheit der Plastiken Brancusis ist von der gleichen Art wie die der besten Werke ägyptischer Kunst. Gewisse afrikanische Kunstwerke können denselben Grad von Konzentration erreichen. Einfachheit kann sehr stark wirken, sehr überzeugend und sehr würdig. Brancusi scheint diese Art, sofort zum Wesentlichen vorzustoßen, von Anfang an besessen zu haben. Sie war ihm gewissermaßen in die Wiege gelegt. Einfachheit einer gewissen Art kann bekanntlich auch furchtbar langweilig sein. Wird sie nicht von starken und mitreißenden Überzeugungen getragen, ist sie gänzlich ohne Interesse. Diese Überzeugung muss fast etwas Religiöses haben. Vom Erhabenen zum Banalen ist nur ein winziger Schritt und der Übergang zum einen oder anderen ist eine Frage des Unterschieds zwischen fader Ausdruckslosigkeit oder Universalität und sakralem Charakter. ...

Brancusi wollte, dass sein Werk nach Form und Inhalt universal sei. Es sollte für immer und überall sein und für jedermann verständlich. Seine Themen betrafen jedes menschliche Sein: Mann, Frau, Leben, Tod, Liebe, Ewigkeit. Er schuf den Fisch, den Vogel, die Neugeborenen und diese Abbilder sollten uns ebenso stark berühren wie die Betrachtung der Sterne des Nachthimmels oder die Unendlichkeit des Ozeans. Eines der Mittel, um diese überwältigende Intensität zu erreichen, war die Verwendung von Grundformen: Kreuz, Kreis, Zylinder, Oval, Halbkugel, Bogen, Rhombus, Würfel. Brancusi kam auf diese universellen Formen auf dieselbe

Weise, wie er zu all seinen großen und wichtigen Entscheidungen kam: durch Intuition. Erfolgte seinem inneren Kompass sicher und überzeugt, dieser werde ihn richtig leiten. Er hatte schon sehr früh in der Umgebung seiner Kindheit unzählige Bezüge zu geometrischen Formen. In Rumänien war noch immer eine byzantinische Formtradition lebendig. Die ländliche Bauweise und die Bauernmöbel verwendeten dieselben großen, einfachen und schönen Formen, wie Kirche und Kaiser in byzantinischer Zeit zur eindrucksvollen Verkörperung ihres totalen Herrschaftsanspruchs und der Klarheit und Überzeugungskraft ihrer Botschaft. Brancusi verwendet die großen geometrischen Formen, um in der Lage zu sein, etwas Majestätisches und Kraftvolles und doch



Constantin Brancusi: Mädchentorso I, Marmor, Höhe 32,7 cm. Sockel: Kalkstein, 14,3x19,4x18 cm. Harvard Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, the Lois Orswell Collection.



Constantin Brancusi: Jünglingstorso I, 1917, Höhe 46,3 cm. Cleveland Institute of Art.

Zugängliches und Erkennbares, fast Vertrautes zu schaffen. Diese Urformen vermögen das zu leisten. Brancusis Formen machen eine einzigartige Situation zwischen dem Betrachter Und seinem Werk geltend. Sie kann sich wiederholen, es ist aber immer eine Begegnung auf hohem Niveau, wo nichts Kleines oder Unbedeutendes Bestand hat. ...

Natürlich ist die Verwendung der Urformen nur eines der Mittel, die Brancusi benutzt, um eine derartige Erhabenheit zu erreichen, aber es hat wesentlichen Anteil. Die schönen

geometrischen Formen der ägyptischen, griechischen, römischen und byzantinischen Kunst waren seit langer Zeit aus der Bildhauerei verschwunden. Cezanne hatte der Malerei die Kraft der Komposition wiedergegeben, deren hauptsächliche Elemente auf der Geometrie beruhen. Er hatte behauptet, alles in der Natur lasse sich auf einen Würfel, einen Kreis oder eine Pyramide zurückführen. Aber es bedurfte Brancusis, damit die Bildhauerei zu den fundamentalen Formen und zur Kraft ihrer Universalität und klaren Ausdrucksfähigkeit zurückfand.

Atelier Constantin Brancusi (Rekonstruktion) im Centre Georges Pompidou, Paris



# Figuration und Abstraktion

## Constantin Brancusi



Constantin Brancusi: *Der Stolz*, 1905. Bronze, 30,5 x 20 x 22 cm. Muzeul de Artă, Craiova.



Constantin Brancusi: *Bildnis der Baronin R. F. (Renée Frachon)*, 1908/10, Stein. Standort ?



Constantin Brancusi: *Der Schlaf (Der Traum)*, 1908. Marmor, 26 x 32,2 cm. Muzeul de Artă, Bukarest.

Bei einigen Bildhauern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich aus figurativen langsam abstrakte Motive. Das bedeutet nicht unbedingt, dass das figurative Arbeiten völlig aufgegeben werden musste. So können bei Hans Arp oder Henry Moore gegenständliche und ungegenständliche Werke gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Das gilt auch für den in Paris tätigen Rumänen Constantin Brancusi (1876–1957), der dem Wesen der Dinge durch Vereinfachung nahe zu kommen suchte.

Schon 1907 hatte er dem »Kuss« Rodins ein ungleich stärker abstrahiertes Werk zum gleichen Thema entgegengesetzt. Seine mehr gegenständlichen Arbeiten erinnern nicht selten an archaische, »ursprüngliche« Skulpturen, z. B. der Kykladenkultur.

Brancusi beschäftigte sich über Jahre hinweg mit nur wenigen Motiven, die er variierte, weiterentwickelte und deren Wirkung er in verschiedenen Werkstoffen bewusst machte. Carola Giedion-Welcker zeigt in ihrem Textbeitrag, wie Brancusi ausgehend vom menschlichen Kopf durch immer weitere Abstraktion und geistige Vertiefung zur rein abstrakten Plastik, dem Ovoid (lat., Eiform) gelangte.

Brancusi fotografierte seine Werke mit Vorliebe selbst, einerseits aus Studiengründen, andererseits um sicherzugehen, dass Ausleuchtung, Ausschnitt und Aufnahmewinkel seinem plastischen Verständnis entsprachen. Die hier gezeigten Abbildungen geben die von Brancusi selbst aufgenommenen Fotos wieder.



Constantin Brancusi: *Die schlummernde Muse*, 1909. Marmor, 16,5 x 30,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Constantin Brancusi: *Prometheus*, 1911. Marmor, 12,7 x 17,8 cm. Sammlung Ahrensberg., Museum of Art, Philadelphia.



Constantin Brancusi: *Der Neugeborene*, 1920. Polierte Bronze, 15,2 x 21,6 cm. (Erste Version in Marmor, 1915) Atelier Brancusi.

Bei Brancusi werden die Jahre zwischen 1907 und 1915 entscheidend im Sinne einer grundlegenden Neuorientierung. Er wendet sich ganz vom individuellen Modell ab, um eine neue »Naturhaftigkeit« nun von ihren tiefen und geheimnisvollen Gesetzen herzu erfassen und zu einer vereinfachten Volumengestaltung vorzudringen, die nichts mehr von der Zufälligkeit eines speziellen Naturgebildes besitzt. Er wendet sich ebenfalls von jeglichem Pathos des Ausdrucks immer mehr ab und lässt in einer ganz neuen, sublimen Weise geistige Disziplin in geläuterter Form über die brodelnde Materie triumphieren. Die Gestaltung entpersönlicht sich, sieht ab von aller »genialischen« Impregnatur der Künstlerhand, und das Volumen scheint mit großer Stille, in völligem Einklang mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Materials, aus seinem eigenen Reich aufzusteigen. ...

Spürbar wurde, in aller Verfeinerung und Veränderung, die ein elementares Volumen unter seinen Händen erfuhr, ein immer stärkeres Abstoßen jeglicher Formverästelung und ein immer größerer Drang nach Verdichtung zu monolithischer Kern-Cestak. Dem komplexen Phänomen der Natur mit ihren tausendfältigen Bildungen wurde die klärende Vereinfachung der Kunst, hier die Gestaltung einer wesentlichen Urform, entgegengestellt. »Einfachheit ist kein Ziel« – meint Brancusi –, »sondern eine unumgängliche Annäherung an den wahren Sinn der Dinge.« Hinter allem Beunruhigenden einer vielfältigen Erscheinungswelt ruhte für ihn in jedem Lebewesen, in jeder Existenz eine letzte essentielle Wahrheit, die behutsam und ahnungsvoll vom wirklichen Künstler entdeckt und hervorgeholt werden musste.

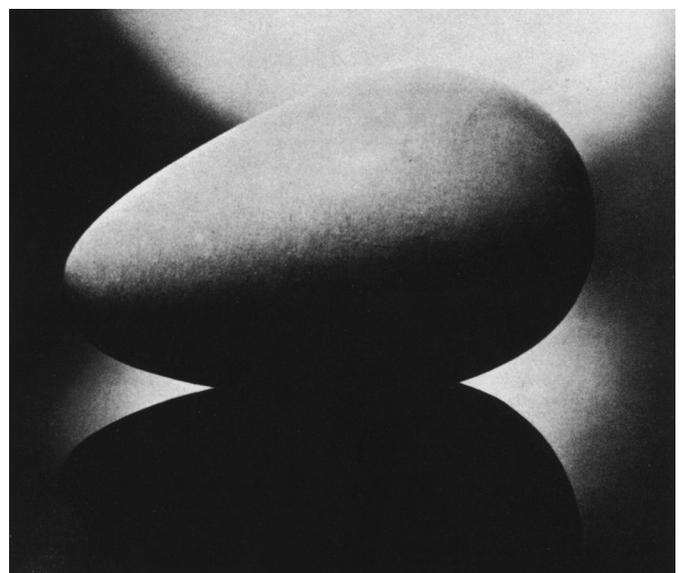
Die Gestaltung der zweiten Schummernden Muse von 1909/10 bildet in diesem Sinne eine entscheidende Zäsur im Œuvre Brancusis. Eine Einfachheit wird hier erstmalig erreicht, die aussagekräftig und bis zum äußersten formal sensibilisiert ist. Aus einem nackten, geballten Volumen wird der Hauch losgelöst, spirituellen Daseins vermittelt. Nur noch dämmernde Augenformen und schwebende Gesichtszüge. Das Ganze ein entspanntes Zurücksinken in die anfängliche Stille des Ovoiden, das in einem labilen Gleichgewicht ruht; ähnlich beim Kopf des Prometheus von 1911 gegenüber dem Neugeborenen von 1915, dessen geschlossenes Oval, schräg durchschnitten, durch die Wölbung des geöffneten Mundes sich der Welt durch den Schrei auftut. ...

Als reinste Prägung ovoiden Volumens – die ursprünglich von der Gestaltung des menschlichen Kopfes ausging – der Weltenanfang ... wo nun ein völlig losgelöstes kosmisches Symbol eine Prägung empfängt. Sie wird zum Sinnbild mythischen Weltbeginns, wobei die Eiform in voller Integrität existiert, unberührt von allen äußeren Einprägungen.

Die europäische Bildhauerei war seit der Gotik gleichsam mit Moos und Unkraut überwuchert, mit allerlei oberflächlichen Auswüchsen, welche die Form völlig verbargen. Es war Brancusis besondere Leistung, diese Überwucherungen zu entfernen und uns das Formbewusstsein wiederzugeben. Zu diesem Zweck musste er sich auf sehr einfache, unmittelbare Formen konzentrieren, seine Skulpturen sozusagen einzyklindrig erhalten, jede einzelne Form bis zu einem fast schon übersteigerten Maß läutern und polieren. Brancusis Werk war, abgesehen von seinem individuellen Wert, von historischer Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen Bildhauerei. (Henry Moore)

Ei, als Keim des Lebens verbreitetes Fruchtbarkeits-Symbol. – In den mythischen Vorstellungen sehr vieler Kulturen findet sich das Weltenei, das – als Sinnbild der Totalität aller schöpferischen Kräfte – am Uranfang da war, häufig auf den Urgewässern schwamm und die gesamte Welt, die Elemente oder zunächst oft nur Himmel und Erde aus sich entließ. – Auch mythische Menschengestalten, z. B. chinesische Helden, wurden verschiedentlich als aus Eiern hervorbrechend vorgestellt. – Wegen seiner einfachen Form, wegen seiner oft weißen Farbe sowie wegen der Fülle der in ihm vorhandenen Möglichkeiten begegnet das Ei auch mehrfach als Vollkommenheits-Symbol. – In der Alchimie spielte das philosophische Ei eine wichtige Rolle als Sinnbild der *Materia prima*, aus der durch das philosophische Feuer Stein der Weisen ausgebrütet wird. – Im Einzelnen wurde der gelbe Dotter oft als Symbol des Goldes, das Eiweiß als Symbol des Silbers gedeutet. – Im Christentum gilt das Ei als Auferstehungs-Symbol, weil Christus aus dem Grab hervorbrach wie das reife Küken aus dem Ei; das Osterei, das bereits bei heidnischen Frühlingsfesten eine Rolle als Fruchtbarkeits-Symbol gespielt hatte, erhielt so eine spezifische christliche Deutung. (Lexikonartikel zur Ei-Symbolik)

*Constantin Brancusi: Der Weltenanfang, 1920, Marmor, 17x30,5x23 cm*



# Organische Gestalten

Hans Arp

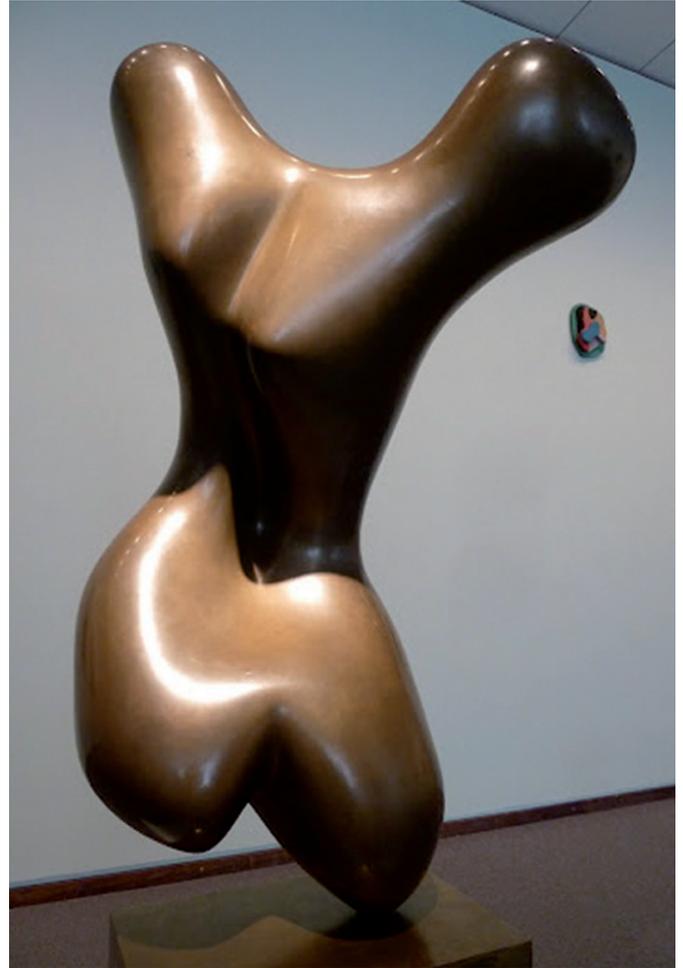


Hans Arp

Hans Arp (1886–1966) war zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung einer der Wortführer der Dada-Bewegung und beteiligte sich später an den Aktionen und Aktivitäten der Surrealisten. Er betätigte sich gleichzeitig als Bildhauer, Objektkünstler, Grafiker und Dichter.

Die Bildhauerarbeiten ab 1931 dokumentieren eine Hinwendung zur »Konkreten Kunst«. Dieser Begriff wurde 1930 von Theo van Doesburg geprägt, der zur holländischen »De Stijl«-Gruppe gehörte. Gemeint ist damit – in bewusster Abgrenzung zur »abstrakten« Kunst, die vom Gegenstand ausgeht – eine Kunst, die nur auf sich selbst verweist, kein Naturbild ist, keine symbolischen Bezüge hat, aus gegenstandsunabhängigen Formvorstellungen entsteht.

Arp selbst definierte in diesem Zusammenhang: *»Konkretion ist der natürliche Vorgang von Verdichtung, Härtung, Gerinnung, Verdickung, Zusammenwachsen ... Konkretion bedeutet Erstarren, Stein, Pflanze, Tier, Mensch. Konkretion ist etwas Gewachsenes. Ich möchte, dass mein Werk seinen*



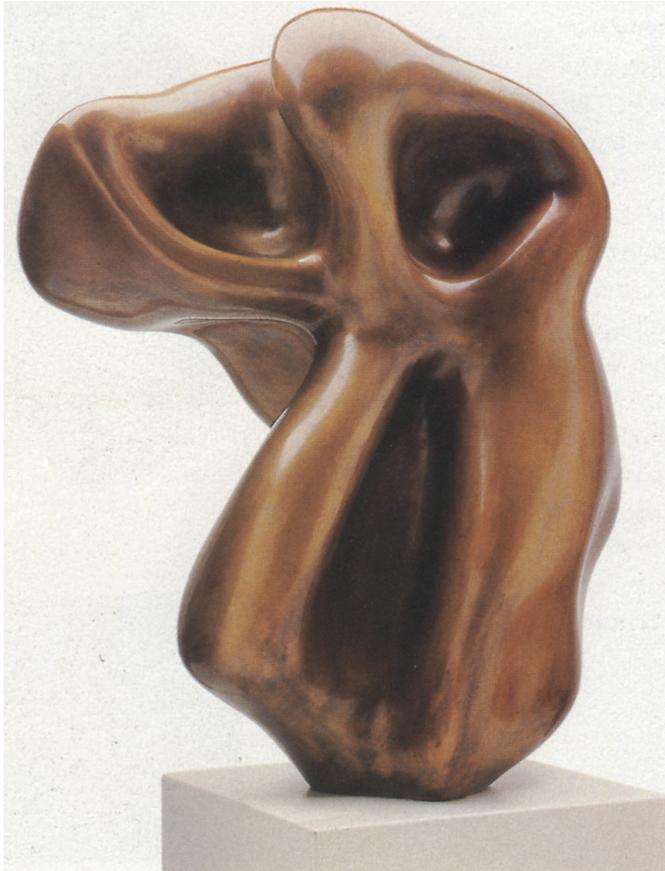
Hans Arp: Torso, 1931. Bronze, 30,5 x 18,5 x 14,5 cm (ohne Sockel).  
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck.

*bescheidenen, anonymen Platz in den Wäldern, den Bergen, in der Natur findet.«*

Arps bildnerisches Schaffen kreist um zwei große Formgruppen: die menschlichen Figuren und die Wachstumsformen vegetabilischer Art. Beide Gruppen stehen nach Zahl und Bedeutung offensichtlich im Mittelpunkt. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie Arp ausschließlich beschäftigen. Hans Arps Formenschatz ist wesentlich größer, er reicht von monumentalen architektonischen Gebilden bis zur Intimität des Handschmeichlers, von den Wolkenbergen bis zum Initial, von Traumgestalten bis zur Konkretion. ...

Arps Figuren sind immer Torsi. Das verlangt seine Formensprache, die keine Extremitäten kennt. Gestikulierende Gestalten, die irgendwelche Spitzfindigkeiten vorführen, die den Mund zum Schrei einer »Aussage« öffnen, wären ihm sicher ein Gräuel. Arp kennt nur den Torso, aber nicht den Torso als Bruchstück eines ehemals Vollständigen, sondern verselbstständigt als vollendete Form. ...

Es genügt, dass Arp einzelne plastische Körpergliederungen wie Knie oder Rücken akzentuiert, dass er die Beugung eines Rumpfes angibt oder die Kurve eines Beckens, um ein Ganzes vorzustellen. Die Andeutung genügt, weil jede Plastik Hans Arps von der Geburt her den Keim des Weiterwachsens in sich trägt. Seine Skulpturen sind »unvollständig«, um sich entwickeln zu können.



Hans Arp: Menschlich mondhaft geisterhaft – Evocation d'une forme humaine lunaire spectrale, 1950, Bronze, 83 x 65 x 50 cm.  
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck.

### Menschlich mondhaft geisterhaft

Mondhaft im Geist als menschliche Form erfasst  
birgt das Gehör des Lauschens die Muscheln  
aus denen das Wachsen entsteht.

Das Gebilde als Blüte im Mond  
fängt geisterhaft die Töne die der Mensch nicht hört  
es regt sich die Bewegung zu Flügeln  
gebannt in des Lauschens Gestalt.

In weiche Schatten gebettet  
wachsen als formendes Blühn die großen Muscheln  
mondhaft entstanden geisterhaft und ohne Laut.

*Marie-Suzanne Feigel*



Hans Arp: Shirt Front and Fork. Sekundenzeiger (second hand)

### Sekundenzeiger

dass ich als ich  
ein und zwei ist  
dass ich als ich  
drei und vier ist  
dass ich als ich  
wieviel zeigt sie  
dass ich als ich  
tickt und tackt sie  
dass ich als ich  
fünf und sechs ist

dass ich als ich  
sieben acht ist  
dass ich als ich  
wenn sie steht sie  
dass ich als ich  
wenn sie geht sie  
dass ich als ich  
neun und zehn ist  
dass ich als ich  
elf und zwölf ist.

*Hans Arp*

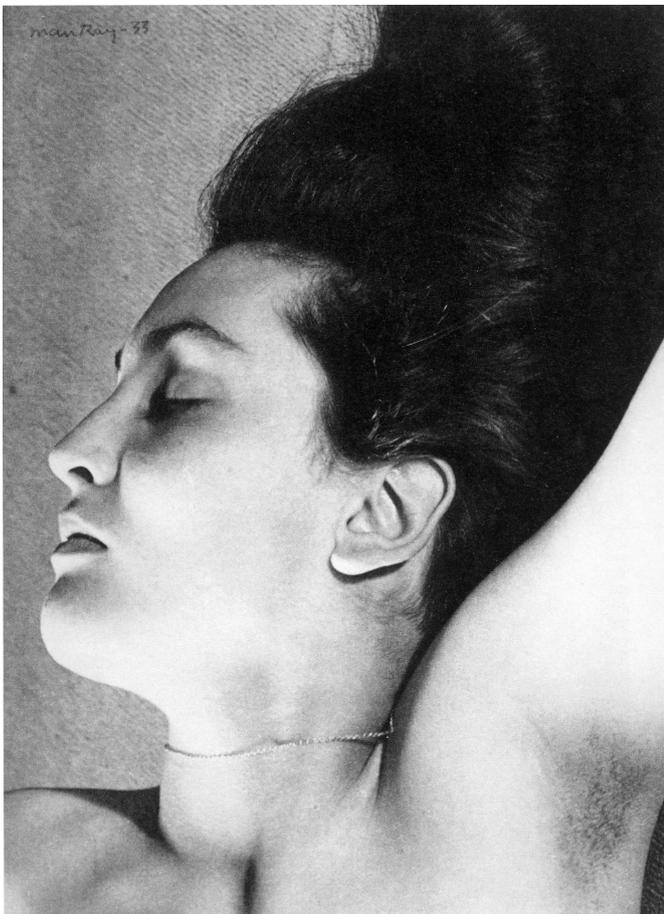
# Frühstück im Pelz

Meret Oppenheim



Meret Oppenheim: Frühstück im Pelz, 1947. Mit Pelz bezogene Tasse, Untertasse, Löffel, Höhe 7 cm., The Museum of Modern Art, New York

Man Ray: Meret Oppenheim, 1933



Meret Oppenheim war 18 Jahre alt, als sie im Mai 1932 nach Paris reiste, um Künstlerin zu werden. Durch die Bekanntschaft mit Hans Arp und Alberto Giacometti knüpfte sie schon nach kurzer Zeit den Kontakt zu den Surrealisten um Andre Breton. Sie wurde von den Surrealisten eingeladen, sich an ihren Gruppenausstellungen zu beteiligen und sie sah sich – nicht zuletzt auch durch eine kurze Liebesbeziehung zu Max Ernst, 1934 – in den Kreis der Dichter, Denker und Künstler aufgenommen, die mit ihrer Kunst dem Surrealismus nahe standen.

Die Zugehörigkeit zu diesem Kreis ist bis etwa 1935 zu konstatieren, während sie sich später, seit der Erschaffung des Werkes, das eigentlich für die Verbindung Oppenheims mit den Surrealisten steht, lockerte. Die Pelztasse, unter dem Titel »Dejeuner en fourrure« 1936 in der „Exposition surrealiste d’objets“ neben anderen Arbeiten von Oppenheim präsentiert, rief bei den Surrealisten eine sehr positive Resonanz hervor. Der Titel der mit Pelz ummantelten Tasse und des ebenfalls mit Pelz bedeckten Löffels stammt von Andre Breton und bezieht sich persiflierend auf das berühmte Gemälde Manets »Le dejeuner sur l’herbe«. Dagegen hatte Oppenheim ihr Objekt schlicht »Tasse, soucoupe et cuiller revetus de fourrure« genannt. Die große Wertschätzung des »Dejeuner en fourrure« durch die Surrealisten scheint nicht



zuletzt damit zusammenzuhängen, dass es Oppenheim mit diesem Objekt gelungen war, theoretische Vorstellungen der Surrealisten künstlerisch umzusetzen. In seinem Essay »Crise de l'objet«, der kurz nach der Objektausstellung in der Galerie Ratton veröffentlicht wurde, fasste Andre Breton die subversive Umfunktionierung und Verrätselung von Gebrauchsgegenständen, die er forderte, in die Worte »traquer la bete folle de l'usage« (das rasende Tier der Gewohnheit hetzen). Diese Vorstellung einer Verfremdung von Objekten und ihrer damit einhergehenden Distanzierung von der Realität ist im »Dejeuner en fourrure« in einer Weise umgesetzt, die darüber hinaus die Absurdität und den Überraschungseffekt hervorruft, den die Surrealisten suchten.

Wie schon in der Titelfrage, hat Oppenheim auch in ihren Äußerungen zur Entstehungsgeschichte des »Dejeuner en fourrure« scheinbar versucht, die Arbeit zu banalisieren und damit ihre mysteriöse und zugleich populäre Wirkung abzuschwächen. Die Künstlerin sieht die Wurzeln des Werks einem Gespräch mit Picasso, dem sie zufällig in einem Cafe begegnete, wobei das Cafe als der Ort des Zusammentreffens, auf den sich das »Dejeuner en fourrure« sehr direkt bezieht, von besonderer Bedeutung ist. Denn für die Surrealisten bedeutete das Cafe nicht nur soziales Zusammensein und Fortsetzung der Boheme-Tradition, sondern es war für sie auch der ideale Art der »Verschwörung« und der kollektiven Arbeitsweise.

Auf der ebenfalls berühmt gewordenen Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism«, die im Winter 1936/37 im Museum of Modern Art in New York gezeigt wurde, fand das »Dejeuner en fourrure« vielleicht noch größeren Widerhall als auf der »Exposition surrealiste d'objets« kurz zuvor in Paris. Alfred H. Barr, der die New Yorker Ausstellung zusammen mit den Surrealisten organisiert hatte, und der das Werk im Anschluss an die Ausstellung auch für das Museum of Modern Art ankauft, schrieb über das Dejeuner en fourrure: *»Wenige Kunstwerke haben in den letzten Jahren derart die Phantasie des Volkes angeregt wie Meret Oppenheims surrealistisches Objekt, die mit Feli überzogene Tasse, der Teller und der Löffel. Wie Lautreamonts berühmte Metapher von Nähmaschine und Regenschirm, wie Dalis weiche Uhren, macht die Pelztasse die bizarrste Unwahrscheinlichkeit auf konkrete Weise real. Die Spannung und Erregung, die dieses Objekt bei Zehntausenden von Amerikanern auslösten, drückten sich in Wutausbrüchen, Gelächter, Ekel und Entzücken aus.«*

# Fluxus – Kaputt gemacht, kaputt gelacht

Wenn am Ende eines Konzerts das Klavier in Trümmern liegt, waren keine Hooligans am Werk, sondern Künstler: Die Kunstrichtung Fluxus wird 50.



*George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Patterson und Emmett Williams in Philip Corners Piano Activities, Fluxus Festspiele Neuester Musik, Wiesbaden, 1962. Corners Komposition schreibt vor, dass mehrere Spieler einen Flügel zum Klingen bringen, ohne die Tastatur zu benutzen.*

In der beschaulichen Kurstadt Wiesbaden scheppert es im September 1962 gewaltig: Die »Fluxus Internationalen Festspiele Neuester Musik« erschüttern das Publikum. An vier Wochenenden strapazieren Künstler im städtischen Museum den Musik-Begriff der hessischen Bürger. Auf das Plakat ritzt einer: »Die Irren sind los.«

Zum Inbegriff der Festspiele wird die spektakuläre Aufführung von Piano Activities von Philip Corner. Das Stück ist inspiriert von den Werken des Komponisten John Cage, der auch mal einen Pianisten vier Minuten und 33 Sekunden lang am Flügel sitzen und nichts spielen lässt. Corners Komposition schreibt vor, dass mehrere Spieler einen Flügel zum Klingen bringen, ohne die Tastatur zu benutzen.

Die Wiesbadener Interpretation setzt das Konzept besonders radikal um: Die Künstlergruppe um George Maciunas kann sich den Abtransport des billig erworbenen Instruments nicht leisten und bearbeitet den Flügel deshalb so

lange mit Hämmern, Sägen und Brechstangen, bis nur noch Trümmer übrig sind. Das Publikum schaut entsetzt, fasziniert, verängstigt zu. Die Aufführung macht das Stück berühmt und eine neue Kunstrichtung berüchtigt: Fluxus ist geboren.

Was ist Fluxus? »Wenn Du es definieren kannst, ist es kein Fluxus«, sagt der Fluxus-Dichter Emmett Williams. Aber der Versuch ist straffrei. Zum Beispiel dieser: Fluxus ist die Wiederentdeckung von Dada mit moderneren Mitteln.

Wie die Dadaisten aggressiv und allergisch auf die -ismen ihrer Zeit reagieren, so antwortet Fluxus auf den saturierten Kunst- und Politikbetrieb nach dem Zweiten Weltkrieg. Was im Dada die Objets trouvés, die gefundenen Objekte für Collagen und Assemblagen sind, das erweitert Fluxus auf gefundene Töne, Ereignisse, Alltagshandlungen, Gesten: événements trouvés.

Etymologisch ließe sich im von Fluxisten durchaus goutierten drastischen Vokabular sagen: Fluxus ist Dünnschiss. Als der Litauer George Maciunas den Begriff prägt, ist er sich der medizinischen Bedeutung der fließenden Darmentleerung bewusst.

Der 1931 im litauischen Kaunas geborene George Maciunas ist mit seinen Eltern vor der Sowjetarmee zunächst nach Deutschland geflohen und studiert Kunst, Grafik, Architektur und Musikwissenschaft in New York und Pittsburgh. Seiner Kommilitonin Yoko Ono nennt er den Begriff Fluxus 1961 als Titel für ein geplantes – und nie erschienenenes – Kunstmagazin für New Yorker Exil-Litauer. Vielleicht denkt er auch an Hans Arp, für den dadaistische Antikunst »unmittelbar den Gedärmen des Dichters« entspringt. Er wird zum Vordenker und Cheforganisator der Fluxus-Bewegung, kauft und vermietet in Soho Lofts als Galerie- und Wohnräume für Künstler. Seine Kunstwerke sind vor allem Publikationen wie das Fluxus-Manifest, er produziert aber auch Kunstobjekte als Multiples und Videokunst. Er plant »Flux-Shops«, um die elitäre Welt der Galerien und Museen zu umgehen. 1978 stirbt er an Krebs.

Noch ein Definitionsversuch: Im Kern von Fluxus steht die Überführung der Kunst in den Alltag und umgekehrt. Fluxus-Events sind Happenings, bei denen die Schranke zwischen Künstler und Publikum fällt. »Das Leben ist ein Kunstwerk, und das Kunstwerk ist Leben«, sagt Williams; »Leben ist Kunst«, sagt der deutsche Bildhauer und Maler Wolf Vostell. Heute abgedroschen, in den sechziger Jahren noch Provokation.

Maciunas kommt 1961 als Grafiker für die US Air Force nach Deutschland. Er lernt den Dichter Emmett Williams kennen, der in Darmstadt für eine Armeezeitung arbeitet, den Künstler Wolf Vostell, den Komponisten Karlheinz Stockhausen und dessen Schüler Nam June Paik. In Düsseldorf veranstalten sie erste Action-Music-Abende, in Wiesbaden haben sie vor 50 Jahren ihren Durchbruch.

Das »Festum Fluxorum Fluxus« in der Kunstakademie Düsseldorf Anfang 1963 ist das nächste große Ereignis für die junge Kunstrichtung, die jetzt schon im Untertitel andeutet, dass es um mehr geht als Musik: »Musik und Antimusik. Das instrumentale Theater«. Ben Vautier trägt die Fackel nach Frankreich und erweitert den Begriff noch mehr mit dem »Fluxus Festival of Total Art« in Nizza im Sommer 1963. Auch in Paris und Kopenhagen finden Konzerte statt.

*Dick Higgins in »Danger Music«*

*»Danger Music # 2« sah vor, dass der Performer sich den Kopf rasieren ließ, in »Danger Music # 15« folgte er der Anweisung »Work with eggs and butter for a time«, indem er sich Eier auf dem rasierten Schädel aufschlug. »Danger Music # 17« gab vor: Scream! Scream! Scream!*

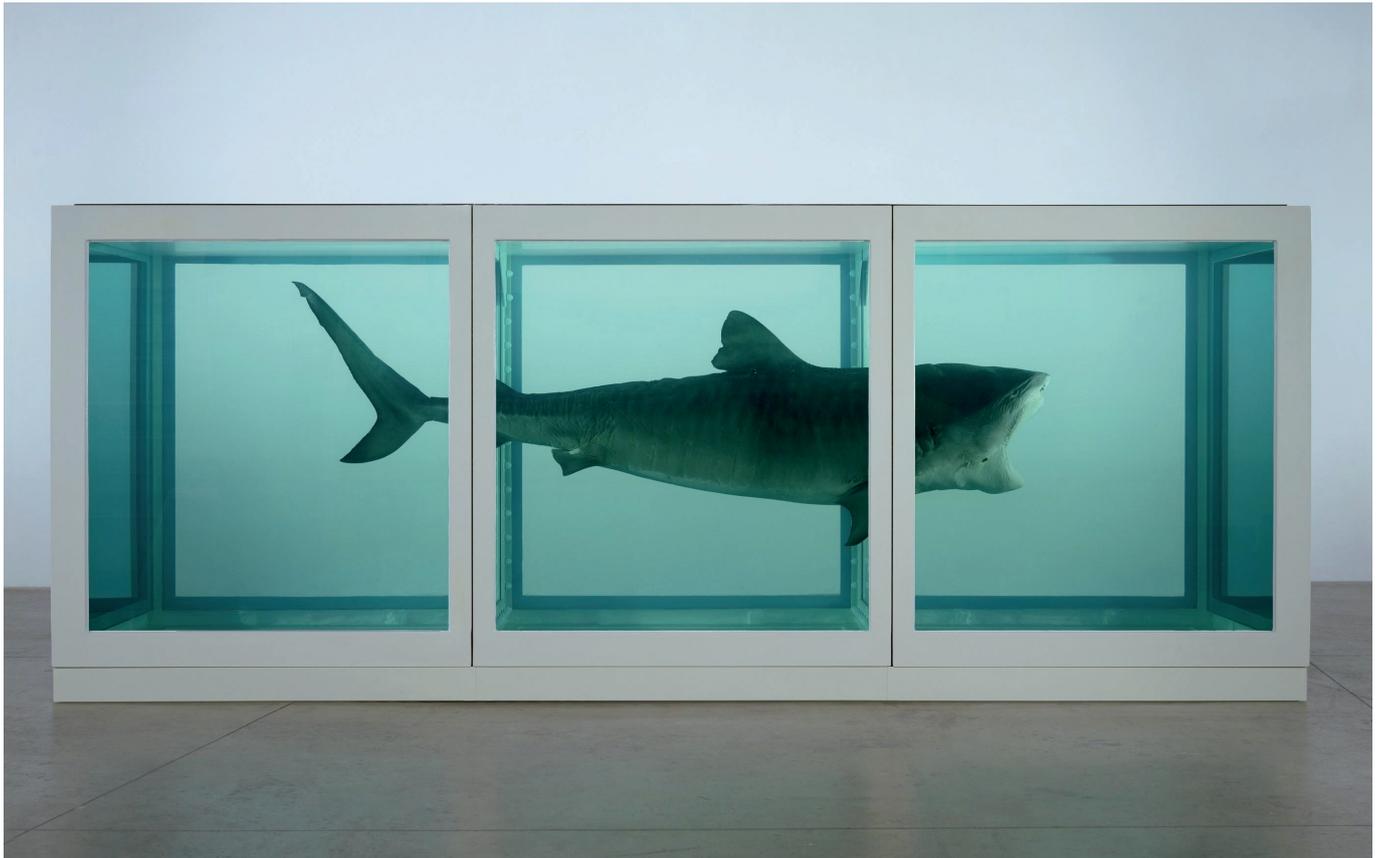


*»Simple« von Nam June Paik. Paiks Anweisungen für »Simple« lautet:*

1. *Wirf Bohnen in den Zuschauerraum,*
2. *Schmier Rasiercreme auf den Körper,*
3. *Tu Reis in die Rasiercreme,*
4. *Wickle langsam eine Papierrolle ab,*
5. *Geh in Wasserbecken,*
6. *Komm zurück und spiele etwas Klavier mit Babyschnuller im Mund.*



# Damien Hirst



*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991) (Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden), ein in Formaldehyd eingelegte Tigerhai.*

Damien Hirst (\* 1965 in Bristol) ist ein britischer Bildhauer, Maler und Konzeptkünstler und Kurator einzelner Ausstellungen. Im Jahr 1988 organisierte er die Ausstellung *Freeze* im Londoner Hafenviertel, die als Geburtsstunde des Phänomens *Young British Artists* gilt und wurde in den 1990er Jahren der bekannteste Vertreter der Gruppe. Er wurde vor allem durch provozierende Plastiken bekannt, die sich mit Themen Tod, Religion, Leben oder Konsumkultur befassen. Zu seinen bekanntesten Werken gehören mehrere in Formaldehyd eingelegte Tierkörper sowie ein mit Diamanten besetzter menschlicher Schädel mit dem Titel *For the Love of God*.

## Leben und Werk

Von 1986 bis 1989 belegte Hirst am Goldsmiths College in London den Kurs „Fine Arts“. Hirst interessierte sich vor allem für diesen Kurs, weil er sich nicht auf eine einzige Kunstrichtung wie Malerei oder Bildhauerei konzentrieren wollte. Im Jahr 1988 kuratierte er unter dem Titel *Freeze* (gefrieren) eine Ausstellung in einem leerstehenden Lagerhaus im Hafenviertel von London, in der er und andere Künstler ihre Werke ausstellten. Eine weitere von ihm durchgeführte Ausstellung folgte 1990 durch *Modern Medicine*. Beide Ausstellungen führten zur Bekanntheit des Künstlers, daneben

drehte er kommerzielle Musikvideos, richtete ein Restaurant ein und produzierte Pop-Songs.

## The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living

Berühmt wurde der von Hirst in Formaldehyd eingelegte Tigerhai. Der Behälter mit dem toten Hai trägt den Namen *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) (Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden). Die Präsentation erfolgte ähnlich wie in einem Naturkundemuseum, im Kontext der Kunst wurde sie allerdings zu einer widerspruchsvollen, so provokanten wie plakativen Metapher für Aggression und Vitalität, aber auch für Kunst und Konservierung. Das Werk war ebenso umstritten wie das in gleicher Weise präparierte Schaf mit dem Titel *Away from the Flock* (Weg von der Herde), das 1994 in einer von Hirst mitorganisierten Ausstellung gezeigt wurde. Ein Besucher versuchte das Werk zu sabotieren und schüttete Tinte in die Flüssigkeit. Diese Aktion zog viel Aufmerksamkeit auf die Ausstellung und machte das Schaf von Hirst zu einem der berühmtesten Werke zeitgenössischer Kunst. 1996 präparierte er mehrere Kühe zu seinem Kunstwerk *Some Comfort gained from the Acceptance of the Inherent lies in Everything*, die als Ganzkörper

perquerschnitte in 12 mit Formaldehyd gefüllten Behältern arrangiert und in einer Schnittreihe aufgestellt wurden.

Wie seine Formaldehydpräparate beschäftigen sich auch andere Werke des Künstlers mit dem Leben und dem Tod, so etwa seine Käfiginstallation *A Thousand Years* (1990), in dem unzählige Fliegen um einen Kuhkopf schwirren und diesen langsam abbauen und wieder in den Kreislauf der Natur einbinden. Weniger aufsehenerregend sind dagegen Stillleben wie sein *Still* (1994), in dem medizinische Geräte sauber in Apothekerschrank angeordnet sind, oder *Pharmacy* mit Regalen, die mit Verpackungen pharmazeutischer Präparate gefüllt sind; im Zentrum von letzteren steht allerdings wieder ein Käfig, der diesmal Ratten und eine Fliegenfalle mit UV-Beleuchtung enthält.

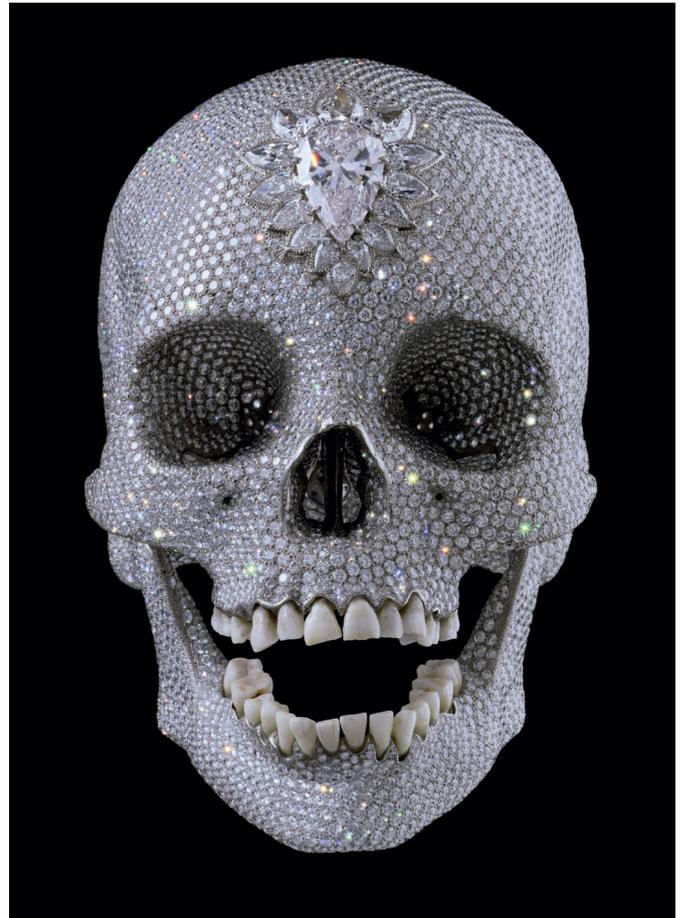
### **For the Love of God**

Am 1. Juni 2007 präsentierte Hirst in der White Cube in London den mit 8601 Diamanten besetzten Platinabguss eines Schädels. Auf der Stirn thront ein 52-Karat-Diamant. Das Werk mit dem Titel *For the Love of God* wurde im August 2007 für 75 Millionen Euro (50 Millionen Pfund) verkauft und stellt damit britischen Medienberichten zufolge die aktuell teuerste Arbeit zeitgenössischer Kunst dar. Den Schädel, der als Vorlage für den Abguss diente, erwarb der Künstler in einem Laden im Londoner Stadtteil Islington. Er stammt angeblich von einem etwa 35-jährigen Europäer, der im 18. Jahrhundert lebte. Das Kunstwerk wurde mit massivem Sicherheitsaufwand in einem abgedunkelten Raum ausgestellt. Hirst selbst bemerkte zu seiner Arbeit: „Ich hoffe, die Leute, die das Werk sehen, fühlen sich gut, es soll erbauend sein und einem den Atem nehmen.“ Zwei Tage nach dem Verkauf gab die Pressesprecherin der White Cube Gallery, Sara Macdonald, bekannt, dass Hirst selbst Mitglied der Käufergruppe gewesen sei. Parallel zur Veröffentlichung des Kunstwerkes begann eine Marketingkampagne zur Sekundärverwertung über Artikel wie Plakate, T-Shirts und Dokumentationen über die Herstellung.

### **Weitere Werke**

Sein Werk *Lullaby Spring* versteigerte das Auktionshaus Sotheby's im Juni 2007 für etwa 14,5 Millionen Euro. Dabei handelte es sich um den höchsten Preis, der bis zu diesem Zeitpunkt für das Werk eines noch lebenden Künstlers erzielt wurde. Mit einem geschätzten Vermögen von einer Milliarde Dollar gilt Hirst als reichster Künstler überhaupt. Bekannt ist auch sein millionenschweres Goldenes Kalb, 2008.

Nachdem es in den Vorjahren nicht viel neues von Hirst zu vermelden gab, stellt er Anfang 2011 sein neues Werk *For Heaven's Sake*, eine Anspielung auf sein wohl meist diskutiertes Werk *For the Love of God*. Es handelt sich wieder um einen in Platin gegossenen, mit Diamanten besetzten Schädel, mit dem Unterschied, dass der etwa 100 Jahre alte



Schädel eines Kleinkindes als Ausgangsmaterial diente, was abermals einige Kontroversen provozierte.

Im Oktober 2012 wurde *Verity* im Hafen von Ilfracombe aufgestellt. Die überdimensionale Statue stellt eine schwertragende, hochschwangere Frau dar, die halbseitig gehäutet an die Plastinate der Körperwelten-Wanderausstellung erinnert. Auch diese 25 Tonnen schwere Bronzeplastik wurde in den Medien und der Kunstwelt sowie in der Bevölkerung der südwestenglischen Kleinstadt kontrovers diskutiert.

### **„Neue Vertriebskanäle“ und „neue Kundengruppen“**

Unter Umgehung von Galeristen ließ Hirst 2008 in einer zweitägigen Auktion bei Sotheby's 287 seiner Werke direkt aus dem Atelier versteigern; sie erzielten einen Erlös von 172 Mio. Dollar. In Management-Kursen von Business Schools dient Hirst als ein erfolgreiches Fallbeispiel für „strategische Innovationen“, der sich, „neue Vertriebskanäle“ und neue Kundengruppen erschließt: „Hirst vertraute nicht auf traditionelle Kunstliebhaber, sondern suchte sich gezielt russische Oligarchen, arabische Ölscheichs und angelsächsische Hedge-Fonds-Manager als Abnehmer“.

# Nam June Paik



Nam June Paik: Elektronischer Superhighway, 1995–1996

Nam June Paik gilt als Vater der Videokunst. Seine Videobänder und Installationen, Objekte, Bilder, Zeichnungen und Druckgraphik beleuchten und hinterfragen kritisch und zugleich unterhaltsam die Institution Fernsehen und das Thema Kommunikation.

Paik ist Nomade und Kosmopolit, der sich seiner kulturellen und bürgerlichen Wurzeln immer bewusst geblieben ist, aber schon früh das Problem der globalen Interdependenz erkannt hat. Auch wenn er vorgibt, in technischen Dingen Laie zu sein – „I never look at video“ – hat er ein untrügliches Gespür für die Möglichkeiten der neuen elektronischen Medien und ihrer Bedeutung sowohl für den Weltmarkt wie auch für die davon bestimmte Weltzivilisation und Weltkultur bewiesen. Gegenüber dieser Medienwelt behauptet Paik sich als individueller „Cultural Terrorist“, der sich nicht von den Medien vereinnahmen lässt.



## Zur Biographie Nam June Paiks

Paik, der am 20. Juli 1932 in Seoul (Korea) als 5. Kind eines Textilfabrikanten geboren wurde, erhielt im Alter von 14 Jahren ersten Klavier- und Kompositionsunterricht. Schon mit 15 Jahren entdeckte er Arnold Schönberg für sich.

1950, während des Koreakriegs zog seine Familie um nach Tokio, wo er 1953–56 Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie studierte. Das Studium schloss er mit einer Arbeit über Schönberg ab. Sein Interesse für moderne Musik führte ihn 1956 nach Deutschland; er studierte an der Universität München Musikgeschichte bei Thrasybulos Georgiades, dann an der Freiburger Hochschule für Musik Komposition bei Wolfgang Fortner. Während des Sommers belegte er Kurse bei Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, David Tudor und John Cage – diese Begegnung sollte einen Wendepunkt in Paiks künstlerischem Schaffen markieren.

Fortner erkannte bald, dass die Interessen Paiks außerhalb der traditionellen Musik (einschließlich der Zwölftonmusik) lagen, und riet ihm daher, im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln zu arbeiten. Dieses Studio hatte sich in den fünfziger Jahren zu einem wichtigen Zentrum für neueste Musik entwickelt. Hier waren die technischen Voraussetzungen vorhanden, mit Tongeneratoren synthetische Klänge herzustellen, die, auf Tonband gespeichert, das Ausgangsmaterial für die Komponisten bildeten. Paik allerdings arbeitete zu dieser Zeit schon nicht mehr allein nach den Methoden der Seriellen Musik. Eine bereits in Freiburg entstandene Komposition bestand aus einer Tonbandcollage, die auf einem koreanischen Gedicht

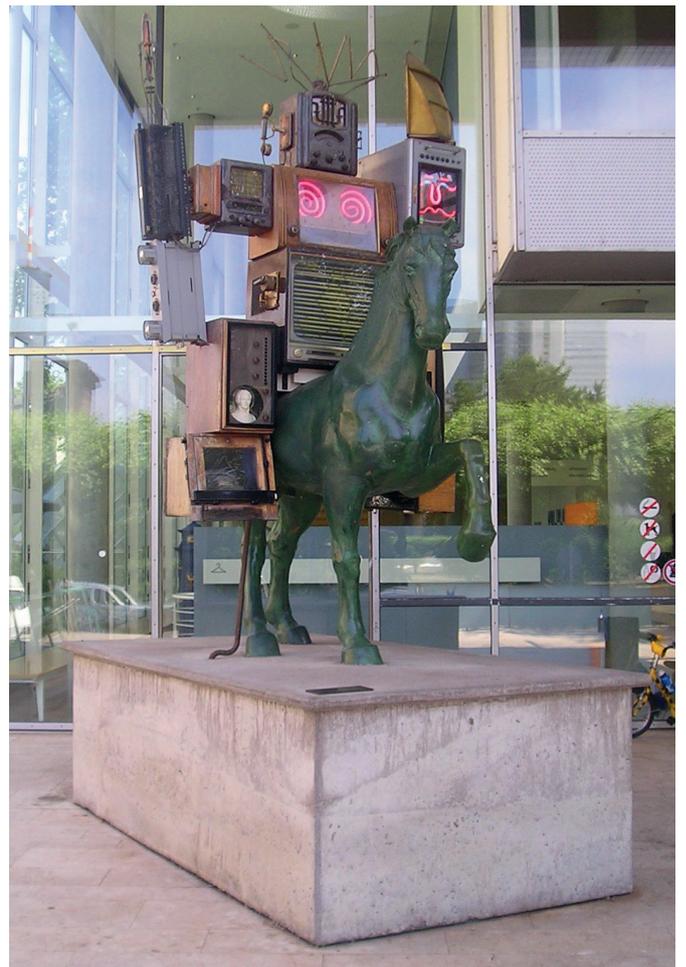


des 9. Jahrhunderts fußte und verschiedene Klangelemente wie Wassergeräusche, das Stammeln eines Säuglings und Fragmente aus einem Stück von Tschaikowsky miteinander vereinte.

Dieses Collageprinzip kann als Grundstruktur für die folgenden Kompositionen, aber auch für die viel späteren Videobänder betrachtet werden.

1961 nahm Paik an den Aufführungen von Stockhausens „Originale“ teil; er verkörperte die „Rolle“ ACTIONS. (Durch seine Performances seit 1959 war er als Kulturterrorist verschrien.) Schon damals zeigte er die für ihn typische Abfolge von sehr langsamen Bewegungen, die von blitzartigen Handlungen unterbrochen werden – auch dieser Aspekt lässt sich bis in die späten Videoarbeiten verfolgen.

Mit den Performances hatte Paik die Grenzen der Musik endgültig überschritten; er wurde nun zu den Fluxuskünstlern gerechnet und somit in das Umfeld der bildenden Kunst gebracht. Großen Einfluss auf ihn hatte hier sicherlich John Cage, vor allem seine Komposition „Imaginary Landscape No.4“ (1951), deren gesamtes Instrumentarium aus 12 Radiogeräten besteht, die von je zwei Spielern nach der Partitur bedient werden. Während Cage seine präparierten Klaviere, die Radios, Tonbandgeräte und Plattenspieler nur als Musikinstrumente einsetzte, sah Paik sie auch als Objekte mit visuellen Qualitäten. Das war der entscheidende Schritt, der zur späteren Videokunst führte.



oben links: Andy Warhol Robot, 1994

oben rechts: Merce/Digital, 1988 singlechannel

darunter: Skulptur Pre-Bell-Man vor dem Museum für Kommunikation in Frankfurt am Main